

# Una estación en el Edén

CHARLES TOMLINSON

Entrevista con Juan Malpartida



**JUAN MALPARTIDA:** En cierta ocasión le preguntaron a T. S. Eliot cuál era el espacio que ocupaba la poesía en el mundo, y su respuesta fue laconica: "Muy poco". Por su parte, Auden dudó de que la poesía tuviera alguna influencia en la vida. ¿Qué piensas al respecto?

**CHARLES TOMLINSON:** Creo que las observaciones de Eliot y Auden son innecesariamente oscuras. En cierto sentido ellos tienen razón, por supuesto: la poesía no es muy leída o no es leída en absoluto por nuestros gobernantes; la poesía no detuvo ni pudo detener Dachau. Pero la poesía cambia la percepción de quienes la leen, cambia la cualidad de sus vidas cotidianas y de sus expectativas. Ello hace que se entienda que Octavio Paz venga hablando desde hace tiempo sobre la "otra voz" que está siempre escapando del fatalismo de las circunstancias, rechazando una visión cerrada de las cosas, diciendo que la historia no tiene la última palabra. Esto niega la validez de lo que D.H. Lawrence llama "la plausible ética de la producción", y también la ciega, abstracta megalomanía de gente como Jacques Delors, quien imagina que Grecia e Inglaterra son una sola nación. Desde el día en que comencé a leer poesía me di cuenta de que una nueva dimensión, una música a tono con el carácter de la realidad, había penetrado en todo mi pensamiento. Desde entonces —y esto fue algo que tuvo lugar en mi adolescencia— he sentido que tenía una verdadera guía en los límites y misterios de la vida. Fue a otro poeta, no a un filósofo o estadista, a quien Dante eligió para que le guiara a través de las profundidades y hacia las alturas.

**J.M.:** Tus comienzos son como pintor, ¿cómo explicarías el paso hacia la poesía? ¿Has tratado alguna vez de mezclar ambas experiencias?

**Ch. T.:** Yo he sido siempre, en alguna medida, un pintor. Es decir, siempre he dibujado cosas y, quizás, menos frecuentemente, las he pintado. Uno de mis primeros poemas de cierta extensión, "Nightbook", escrito en 1949, fue un intento de combinar aforismos del estilo de Blake con ilustraciones, dos cosas interdependientes. Fue en el comienzo de esta fase cuando, influido por Graham Sutherland, Henry Moore, Paul Nash, creí que debía dedicar todo mi tiempo a la pintura —aunque esta dedicación no significó que fuera a cesar de escribir poesía. "Nightbook" mismo fue el resultado de irme a vivir a Londres en 1948 y una expresión del humor apocalíptico que se extendía desde la guerra hasta el período de posguerra. Como en el *fin-de-siècle* y también en

la época de *The Waste Land*, había una sensación de Götterdämmerung gravitando sobre la ciudad. Sin embargo, en el aspecto personal, lo importante es que mi primer trabajo extenso fue ambas cosas, gráfico y literario. Rápidamente superé la oscura subjetividad de "Nightbook", y parte de ese aprendizaje vino de la atención otorgada a las formas naturales que yo estaba dibujando, principalmente árboles y lo que permanece de los árboles transformados por el tiempo y el clima. Mi segunda gran explosión gráfica ocurrió más tarde, en 1970, cuando después de un período intenso de dibujar (sobre todo calaveras de ganado traídas del campo por nuestros hijos), me sucedió leer una receta de Oscar Domínguez para la decalcomanía. ¡La gran influencia, ya ves, era española! Eso me enseñó a confiar en el uso casual de elementos en la combinación de la pintura y la escritura. Dice Domínguez: "En forma de un brochazo esparcir *gouache* negro más o menos diluido por zonas, encima de una hoja de papel blanco, brillante, y cubrir entonces con una segunda hoja sobre la cual ejercer una presión constante. Sacar la segunda hoja sin prisa". Esta receta me permitió combinar los resultados casuales con *collage* y también con elementos de dibujo. Ahí seguí lo que he llamado una suerte de estación en el Edén (no "une saison en enfer"), y eso continuó hasta 1979, cuando yo estaba produciendo muchos cuadros y poemas, los cuales, aunque separados de las pinturas, participaban de asuntos comunes: la luz, piedras, agua, marinas, metamorfosis, un edénico paisaje de crecimiento y cambio. ¿Por qué acabó todo eso? Mi mujer me dijo: "¡Mira lo que eres!, un profesor universitario de tiempo completo, un poeta y un pintor. Escribes críticas, reseñas libros. Si continúas a este paso te vas a matar". ¡Tenía mucha razón! Gradualmente he ido desistiendo de la pintura. De alguna manera he dicho ya todo lo que tenía que decir con ella, hasta hoy. Quizá ahora que estoy jubilado... ¿quién sabe?

**J.M.:** ¿Qué es un paisaje en literatura?

**Ch. T.:** Un paisaje en literatura —en poesía, digamos— descrito o imaginado, es un lugar en el que la palabra debe pasar con gran discreción, gran circunspección, energía y una cierta cantidad de humor. (Por supuesto, estoy describiendo mi propio trabajo.) En un paisaje escrito vamos de la topografía a la tipografía. Esta posibilidad nuevos conocimientos en la revelación de las líneas, pausa, encabalgamiento, rima, y cada marca de puntuación indica la velocidad a la que uno está caminando/pensando. Yo imagino la tensión de las sílabas en un poema como los pasos en una caminata

—tocamos la hierba, nos movemos sobre ella. Habrá alguna sorpresa en este paseo, pero no pasos perdidos, ni resbalos o vuelo hacia extáticas conclusiones no ratificadas por todo lo que lo ha precedido. Caminar no es mi única imagen de la poesía. El crítico americano señaló recientemente cuántos poemas he escrito relacionados con la conducción del coche y teniendo en cuenta lo que uno ve y cómo desde él. En este tipo de paisaje automovilístico, el parabrisas se nos presenta como un insospechado ángulo de visión, de sucesivas confrontaciones. Este tipo de visión ensancha nuestra percepción, la enmarca, nos sorprende con ilusiones —árboles que parecen una arcada, reflejos superpuestos al paisaje real. Pero el fin de esto no es una fantasmagoría. Un cierto empirismo británico acoge con ironía estas sorpresas ópticas y encuentra una sintaxis que puede proveer una adecuada estructura para dar cabida a ella. De modo que la topografía, el auditorio y espacio mental de un poema, la irónica danza del lenguaje, todo sirve para ampliar las cosas que nos confrontan cada día, cosas que nuestros habituados sentidos tienden a perder sin la ayuda del arte.

J.M.: Desde Apollinaire hasta Octavio Paz, la ciudad parece ser uno de los motivos centrales de la poesía. En tu obra abundan las ciudades (inglesas y extranjeras), pero tú vives en un lugar algo apartado de Gloucestershire. ¿Cómo ves la ciudad?

Ch. T.: Yo nací en una ciudad fuertemente industrializada, Stoke-on-Trent, en 1927 —el padre de mi mujer fue minero—, pero era una ciudad larga y estrecha, y antes de los ubicuos coches y las autopistas, se podía salir fácilmente de ella, a pie o en bicicleta. No se sentía uno aislado del campo. Mi mujer y yo, antes de que nos casáramos, dedicábamos horas a caminar fuera de la ciudad, y ambos nos sentíamos a tono con la ciudad y con las estaciones, el bosque, la presencia de pájaros y animales. Desde entonces, una más reciente modernidad —carreteras y población— ha separado a la gente de la naturaleza, a menos que se vuelvan excursionistas o se asocien a un club de senderismo, con botas de montaña, mochila y provisiones. Nosotros simplemente caminábamos por las tardes, después del colegio, con nuestras ropas habituales. Algún tiempo después, tras haber vivido diez años en Londres, conscientes del crecimiento del tráfico y del ruido, decidimos vivir en el campo, en una vieja casa que nadie quería, y plantamos nuestras propias verduras —¡y aún lo hacemos! Por supuesto, yo trabajaba en la ciudad, lo que suponía un considerable trayecto. Eso era en los días en que la ciudad estaba siendo demolida para facilitar el fluido del tráfico, y la destrucción que vimos, el afeamiento del panorama urbano, nos rompió el corazón. Nos rompía el corazón porque nosotros siempre amamos la ciudad como una entidad arquitectónica y como una colección de íntimos vecindarios. Y lo seguimos haciendo. Apreciamos sus facilidades —Bristol para la ópera, Londres por sus galerías, Birmingham por su orquesta sinfónica. No estamos esquizofrénicos por esto. Vamos con gran emoción a New York, Lisboa, Barcelona, Roma. Y en mi poesía, todo ello supone el lenguaje *cívico* que yo hablo: para mí, el discurso de un poema es el discurso y concurso de una ciudad ideal, con espacios para pensar, buenas maneras y acontecimientos insospechados. En un poema, "Edén", hablo de los rayos de luz al pasar a través de un bosque, "suficientes para

trazar con ellos una ciudad". Veo la combinación de la luz y los árboles como "avenidas radiales", y esa es una experiencia que he tenido, con todas las obvias diferencias, en París y más recientemente en Barcelona.

J.M.: Si tuvieras que señalar brevemente tu tradición poética, en lo moderno, ¿a quiénes señalarías?

Ch. T.: Mi tradición poética comienza con el romanticismo inglés —particularmente con las observaciones en el diario de Coleridge y con poemas como sus "Frost at Midnight" y "This Lime-Tree Bower". La pintura de Constable es también parte de esta tradición, con su preocupación por las apariencias, los cambios del cielo y el clima. Entonces llegó el diario y los poemas de Hopkins con su deuda con la prosa de John Ruskin. Ruskin, también, como Hopkins y Coleridge, hizo su mejor escritura de la observación directa de la naturaleza en sus anotaciones del diario, y con estas alimentó a la obra maestra *Modern Painters*, tanto en las formas de la naturaleza como en la pintura, obsesionado realmente con el mundo de los hechos objetivos. Esta raíz mía en el siglo XIX viene a enlazarse con mi deuda con los poetas americanos, Stevens, Marianne Moore y particularmente Williams con su conciencia de que el "lugar es el verdadero núcleo de lo universal". El lugar desde el que yo escribo, mi centro de gravitación, es esta casa en el rural Gloucestershire, pero me extiende a otros lugares, USA, México, Italia. Como Williams, yo he estado profundamente interesado en el trabajo de Cézanne y también en el cubismo de Juan Gris. Durante un tiempo estuve fanáticamente interesado por el cine, incluso soñé en trabajar como director. ¡Una ilusión! Pero el asunto visual, la atención por lo objetivo, no eran ilusión, y eso ha permanecido constantemente, aunque con diferentes grados de énfasis. Mi poesía tiene inclinación por los hechos, pero también por el humor. Influido por los americanos, lo que queda es un producto inglés.

Debería añadir que, antes de descubrir a los poetas americanos, había leído mucha poesía francesa y alemana, gracias al estímulo de dos excelentes profesores en el bachillerato. También estudié latín. Dejé Cambridge con un volumen de Rilke en mi bolsillo y pudiendo recitar de memoria muchos poemas de Lamartine, Verlaine y Baudelaire. Todo esto comenzó en una escuela inglesa de provincia hace cincuenta años. Esto no podría suceder hoy: a los estudiantes se les enseña en estas lenguas apenas cómo pedir un billete de tren o reservar una habitación de hotel.

J.M.: En tu poesía aparecen México, con cierta frecuencia, y España. Además, has escrito en dos ocasiones con Octavio Paz (*Renga*, 1967 y *Air born/Hijo del aire*, 1979) ¿Cuándo comenzaste a leer a los escritores de lengua española?

Ch. T.: La cultura española no ha sido nunca extraña para mí. Incluso antes de leer a los escritores españoles, sus pintores me eran familiares por las reproducciones, ya en el colegio, y luego en la National Gallery, en Londres, a donde me fui a vivir. El Greco fue una pasión de mis tiempos escolares, ¡y los había en la National Gallery! Siguió con Goya y con Velázquez, quien casi lo desplazó en mi preferencia. Hubo una gran exposición de Picasso que yo vi justo después de la guerra. El entusiasmo por el cubismo me llevó pronto a Juan Gris, como ya he dicho.

Los primeros poetas españoles que leí, en traducciones,

fueron Lorca y Alberti. La lectura de Lorca pertenece a mis años de Cambridge. Leí sus obras en traducción francesa, aún no había ninguna traducción al inglés. Más tarde fui invitado a revisar una selección bilingüe de Guillén y pronto descubrí al poeta español que me hablaba, más directamente que Lorca, de "la integridad del planeta". Incluso llegamos a cartearnos. Cuando apareció el *Penguin Book of Spanish Verse* de J. M. Cohen, en 1956, fue una revelación para mí que amplió mi sentido del pasado y del presente. Después dejamos Londres y yo fui a trabajar a la universidad de Bristol, también en 1956. Allí encontré a otro profesor, Henry Gifford, quien me condujo a través de los poemas de Antonio Machado, y me hizo una traducción literal bajo el texto español que él pacientemente había escrito a mano. A causa de sus lecturas —yo no sabía español, aunque hablaba italiano y podía reconocer muchas palabras— llegué a familiarizarme con Machado, y tradujimos juntos una selección de sus poemas, publicada en 1963. En ese mismo año fui a México. Cohen me había dado una carta de presentación para Jaime García Terrés, poeta y amigo cercano de Paz, y Brenda y yo tuvimos una memorable cena con él. "Es una pena, dijo él, que Paz esté fuera. Pero podrás encontrar su último libro, *Salamandra*, en las librerías". Casi inmediatamente traduje algunos de esos poemas y entonces comenzó mi larga y fructífera amistad con Octavio y una correspondencia de más de treinta años. El final de mi aventura española con Henry Gifford fue cuando tradujimos diez poemas de *Trilce*, de Vallejo, en 1970.

J.M.: A mí me preocupa el aislamiento en que está la poesía española en relación con la hispanoamericana. Es la misma lengua y sin embargo la ignorancia, salvo en lo que se refiere a algunos grandes nombres, es notoria. Tú, sin embargo, señalas tus comienzos literarios, en *Some Americans*, y ahora en esta conversación, con una fuerte conciencia de la poesía que se hacía en Estados Unidos. ¿Qué podrías decir al respecto?

Ch. T.: La poesía americana fue para mí una tentación —Whitman, esas largas líneas, toda esa gesticulación en el espacio— pero yo fui descubriendo y fui castrado por el ejemplo de Marianne Moore cuyos minúsculos momentos superan la vaguedad de los gestos. Con mis raíces en el

empirismo de Ruskin y Hopkins, fue fácil ver el valor y la salud artística de un poeta como Moore y, más tarde, Williams. Su dramática fragmentación de la línea hacia expresivos segmentos me dio un nuevo discurso haciéndome doblemente consciente del modo en que las particularidades de un poema pueden resaltarse a través del corte de las líneas. Curiosamente, las nuevas libertades y disciplinas nas aprendí de la poesía americana, ayudándome a hablar más claramente como inglés. El fruto inmediato del descubrimiento de Williams fue que en la traducción de Machado usé la fragmentación del verso de Williams para evitar que sus octosílabos fueran monótonos en inglés. Así que la poesía americana me ayudó, también, en mi aproximación a la poesía de España.

J.M.: Acaba de aparecer una gruesa antología de tu obra, *La insistencia de las cosas* (Ed. Visor), debida a varios traductores. En Tenerife, Nilo Palenzuela ha publicado un pequeño libro tuyo, *La huella del ciervo*. Se te ha traducido al portugués y catalán; has publicado en diversas revistas españolas, ¿te sientes en alguna medida leído en España?

Ch. T.: Yo no he escrito un libro de cocina y no espero hacerme millonario con mis lectores españoles, pero me asombra la inteligencia de algunas de las cartas que he ido recibiendo de jóvenes españoles y de artículos que han dedicado a mi poesía. La calidad de las traducciones también me ha sorprendido. Ellos señalan que mi significado no está confinado a una sola lengua y va más allá de un mero juego de palabras. Ante las inesperadas y generosas reacciones desde Barcelona, Madrid, Tenerife, he experimentado manifiestamente qué brillante y prometedor generación joven tienen en España. Son gente, por supuesto, que lee poesía y la poesía ha provocado algún cambio en ellos, sea lo que sea lo que Auden y Eliot dicen. Están abiertos a nuevas aproximaciones y pertenecen, como pertenecen mis propios poemas, a la tradición europea de la que España es parte. Dentro de esta tradición, Machado, Guillén, Rilke, Valéry son todavía nuestros contemporáneos. Si mi poesía puede enseñar algo a los más jóvenes escritores en España sería a guiar el curso entre la Escila del barroco y la Caribdis de las diarias trivialidades, por ejemplo las de Philip Larkin. ♣

