

E NTREVISTA A CHARLES OMLINSON

por C.D.

—¿Podría describirnos sus comienzos como pintor?

—Permítame empezar por el principio. Procedo de un tipo de familias poco frecuentes. Mi abuelo paterno tuvo siete hijos, cinco de ellos hembras. Hizo que éstas recibieran educación, y a los varones los envió al mundo para que se abriesen camino por sí solos, cosa que resultaba bastante anticonvencional. De este modo, mi padre llegó a proletariarizarse, se casó con una joven asalariada y vivió en un medio donde nunca se oyó hablar de arte. Todos los años regresábamos en verano a la casa de mi abuelo. Era empleado de una compañía de seguros y coleccionaba cuadros con cierto aire de modestia, pequeños óleos del siglo diecinueve, muy buenos, uno de los cuales guardo aún; al parecer, se trata de una ilustración a Scott, con dos guerreros, un cruzado y un sarraceno, en plena lid —una especie de «sub-Delacroix», pero sutilmente pintado, foco activo de color en la pared. Allí coincidía a veces con dos tías mías que pintaban con bastante destreza. Ambas se interesaron por mí. Una de ellas, la tía Agnes, me dio una lección sobre cómo pintar árboles, cómo relacionar cada una de las hojas y las ramas con todo el conjunto, que resultó muy ilustrativa. La otra, la tía Nora, vivió en Shangai hasta que estalló la guerra: tenía una forma moderna de pintar, con pinceladas muy audaces al estilo postimpresionista. Cuando apareció en escena hablamos de cuadros, y me regaló un libro de Penguin sobre arte alemán del siglo XX, que en ese momento fue toda una revelación. Luego vinieron las charlas sobre arte moderno de la BBC. Compré un folleto especialmente impreso para estas series y vi por vez primera reproducciones de De Chirico, Picasso y Dalí. En las clases de arte del colegio me ponía a dibujar temas de De Chirico con la esperanza de llamar la atención del profesor, pero lo único que éste hizo fue decir que los niños que calcaban sus dibujos hacían trampa. Había calcado, efectivamente, los contornos de una de las figuras sentadas de De Chirico, pero tanto el sombreado como el fondo eran míos. Intenté plantear la cuestión de Picasso. Ninguna respuesta. Yo era muy

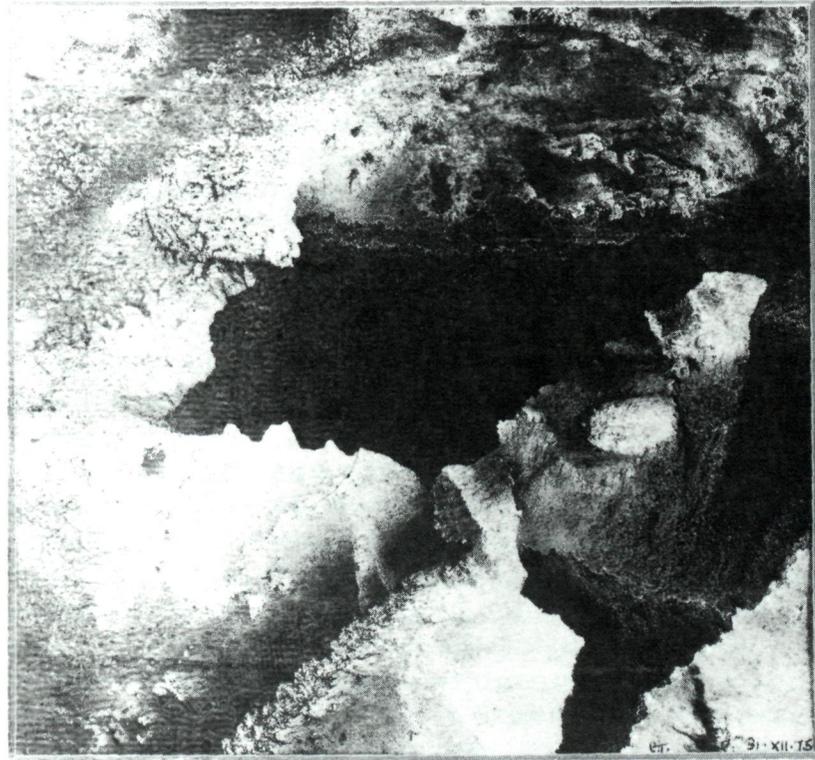
ingenuo. Sabía que era posible reproducir cuadros en los libros, ¡pero imaginaba que los cuadros que veía en la pared eran los *auténticos*! Había visto en un libro uno de los estudios de abetos realizados por Monet; luego descubrí que el original (o al menos eso pensé) se encontraba en el colegio de las niñas. Me emocionaba pensar que, durante la guerra, teníamos que compartir ese colegio con ellas, pues el nuestro carecía de refugios antiaéreos: ¡tuve la suerte de examinar el Monet con detalle! En nuestro museo local había un Wyndham Lewis realmente *auténtico* —un retrato de Stephen Spender—, además de un Lowry, un Epstein y algún que otro moderno más. Nuestro profesor de alemán, que había abandonado Alemania justo a tiempo en 1939, tenía libros de Van Gogh, de grabados en madera de Masreel, además de discos de Bruckner y del grupo berlinés de Brecht con interpretación de fragmentos de la *Dreigroschenoper*. ¡Fui lanzado al mundo moderno, estaba lejos! Por otro lado, nuestro profesor de francés tenía enormes reproducciones de Cézanne en las paredes de su casa. ¡Ahora sí que me dirigía hacia «das Ding an sich»! (También conocí a Kant y a Nietzsche por las explicaciones del Herr Doktor Kuttner, quien por último me regalaría, cuando estaba a punto de marcharme a Cambridge en 1945, ¡todo un volumen de Rilke!) En Cambridge había auténticos Cézannes. Por siete libras compré una litografía de Rouault firmada por él. ¡Con siete libras más hubiese podido comprar un Max Ernst! En aquellos días una libra era una fortuna.

No empecé a pintar con seriedad hasta que me trasladé a Londres tres años después. Pero me di cuenta de que no podía ganarme la vida y de que tenía que volver al mundo universitario (tuve una absurda ambición por convertirme en director de cine, inspirado por *Citizen Kane* de Orson Welles). De ahí que invirtiese el tiempo que podía haber dedicado a la pintura en prepararme para la universidad y en escribir poesía. Al principio hacía «libros proféticos» como los de Blake; *Moon Book* fue uno de los que ilustré, y que todavía guardo. ¡No está mal, dentro de un cierto estilo naïf! Por lo tanto, aunque trabajase para un *MA*

en Inglés, seguía dibujando cosas, en su mayor parte formas de árboles a lo Graham Sutherland y piedras a lo Henry Moore. En 1956 conseguí una plaza en la Universidad de Bristol, y, por falta de tiempo, sólo podía dibujar durante las vacaciones. No obstante, surgió un problema. Al querer revelar la presión de los objetos, fui comprobando cada vez más que unas gruesas líneas negras exageraban demasiado los contornos, echando a perder todo lo que hacía. El negro me vencía, alejándome incluso con frustración de la pintura, acompañado, por supuesto, del trabajo agotador de la enseñanza. Pasaron doce años sin nada que mostrar. Nada de nada. Entonces, en 1968, Bruce Chatwin me prestó varias reproducciones de Hércules Seghers. En aquella época Chatwin era vecino nuestro, y una constante fuente de discusión sobre pintura. Tenía unos de los mejores ojos con los que me he tropezado, y siempre estaba descubriendo cuadros interesantes que dejaba conmigo cada vez que proseguía con sus viajes. Había en especial un buen grabado de Klinger de la serie *The Glove*, e incluso un Durero. Los Seghers me pusieron de nuevo en marcha. Hice algunas cosas en sepia y en blanco y negro. No eran buenas. Sin embargo, me estaba moviendo y sentía que volvía a tomar contacto con el dibujo, esta vez por medio de estudios muy exactos de cráneos de vacas (vivimos en pleno campo, y nuestras hijas los habían encontrado y traído a casa). ¡De nuevo me estaba moviendo, si bien sólo de la mano de la muerte!

—¿Por qué la obsesión por el negro?

—Fue precisamente al llegar a este punto como descubrí la decalcomanía, o, más bien, la fórmula de Óscar Domínguez: «Extiéndase por medio de un pincel grueso gouache negro, más o menos diluido, sobre una hoja de papel blanco satinado; cubrir luego esta hoja por otra de iguales características ejerciendo una presión sobre la primera. Levantar despacio la segunda hoja.» La encontré en un libro de Roger Cardinal y Robert Short sobre surrealismo. Adviértase que Domínguez dice «gouache negro», ¡y me hice



CH. TOMLINSON.
CAVE MOUTH (1975)

amigo del negro al abrazarlo! Los paisajes en negro y en sepia de Hércules Seghers fueron un prelude. Pero ¿cómo servirse de la decalcomanía sin convertirla en una mera fantasía, en un juego meramente subjetivo? En aquel tiempo estaba profundamente interesado en la arquitectura de Gaudí, que evidentemente conocía por medio de reproducciones, ya que nunca había estado en Barcelona. Las ventanas del comedor de la Casa Batlló fueron uno de mis modelos en los ejercicios de dibujo. En seguida Domínguez y Gaudí se unieron para mí. Tomé las tijeras —con ellas podía moldear *conscientemente* las cosas— y recorté la forma de una ventana de Gaudí que fui desplazando por mi decalcomanía hasta conseguir a través de ella un paisaje panorámico, un paisaje rocoso, un paisaje marino. Y así fue como empecé a combinar la decalcomanía sin objeto preconcebido con la acción deliberada de las tijeras, yendo desde la decalcomanía simple a la decalcomanía-*collage*. Creé finalmente mis propias ventanas, diciendo «adiós y gracias, señor Gaudí». Añadía pinceladas, líneas a pluma,

cualquier cosa. A excepción de algunas sepias, toda mi obra está en blanco y negro. He aquí la casualidad convertida en elección. He aquí el negro, no como un contorno que deformaba, sino como una estructura que informaba.

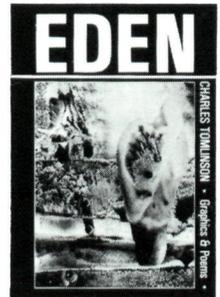
—*Se ha dicho que el proceso que se inicia en su obra plástica parece liberar las energías que se encuentran presentes también en su poesía. En ésta son constantes las relaciones con el mundo de la pintura. Ruskin, Constable, Cézanne, Van Gogh, por un lado, y Wallace Stevens, William Carlos Williams y Marianne Moore, por otro, son nombres que se destacan y que han influido en su manera de acercarse a la realidad exterior; a la vez que ayudado a definir los fundamentos básicos de su ética visual. ¿Podría hablarnos de estas relaciones e influencias?*

—Con mi poesía he ido progresivamente descubriendo formas de liberar las zonas de actividad psíquica que subyacen a los niveles de la voluntad y la consciencia, acogéndolas siempre en el mundo de la luz, el mundo en el que la conciencia pudiera reconocer y articular su plenitud de contenidos, en el que lo conocido y lo desconocido pudieran alcanzar un estado de unidad. Ruskin fue importante porque con sus magníficas secciones de *Modern Painters* sobre la verdad de la luz, el follaje, el agua y las nubes me enseñó a ver. También Constable, porque cambió las condiciones para la pintura moderna, siendo el primer pintor de series, anticipándose a Monet. Concilió la sensación con la perspectiva, anticipándose a Cézanne. Sólo los franceses supieron llevar a la práctica sus descubrimientos; los ingleses preferían lo anecdótico. Fue un pintor del lugar, al igual que Williams fue un poeta del lugar, y lejos de ser un simple experimentador, supuso una gran culminación, con la masiva presencia del arte europeo anterior a sus espaldas. Cézanne fue importante porque me enseñó a llevar la mirada cada vez más lejos de la fantasía personal en beneficio de las estructuras del mundo circundante. Van Gogh me estimuló con la presión intensa que vino a ejercer sobre ese mundo, retor-

ciendo violentamente sus formas. Yo quería un matrimonio con el mundo, pero en el que éste no siempre fuese sometido a mis propios intereses; un verdadero matrimonio en el que existieran dos polaridades (para usar la palabra de D. H. Lawrence) que encontrasen equilibrio. Wallace Stevens fue importante porque me sedujo su manera versátil de mirar las cosas («Thirteen ways of looking at a blackbird»). Pero llegué a percibir en Stevens una cierta ingravidez, una excesiva preponderancia de la mente reflexiva y una ausencia de lo que Hopkins llamó «paisaje interior» y Ruskin «las formas separantes de las cosas». De ahí que Williams y Marianne Moore ofreciesen ahora un antídoto: el primero con una poesía basada en los objetos y la segunda con una dicción de gran precisión y consistencia.

Aparte de éstas, otra influencia fundamental fue la de la sintaxis sumamente articulada de Wordsworth en *The Prelude* (versión de 1805) y la de los poemas conversacionales de Coleridge, poemas como «This Lime Tree Bower», «Frost at Midnight» o «The Nightingale». Me gustan «las formas separantes de las cosas», pero, para mí, tales formas sólo pueden ser expresadas mediante las formas del lenguaje que se reparten en la sintaxis. Rechazo la poesía en la que todo son imágenes, en la que todo es un montaje. Podrá ser muy expresiva, como la de los *Cantos* de Pound, pero a mí me resultaría imposible unir de manera tan dilatada. Al igual que Mallarmé (¡poeta con el que he luchado durante mucho tiempo!), me considero un sintacticista. La parataxis indefinida engendra para mí una especie de parálisis.

En lo que respecta a otras influencias visuales, son tantas que casi no podrían especificarse. Me gustan muchos pintores, pero ¿serían las de todos esos artistas «influencias»? Si he de referirme a la pintura norteamericana de los 30 y de los 40, pienso tanto en Georgia O'Keeffe, Charles Sheeler, Charles Demuth como en Pollock, Kline, Arshile Gorky. Los tres primeros pertenecen a un mundo que comparto; los otros tres pertenecen a un mundo que me atrae, aunque como artista prefiero algo distinto. Fui muy sen-

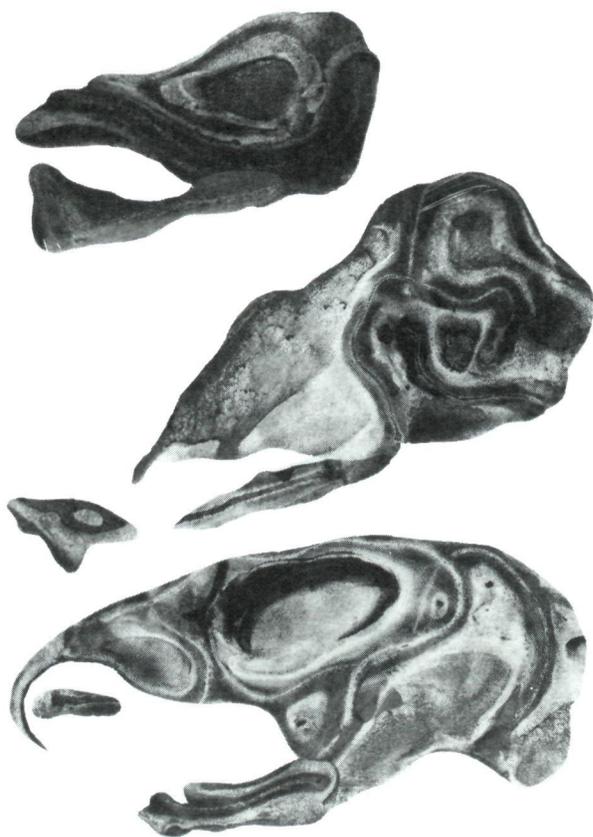


sible a la obra de pintores ingleses como Graham Sutherland, en su primer y último periodos, cuando volvió a la inspiración inicial: los paisajes de Pembrokeshire. También, en parte, a Paul Nash y a Henry Moore, pero no el Moore de los monumentos, el fabricante de un sin fin de estatuas públicas. Creo que nuestro pintor más grande y más subestimado es David Bomberg; sus paisajes españoles del área de Ronda combinan fuerza romántica con precisión moderna. Murió decepcionado, casi en el anonimato. Ahora está de vuelta en el mercado. Pero ¿qué es el mercado sino una conspiración por la cual los comerciantes de arte se hacen con el dinero que debería ir destinado al artista? Los marchantes, como los banqueros, creen tener el automático derecho de ser más ricos que el resto de la raza humana.

Pero no moralicemos... Recientemente quedé muy interesado por un paisajista mexicano del siglo XIX: José María Velasco. He ido descubriendo al mismo tiempo a los pintores norteamericanos de la *Hudson River School*, sobre todo al gran Frederick Church. Se me ocurrió que Velasco y Church eran los primeros y más significativos pintores de volcanes (uno posterior es el estupendo pintor mexicano Dr. Atl, alias Gerardo Murillo, contemporáneo de los pintores muralistas y, a decir verdad, igual de interesante). Redacté un ensayo sobre Velasco y Church que apareció en el catálogo de la exposición con motivo del homenaje a Octavio Paz en 1990, «Los privilegios de la vista», en Ciudad de México. Dicho ensayo ha visto la luz sólo en español; al parecer, nadie ha oído hablar de Velasco en el resto del mundo. Todo ello supone para mí un nuevo punto de partida: la crítica de arte. He escrito dos ensayos sobre Cézanne para la revista *Modern Painters*, uno sobre John Ashbery como crítico de arte, y otro sobre pintura paisajística canadiense, poco reconocida, a mi entender, no sólo en América, sino también en Europa. Hace muy poco he escrito también sobre los pasteles de Odilon Redon. Mi esposa, debo añadir, estudió historia del arte con Anthony Blunt y Ernest Gombrich. ¡Es una excelente crítica de mis ensayos!

—¿Qué relaciones ha mantenido con la cultura española y cuáles son los artistas que más le han atraído?

—Sólo he estado en España en una ocasión, en diciembre del año pasado. Sin embargo, la cultura española siempre ha formado parte del aire que respiro. Empezaré por la pintura. En lo que va de siglo, una parte considerable de ella es simplemente cultura española, o quizá debiera decir, catalana. Estoy pensando en Picasso, Dalí, Miró; también en Juan Gris, quien para mí cuenta mucho más que Dalí. Veo en el Dalí de finales de los 20 y década de los 30 —antes de que hiciese gala de su ostentación, condición que siempre llevó implícita— a un pintor con mucha inventiva. Fue el primero que conocí (¡por el folleto de la BBC!). Un día, cuando mis padres no estaban en casa, saqué del portarretratos la fotografía de boda y coloqué en su lugar una reproducción de sus relojes blandos, *La persistencia de la memoria*, el que se encuentra en Nueva York. Yo tenía entonces dieciséis años. Creí que ellos jamás lo notarían. Mi madre lo notó casi al instante, aunque el cuadro estuviese en mi habitación. Por eso, en cierto modo, Dalí fue parte de mi juventud. Inmediatamente después de acabada la guerra llegó la primera gran exposición de Picasso. Vi lo último que había hecho antes de conocer las obras de la fase cubista en la que colaboró con Braque. Fue la fase que más me impresionó, ya que me gusta la combinación de misterio y precisión. Según se mirase, éste no era el «verdadero» Picasso, el Picasso del *Guernica* y de las pinturas metamórficas posteriores. Braque lo había impulsado a algo que eludía el lado más egocéntrico de su personalidad. Se trataba de una especie de impersonalidad dentro de la fase analítica que en absoluto resultó «fría», antes bien, apasionadamente explorativa, sin hacer de la pasión el único centro del drama. Picasso dijo de Gris: «He aquí un pintor que sabe realmente lo que hace.» Lo que me gusta de Gris es la manera en que encamina el cubismo para crear poemas muy lúcidos y compactos a partir de las posibilidades cubistas. Quizá se pierda parte del misterio, pero el enfoque es tan exacto



que la precisión es ya de por sí un misterio. He de mencionar de nuevo a ese arquitecto —una vez más, un catalán—: Gaudí. Descubrí a Gaudí después de que la nefasta arquitectura reiterativa invadiera el mundo desde la Segunda Guerra. No es que yo optara por un mundo invadido por Gaudí, pero él significó un gran alivio, la constatación de que la imaginación ocupa un lugar aparte en la arquitectura del siglo xx. Lo trágico es que los arquitectos, tras haber prescindido del elemento decorativo y perdido contacto con lo vernáculo, han transformado nuestro mundo en un cementerio —excepto que los cementerios son más interesantes. Las cosas empiezan a cambiar de nuevo, aunque demasiado tarde para salvarnos de las demoliciones que se han sucedido desde los 50 en adelante. Durante treinta años sentía que vivía en medio de una tragedia, una masacre arquitectónica. Y la tragedia aún continúa.

Hasta ahora he hablado sólo de nuestro siglo. Al hacer antes alusión a la cultura española como parte del aire que respiro, me refería también a la del pasa-

do. Descubrí el arte moderno desde muy joven, a la misma vez que descubría a El Greco, que *parecía* «moderno». Luego descubrí a Velázquez, que no lo parecía, y llegó a gustarme aquel sentido de firmeza de la presencia humana en algunos de sus retratos, la escala humana que se establece, digamos, entre sus cuadros de la aristocracia y los de enanos y, por supuesto, entre sus princesas y *Las Meninas*. Para mí, uno de sus cuadros más mágicos es el de *Las Hilanderas*, porque en él se funden el mundo real y el mundo del mito de manera sorprendente (la historia de Aracne con traje moderno). Algo similar hace El Greco con su *Entierro del Conde de Orgaz*, donde la vida diaria de sus coetáneos vestidos de negro, junto con la imagen de San Esteban y San Agustín, inclinados sobre el cuerpo, y el cielo imaginado, logran una unidad maravillosa. Y el cuadro allí, llenando la pared de Santo Tomé con imponencia, tal si la realidad contemporánea y el mundo de la imaginación obrasen de común acuerdo.

Con los poetas he mantenido una relación muy poco sistemática, y de carácter más acusado que en lo que respecta al arte visual que conozco desde los frescos románicos hasta Picasso en adelante. Cuando apenas si sabía algo de español, un amigo me introdujo a Machado, del que traduciríamos una selección de sus poemas. Más tarde abordamos a un poeta mucho más difícil: Vallejo. En realidad empecé a aprender español cuando marché a México en 1963. Allí compré un libro de Octavio Paz, traduje algunos poemas, los publiqué luego en *Encounter* y quedé sorprendido al recibir una carta suya muy positiva y cordial. Desde entonces nos hemos visto con mucha frecuencia, en Ozleworth (en mi casa) y en Londres, en Nueva York, en París y en México. Somos muy buenos amigos, e incluso hemos colaborado juntos (en *Renga* y, más recientemente, en *Hijos del aire*). Gracias a Octavio pude conocer la poesía mexicana. Con el tiempo fui leyendo a Jiménez, Guillén, Cernuda, Alberti. A Lorca ya lo conocía de mis días de juventud, puesto que era uno de los pocos poetas españoles que se encontraban traducidos. He releído a Neru-

CH. TOMLINSON, *THREE PREHISTORIC MASKS* (1973)

da hace poco, aunque con cierta impaciencia. Machado y Guillén son los poetas españoles que más me han enseñado. El «Poema de un día», de Machado, fue para mí una revelación en el uso de lo prosaico, y la conciliación de la escena pública y la meditación privada se traduce, por otro lado, en una relación de elementos en los que encuentro un paralelismo con *Las Hilanderas* y *El Entierro del Conde de Orgaz*. En la poesía de Machado —al igual que en estos cuadros— la «imaginación» no se convierte en una mera fantasía giratoria (a menudo el problema de Dalí). Admiro esa suerte de equilibrio. Con Guillén sucede algo similar: la imaginación nunca obra a expensas del mundo que conocemos:

Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.

Me encanta ese sentido que tiene Guillén de la integridad del planeta, y que conlleva también una integridad del yo que no ha de intentar prevalecer sobre el planeta. Hay un empirismo redentor aquí (siento admiración por el empirismo inglés; el idealismo y el marxismo me parecen absurdos en su mayor parte). En Guillén, la imaginación y el mundo no están enfrentados. La tragedia de la mayor parte de la arquitectura del siglo xx es el destierro de la imaginación; de ahí mi admiración (¿paradójicamente?) por un arquitecto que se acerca tanto a lo fantástico como Gaudí (que no obstante tiene que conciliar esa fantasía con la resistencia que oponen la piedra, el yeso, la madera).

Por tanto, el arte español ha estado siempre presente en mi pensamiento artístico, que se remonta incluso hasta Góngora. Me gusta el Góngora que escribió el *Polifemo* y las *Soledades*, antes de que sometiera su imaginación a los dictados del catolicismo español. Al crear Góngora la visión de una Naturaleza radiante de vitalidad, creyó, también, en «la integridad del planeta». Esa es su «primera verdad». Δ



CHARLES TOMLINSON

Charles Tomlinson nació en Stoke-on-Trent (Staffordshire, Inglaterra) en 1927 y cursó estudios universitarios en el Queen's College de Cambridge. Es una de las voces más destacadas de la poesía británica contemporánea, y su obra ha sido parcialmente traducida a varios idiomas. En 1985 la Oxford University Press reunió el conjunto de volúmenes publicados hasta esa fecha (*Collected Poems*), al que han seguido *Notes from New York* (1984), *The Return* (1987) y *Annunciations* (1989). Es autor asimismo de *Renga* (en colaboración con O. Paz, J. Roubaud y E. Sanguineti) y de *Hijos del aire* (con O. Paz). Ha realizado traducciones de poetas rusos, españoles e italianos, ofreciendo una selección de las mismas en *Translations* (1983). A él se debe además la edición del *Oxford Book of Verse in English Translations* (1980), así como antologías críticas de Marianne Moore y Williams Carlos Williams. Aparte de numerosos ensayos, ha escrito *The Poem as Initiation* (1967), *Poetry and Metamorphosis* (1983) y *Some Americans: A Personal Record* (1977, 1981). Como artista plástico ha publicado *Words and Images* (1972), *In Black and White: The Graphics of Charles Tomlinson* (1976) y *Eden: Graphics and Poetry* (1985). Ha disfrutado de estancias en los Estados Unidos, México, Italia y Canadá. Vive en Ozleworth (Gloucestershire, Inglaterra) y enseña poesía inglesa en la Universidad de Bristol. Δ