

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

El ciclo anual como metáfora de la vida en la poesía de Wallace Stevens

TESINA

que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

Presenta:

Adriana Toledano Kolteniuk

Asesora:

Charlotte Anne Broad Bald

México DF

Septiembre 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedico este trabajo a todos mis maestros de las letras y de la imaginación, empezando por mi mamá, quien me enseñó a leer y escribir antes de que la escuela lo hiciera, a quien le siguieron mi papá, quien me leyó en voz alta todas las noches de mi niñez, mi hermana y mis amigos de la infancia, con quienes aprendí a soñar, mis maestras de primaria, quienes me motivaron a escribir cuentos y poesía, y finalmente mis maestros de la universidad, quienes me enseñaron a leer a los grandes maestros y ¡¡maestras!! de la literatura desde perspectivas críticas y a (intentar) comunicarme con precisión y claridad.*

*Sobre todo agradezco a mi asesora, Charlotte Broad, quien me acompaña desde Londres en este proceso e hizo un gran esfuerzo por adaptarse a mis idas y venidas de la ciudad. Estoy muy agradecida también por la comprensión y el apoyo que me brindó Ana Elena González sin el cual mi experiencia académica durante toda la carrera hubiera tenido muchísimas más complicaciones. Desde luego merecen mención mis otros sinodales, Irene Artigas, Rocío Saucedo y Adrián Muñoz, cuyas cuidadosas lecturas me dieron herramientas para pulir notablemente este trabajo.*

## ÍNDICE

Introducción.....	3
Harmonium: un canto a la imaginación.....	16
Adiós a Florida: ideas de orden y des-orden.....	31
La roca de la realidad.....	45
Conclusiones.....	58
Bibliografía.....	65

## Introducción

Nature is a language, can't you read?  
The Smiths

El arte y el lenguaje son tan antiguos como la cultura, como señala su estado de desarrollo en las primeras “civilizaciones” de nuestra especie. Por lo tanto, estas facultades son imprescindibles para entender la naturaleza humana. Detrás de ellas residen la creatividad (que afirma e interpreta) y también la incertidumbre (que duda, cuestiona, y plasma sus dudas) como características humanas distintivas. Si éstas se entienden como rasgos naturales o biológicos y no únicamente culturales o sociales, es indispensable considerar en su estudio al entorno desde el cual surgimos y en el que nos desenvolvemos: lo que hemos llamado la naturaleza, el paisaje, o la Tierra, en distintos contextos. Como escribe elocuentemente el científico Loren Eiseley: “If I remember the sunflower forest it is because from its hidden reaches man arose. The green world is his sacred center. In moments of sanity he must still seek refuge there” (1). Más adelante en su libro *The Invisible Pyramid*, Eiseley observa que “much of what man has achieved through the use of his intellect, nature had invented before him” (75). Si creamos, es con base y en función de lo que no hemos creado, lo que nos antecede. Si nos preguntamos, es sobre el misterio de eso que tenemos a la mano, el todo con el que interactuamos.

La poesía sistemáticamente condensa los intentos de la humanidad por entenderse a sí misma a partir del primer momento de diferenciación o individuación frente a la naturaleza. Vista en su conjunto, se puede trazar un sentido en el camino, vislumbrarse la evolución de un gran sueño o idea, como si se tratara realmente de un único Gran Poema. En las creaciones humanas está grabada la historia de nuestra interacción con la naturaleza,

desde la primavera de la antigüedad hasta el invierno de las épocas actuales, desde el asombro de la infancia hasta la reflexividad de la vejez. Cada sujeto en su momento adopta la tarea de retratar el clima de su entorno en palabras precisas, de reflejar y poner en tela de juicio las creencias y los anhelos que circulan en el aire de su región, desde el interior del cuerpo hasta el espacio exterior. Este análisis se enfoca en la obra de Wallace Stevens, poeta de Nueva Inglaterra, en el noreste de Estados Unidos, entre 1923 y 1955, situación en la que el Modernismo era la corriente artística e intelectual dominante.

Una de las intenciones del modernismo imagista-objetivista, la tradición norteamericana de Pound, Williams y Eliot, era que el lenguaje alcanzara “the status of an object in itself” (Longenbach, *Cambridge Companion* 78). En cambio, John N. Serio, en su introducción a los *Selected Poems* que compiló y publicó en 2009, identifica una “dimensión metafísica” (“metaphysical dimension”) en la poesía de Stevens que en una “era de desencanto” (“age of disbelief”), “goes beyond humanism” (Serio, *Wallace Stevens* xvi). Enseguida cita a Stevens quien escribió en una carta: “The chief defect of humanism ... is that it concerns human beings. Between humanism and something else, it might be possible to create an acceptable fiction” (*Letters*, 449 cit. en Serio xvi). A Stevens le interesaba crear una ficción útil y convincente, y en eso se parecía más a los poetas brahmanes que leyó en su juventud, que a sus contemporáneos modernistas. “Modern lyric poets ... usually write about more tangible topics, often using the first-person singular” (xii), explica Serio, mientras que la poesía de Stevens “speaks to our vast and inarticulate interior world” (xiii).

A Stevens sí le interesa conocer la realidad circundante, pero más aún desea entender el poder creativo que el sujeto puede adquirir dentro de esa realidad con un conocimiento privilegiado de sus dinámicas invisibles. Aunque esta preocupación parece

tener poca relación con el mundo práctico o la sociedad, a Stevens siempre le pareció fundamental el rol del poeta y el papel de la poesía, actividad de orden mítico, en la vida cotidiana: uno de sus aforismos explica que “Poetry is a response to the daily necessity of getting the world right” (*OP* 201<sup>1</sup>). Nunca le atribuye ninguna cualidad propiamente mágica a la poesía, pero sí le atribuye una propiedad sanadora, una función social importante y simple: “to help people live their lives” (*NA* 29). Para Stevens, “a variation between the sound of words in one age and the sound of words in another age is an instance of the pressure of reality”, donde esta última es la que cambia y no la dinámica esencial de la imaginación, ni las necesidades y anhelos cotidianos (*NA* 14).

Para Stevens, la poesía es independiente tanto de la realidad como de la imaginación, y el poeta no tiene obligación o compromiso social alguno, como afirmó en el ensayo antes citado, “The Noble Rider and the Sound of Words”: “That he must be contemporaneous is as old as Longinus and I dare say older. But that he is contemporaneous is almost inevitable” (*NA* 28). El poeta es en primer plano un sujeto aislado en su entorno, luego se inserta a las vastas y variadas tradiciones literarias dentro de las cuales se pueden contextualizar sus particularidades y correlaciones. La voz poética de Stevens asume la ansiedad e insatisfacción que caracterizan al hombre occidental moderno. Los momentos en los que más se aplaca esta ansiedad son los momentos de soledad ante la naturaleza, a veces embriagantes y a veces cristalinos, donde el poeta pierde la distinción entre su identidad y lo que lo rodea, en un ejercicio transpersonal que atraviesa “the extensive register of feeling between our heavens and our hells” (*Serio* xvi). La cualidad hermética de fluir por todas las regiones y a la vez ninguna, se contrapone y alterna con una

---

<sup>1</sup> Sólo con Stevens diferenciaré sus obras citadas mediante siglas de sus títulos: *CP* para los *Collected Poems*, *NA* para *The Necessary Angel* y *OP* para *Opus Posthumous*. Estas siglas son utilizadas de la misma manera por la mayoría de sus críticos.

cualidad terrestre, de regreso a la realidad inmediata. A pesar de no ser el “típico” modernista, Stevens retoma el misticismo inherente a los fenómenos elementales para reflejar una inquietud latente dentro de la modernidad por regresar a los orígenes.

Stevens concibe de la imaginación como un componente fundamental de la naturaleza, a menudo simbolizada o representada por el poeta. En uno de sus poemas, “Angel Surrounded by Paysans”, la voz poética afirma ser: “the necessary angel of earth/Since, in my sight, you see the earth again”, figura que da título a su libro de ensayos, *The Necessary Angel* (vv. 11-12, CP 496). Partiendo de esta condición del poeta, me interesa rastrear un patrón en la dinámica de interacción entre su voz y el resto de la naturaleza, tomando como modelo arquetípico el cambio de estaciones. Por lo pronto, podemos afirmar que la “base” para Stevens es la realidad natural desnuda, y no la esfera social. Él mismo insistía que “poetry is not personal”, y con esta afirmación nos informa más sobre su propio carácter que sobre una teoría poética (OP 186). Desde luego, la búsqueda ontológica o epistemológica de Stevens no la emprende entre sus semejantes, e incluso se podría decir que es un misántropo. Él reconoce que “Life is an affair of people not of places. But for me life is an affair of places and that is the trouble” (OP 185). Stevens pretende conocerse a sí mismo como poeta a través de un diálogo con lugares y paisajes, y los personajes que aparecen en sus poemas son personificaciones de distintos aspectos de éstos, como en los mitos originarios donde se personifican las fuerzas de la naturaleza. John N. Serio, en su introducción a *Wallace Stevens: Selected Poems*, explica este distintivo carácter impersonal:

Stevens’ poems frequently seem bizarre, theoretical, and detached. [...] In addition, Stevens often employs strange characters, such as the mountain-minded Hoon, Professor Eucalyptus, and Canon Aspirin. He seldom uses the first-person form in

his poetry, and when he does, it is likely to be in the plural form of “we”. Although he occasionally chooses the second-person “you,” he usually resorts to an anonymous third-person “he” or “she”, or to the even more remote “one”. (Serio, *Wallace Stevens* xiii)

El lector no puede encontrar en su poesía un espejo de su situación amorosa, ni ver expresado el día a día doméstico, ni una descripción detallada de las emociones de una madre ante su hijo. Tindall explica, “despite an insistence on personality, Stevens is rarely personal. However lyrical, he seldom deals with love” (12). El lector debe enfrentarse en soledad al “non-human other”<sup>2</sup> que representa la naturaleza, con sólo la voz de Stevens para guiarlo en su pensar y sentir.

Este entorno, aunque no sea humano, está vivo y tiene rasgos personales: por algo Stevens compara la Tierra con un cuerpo, no un edificio (*OP* 186). En este sentido, la poesía de Stevens es personal e interactiva, sólo que esa interacción sucede entre lo que podríamos llamar órganos de un mismo cuerpo (la tierra), todos entretejidos con el ser del poeta. Al estar tan emparentado con el paisaje, no es sorprendente que los cambios estacionales de éste también sean vividos por el poeta. Sólo entonces su atención deja de estar suspendida en un abstracto no-tiempo, y se dedica a observar fielmente la “personalidad” de la naturaleza, sus movimientos dictados por el sol y las sombras, sin dejar de ocuparse por los espacios domésticos ni de preguntarse por el abstracto mundo de ideas puras. Es justamente en su deseo de aterrizar que la voz poética logra identificarse con las estaciones del año para probar que la Tierra, como ella, está viva, moviéndose por un ciclo de cambios recurrentes.

---

<sup>2</sup> Este término lo utiliza Gyorgyi Voros a lo largo de su libro sobre la ecología en la poesía de Wallace Stevens, *Notations of the Wild: Ecology in the Poetry of Wallace Stevens*.



El devenir del lenguaje no deja de pasar por los mismos bloques consecutivos que la naturaleza misma, dinamizados en el tiempo y las mentes humanas para transformarse, sin dejar de pasar siempre por las mismas estaciones de cambio o etapas. El poeta, para Stevens, quien reflexiona desde la modernidad del otoño tardío y su hábitat templado, ha integrado desde hace mucho esta paradoja de la historia. La figura del “Angel Surrounded by Paysans” encarna esta preocupación y termina su poema con una pregunta: “...Am I not,/Myself, only half of a figure of a sort,/A figure half seen or seen for a moment, a man/of the mind...?” (vv. 19-22, *CP* 497). El poeta, que de nuevo es referido como un ángel, se siente ausente del mundo por falta de sustancia, y ha perdido la relación directa con la naturaleza, en extremo opuesto a un habitante del mundo anterior al lenguaje. El ángel, que en el poema aparece sólo unos momentos en la puerta de una casa en el campo, obliga a los habitantes a “ver la tierra de nuevo”, y escuchar su “tragic drone” que se eleva

...liquidly in liquid lingerings

Like watery words awash....

Like meanings said

By repetitions and half-meanings. (vv. 17-19, *CP* 496-497)

El ángel confiesa que él mismo es “an apparition appareled in/Apparels of such lightest look” (vv. 20-21, *CP* 497). La aliteración acentúa la ausencia, reitera la artificialidad de las vestiduras. Sólo si el poeta vuelve a conocer el trasfondo de lo natural, empezando por sus propias pulsiones profundas, podrá darle sentido al complejo abanico de nombres que tiene a la mano. A mi juicio, la voz poética de Stevens conforma un arquetipo del poeta como una mente que internaliza lo externo en su deseo por materializarse, por dejar de ser sólo voz y “apparition”.

Habitar significa más que “ocupar un lugar”: en su raíz latina es el frecuentativo del verbo “habere” (tener) que dio lugar a palabras como “hábitat” y “hábito”. La mente posee, en este sentido, no sólo el cuerpo sino el espacio que lo envuelve. La actividad “frecuentativa” dirigida a un lugar en específico, determina, para bien o para mal, la realidad del poeta, porque desde ese lugar ve, vive, y expresa. La raíz de “habere”, a su vez, viene del vocablo Proto-Indo-Europeo “Ghabh”, que significa “dar y recibir”, del cual se deriva la palabra sánscrita *ghabasti*, que significa “mano” o “antebrazo” y que a su vez es la raíz de la palabra “hábito”<sup>3</sup>. Este esclarecimiento sólo da más razones para vincular al cuerpo con el espacio: los cuerpos se conciben como espacios y el espacio es percibido por un sujeto contenido dentro de un cuerpo.

Los ciclos que encierran patrones de conductas y creencias en nosotros, al igual que los ciclos naturales, van más allá del contexto y la época aunque son matizados por ellos. En el estado de pre-lenguaje suponemos que no existía un conocimiento de los ciclos de la naturaleza: eran dados por hecho, o conocidos únicamente a través de los instintos animales. Una abuela no le podía explicar a su nieta cómo identificar las plantas venenosas o comestibles que en su vida había conocido, mucho menos sabría cuándo cultivarlas o por qué, a falta de una tradición oral. Es más, no existiría la conciencia de un vínculo entre abuela y nieta porque no se le habría puesto nombre. La voz poética de Stevens a menudo añora este estado de inconsciencia y unidad, comprobando la siguiente afirmación de Jung: “Man’s advance toward the Logos was a great achievement, but he must pay for it with a loss of instinct and loss of reality to the degree that he remains in primitive dependence on mere words...” (cit. en Sabini 72).

---

<sup>3</sup> Información consultada en <http://www.etymonline.com/index.php?term=habit> y <http://blog.dictionary.com/gift/>, 12 de agosto 2015.

El lenguaje en su primavera se dedicó a identificar los elementos de la naturaleza con los que los sujetos, en sus distintos hábitats, se relacionaban. Aunque a lo largo de la historia, la conciencia se ha ido expandiendo y alejando cada vez más de la raíz, concuerdo con Jung cuando afirma que “the instincts, unable to express themselves, fall back into the unconscious and reinforce its energy, causing this in turn to overflow into the existing contents of consciousness” (cit. en Sabini 73). Mi lectura de Stevens propone que, debajo de las vestiduras del poeta (*apparels*), se articulan las cuatro estaciones del año, interiorizadas como humores, climas, estados de ánimo y registros de pensamiento, y así el poeta, a pesar de estar inmerso en la civilización y contar con un vocabulario muy extenso y desarrollado, desempeña un papel primitivo y es motivado por el instinto más que por la razón. Los títulos de los poemarios de Stevens y el orden de su publicación sugieren que Stevens en efecto concibió esta metáfora, aunque negó que se estuviera proponiendo estrictamente un “seasonal cycle” (Lensing 118). A su ópera prima “Harmonium” (1923) le siguieron “Transport to Summer” (1947) y “The Auroras of Autumn” (1950), entre otros, para culminar con “The Rock” (1954). “Ideas of Order” (1935) y “Parts of a World” (1942) también son títulos sugerentes dentro de esta reflexión. Además no son pocos los especialistas que han abordado el tema de las estaciones en la poesía de Stevens, como George S. Lensing en su ensayo “Stevens’ Seasonal Cycles”, quien afirma que:

Examining the scores of these poems, one quickly discovers that seasons are more than pastoral backdrop or lyrical evocation: they evolve from setting into trope and from trope into a larger mythos that lends a unity to what Stevens eventually came to call his cumulative “grand poem” (188).

Los tres capítulos de este ensayo descubren cada una de las etapas principales de la voz poética de Wallace Stevens en este recorrido por los registros del año: el primer

capítulo cuenta el paso de la primavera al verano, la segunda explora el hastío del verano en su paso al otoño y la tercera transita del otoño al invierno. No se trata de un análisis de los elementos formales de la poesía de Stevens, ni tampoco será un análisis precisamente temático. Los poemas que se retoman buscan ejemplificar la dinámica de las estaciones no sólo en su relación con otros poemas, sino también dentro de cada poema aislado, como si fuera un ser independiente. Octavio Paz en *La llama doble* señala como característica definitoria de la poesía que “no aspira a decir sino a ser” (11). Respecto a la poesía de Stevens, la metáfora del ciclo anual permite esbozar no sólo una anatomía del poema, sino también una descripción fisiológica, una “descripción de los movimientos” y las funciones de la imaginación, como el que hace Bachelard en *El aire y los sueños*, un acercamiento dinámico al elemento aéreo que él asocia con la cualidad del porvenir: “Esencialmente toda imagen aérea tiene *un porvenir*, un vector de vuelo” (33). En la primavera, inicia un proceso que pasará por cuatro etapas hasta llegar a término, y el fin propuesto de ese proceso es haber conocido el porvenir de las formas de vida terrestres. Stevens encuentra detrás de todo un “huge, high harmony that sounds/A little and a little, suddenly,/By means of a separate sense”: lo que hay detrás de cada parte es una imperante unidad (“A Primitive Like an Orb”, sec. II, vv. 3-5, *CP* 441). “One poem proves another and the whole,/For the clairvoyant men that need no proof:/The lover, the believer and the poet” nos asegura Stevens (“A Primitive”, sec. IV, vv. 1-3, *CP* 441).

Los elementos como el aire, el agua, el fuego y la tierra siempre han protagonizado las cosmovisiones de diversos pueblos del mundo, emparentados con el imaginario no sólo del espacio sino del tiempo. El aire ha estado ligado desde sus orígenes a la poesía, y el canto también, por el aliento. El capítulo sobre la primavera, “Harmonium: un canto a la imaginación”, toma su nombre del primer poemario de Stevens, que a su vez remite a la

imagen de una “alta armonía”, donde la obsesión central es el surgimiento del asombro o la génesis de la imaginación, y por lo tanto comparte características con la poesía de la “primavera” de la humanidad.

Stevens no era un hombre religioso, pero pensaba que “poetry is a means of redemption” cuando ya se ha abandonado una creencia en Dios (*OP* 185). Es importante comprender que esta “religiosidad” no es sinónimo de superstición o una visión de un mundo donde dominan fuerzas sobrenaturales. Está más bien fundado en la observación de que, “in a skeptical age, in the absence of a belief in God, the mind turns to its own creations and examines them, not alone from the aesthetic point of view, but for what they reveal, for what they validate and invalidate, for the support that they give” (Stevens, *OP* 186). Stevens refleja la búsqueda de sentido desde una conciencia histórica —no explícita— que, a pesar de la sofisticación de la vida en una era escéptica y tecnificada, pretende recuperar de alguna forma la dimensión sagrada de lo que tiene en frente: la vida, el hombre, y también la palabra, que en sus orígenes está casada con el acto poético.

Los poemas y mitos del pasado remoto tienen las mismas preocupaciones, y no hay cultura antigua donde no estuviera viva y activa la noción de sacralidad. Como explica Jung en *Man and His Symbols*:

In earlier ages, as instinctive concepts welled up in the mind of man, his conscious mind could no doubt integrate them into a coherent psychic pattern. But the ‘civilized’ man is no longer able to do this. His ‘advanced’ consciousness has deprived itself of the means by which the auxiliary contributions of the instincts and the unconscious can be assimilated. These organs of assimilation and integration were numinous symbols, held holy by common consent. (cit. en Sabini 97-98)

Me interesa resaltar una instancia en la que un poeta representativo de la cultura occidental preponderantemente masculina y racional —Wallace Stevens —integra y ordena los vaivenes de su mente en un patrón psíquico coherente que adquiere un aura de sacralidad.

Stevens se aproxima al misterio de la vida desde la poesía misma, que de entrada nos plantea un universo simbólico y metafórico, no sólo material. El lenguaje verbal, como fenómeno artístico, es el responsable de esta ruptura en dos mundos. Para Stevens, el arte es abstracto porque es la abstracción de la vida misma: “The form of life or the sound or color of life. Considered as form (in the abstract) it is often indistinguishable from life itself” (*OP* 185).

El capítulo dos, bajo el título de “Adiós a Florida: ideas de orden y desorden”, estudia la figura del poeta como un sujeto que sostiene apenas —y sin total éxito— el frágil tejido de la realidad. Se retoman algunos poemas de la etapa intermedia de Stevens y se contempla la multiplicidad de formas que encontró para expresar la imposibilidad del hombre (específicamente el hombre occidental, con el que se identifica la voz poética) por encontrar satisfacción en sus propios modelos de representación. Para el tercer capítulo, “La roca de la realidad”, el poeta se encuentra más cerca de su objetivo, pero sólo porque ha integrado justamente lo que tuvo que separar al iniciar el “act of the mind” que poetiza: el hombre y la naturaleza. La validez de la imaginación para alcanzar lo “real” —que en la obra de Stevens no es diferente de la naturaleza—, se anula al caer en cuenta de que, como explica Irene Artigas, “nuestra mera presencia lo cambia, nuestro intento por comprenderlo, por nombrarlo, nuestra misma percepción acaba con la posibilidad de lo ‘natural’” (74). La serena madurez del invierno habla con la misma autoridad que la confiada juventud de la primavera. La primavera señala la importancia de la mente y el alcance de sus actos: el invierno vuelve la atención hacia las obviedades de la vida, con el silencio del cuerpo en el

espacio. El verdadero retorno al origen es un regreso a la simplicidad de ser y de pensamiento.

Si bien la naturaleza y sus fenómenos no son obra del hombre, los mitos sí lo son, y los fenómenos naturales son su inspiración. El poder de los mitos se encuentra en el poder del lenguaje para estructurar la realidad humana y en este y muchos sentidos más, la poesía sigue cumpliendo la función que antes cumplían los mitos. Para Harold Bloom, Stevens es el poeta del siglo XX que mejor expresa “that solitary and inward glory we can none of us share with others” (cit. en Serio, *Wallace Stevens*, xviii): el que cada uno sólo puede construir en su interior. Bien explica Charles Altieri que “simply by understanding that one must construct some attitude toward objective processes, Stevens sees that one may be able to envision one’s own desires as the very source of the world’s vitality (perhaps a secular, subjective analog of God’s creative fiat)” (Altieri, 31). La poesía, con su deseo por entender, no sólo con la mente sino con todos los sentidos, es la única posibilidad de construir esta “actitud”.

Los paralelos entre la poesía de Stevens y las expresiones míticas originarias son numerosas, y abarcan varios aspectos. La mayoría de los autores que cito tienen en común un interés por la naturaleza como fenómeno, aunque no compartan necesariamente ni una metodología ni un enfoque. Incluyo referencias a los mitos prehispánicos no sólo por ser relevantes para el contexto socio-geográfico desde donde escribo, sino por la misma razón que tomo citas de la biología o la física: para plantear que los cimientos de una tradición o disciplina siempre encontrarán resonancias con los de otras, y la reflexión teórica (como la poesía misma) consiste en la yuxtaposición creativa de distintos enfoques. No es una justificación para la irreverencia, sino para demostrar que la poesía de Stevens se presta para reflexiones holísticas y de muy amplio espectro.

Los poemas de Stevens, aunque escritos en una era secular, reclaman su parentesco con la poesía de cualquier época, ya que en cualquier época o lugar está presente la naturaleza; aunque varíen sus matices entre regiones, cualquier fenómeno es cognoscible mediante la comparación con los ya conocidos, con los que se experimentan en la región y vida propias. Sencillamente, “A Mythology Reflects its Region”:

A mythology reflects its region. Here  
In Connecticut, we never lived in a time  
When mythology was possible –But if we had—  
That raises the question of the image’s truth.  
The image must be of the nature of its creator.  
It is the nature of its creator increased,  
Heightened. It is he, anew, in a freshened youth  
And it is he in the substance of his region,  
Wood of his forest and stone out of his fields  
Or from under his mountains. (*OP* 141)

Por eso, esta tesina avanzará, como un espectro, desde las semejanzas hacia las diferencias y de vuelta a lo simple, desde lo general a lo particular de la roca en el último capítulo, “La roca de la realidad”. Desde este ejercicio se verá qué podemos aprender, como lectores en nuestro contexto, de nuestro propio horizonte y hábitos mentales, para llegar a lo que Bachelard llama “la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, temblante” (*El aire* 15).



## 1. *Harmonium: un canto a la imaginación*

Nothing's more abstract, more unreal  
Than what we actually see  
The job is to make it otherwise  
Charles Wright

What was the model?  
What was the image?  
What was the connection between the two?  
Rig veda

Este capítulo presenta un primer acercamiento a Stevens a partir de su primera colección, *Harmonium*, donde se configuran las bases del “cosmos stevensiano”. Hasta cierto punto, todos los poemas consecutivos, publicados mucho tiempo después, son un reflejo y una reelaboración de estos primeros poemas. A partir del imperativo de Altieri y del mismo Stevens (en “Notes Towards a Supreme Fiction”) de que el arte debe ser abstracto, se reconoce en la obra de Stevens una visión de los deseos del poeta como análogos seculares a la fuerza creativa de un dios. Así, se entiende a la imaginación como la capacidad creativa de la mente. En *El Aire y los sueños*, Bachelard escribe: “el poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas” (10). Sobre la imaginación, agrega: “el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario” (9). El imaginario es el compendio de imágenes que contiene todo lo que forma parte de la naturaleza cuando la entendemos como “a brilliant image brought into being by the splendid universal imagination” (Mahony 37). La imaginación entonces es la facultad que abarca todas las imágenes y es capaz de producir nuevas relaciones entre ellas.

La aparición de imágenes verbales dentro del poeta obedece un “drift” (término utilizado por Lensing) o corriente que repite ciertos pasos, como las estaciones del año que

dan lugar una a la otra, o las etapas de un drama que se desenvuelve siempre igual. “El que observa en su jardín todas las flores que se abren y se colorean tiene ya mil modelos para la dinámica de las imágenes”, afirma Bachelard (13). De igual manera, veremos en este capítulo cómo el florecimiento de la primavera ya prevé el desenlace total del año.

El poeta, como figura abstracta, es un arquetipo y por lo tanto no es un personaje “redondo”. Sin embargo, el poeta de Stevens casi siempre es masculino, como si esto se diera por hecho, al igual que su pertenencia a la civilización occidental, lo cual conlleva ciertos rasgos. Este poeta, heredero de la duda cartesiana, intenta des-personalizarse frente a su entorno como ejercicio creativo y epistemológico. Con este acto pretende, como diría Emerson, lograr que “things become themselves in the saying”, entendiendo que “words and deeds are quite indifferent modes of the divine energy. Words are also actions, and actions are a kind of words” (92).

Aunque la reflexión de Emerson está totalmente inserta en el contexto del trascendentalismo estadounidense, algo similar explica López Austin en *El conejo en la cara de la luna*, refiriéndose a la cultura mesoamericana, donde en este caso, el mundo celestial y el terrenal se vuelven espejos uno del otro, casi intercambiables:

No hay, por tanto, la gran distancia que suponemos entre el medio en el que se desenvuelve el creyente y el mundo celeste o infernal de las hazañas de sus dioses. En todo caso, cielos e infiernos no son sino la casa del hombre transformada por una imaginación que se alimenta de la vida cotidiana. El mito nace en el barro. La diosa madre es fecunda y terrible porque la tierra del agricultor produce o niega la cosecha, y el señor del monte es celoso de sus dominios porque el propio cazador se siente extraño al penetrar en el bosque (39-40).

Esta tesina nace de la pregunta: ¿dónde se ubica, o existe siquiera, la frontera entre lo que soy y lo que me rodea? El poeta, por más que pretenda, no es una *tabula rasa* y por lo tanto su ejercicio, desde un inicio, consiste en hilar la realidad de lo aparente y lo familiar con la fascinación de lo desconocido, lo oculto, el más allá. El viaje, el vuelo, el ensueño: éstas son las experiencias de la primavera.

“En el sueño somos el ser de un Cosmos; nos acuna el agua, nos lleva por los aires el aire, el aire en el que alentamos, siguiendo el ritmo de nuestra respiración. Éstos son los sueños de la infancia o al menos el sueño tranquilo de la juventud”, describe bellamente Bachelard (*El aire* 50). Bien podríamos agregar que ese sueño fresco y curioso caracteriza la primavera para Stevens, como demuestra en uno de los primeros poemas de la colección “The Paltry Nude Stars on a Spring Voyage”. Aunque el título sugiere que los sujetos del poema son estrellas, en plural, una mujer lo protagoniza, una mujer ansiosa por los “high interiors of the sea” (v. 10, *CP* 5). Su viaje primaveral es impulsado por el viento, y “She touches the clouds, where she goes/In the circle of her traverse of the sea” (vv. 14-15, *CP* 5). La única pista que tiene el lector para identificar este círculo como el ciclo anual de la tierra está en el título, que nos refiere a la primavera como punto de ubicación. Ya sabemos, entonces, qué depara el resto del viaje, y la voz poética, que parece venir de un “high interior” que no está precisamente en la viajera pero parece gozar de su punto de vista, también lo sabe:

Yet this is meagre play  
In the scurry and water-shine,  
As her heels foam—  
Not as when goldener nude  
Of a later day

Will go, like the centre of sea-green pomp,  
In an intenser calm,  
Scullion of fate,  
Across the spick torrent, ceaselessly,  
Upon her irretrievable way. (vv. 16-25, *CP* 6)

El viaje primaveral es puro juego, y se reconoce como tal. El cambio de tiempos verbales es desconcertante y crea gramaticalmente a una voz poética fuera del tiempo, un observador omnisciente, la poesía misma que observa las estrellas en la primavera y reconoce la fatalidad de las estaciones. La primavera es “scurry”, “water-shine” y espuma, pero necesariamente habrá un desnudo más dorado (“goldener nude”) que traerá una calma más “intensa”. No nos podemos saltar a esa época, como nos indica la conjugación en futuro; hay que seguir, por el momento, en la primavera. La voz poética, a pesar de estar fuera del “drama”, no deja de enfatizar la inalterabilidad del proceso “torrencial” que enfrenta el sujeto: parece enternecerlo que ella, quien sea, se encuentre apenas en el principio.

Este poema es una introducción condensada al ciclo anual como metáfora de la vida terrenal en la poesía de Wallace Stevens. Cada tanto —cada año, podría decirse, para motivos de nuestra metáfora— el sujeto emprende un viaje, en su “paltry nudity”, para encontrar en el exterior o en las alturas una nueva experiencia. La voz poética, o lo que podría ser su sombra proyectada, el cúmulo de sus abstracciones y herencias culturales, representa un entorno íntimo y a la vez impersonal para el cual nada es nuevo. Como afirma en el poema “Le Monocle de Mon Oncle”, refiriéndose a la primavera:

These choirs of welcome choir for me farewell  
No spring can follow past meridian

Yet you persist with anecdotal bliss

To make believe a starry *connaissance*. (sec. II, vv. 7-10, *CP* 13)

Esta dinámica de la primavera se muestra en detalle en el poema más largo de *Harmonium*: “The Comedian as the Letter C”, poema narrativo que podría considerarse el más emblemático ejemplo de una construcción mítica en la poesía temprana de Stevens. En este poema aparece Crispin, uno de sus personajes más memorables.<sup>4</sup> Entendiendo “mito” como relato, y “mitología” como un complejo de creencias, la poesía de Stevens da para una mitología y además de relatos, contiene varios personajes originales con cualidades de dioses originarios tanto como de humanos. López Austin, en *Los mitos del tlacuache*, define el mito como “un proceso de transgresión” (67), como “el texto que relata la irrupción del *otro* tiempo en el tiempo del hombre, provocando el origen —principio y fundamento— de algo” (53). En el caso de Stevens, ese algo es la imaginación, de naturaleza transgresora porque irrumpe en una realidad que antes de su irrupción, se encontraba completa. Ese primer tiempo al que se refiere López Austin es la condición edénica del hombre, antes de que se desasociara de la naturaleza, el tiempo primigenio donde nada era distinguible, permeado por lo que llama una “paz ociosa” (67).

A mi juicio, el poema “Comedian with the Letter C” funciona como un mito de esta emblemática imaginación creadora, un mito cómico y crítico. El poema trata sobre el viaje físico y metafísico de Crispin desde sus tierras en el norte de Estados Unidos a la costa cálida de las Carolinas, más al sur. Crispin es un personaje que representa el arquetipo del hombre norteamericano, la figura que más le interesa entender a Stevens, especialmente porque contrasta mucho en el paisaje de la naturaleza silvestre y tropical del poema. Es un

---

<sup>4</sup> Reconocido por diversos estudiosos como un alter-ego de Stevens, Crispin es un personaje caricaturesco, como explica Miller Robinson: “Crispin is the poet reduced to vain gestures, a parodic figure. And yet Crispin *is* a poet, and so serves as a comment on Stevens” (114).

poema demasiado largo (seis secciones con alrededor de cien versos cada una) para analizarlo en su totalidad, pero lo retomo como representativo de la poesía primaveral y referente para el análisis de otros poemas menores que exploran motivos semejantes. El poema consiste en seis secciones largas, cada una encabezada por un subtítulo: “The World Without Imagination” podría tomarse como el universo anterior a la imaginación (o el estado de Crispin antes de emprender la transformación del viaje), “Concerning the Thunderstorms in Yucatan”, el “momento de transgresión”, y “Approaching Carolina”, el recuerdo del país de origen y su contraste con el nuevo. “The Idea of a Colony” es la coda donde se re-elabora la proposición de la primera sección: “Man is the intelligence of his soil,/The sovereign ghost” (sec. I, vv. 1-2, *CP* 27) se vuelve “his soil is man’s intelligence” (sec. IV, v. 1, *CP* 36). La penúltima sección, “A Nice Shady Home”, ve la irrupción del azul como color, (“The blue infected will”) pero también como tristeza y depresión, que es otro significado de la palabra “blue” en inglés (sec. V, v. 15, *CP* 40). Por último “And Daughters with Curls” termina el poema sin darle una verdadera conclusión, un cierre convincente a lo que se abre y se gesta en las primeras tres secciones: “So may the relation of each man be clipped” (último verso del poema, *CP* 46).

“The World Without Imagination” empieza en el mar, donde “Crispin beheld and Crispin was made new,/The imagination, here, could not evade” (sec. I, estrofa 4, vv. 12-13, *CP* 30). El mar es el vasto abismo que separa la tierra de Crispin de este nuevo lugar donde no podrá *evadir* la imaginación. Este salir del lugar propio permite ver, como dice en la sección IV, que uno es producto de su entorno:

The natives of the rain are rainy men.  
Although they paint effulgent, azure lakes,  
And April hillsides wooded white and pink,

Their azure has a cloudy edge, their white  
And pink, the water bright that dogwood bears.  
And in their music showering sounds intone. (sec. IV, vv. 33-38, *CP* 37)

En este fragmento, los “nativos” no pueden ocultar en sus pinceladas de dónde vienen. Aunque se pinte lo que se desea o lo que no se es, siempre en los detalles y las orillas, o en la música, arte más visceral, se expresa la realidad. Hay varios otros poemas de *Harmonium* que expresan esta misma identidad/influencia entre la “personalidad” del entorno (sobre todo el clima) y las personas que vienen de ellos. “Anecdote of Men by the Thousand” es uno de los ejemplos más claros, que empieza con esta contundente afirmación: “The soul, he said, is composed of the external world”, y sigue, “there are men of the East, he said,/Who are the East” (vv. 1-4). En relación al lenguaje, “There are men whose words/Are as natural sounds/Of their places” (vv. 9-11, *CP* 51). Cuando Crispin descubre esto, en la sección IV, sueña con una colonia donde “The man in Georgia waking among pines/Should be pine-spokesman” y así respectivamente cada hombre de cada región (vv. 52-53, *CP* 38). Este entendimiento sobre la naturaleza de las cosas las dota de personalidad desde que las reconoce como cuerpos, más que objetos. Las cosas tienen carácter, personalidad, y desde este horizonte nacen la mitología y la poesía.

¿Cuál es, entonces, o en qué consiste, la particular condición humana? Esta pregunta envuelve la contradicción esencial al lenguaje. Analizar estos poemas nos puede dar una respuesta tentativa: el ser humano sólo se distingue en que se da cuenta que forma parte de todo lo que lo rodea, y como respuesta debe asumir el mismo poder creativo de la naturaleza en sí. En “Notes Toward a Supreme Fiction”, se resume esta idea: “The partaker partakes of that which changes him/The child that touches takes character from the thing/The body it touches” (*It Must Change*, sec. IV, vv. 16-19, *CP* 392). El pequeño y

poco conocido poema “Theory”, que cito entero, es otro ejemplo del papel del humano en esta red de relaciones y creaciones:

I am what is around me.

Women understand this.

One is not a duchess

A hundred yards from a carriage.

These, then are portraits:

A black vestibule;

A high bed sheltered by curtains.

These are merely instances. (*CP* 86)

La “teoría” es que las cosas, ese mundo de infinitas y diversas manifestaciones de la voluntad humana, se vuelven indispensables para crear una personalidad. Stevens reconoce el poder de la duquesa, pero advierte que el poder no viene de ella, sino de su carroza: su riqueza, sus adornos, son lo que le da sentido a un título nobiliario, que finalmente se basa en la posesión. La persona es poco más que un partícipe en un mundo de creaciones con más sustancia que ellos/ellas. Nos olvidaríamos incluso que existe el sujeto si no fuera por la voz del poeta.

Es claro en el poema de “Theory” que Stevens valoraba la mayor intuición de las mujeres sobre la dinámica de la relación con el entorno. Tal vez por eso Stevens elige una mujer para protagonizar otro de los poemas importantes de *Harmonium* y el más directamente religioso, “Sunday Morning”. Éste es un poema que seriamente se propone resolver los dilemas existenciales sobre lo sagrado y que a la vez confirma lo que en todos estos poemas se ha podido recoger: que tiene más importancia el entorno que los actores y los sucesos, tiene más importancia la fuerza de la naturaleza que la voluntad de una



personalidad humana (o divina con características humanas). Su mensaje nos recuerda a la insistencia de Loren Eiseley en *The Invisible Pyramid* por volver al “sunflower forest” y es la primera reivindicación de lo terrenal frente a lo celestial (1).

Este poema lo retomo también como ejemplo de que la poesía de Stevens aborda todos los aspectos de una cosmovisión. Inserta en un nuevo corpus mitológico la religión de su contexto (el cristianismo) y la contrasta con sus propias visiones e inquietudes en un poema donde emplea, otra vez, un personaje arquetípico, ahora el de la mujer norteamericana. “Sunday Morning” contrasta perfectamente la cotidianidad, domesticidad, y hasta artificialidad de un hogar burgués de Nueva Inglaterra con imágenes bíblicas y evocaciones de rituales paganos:

Complacencies of the peignoir, and late  
Coffee and oranges in a sunny chair,  
And the green freedom of a cockatoo  
Upon a rug mingle to dissipate  
The holy hush of ancient sacrifice. (sec I, vv. 1-5, *CP* 66)

Las cosas mezcladas sobre el tapete, cosas tan distintas como una silla, naranjas, y un pájaro, son tan coloridas y están tan presentes y vivas que hacen más ruido que el sagrado silencio de un sacrificio histórico. La mujer de este poema se da cuenta que la divinidad no se encuentra “in silent shadows and in dreams” sino “In pungent fruit and bright, green wings, or else/In any balm or beauty of the earth” y encuentra ahí la divinidad, con todo y “Passions of rain, or moods in falling snow;/Grievings in loneliness, or unsubdued/Elation when the forest blooms... These are the measures destined for her soul” (sec. II, vv. 9-15, *CP* 67). El poema es casi hedonista y carece de la usual ambigüedad epistemológica. Según Miller, éste es el poema en el que el humano se enfrenta con la ausencia de lo sobrenatural:

“‘Sunday Morning’ is Stevens’ most eloquent description of the moment when the gods dissolve. Bereft of the supernatural, man does not lie down paralyzed in despair” (25). Hay una transición de la dependencia en los dioses a la dependencia en la naturaleza. Stevens, desde su contexto, no le reconoce al poeta un acceso privilegiado al mundo de los fenómenos naturales, sino un privilegiado entendimiento, que le permite descubrir y construir su relación con su contexto. En una cita que recoge Richardson, Stevens lo explica así:

One has to pierce through the dithyrambic impressions that talk of the gods makes to the reality of what is being said. What is being said must be true and the truth of it must be seen. But the truth about the poet in a time of disbelief is not that he must turn evangelist. After all, he shares the disbelief of his time (13).

Lo que importa es “the reality of what is being said”, y esa realidad, aunque cambia de forma, tiene un mensaje subyacente cuyo sentido profundo es el mismo.

El análisis se complica al reconocer el protagonismo que a veces tiene el humor del poeta para determinar el clima o el paisaje. En estos casos cabe la distinción entre un personaje o sujeto del poema, el hombre frente a la naturaleza, y la voz poética abstracta e impersonal, la “mente de mentes” que imagina el universo entero. Stevens, en el *Opus Posthumous*, describe la imaginación como una fuerza de la naturaleza (170) y en sus poemas reconoce su propio poder para transformarla, incluso distorsionarla: “It is with a strange malice/That I distort the world” (“The Weeping Burgher”, vv. 1-2, *CP* 61) o “Funest philosophers and ponderers,/Their evocations are the speech of clouds” (“On the Manner of Addressing Clouds”, vv. 6-7, *CP* 55). En ocasiones, vuelve a ser poco claro si la mente encaja dentro de la naturaleza o si la naturaleza es una mente que imagina, como en “The Wind Shifts”:

This is how the wind shifts:  
Like the thoughts of an old human,  
Who still thinks eagerly and despairingly.  
The wind shifts like this:  
Like a human without illusions  
Who still feels irrational things within her. (vv. 1-7, *CP* 83)

Otra vez aparece un pronombre femenino en un poema que juega con la frontera entre lo humano y lo natural, lo que podría sugerir que la “mente que imagina” la naturaleza es femenina, y tal vez el poeta masculino es la voz de la duda y la auto-conciencia<sup>5</sup>.

A veces, cuando la masculinidad predomina, las creaciones humanas se vuelven fuerzas domesticadoras de la naturaleza, como sucede en el poema “Anecdote of the Jar”:

I placed a jar in Tennessee,  
And round it was, upon a hill.  
It made the slovenly wilderness  
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,  
And sprawled around, no longer wild... (vv. 1-6, *CP* 76)

Este poema podría interpretarse bajo el pensamiento que ha definido la “era moderna” de la humanidad: la naturaleza, a fin de cuentas, está a disposición del hombre para ser dominada. Hay varios pensamientos que aparecen en estos poemas celebratorios que pueden ser distorsionados por el antropocentrismo y el imperialismo (pensemos que Crispin quiere fundar una “colonia”). A mi juicio, sin embargo, estos matices son sólo parte del

---

<sup>5</sup> Esto es sólo una posible interpretación, o una interpretación que encaja en ciertos casos, porque se debe recordar siempre con Stevens que “the critic can develop radically different notions of Stevens’ aims as a poet, and for each of these it is easy to find apposite passages from the text... It is impossible to find a single one-dimensional theory of poetry and life in Stevens” (Miller, “Wallace Stevens’ Poetry...”, 146).

arquetipo del hombre occidental como figura central del cosmos stevensiano, y no son la verdadera esencia de lo que Stevens quiere transmitir en sus poemas. Crispin nos recuerda a Cristóbal Colón, quien en palabras de Irene Artigas, “realmente observaba algo totalmente distinto a lo que se había visto, [y] al describirlo, lo carga con toda su historia y lo vuelve paisaje cultural, una proyección de su forma de entender el mundo y no el objeto físico que es el mundo” (73).

Si se reconocen las claves y guiños en la obra de Stevens que dejan en claro los principios que estructuran su arte, es posible entender que sutilmente critica a estos personajes masculinos, o por lo menos los trivializa. Sabemos que en realidad, como expresó en una de sus cartas, Stevens quería “as poet, to be that in nature, which constitutes nature’s very self. I want to be nature in the form of a man, with all the resources of nature” (cit. en Lensing 122). Por lo tanto, la voz poética de Stevens la podemos entender como la voz de la naturaleza en el cuerpo de un hombre, recorriendo en él la experiencia de su propia deformación. Su poema “Botanist on Alp (No. 1)” reclama: “Panoramas are not what they used to be/...Marx has ruined Nature,/For the moment” (vv. 1 y 4, *CP* 135. Este poema termina así:

The pillars are prostrate, the arches are haggard,  
The hotel is boarded and bare.  
Yet the panorama of despair  
Cannot be the specialty  
Of this ecstatic air. (vv. 21-25, *CP* 135)

Las construcciones de los hombres a veces logran suprimir los verdaderos humores de la naturaleza, pero el poeta puede percibir la realidad subyacente: es femenino en este sentido, por contraste. Crispin, en “Comedian with a Letter C”, representa a este hombre normal

sacado de su contexto de fría desconexión, colocado en la plena primavera, donde sus sentidos se sobrecargan a tal grado que en vez de alcanzar el sentido que buscan, lo pierden.

Para aprender a leer lo sutil, se tiene que pasar por un proceso de iniciación, del que se encarga la primavera, el despertar. En “Approaching Carolina”, los olores rancios y emanaciones húmedas del clima tropical “made him [Crispin] see how much/Of what he saw he never saw at all” (sec. III, vv. 87-88 *CP* 36). Crispin se encuentra en un proceso donde cualquier anomalía aparece como la revelación de una verdad pura. La abundancia de la primavera es tal, que como en “Fabliau of Florida” se cree que “there will never be an end/to this droning on the surf” (vv. 11-12, *CP* 23). El final de este poema se plantea, aunque no resuelve, la posibilidad del auto-engaño:

...if the music sticks, if the anecdote  
Is false, if Crispin is a profitless  
Philosopher, beginning with green brag,  
Concluding fadedly, if as a man  
Prone to distemper he abates in taste,  
Fickle and fumbling, variable, obscure,  
Glozing his life with after-shining flicks,  
Illuminating, from a fancy gorged  
By apparition, plain and common things,  
Sequestering the fluster from the year,  
Making gulped potions from obstreperous drops,  
And so distorting, proving what he proves  
Is nothing, what can all this matter since  
The relation comes, benignly, to its end? (sec. VI, vv. 82-95, *CP* 45-46)

La voz poética prácticamente llama Crispin un charlatán, un “profitless philosopher”, pero no es capaz de denunciarlo directamente, sólo lo sugiere con el juguetón “what if”. En esta

estrofa se distingue el carácter cómico y crítico del poema. La historia, que se salió de las manos del mismo protagonista, tal vez no sucedió para nada como se narró, pero en vez de aclararse, se termina. La última línea del poema es: “So may the relation of each man be clipped” (sec. VI, v. 96, *CP* 46). En este poema, a Stevens no le interesa ver qué sucede después, y quizás toda la obra de *Harmonium* se encuentra en esta evasión, pero el poema con el que inaugura su siguiente colección deja claro que de ahí en adelante, no sólo lo va a enfrentar, sino que ese idilio de primavera, al grado que lo vivió Crispin, es irrecuperable después de cierto punto. Stevens escribirá otros poemas de primavera, pero el “verboseness” (característica que posee Crispin y que en esta etapa parece ser un atributo) se cambiará por un creciente grado de precisión de lenguaje. “I wish that I might be a thinking stone”, manifiesta desde “Le Monocle de Mon Oncle”, (sec. I, v. 7, *CP* 13). La primavera, aprende Crispin,

Although contending featly in its veils,  
Irised in dew and early fragrances,  
Was gemmy marionette to him that sought  
A sinewy nakedness. (“Comedian...”, sec. III, vv. 71-74, *CP* 36)

Lo que le trajo la primera revelación, el otro mundo que conoció al viajar, terminó por distraerlo en su búsqueda de lo real. En palabras de Holander, “The imagination’s colors have started painting on themselves rather than adding to reality” (153). Este primer poemario de Stevens, contrario a lo que muchos críticos le atribuyen de hedonista, celebratorio, y felizmente idiosincrático, esconde detrás frustración, confusión, e insatisfacción. Después de *Harmonium*, Stevens pasó mucho tiempo sin publicar ni escribir poemas, lo que le permitió digerir bien esa obra que a su vez fue el producto de años, y adquirir la experiencia (y el oficio) que anhelaba desde un principio.

Stevens aspira, como poeta, a convertirse en naturaleza, y los poemas de *Harmonium* son los primeros pasos en esta dirección. Como en todo principio, se cometen excesos, se abre uno a todo lo que entre, se juega con el lenguaje como un niño que apenas aprende a hablar. En los siguientes capítulos, se verá la progresión de este lenguaje de Florida, lugar y clima asociados al despertar y al inicio del trayecto del poeta, a un lenguaje que tal vez pierde su versatilidad, pero se acerca mucho más a la concordancia, a la quietud, al ser una roca de realidad, que en algún momento muy lejano fue semilla de imaginación.

## 2. *Adiós a Florida: Ideas de orden y desorden*

A veces en las tardes una cara  
nos mira desde el fondo de un espejo;  
el arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara.  
Jorge Luis Borges

En el capítulo anterior, se explicó y ejemplificó en la obra temprana de Stevens el concepto de “imaginación” como facultad creativa de la naturaleza, como el absoluto que da forma a todas las manifestaciones visibles e invisibles de la realidad. La imaginación se vive como un proceso fluido y abstracto, pero no se opone al concepto de “realidad”, sino que lo complementa y explica. A pesar de tener esto claro en teoría, Stevens, desde *Harmonium*, reconoce una tensión entre el desborde de la imaginación y la fuerza que la realidad creada empieza a cobrar (“the pressure of reality”). Para el poeta:

El presente aparece por momentos como un conglomerado indistinto, como un flujo continuo tanto como una fragmentación de hechos heteróclitos, cuya unidad se nos escapa. De manera que reconocer fases iniciales y finales descansa en una inteligencia narrativa parcial, engañosa y, en gran medida, ilusoria. El hecho de que formas protocolarias o ritualizadas de comportamiento nos proporcione una mirada con respecto al devenir contribuye a enmascarar el carácter en gran medida subjetivo de la división de los sucesos en fases distintas. (Flores, 113)

Roberto Flores se refiere al giro subjetivo de la fenomenología, pero se puede aplicar a la crisis que representa “Farewell to Florida”, donde la voz poética justamente se encuentra cuestionando sus propios motivos. Ya no busca un catálogo de hombres que colonizan su entorno, y proporcionan la verdad de manera inmediata y espontánea. Sin



embargo, nuestra caracterización del verano en la poesía de Stevens puede ser todo menos unilateral. Aunque los poemas que elegí para representar el verano tienden más hacia el polo enredoso, contradictorio y “desordenado”, el verano es por otro lado un clímax del orden y la certidumbre: depende mucho del poema que se tenga en frente ya que esta “etapa intermedia” es en realidad un enorme conjunto heterogéneo de poemas contenido en cuatro volúmenes de poesía. En “Credences of Summer”, por ejemplo, se declara que en “midsummer” (el solsticio de verano) la mente vuelve a dejar sus preocupaciones:

Now in midsummer come and all fools slaughtered  
And spring's infuriations over and a long way  
To the first autumnal inhalations, young broods  
Are in the grass, the roses are heavy with a weight  
Of fragrance and the mind lays by its trouble. (sec. I, vv. 1-5, *CP* 372)

Podríamos imaginar este solsticio como un posible desenlace de la partida de la primavera, que por ser celebratorio, implica una fuerte condena a lo anterior. Más adelante en este poema queda clara la facultad abrasiva del sol, aunque éste representa la meta, la finalidad, el deseo:

Postpone the anatomy of summer, as  
The physical pine, the metaphysical pine.  
Let's see the very thing and nothing else.  
Let's see it with the hottest fire of sight.  
Burn everything not part of it to ash.

Trace the gold sun about the whitened sky  
Without evasion by a single metaphor.  
Look at it in its essential barrenness

And say this, this is the center that I seek. (sec. II, vv. 1-9, *CP* 372)<sup>6</sup>

“Burn everything not part of it to ash” es claramente el verso más fulminante y representa la dimensión destructiva y arrasadora del verano. El tono del poema se acerca a ser fanático en su puritanismo y por su uso de superlativos. En “Farewell to Florida” el poeta también anuncia la muerte de la ilusión de la primavera, pero sin mucho tono de lamento: “Go on, high ship, since now, upon the shore,/The snake has left its skin upon the floor” (sec. I, vv. 1-2, *CP* 117).

Stevens inicia esta etapa con el tema de la transformación, y la caída de un anterior paraíso. “Key West sank downward under massive clouds/And silvers and greens spread over the sea” (sec. I, vv. 3-4, *CP* 117). Como en cualquier cosmología, al uno original le sucede el enfrentamiento con la otredad. La tierra se ha hundido bajo las nubes, y los colores plateado y verde caracterizan ahora el escenario. Los colores recuerdan a la serpiente, que ha dejado su piel como excremento desparramado en el entorno que ahora remite a la muerte. “The moon/Is at the mast-head and the past is dead” (sec. I, vv. 4-5, *CP* 117). En el pasado hay una figura femenina, referida con un simple pronombre: “*her* mind will never speak to me again” (cursivas mías, sec. I, v. 6, *CP* 117). Podemos suponer que “ella” se refiera a Florida, su musa de la primavera, pero el poeta no está lamentando; aunque se trata de una muerte y una ruptura, celebra: “I am free”. “Go on through the darkness”, las olas le insisten al poeta (sec. I, v. 10, *CP* 117).

La segunda sección amplía la gama de los símbolos ya introducidos en la primera: es un momento de despedida pero también de liberación, de despertar, y la Florida de la

---

<sup>6</sup> “The very thing and nothing else” es un guiño a la poesía del movimiento Imagista, encabezado por Ezra Pound y William Carlos Williams, entre otros, que buscaban “no ideas but in things” (frase de Williams) y a la vez se preocupaban por encontrar formas nuevas de ver la realidad concreta.

cual se despide la voz poética se revela como una hechicera, una mente que tomó presa de él y lo llenó con “Her South of pine and coral and coralline sea,/Her home, not mine, in the ever-freshened Keys,/Her days, her oceanic nights, calling/For music, for whisperings from the reefs” (sec. II, v. 5-8, *CP* 117). Stevens lo describe como “vivir sobre un suelo de ceniza”, como si “las hojas” que en su Norte hacían sonar el viento, ahora silbaran (“whistled”) en un Sur “sepulcral”. Más allá la atmósfera que todo este escenario evoque, se percibe el tono de hastío y pesadez con el que Stevens deja la tierra que lo hechizó, la tierra que le produjo los delirios y epifanías de *Harmonium*. Florida, para él, fue una mujer, tal vez simbolizada por la serpiente (en cuyo caso no sería descabellado pensar en una alusión al Génesis): una mujer seductora pero traicionera, cautivando como sirena con los susurros de los corales.

Más que el duelo por una muerte, el poeta parece estar superando un amorío, que se vive como un proceso de desencanto para la voz poética que añora la “certeza” del Norte. Reconoce que alguna vez la amó, pero el verbo odiar también se conjuga en pasado para dar a entender que siempre estuvo ahí: “I hated the vivid blooms/Curled over the shadowless hut, the rust and bones,/The trees like bones and the leaves half sand, half sun” (sec. III, vv. 3-5, *CP* 118). Todo se ve en términos casi exageradamente negativos: las flores son invasoras; la casa no estaba llena de luz, sino “sin sombra”; el sol oxida y los árboles no son fuente de vida, sino huesos. Al despedirse, no hay ningún momento de duda o de nostalgia: “Go on through the darkness”, ordena fríamente la voz poética (sec. I, v. 10, *CP* 117).

La última estrofa se dedica a describir el Norte, claramente la contraparte masculina de la mujer Florida. Como se ha visto hasta ahora, Stevens suele tratar la “humanidad” con pronombres masculinos, tanto para criticarla como enaltecerla, al igual que feminiza la

naturaleza. En este caso, aunque el poeta parece describir su Norte con connotaciones positivas y de auto-identificación a lo largo del poema, en realidad su descripción no es tampoco atractiva. El Norte es “leafless” y, lo que es más explícito, “lies in a wintry slime”, e igual de caótico que las descripciones de “waving weeds” y “rust and bones”, es un batidillo de hombres y nubes, de hombres en multitudes. El poeta sugiere que ser libre es ser como ellos y moverse como el agua, volver a la “mente violenta” que es la mente de estos hombres y que los conduce también maquinalmente, “shoving and slithering”, “the darkness shattered” (sec. IV, vv. 5-6, *CP* 118). Este tipo de movimiento de hecho recuerda al de una serpiente, sobre todo con el verbo “slithering”: la serpiente de Florida sigue ahí. En Florida, “her mind had bound me round” (sec. II, v. I, *CP* 117); ahora la voz poética pide que la mente violenta de estos hombres “will bind/Me round, carry me, misty deck, carry me/To the cold...” (sec. IV, vv. 8-10, *CP* 118).

Se ha cambiado un hechizo por el otro, con la única diferencia de que el segundo es elegido, aunque sea por un impulso irracional. Stevens podría perfilarse como un poeta romántico, casi pastoral, si no fuera tan preponderante su fascinación por lo humano, hasta lo más artificial, como se vio con “The Anecdote of the Jar” y se podría ver con “The Man on the Dump”, donde se compara la abundancia y variedad de un basurero con la abundancia y variedad de la primavera. El Stevens que elige el Norte descrito en “Farewell to Florida” es el mismo que se pregunta en “The Man on the Dump: “Is it peace,/Is it a philosopher’s honeymoon, one finds/On the dump?” (vv. 42-44, *CP* 203). En “Farewell to Florida”, la voz poética reconoce dos realidades simultáneas. Su libertad, finalmente, también es la que ejerce al reconocerse en una forma sobre otra: *su* hogar es el Norte, el Sur es el hogar *de ella*. El adiós del título se dirige al principio de unidad que prevalecía en el anterior libro: el poeta ahora saluda a la dualidad.

En la evolución cultural de la humanidad, también existe este momento de enfrentamiento con la dualidad y la caída de un anterior estado de gracia, visto desde el punto de vista histórico, científico y religioso. Las primeras civilizaciones no tenían tantas categorías para distinguirse de la naturaleza: incluso sus empresas culturales se basaban en entender mejor los mecanismos y secretos de ésta. Son las culturas que leían la naturaleza como un alfabeto:

Man in the earlier cultures was so oriented that the total natural environment occupied his exclusive attention. If parts of it did not really help him practically, they were often inserted into magical patterns that did. Thus man existed primarily in a carefully organized nature — one that was watched, brooded over, and managed by magico-religious as well as practical means. Nature was actually as well read as an alphabet (Eisely 59).

El impulso por ordenar a la naturaleza responde a la separación de ella. Ya dijimos que “Comedian” representa en la poesía de Stevens ese génesis de la imaginación y su posterior caída. Como explica López Austin, la dualidad está inserta dentro de la naturaleza misma del mito:

Los mitos son como el Tlalocan: conjugan una aparente antítesis. Unen lo que siempre ha sido antiguo y lo que siempre mantiene su frescura. Se despliegan generosos a la reinención y a la reinterpretación; ofrecen como fuentes aventuras que ruedan, afinándose, por los caminos pasados y repasados. En sus narraciones se resume el más exquisito ingrediente de la sabiduría: el tiempo. (*El Conejo* 127)

La concepción de la dualidad partía de la observación que las culturas antiguas hicieron de los cambios de la naturaleza, de los ciclos agrícolas, esencial para estas sociedades que dependían del campo. Por todo Mesoamérica, durante el Preclásico, fueron comunes los

objetos que representaban la dualidad, y las figurillas que muestran seres con dos cabezas o una cara con tres ojos. Uno de los dioses más importantes para los Mexicas, Tláloc, que tiene su antecedente en el Dios de las Tormentas de Teotihuacán, representa justamente la unión de contrarios, la lluvia producto del calor y del agua y que permite florecer la tierra.

En la naturaleza dual de Tláloc se conjugan los dos mundos de “Farewell to Florida”, el femenino y el masculino, el abundante dador y el destructor. Esto coincide con la observación de López Austin donde nos asegura que:

Si buscamos las obsesiones centrales de la creación mítica que han predominado desde la antigüedad mesoamericana hasta nuestros días, resaltarán ante nuestros ojos la alternancia de las estaciones de secas y de lluvias. En la vida de los agricultores el juego estacional se convierte en la sucesión cíclica de la vida y de la muerte, del arriba y el abajo, de lo superior y lo inferior, de lo femenino y lo masculino (*El Conejo*, 47).

A partir de la domesticación de la tierra y la dependencia en la agricultura, el tiempo debe ser medido y ordenado. Todo se insertaba en un orden calendárico y, por lo mismo, una “una buena parte de los nombres secretos eran nombres calendáricos” (López Austin, *El Conejo*, 48). Así como en Mesoamérica se alternaban sólo dos estaciones, resaltando el contraste entre los polos, la alternancia es más gradual en las estaciones de Nueva Inglaterra, aunque pasa por cambios más radicales dentro del ciclo.

Cuando Stevens se despide de Florida y abraza el panorama frío, mecanizado e industrial de Nueva Inglaterra como suyo, la da legitimidad al mundo de las ciudades y de los demás hombres. El paisaje de la primavera se vuelve irreal como una pintura, medio que representa “posesión del lugar representado, racionalización del espacio, un paraíso desconocido y deseado, ecos de la historia principal representada” (Artigas 72). Llega un

momento en que la imaginación cobra más fuerza que la realidad y se empieza a construir a sí misma sin ya ningún control de la mente creadora, y la realidad y la imaginación vuelven a perder su línea divisoria, pero ahora, bajo dominio de la “realidad”. El poema “The Man with the Blue Guitar” es en gran medida un juego de pin-pong entre estas dos fuerzas: el poeta es constructor de orden, pero también es destructor de estándares, sus ideas también son de des-orden. A veces la mejor opción es:

... Be content –

Expansions, diffusions –content to be

The unspotted imbecile revery,

The heraldic center of the world

Of blue, blue sleek with a hundred chins

The amorist Adjective aflame ... (sec XIII, vv. 3-8, *CP* 172)

Sin embargo, a veces al hombre de la guitarra azul se le acusa de no tocar las cosas tal cual son (“things as they are”), y “ellos” (la sociedad) le exigen: “But play, you must,/A tune beyond us, yet ourselves,/A tune upon the blue guitar/Of things exactly as they are” (sec I, vv. 7-10, *CP* 165). En el verano tardío del poeta justamente se acentúa de esta ambivalencia. El verano representa el punto intermedio: el poeta ha creado su propio mundo en el intento de conocer el mundo como tal. Explica Stevens en “The Effects of Analogy”

It is the poet's sense of the world that is the poet's world. The corporeal world, the familiar world of the commonplace, in short, *our* world, is one sense of the analogy that develops between our world and the world of the poet. The poet's sense of the

world is the other sense. It is the analogy between these two senses that concerns us.

(NA 118-119)

Es como el contraste que señala Loren Eisely entre el hombre antiguo que se ocupaba de la naturaleza como algo integral y el hombre moderno, que “on the other hand, has come to look upon nature as a thing outside himself –an object to be manipulated or discarded at will. It is his technology and its vocabulary that makes his primary world” (59).

Esta dualidad se ve representada, de nuevo con un binomio masculino-femenino,, en el poema “The Idea of Order at Key West”. Este poema es, quizá junto con “Farewell to Florida”, el poema más importante de *Ideas of Order* y evidentemente es de donde viene el título de la colección. En este poema aparecen dos personajes: otra vez una figura femenina ligada con la creación de un orden muy ligado a la naturaleza, y Ramón Fernández, otro alter-ego de Stevens o el poeta masculino, basado en un periodista francés quien tendía a la “teorización” y cuyas convicciones políticas Stevens criticaba. La figura femenina, por el contrario revuelve con su canto nada menos que las fuerzas del cosmos, “the grinding wáter and the gasping wind” (v. 13, *CP* 129). El poema empieza con la voz poética, sin previa introducción, refiriéndose a una mujer que canta: “She sang beyond the genius of the sea” (v. 1, *CP* 128). No es muy claro si la mujer está creando desde ella, o si funciona como un vehículo de la fuerza de creación propia del universo: “its mimic motion/Made constant cry, caused constantly a cry/That was not ours although we understood,/Inhuman, of the veritable ocean” (v. 4-7, *CP* 128).

En la tercera parte de *Notes Towards a Supreme Fiction*”, “It Must Give Pleasure” Stevens utiliza el verbo “descubrir” (y no crear, o inventar) para referirse a los órdenes que el poeta encuentra en la naturaleza. El Canon Aspirin, otro de sus personajes, impone órdenes, y así replica el acto de alterar el entorno:



He imposes orders as he thinks of them,  
As the fox and snake do. It is a brave affair.

...But to impose is not  
To discover. To discover an order as of  
A season, to discover summer and know it,

To discover winter and know it well, to find,  
Not to impose, not to have reasoned at all,  
Out of nothing to have come on major weather,

It is possible, possible, possible. (sec. VII, vv. 1-2 y 7-13, *CP* 403-404)

El poeta reconoce que debe encontrar, no imponer el orden. Sin embargo, observa en la figura femenina de poeta un poder creativo ante el cual vuelve a caer en un dilema.

Volviendo a “The Idea of Order”, la voz del poeta nos explica:

...It was her voice that made  
The sky acutest at its vanishing.  
She measured to the hour its solitude.  
She was the single artificer of the world  
In which she sang. (vv. 34-38, *CP* 129)

La mujer en este poema entonces es más una fuerza de la naturaleza que la figura del poeta masculino como Stevens lo entiende, y el hecho de que suceda en Key West no es casual, tiene todo que ver con la feminidad de Florida en el poema que se analizó anteriormente. El poema termina con una exclamación de asombro “Oh! Blessed rage for order, pale Ramón,/The maker’s rage to order words of the sea” (vv. 1-2, *CP* 130). La emoción

extrema del verano es el enojo, la furia, en contraste con la tristeza que es el extremo emocional del invierno.

La furia por ordenar es finalmente una característica del poeta masculino frente a la naturaleza y explica el origen de un mundo creado por el hombre, que irrumpe violentamente en el paisaje natural. Este poeta observa la realidad concreta y la cuestiona, se distingue de ella, busca trascenderla no sólo para sí mismo, sino para sus semejantes, sobre todo los hombres. Al poeta le interesa el auto-conocimiento y a la vez quiere trascender el auto-engaño sobre la realidad.

Esto es muy claro en la sección “It Must be Abstract” de “Notes Toward a Supreme Fiction”, donde Stevens establece las características de “Major Man”, y en “Examination of the Hero in a Time of War”, donde habla de la figura del “common hero”, entre otros nombres que le da. El gran poema de “Notes” inicia con una invocación: “Begin, ephebe, by perceiving the idea/Of this invention, this invented world,/The inconceivable idea of the sun” (sec. I, vv. 1-3, *CP* 380). Lo primero es percibir la idea de que el mundo es inventado y su verdadero eje, el sol, es inconcebible en términos humanos. Los imperativos abundan en este poema, y lo siguiente que da Stevens es una instrucción: “You must become an ignorant man again/And see the sun again with an ignorant eye/And see it clearly in the idea of it” (sec. I, vv. 4-6, *CP* 380). Stevens le pide al poeta volver a un estado edénico para poder ser vehículo de conocimiento, “The light of the sun that reveals the objects on earth as much as it reveals the sun itself” (Mahoney 18). Más adelante en esa misma sección, Stevens declara proféticamente: “There is a project for the sun. The/sun must bear no name, gold flourisher, but be/In the difficulty of what it is to be” (“It Must be Abstract”, sec. I, vv. 21-23, *CP* 381). Nunca se llega del todo a esa claridad deseada, el ejercicio debe ser constante. En “Examination”, aparece la imagen de un ojo, que en el imaginario está

asociado a la luz y a la visión, igual que el sol. En esta sección del poema, Stevens resume la idea del héroe, que no es sólo una imagen, sino, curiosamente, un “sentimiento”:

The hero is a feeling, a man seen  
As if the eye was an emotion,  
As if in seeing we saw our feeling  
In the object seen and saved that mystic  
Against the sight, the penetrating,  
Pure eye. Instead of allegory,  
We have and are the man, capable  
Of his brave quickenings, the human  
Accelerations that seem inhuman. (sec. XII, vv. 6-14, *CP* 278-279)

En este poema abundan descripciones hiperbólicas del gran drama humano y más-que-humano que envuelve al héroe. Sin embargo, hacia el final del poema, con un gesto parecido al del final de “Comedian”, denuncia el “false empire” del verano, la estación que representa el héroe y, como en “Sunday Morning”, se contrasta con los objetos concretos de la vida cotidiana. Todos estos poemas tienen en común una dinámica de imágenes parecida: van de lo abstracto, puro, imaginario, sublime, a lo concreto, particular, cotidiano, mundano. Reproducen la experiencia de la caída o la condensación de la materia. En pocos poemas es tan claro como en la sección XV de “Examination”:

The highest man with nothing higher  
Than himself, his self, the self that embraces  
The self of the hero, the solar single  
Man-sun, man-moon, man-earth, man-ocean,  
Makes poems on the syllable *fa* or  
Jumps from the clouds or, from his window,  
Sees the petty glidings on February...  
The man-sun being hero rejects that

False empire... these are the works and pastimes  
Of the highest self: he studies the paper  
On the wall, the lemons on the table.  
This is his day. With nothing lost, he  
Arrives at the man-man as he wanted.  
This is his night and meditation. (sec. XV, vv. 1-14, *CP* 280)

La poesía o el Gran Poema es un flujo que se transforma en un proceso cíclico. En Stevens, la consciencia es relacional, no sustancial. Afirma John N. Serio: “If there is a common thread throughout his work, it is that reality and our response to it are in constant flux” (*Cambridge Companion* 3). Este flujo siempre avanza del verano al invierno, de la idea del sol a la realidad de los limones sobre la mesa. No contento con las reducciones idealistas, su método se aproxima a la descripción del fenomenólogo que espera que la realidad le genere una respuesta que esclarecerá sus propios procesos mentales. Dice Stevens en el fragmento de “It Must Change” ya citado más ampliamente en la introducción: “Winter and spring, cold copulars, embrace/And forth the particulars of rapture come” (sec. IV, vv. 1-6). Los “particulars” son los detalles, los pasos específicos que se suceden en la contemplación y la vida del poeta. Muchos de los pasajes en “Notes Toward a Supreme Fiction” son construcciones muy detalladas de escenarios, situaciones, y a veces pequeñas historias, pero deben ser tomadas como ejemplos de las tesis centrales, como musicalizaciones de las metáforas, y por lo tanto siempre alegóricos. Como un poema místico que en cualquier forma que adopte siempre representa en último nivel la unión del alma con Dios, los poemas de Stevens siempre son en último nivel sobre la poesía misma, sobre todo en esta etapa intermedia. Como en la sección XII de “The Man with the Blue Guitar”, Stevens considera que la poesía misma es el tema del poema:

Poetry is the subject of the poem  
From this the poem issues and

To this returns. Between the two,  
Between issue and return, there is

An absence in reality,  
Things as they are. Or so we say.

But are these separate? Is it  
An absence for the poem, which acquires

Its true appearances there, sun's green,  
Cloud's red, earth feeling, sky that thinks?

From these it takes. Perhaps it gives,  
In the universal intercourse. (sec. XXII, vv. 1-12, *CP* 176-177).

“Between issue and return, there is/An absence in reality,/Things as they are”: entre el flujo y el reflujo, entre el verano y el invierno, las “cosas tal cual son” existen como *ausencia* de realidad. Debemos entender por esto que la “realidad del poema” no es la realidad de “things as they are”. La realidad del poema y la realidad de las cosas concretas se retroalimentan entre sí, en el intercambio universal, cada una tan real como la otra. Con este hermoso fragmento se concluye el capítulo intermedio de esta tesina, a continuación se verá qué sucede en el final del otoño, cuando todas las hojas han caído, y se llega al final de la imaginación, que la imaginación misma ya se había imaginado.

### 3. *La roca de la realidad*

A lo largo de esta tesina, se han ilustrado con ejemplos los humores dominantes (y cambiantes) en el Gran Poema de la voz poética de Wallace Stevens, que es como una huella de su ciclo de vida (o tal vez de un solo pensamiento llevado a su límite). Los giros hacia el infinito, las pausas, las caídas hacia la materia de las cosas, y sobre todo las orientaciones hacia el exterior o hacia el interior son variables en las distintas personalidades de cada una de las estaciones del año, en cuyas antesalas vive y discurre la voz poética. La primavera lidia la idea del sol como luz que toca todas las cosas, y un despojarse de las vestiduras de la costumbre para leer en los entornos sus claves creativas. Para el poeta de primavera, la poesía es la realidad que intenta des-nudarse: todo está escrito, si sabemos leerlo. La imaginación entonces se toma literalmente los emblemas de la naturaleza, y se empieza a mover en un mundo propio con el ímpetu del vuelo abstracto: “Fill your black hull/With white moonlight/There will never be an end/To this droning on the surf” (Fabliau of Florida, v. 9-12, *CP* 23). El poeta es un intermediario iniciado, un hilador de palabras, que documenta su viaje por el paisaje cósmico (del poema, en cualquier plano que éste explore) habiendo aprendido, como Bachelard, que “toda doctrina de la imagen se desdobra, en espejo, en una psicología de lo imaginante” (*La Tierra* 21).

El sol se vuelca sobre sí mismo en el verano, jala su atención hacia su propio centro de fuego, como el sol de “Credences of Summer”. El poeta masculino ahora idealiza al sol y su pureza abstracta, sin nombre, por encima de la tierra-espacio con sus infinitas manifestaciones. Sin embargo, no deja de mantenerse la conciencia del ciclo completo que existe desde la primavera, sugiriendo entre líneas que el verano también es una etapa pasajera. Los poemas retomados en el capítulo anterior muestran distintos acercamientos a

esta problemática, desde “Farewell to Florida” hasta “Ideas of Order at Key West” y “Examination of the Hero in a Time of War”. En “Notes”, la voz poética llega a un punto que contradice directamente la afirmación de la mayoría de sus poemas en *Harmonium*: “From this the poem springs: That we live in a place/That is not our own and, much more, not ourselves/And hard it is in spite of blazoned days” (“It Must be Abstract”, sec. IV, vv. 13-15, *CP* 383). Pese a todo, en el verano también se encuentra cierto equilibrio, un espíritu conciliador. El poeta pasa al otoño con la madurez intelectual para reconocer sus limitaciones y su posición de observador frente a un drama “climático” que todavía lee desde su realidad personal, y metaforiza sobre él con cierta proximidad. Adopta la tarea, expuesta en “Of Modern Poetry”, de “construct a new stage” y “learn the speech of the place” y “face the men of the time and to meet/The women of the time” (vv. 7-11, *CP* 240). Reconoce que por mucho tiempo, “the scene was set” y el poeta “repeated what/Was in the script” (vv. 3-4, *CP* 239). El poeta como figura clave en la sociedad moderna encuentra ahí su razón de ser: va a des-automatizar la realidad para permanecer siempre en la verdadera novedad. El poema es “the act of the mind”, el producto de la mente creativa (v. 28, *CP* 240).

En el otoño terminan de caer todas las hojas de la ilusión. El poeta en el mundo mundano, el mundo contemporáneo y cotidiano caracterizado por objetos, climas y actitudes de invierno, acaba por negar su identidad con la naturaleza, o por lo menos con su ideal de ella. Jameson lo explica desde la perspectiva del materialismo histórico como la transición del modernismo angloamericano al llamado “posmodernismo”:

Abstract expressionism in painting, existentialism in philosophy, the final forms of representation in the novel, the films of the great auteurs, or the modernist school of poetry (as institutionalized and canonized in the works of Wallace Stevens) all are

now seen as the final, extraordinary flowering of a high-modernist impulse which is spent and exhausted with them. (Jameson 1)

Jameson elige a Stevens para representar el “alto modernismo” que presencié su propio nacimiento y extinción en el ciclo de vida de su poesía. La poesía tardía de Stevens representa —a primera vista— la extinción de la voluntad poética y ningún poema introduce mejor el contexto del invierno como “The Plain Sense of Things”. El poema está situado claramente en la transición del otoño al invierno y argumenta que este momento del año nos regresa al sentido simple e inmediato de las cosas: “After the leaves have fallen, we return/To a plain sense of things” (vv. 1-2, *CP* 502). Inmediatamente, vemos la implicación que esto tiene sobre la imaginación: aunque no especifica si es el fracaso o al contrario, el cumplimiento de su meta, “It is as if/We had come to the end of the imagination,/Inanimate in an inert savoir” (vv. 2-4, *CP* 502). La fecundidad de la palabra, junto con la fecundidad de la tierra, se ha perdido: “It is difficult even to choose the adjective/For this blank cold, this sadness without cause” (vv. 5-6, *CP* 502). El poeta reconoce que no hay una “razón legítima” para la tristeza y, sin embargo, existe como característica del frío que adjetiva con la palabra “blank”, palabra difícil de traducir porque se refiere no sólo al espacio en blanco, sino a la falta misma de palabra.

Sin duda estamos ante algo no muy común en los poemas tempranos de Stevens: la nada. Hay excepciones claras, como “The Snow Man” protagonizado por un hombre que “nothing himself, beholds/Nothing that is not there and the nothing that is” (vv. 13-14, *CP* 10). El frío, la nieve y la noche son elementos importantes de muchos de sus poemas, pero en muy pocos aparecen aislados, sin yuxtaponerse con el sol, el calor, y el día. El casi-nihilismo que caracteriza sus poemas verdaderamente invernales es también el minimalismo de la-cosa-en-sí. “Not ideas about the thing but the thing itself” es una frase



que retoma de Williams para el título del último poema de *Collected Poems*, logrando una imagen fría y a la vez dotada de cierta intimidad. Explica George Lensing,

In poems of winter, Stevens introduces the notion of a “nothing” to describe the idealized but perfectly unified state with the other. But, one might protest, “nothing” as no-thing suggests absence from, rather than unity with, the object. Yet, nothingness-as-something remains the only way the poet can accurately codify the pure and undistorted state of being: a condition of reality utterly independent of a perceiver who, by his very action, distorts the object in the act of beholding. If the falsifying eye is removed and the perceiver set aside, reality is then a something *per se*, though a nothing to any looker-on (122)

Podríamos decir que el destino de lo metafórico es eventualmente volverse literal, como las palabras que antes fueron poemas. El invierno de la vida llega con muy pocas certezas, pero las que llegan, ya no se cuestionan. “Yet the absence of the imagination had/Itself to be imagined” expresa la voz poética en la penúltima estrofa del poema (“The Plain Sense of Things”, vv. 13-14, *CP* 503). La naturaleza, no siempre medida ni predecible, representa un desperdicio (“waste”), palabra que le quita cualquier valor de sentido a los “detalles” del paisaje como las flores, que ya no “hablan” como hablaban en la primavera. Como las diosas de las religiones antiguas, la naturaleza es una madre que da vida sabiendo que está destinada a marchitarse con algo de dolor. “The great pond and its waste of the lilies, all this/Had to be imagined as an inevitable knowledge,/Required, as a necessity requires” (vv. 18-20, *CP* 503). En el invierno, por fin se tiene la certeza del conocimiento del todo (el poema inicia con “savoir” y termina hablando de “knowledge” y “necessity”), ya se conoce el último capítulo de la novela.

El estudio de la imaginación no termina realmente, sólo se dirige fuera de la mente del poeta (cuya conciencia ya exploró y experimentó bastante) y se cierne sobre lo verdaderamente observable de la naturaleza: un silencio y una quietud *casi* totales. El entorno, bajo el humor del invierno, no expresa más que su indiferente entendimiento, su “*intert savoir*” sobre la permanencia de todos los ciclos. Con el invierno, se borrará la memoria de la primavera y de todo el crecimiento desde la germinación hasta la cosecha. Por eso, el ciclo anual es totalizador y a la vez la unidad mínima: encierra toda la experiencia y al mismo tiempo la somete a un cambio que “por necesidad” sólo llegará hasta cierto punto y volverá a empezar. Hasta esto se extiende (o se limita, como prefiera verse) el “Gran Poema”, que en “Plain Sense” toma la forma de una casa menor (“*minor house*”). El año mide el ciclo de la tierra, de su vegetación que a veces es producto de “*the great pond*”, a veces de “*the rock*”, y cada ser vivo tiene su medida única. Las estaciones son entendidas por Stevens como “*acts of the mind*”: procesos regulares y cíclicos de conciencia. La intención no nace de la voluntad, brota de la naturaleza como impulso de vida, debe surgir de la nada. El único ingrediente necesario es un constante deseo de cambio. También en el ocaso de la humanidad (vista como el progreso de una idea, la idea del ciclo anual como metáfora del ciclo vital) el poeta se da cuenta de que:

This changes and that changes...

...This means

Night blue is an inconstant thing. The seraph  
Is satyr in Saturn, according to his thoughts.  
It means the distaste we feel for this withered scene

Is that it has not changed enough. It remains,

It is a repetition.

(“Notes Toward a Supreme Fiction”: “It Must Change”, sec. 1, vv. 8-9 y 12-17, *CP* 389-390)

La acumulación de los recuerdos crea una memoria engañosa, una memoria que cree “recordar” pero no puede “revivir”: ante el “withered scene”, la primavera le parece lejana e ilusoria, pero eso a su vez es una ilusión desde otro momento. Huyssen, en su libro sobre la memoria colectiva expone:

Lübbe argued that modernization is inevitably accompanied by the atrophy of valid traditions, a loss of rationality, and the entropy of stable and lasting life experiences.

There are larger quantities of the soon-to-be-obsolete, and it objectively shrinks the chronological expansion of what can be considered the (cutting-edge) present at any given time. (Huyssen 22)

Stevens no hablaba de los asuntos humanos de su época explícitamente, pero es claro que sus poemas contienen las inquietudes de su tiempo.

Dentro del clima prevaleciente de sus poemas de invierno, hay uno que resalta (“The Rock”) por la misma razón que resalta “The Snow Man” en *Harmonium*: el paisaje y el tono en el que se presenta no pertenecen a la estación que prevalece en tal libro. En este poema abunda el verdor y la fertilidad, y el fenómeno que se describe es un génesis mitológico, que como vimos es propio de los poemas de primavera. “The Rock”, homónimo del título de la última colección de poemas, aterriza a la voz poética en la densidad: lejos de vivirse como el sol, se vive como la roca, imagen que finalmente puede abrazar como su verdadera tradición. De la roca viene el manifiesto nuevo, un replanteamiento del origen.

Este poema se divide en tres secciones: “Seventy Years Later”, “The Poem as Icon” y “Forms of the Rock in a Night-Hymn”. La primera, aunque sugiere por su título una reminiscencia, se trata otra vez de negar el pasado: “It is an illusion that we were ever alive /lived in the houses of mothers, arranged ourselves/By our own motions in a freedom of air” (sec. I, vv. 1-3, *CP* 525). La ilusión es el tiempo pasado. Todo lo que nos dice, por lo tanto, la voz de la memoria, es una ilusión, y sólo existe el “sense of the world” inmediato. Han pasado 70 años, no se sabe de qué, pero la vida de las sombras en la mente no sólo “ya no es”: nunca fue. La negación de la realidad es absurda: “The words spoken/Were not and are not. It is not to be believed” (sec. I, vv. 10-11, *CP* 525). A continuación describe un encuentro, un abrazo entre dos que parece un invento, tiene algo de irreal: es parte del diseño del sol para su propia felicidad, un “vital assumption” que anima la nada, que ya no es una simple y hueca “nada”, sino una nada con “an illusion so desired/That the green leaves came and covered the high rock” (sec. I, vv. 20-22, *CP* 526).

Stevens utiliza la imagen de la roca para explicar un proceso interno donde la ilusión y la realidad se alimentan y ocasionan fenómenos climáticos, generativos. Este proceso interno, en mi opinión, no es el de una persona, sino el de la tierra misma. La roca es el planeta en su estado de nada, anterior a la “ilusión tan deseada” de la vida, con la que se da luz a sí misma. En esta primera sección del poema, Stevens hace la transición de su negación de la validez de las experiencias de la mente hacia una articulación de la realidad objetiva en términos subjetivos. Bachelard toca un punto importante respecto a lo que llama en *La tierra y las ensoñaciones del reposo* “la imaginación de la materia”:

si se nos objetara que la introversión y la extroversión deben ser designadas partiendo del *sujeto*, responderíamos que la imaginación no es otra cosa que el sujeto transportado dentro de las cosas. Las imágenes llevan entonces la marca del

sujeto. Y esta marca es tan clara que finalmente es por las imágenes como se puede obtener el diagnóstico más confiable sobre los temperamentos (13)

La segunda sección de “The Rock”, “The Poem as Icon”, revela la engañosa manera en que la poesía ha representado la compleja realidad. “It is not enough to cover the rock with leaves”: la poesía no busca ser un velo (sec. II v. 1, *CP* 526). La imaginación que sueña la materia es una imaginación activista, penetrante:

Los filósofos nos explican que nos está para siempre oculta, que apenas se alza un velo cuando ya otro se tiende sobre los misterios de la sustancia. Pero la imaginación no se detiene en esas buenas razones. De una sustancia hace inmediatamente un valor. Las imágenes materiales trascienden así de inmediato las sensaciones (Bachelard, *La Tierra* 14)

Stevens sugiere que podemos encontrar un “cure for the ground”: se debe enfrentar cara a cara la naturaleza determinante de la tierra. La única posibilidad que Stevens imagina de encontrar “a cure beyond forgetfulness” es justamente entrar en *comunidad* con los ciclos de la tierra, estaciones que generan vegetación que es digerida, tanto física como psíquicamente, por nosotros:

And yet the leaves, if they broke into a bud,  
If they broke into bloom, if they bore fruit,

And if we ate the incipient colorings  
Of their fresh culls might be a cure of the ground. (sec. II, vv. 5-8, *CP* 526)

La fruta de la tierra le regresaría al hombre a su naturaleza inicial, como una antítesis de la manzana prohibida.

... The pearled chaplet of spring,

The magnum wreath of summer, time's autumn snood,

Its copy of the sun, these cover the rock.

These leaves are the poem, the icon and the man.

These are a cure of the ground and of ourselves,

In the predicate that there is nothing else. (sec. II, vv. 11-16, *CP* 526-527)

Las hojas no están para nuestro simple contemplar. Debemos probar y saborear “the honey in its pulp, the final found/The plenty of the year and of the world” en un acto de comunión corporal, de revolvimiento con lo que comparte corporalidad. Nuestro vínculo con la materia tiene un sustento mítico que la poesía replica. Las hojas que cubren la roca son el poema, el ícono y el hombre, y son una cura para nosotros y para el suelo, *bajo el predicado de que no hay nada más*, nada más es real (en el sentido trascendental, como lo entiende Stevens): “Only the real can be/Unreal today, be hidden and alive” declama en su poema “The Novel” (vv. 35-36, *CP* 457). Lo que descubrimos en su poesía lo explica Stevens en sus ensayos, como en este fragmento del ensayo “The Noble Rider and the Sound of Words”:

There is, in fact, a world of poetry indistinguishable from the world in which we live, or, I ought to say, no doubt, from the world in which we shall come to live, since what makes the poet the potent figure that he is, or was, or ought to be, is that he creates the world to which we turn incessantly and without knowing it and that he gives to life the supreme fictions without which we are unable to conceive of it.  
(*NA* 31)

En la tercera sección de “The Rock”, Stevens define y delinea la roca con más detalle. En los veintiún versos se encuentran casi el mismo número de proposiciones sobre la roca: “The rock is the gray particular of man's life” (v. 1), “The rock is the stern particular of the air” (v. 4), “The rock is the habitation of the whole” (v. 10), y finalmente:

It is the rock where tranquil must adduce  
Its tranquil self, the main of things, the mind,

The starting point of the human and the end,  
That in which space itself is contained, the gate

To the enclosure, day, the things illumined

By day, night and that which night illumines,  
Night and its midnight-minting fragrances,  
Night's hymn of the rock, as in a vivid sleep. (sec. III, vv. 14-21, *CP* 528)

Extrañamente, aunque parece pertenecer al terreno de lo sólido, la roca también tiene cualidades etéreas: como el sol en el verano, se carga de adjetivos que la vuelven abstracta y absoluta: “the main of things”, “the mind”, “the gate to the enclosure”, etc. Anula las fronteras entre lo que el sujeto *es* y lo que lo rodea. Es a la roca, más que al ideal del sol, a lo que se asemeja el humano (esta vez, Stevens no se refiere sólo al hombre). Como la roca, que crea por necesidad de “algo más”, “The imperfect is our paradise” declara el poeta en “The Poems of our Climate”.

Say even that this complete simplicity  
Stripped one of all one's torments, concealed  
The evilly compounded, vital I  
And made it fresh in a world of white,  
A world of clear water, brilliant-edged,

Still one would want more, one would need more,  
More than a world of white and snowy scents. (sec. II, vv. 1-7, *CP* 193-194)

La roca encierra “the never-resting mind” que sigue creando el drama de las estaciones por inercia imaginativa. El deseo es su motor; por lo tanto, quiere seguir deseando. El poeta transforma las palabras cotidianas en ideales abstractos: es el director que vive *a través* de su película. El poeta se experimenta a sí mismo como respuesta, o eco de una realidad. En su arte, se encuentra reproduciendo la creatividad del universo. Aun en la realidad más fría, material y doméstica, el poeta se halla como un hombre que busca “the the” en el basurero (ver “The Man on the Dump” o *CP* 201-203)<sup>7</sup>. Es como

The one moonlight, the various universe, intended  
So much just to be seen –a purpose, empty  
Perhaps, absurd perhaps, but at least a purpose,  
Certain and ever more fresh. Ah! Certain, for sure... (“Note on Moonlight” vv. 25-28, *CP* 532)

La voz poética en Stevens siempre habla para sí mismo, no hay temporalidad que imagine un lector u observador. Si se dirige a veces a musas o personajes, son personajes, como he dicho, arquetípicos, imaginarios, e internos. Quien busque extraer de sus versos una teoría formal, acabará por desesperarse. La voz poética sigue sus propios criterios de veracidad. Explica Doyle que “It is not ... for the philosophy of the imagination that one falls in love with Stevens, but for the magnificence of his ear” (Doyle 399). Visto en su gesto total, de principio a fin, las estaciones de Stevens no representan tanto imágenes visuales sino respuestas rítmicas, emocionales y fluctuantes a ellas.

---

<sup>7</sup> Aunque no analizo con detalle este poema, es un importante ejemplo de la tendencia de Stevens a encontrar detrás de lo banal lo sagrado. No se explica qué es “the the” pero se entiende que se trata de esa “cosa” esencial, a la que también se refiere cuando habla de “the very thing and nothing else”.



Tal vez por eso Stevens decide terminar su último poemario con un poema donde un chillido es el protagonista: “Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”. A mi juicio, es de los poemas donde la voz poética más se acerca a volverse naturaleza. El grito proporciona la experiencia para que la mente del poeta, suspendida en el letargo de “sleep’s faded paper maché”, regrese a la realidad del mundo externo: “The sun was coming from outside” (vv. 11-12, *CP* 532). Altieri identificó en este ejercicio poético un nuevo realismo que fundó sus raíces

in the emerging scientific methods which emphasized not the copy but the sensations produced by events. The pictures produced by the mind seemed less important than the actual processes, where the relations among sensations could be seen as the products of natural and mental forces (4)

Esto que Altieri llama “presentational realism” enfatiza “not accuracy to the object but accuracy to the felt moment of perception” (4). Es la imaginación activista de Bachelard, que se identifica como una imaginación propia del elemento tierra, de las ensoñaciones de la materia. En “Not Ideas”, el poeta despierta a un “new knowledge of reality” al escuchar el grito que le permite sentir con toda agudeza el estar entre dos mundos. Stevens escribió en *The Necessary Angel*: “poetry is almost incredibly one of the effects of analogy. The corporeal world exists as the common denominator of the uncorporeal worlds of its inhabitants” (117). El poeta, con su imaginación activista, se condena a siempre despertar de su mundo no-corporal al mundo corporal. Bachelard explica: “las imágenes materiales nos implican en una afectividad más profunda; es por ello que arraigan en las capas más profundas del inconsciente” (14). La voz poética de Stevens está fervientemente convencida de que hay algo más grande que la mente humana, algo que la precede:

But the first idea was not to shape the clouds

In imitation. The clouds preceded us

There was a muddy center before we breathed.

There was a myth before the myth began,

Venerable and articulate and complete. (“Notes Toward a Supreme Fiction”: “It Must Be Abstract”, sec. IV, vv. 8-12, *CP* 383)

Wallace Stevens fue trascendentalista y naturalista, fundó un nuevo romanticismo y también un nuevo realismo. Conjuga las contradicciones de la vida en su arte poético porque la poesía, al ser verbal, es *post*-unidad, nace para articular el estado de separación. En su poesía tardía logra convencernos que la roca misma que es el planeta participa de la creación de ficciones que creíamos únicamente humana. El lector será quien decide si esta conclusión es sólo una actitud de invierno, igual de caprichosa que las de las otras estaciones, o si es un aprendizaje real, resultado de la interacción con todo el año (vaya o no a desaparecer para la próxima primavera).

## *Conclusiones*

Tal vez la conciencia ecológica –el redescubrimiento  
de nuestra fraternidad con el universo –podría ser el punto de partida  
de una nueva filosofía política.  
Octavio Paz

Es difícil concluir una idea que se desvió antes de llegar a término. También la noción de conclusión se trivializa cuando la idea es relevante al origen mismo de las ideas y se presenta como una fuerza de la naturaleza, o un ser vivo que nace, crece, se reproduce y muere. La muerte no puede ser la conclusión, porque no responde ante la presión por definir, la presión por unir las contradicciones. Si hay algo que reitera Stevens es la búsqueda de conocimiento como característica de la mente humana y que entabla una relación metonímica con toda la realidad simbólica que a su vez contiene claves para entender la realidad concreta. Stevens nunca deja de atribuirle cargas de significado profundo a la naturaleza envolvente porque la realidad y la imaginación se encuentran, para el poeta, en feliz comunión. En esto se comporta como un místico o profeta, un sujeto cuyos ojos y oídos poseen una sensibilidad de percepción y capacidad de articulación privilegiados. Concluir es un acto de unión, mientras que discurrir, como discurre el tiempo en sus expresiones estacionales, es un acto de fragmentación y cambio. Para unir, se deben reconocer bases comunes a todo lo que se ha puesto en oposición.

En la obra de Stevens, se ponen en oposición distintas actitudes mentales frente a la pregunta por el conocimiento. En la primavera, la abundancia es alimento para la imaginación que cobra fuerza para significar. Después del clímax del verano, prevalece la tendencia auto-referencial de la poesía. Al volver la atención a su situación geográfica en “Farewell to Florida” y distinguir entre una tierra y la otra, el poeta se vuelve sobre sí mismo. El poeta se convierte en el sol, en un ojo gigante, en un fantasma que comienza a

tomar cuerpo en la mente de su lector que en principio es él mismo, su yo de invierno leyendo los poemas desde la primavera al otoño.

El poeta en invierno está en su máximo estado de introspección y con ello comienza a observar la estructura misma del tiempo. Stevens no concluye del todo su obra poética, pero hay un par de poemas que se acercan bastante a unas “últimas palabras”. Éstas se refieren a la circularidad del tiempo que sin embargo siempre se vive como si fuera nuevo: es como si la memoria no existiera en los poemas de Stevens, o existe no para validar el pasado, sino para desmentirlo. Niega la infancia, aunque existe un recuerdo de la inocencia. Declara que la infancia es una ilusión: nuestro verdadero hogar no son nuestras madres y nuestras casas, sino la roca que es el planeta. Por eso, en el último capítulo me enfoco en presentar la imagen de la roca como símbolo del objeto original por encima de la imagen del sol como sujeto primordial.

El poema “Long and Sluggish Lines”, que forma parte de la colección *The Rock*, desde su título nos remite al imaginación de la tierra y de la quietud, incluso del aburrimiento. “It makes so little difference, at so much more/Than seventy, where one looks, one has been there before” (vv. 1-2, *CP* 522). El resto del poema describe la vida de los árboles, indignados por la pared amarilla de la casa que evoca una risa. “The trees have a look as if they bore sad names/And kept saying over and over one same, same thing” (vv. 5-6, *CP* 522). Para Stevens no sólo los seres vivos sino las cosas mismas manifiestan emociones. Los árboles miran; son, como el humano, productos de la naturaleza que la miran de vuelta. La vida como arte crea conversaciones, crea encuentros entre creadores y creaciones, yos y tús y ésos. No es sólo el hombre quien imagina expresiones en los colores de los edificios: los árboles también lo hacen, y el hombre lo sabe porque lo puede

discernir. En “A Quiet Normal Life”, poema que se encuentra en la página siguiente, la voz poética describe el lugar donde encuentra su lugar, “his place”:

It was here. This was the setting and the time  
Of year. Here in his house and in his room,  
In his chair, the most tranquil thought grew peaked

And the oldest and the warmest heart was cut  
By gallant notions on the part of the night –  
Both late and alone, above the crickets’ chords,

Babbling, each one, the uniqueness of its sound.  
There was no fury in transcendent forms.  
But his actual candle blazed with artifice. (vv. 7-15, *CP* 523)

En la vejez ya no hay una furia por el orden, él poeta está cómodo y tranquilo en su recámara, un espacio interior. El final de “Long and Sluggish Lines” ilustra perfectamente la sabiduría elemental, el conocimiento que en este caso la voz poética le transmite al forastero:

...Wanderer, this is the pre-history of February.  
The life of the poem in the mind has not yet begun.

You were not born yet when the trees were crystal  
Nor are you now, in this wakefulness inside a sleep. (vv. 15-18, *CP* 522)

El poeta del invierno le habla a un forastero que aún no ha nacido (podríamos pensar en Crispin) y, aunque él se encuentra en su vejez, anticipa apenas la llegada del poema. El poeta de invierno adopta el tono paternal que le corresponde a su perspectiva global del tiempo y del espacio. Ha pasado a la dimensión planetaria: “The Planet on the

Table” es otro poema tardío que muestra esta relación. Esta vez, el poema es desde el punto de vista de Ariel, cuyo nombre hace referencia al viento lo cual, junto con su vínculo al sol, lo define como masculino. Sus poemas son obra suya y también del sol, sin embargo:

It was not important that they survive.  
What mattered was that they should bear  
Some lineament or character,  
  
Some affluence, if only half-perceived,  
In the poverty of their words,  
Of the planet of which they were part. (vv. 19-24, *CP* 532-533)

La única conclusión a la que puedo llegar tras el recorrido por las estaciones stevensianas es algo que, de hecho, es bastante evidente: su poesía se trata de un canto, como el de la mujer de “Ideas of Order at Key West”, un canto a la tierra. La tierra desea, y encuentra satisfacción en la proximidad de lo deseado. “The earth is not a building but a body” (*OP* 186), y ese cuerpo se expresa en un lenguaje de transmisión directa.

After a lustre of the moon, we say  
We have not the need of any paradise,  
We have not the need of any seducing hymn.

It is true. Tonight the lilacs magnify  
The easy passion, the ever-ready love  
Of the lover that lies within us and we breathe

An odor evoking nothing, absolute. (“It Must Change”, sec. VII, vv. 1-7, *CP* 394-395)

No siempre la tierra es tan amena: desde “Farewell to Florida” Stevens reconoce que el hombre occidental tiene una “mente de invierno” que se siente en casa en un mundo de armas, polvo, rocas pesadas, viento frío y desolación. En esta distinción podemos encontrar uno de los aspectos más ocultos, más *sugeridos* en la poesía de Stevens. Para leer a Stevens stevensianamente, hay que imaginar al hombre que fue Stevens y verlo como si lo tuviéramos en frente para sentir las dagas de sus palabras. Aunque su poesía no es panfletaria ni explícitamente política ni llama a la acción social, responde a su contexto y llama a la acción mental. Las claves están en sus ensayos: múltiples veces reconoce Stevens la conjunción entre el poeta y su mundo, y que uno es contemporáneo siempre. En su nivel más profundo, la poesía de Stevens —y la poesía para Stevens— se sabe “reaccionaria” a la realidad.

Stevens habla del planeta. Su imaginación de la tierra, sus ensoñaciones de la materia, que para Bachelard es inquisitiva y retadora, quiere ver “más de lo que parece” (*La tierra* 39). Sobre todo la fraternidad con la tierra implica un gran sentido de humanidad por lo que, en realidad, Stevens no era un hombre retraído e indiferente hacia sus contemporáneos en el mundo circundante. El hecho de que estos poemas surjan de la conciencia de un hombre que caminaba por sus privilegiadas propiedades y gozaba de la inmediatez con la naturaleza y las “sagradas” estaciones del año (combustibles de su poesía), un individuo casi inafectado (externa o visiblemente) por las dos guerras mundiales y la crisis financiera de los años 30, no nos debe hacer olvidar estas circunstancias, ni siquiera si sólo se trata de un análisis poético. Las lecturas cerradas, descontextualizadas pertenecen a una mente de primavera que no conoce más que una categoría de conocimiento.

La poesía de Stevens, escrita en lo que podría considerarse el comienzo de un invierno para la humanidad y entonados con una voz que evoluciona hacia la madurez, se vuelve más potente cuando se considera dentro de su contexto histórico. En la tradición literaria, los antecedentes de Whitman, Emerson, Thoreau y demás trascendentalistas de la “primavera” literaria en Estados Unidos son una fuerza a considerar, pero las influencias de Stevens se extienden mucho más allá, desde los Vedas hasta el simbolismo francés y las obras de los grandes modernistas expatriados. Muchas de estas corrientes vanguardistas, desde su abstracción, ya inauguraban un fin de la imaginación, como el poeta de invierno. Stevens, como muchos de sus artistas contemporáneos, empezaba a vislumbrar “The palm at the end of the mind, rising in the bronze decor” (paráfrasis del primer verso de “Of Mere Being”, *OP* 141).

Stevens no declara culpables, finalmente prefiere evitar decir algo al respecto de las dinámicas del momento de forma explícita, porque le hubiera parecido algo burdo. Finalmente su intención era dejar no un artefacto (como un libro), sino palabras que dentro de la mente de quien las lea germinen como árboles o montañas, y se reproduzca en él o ella la experiencia extática de la naturaleza. Aunque inserto en el siglo XX, las imágenes más comunes en los poemas de Stevens son de la naturaleza y de mitos históricos o ficticios: aparecen mucho más que cualquier persona de su época. Lo más que llega a aparecer de la urbanidad es la imagen de la plaza pública. Esto no quiere decir que sus poemas sean pastoriles, o imagistas o efrásticos: no tienen tampoco una literalidad visual. Lo que tienen en común los cuatro momentos del poeta en el mundo es que producen palabras en él. Estas palabras nos instan a recuperar una fraternidad con la naturaleza y con las cosas de la tierra, con lo cual encuentro eco no sólo en la crisis ecológica actual sino en un deseo profundo mucho más antiguo: la recuperación de un paraíso perdido. Al querer



escribir poemas que tomen el lugar de montañas (ver “The Poet that Took the Place of a Mountain”, *CP* 512), Stevens quiere volverse uno con el planeta y alcanzar la unión y la armonía con el universo.

## Bibliografía

- Altieri, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Impreso.
- Artigas, Irene. *Galerías de palabras: la variedad de la écfrasis*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras Comparadas. México: UNAM, 2004. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1958. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayos sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México: FCE, 2006. Impreso.
- Blumer, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Arte Poética” en *Poesía Completa*. Barcelona, España: Penguin Random House, 2011.
- Carroll, Joseph. “Stevens and Romanticism” en *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Ed. John N. Serio, Cambridge: Cambridge UP, 2007. 87-102. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Wallace Stevens’ Supreme Fiction: A New Romanticism*. Louisiana: Louisiana State UP, 1988. Impreso.
- Cook, Eleanor. “Wallace Stevens: The Comedian as the Letter C” en *American Literature* (49:2), Duke UP, 1997. 192-205. *JSTOR*. Web.
- Eiseley, Loren. *The Invisible Pyramid*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1970. Impreso.
- Emerson, Ralph Waldo. “The Poet”. Penn State University: A Penn State Electronic Classic Series Publication, 2001. 12/01/2015. Web.

- Flores Ortiz, Roberto. "Devenir e intencionalidad en la narración de sucesos" en *Antropología y Fenomenología*. México: ENAH, 2015. PDF.
- Guérin, Miguel Alberto y Elena Huber. "Los cambios en las dimensiones semánticas de habitar" en *El habitar, una orientación para la investigación proyectual*. Eds. Liliana Giorgiano y Lejana D'Angei, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Universidad Autónoma Metropolitana, 1999. Web. 12/01/2015
- Holander, Stefan. *Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language*. Nueva York: Taylor&Francis e-Library, 2008. PDF.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford UP, 2003. PDF.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke UP, 1991. PDF
- Kaplan, Alice. "Ghostly Demarcations: On Ramon Fernandez" en *The Nation*, 15 febrero 2010. 15/05/2014. Web.
- Lensing, George S. "Stevens' seasonal cycles" en *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Ed. John N. Serio, Cambridge: Cambridge UP, 2007. 118-133. Impreso.
- Longenbach, James. "Stevens and his contemporaries" en *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Ed. John N. Serio, Cambridge: Cambridge UP, 2007. 76-86.
- \_\_\_\_\_. "On 'The Idea of Order at Key West'" en *Modern American Poetry*. 03/09/2015. Web.
- López Austin, Alfredo. *El conejo en la cara de la luna: ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. México: INAH/Ediciones Era, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM, 1996. Impreso.

- Mahony, William K. *The Artful Universe: An Introduction to the Vedic Religious Imagination*. Nueva York: SUNY Press, 1989. Impreso.
- Miller, J Hillis. "Critical Views on 'Sunday Morning'" en *Wallace Stevens (Bloom's Major Poets)*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2003. 25-29.
- \_\_\_\_\_. "Wallace Stevens' Poetry of Being" en *The Act of the Mind: Essays on the Poetry of Wallace Stevens*. Ed. Roy Harvey Pearce y J. Hillis Miller. Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press, 1965. 146-163. Impreso.
- Miller Robinson, Fred. *The Comedy of Language: Studies in Modern Comic Literature*. Boston, MA: Massachussetts UP, 1980. PDF.
- Online Etymology Dictionary. etymonline.com. 12/08/2015. Web.
- Paz, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1993. Impreso.
- Richardson, Joan. "Wallace Stevens: A Likeness" en *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Ed. John N. Serio, Cambridge: Cambridge UP, 2007. 8-22. PDF.
- Sabini, Meredith. *The Earth Has a Soul: C.G. Jung on Nature Technology & Modern Life*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2007. Impreso.
- Serio, John N. "Introduction" en *Wallace Stevens: Selected Poetry*. Ed. John N. Serio. Nueva York: Knopf, 2009. 14/08/2015. Web.
- \_\_\_\_\_. "Introduction" en *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Ed. John N. Serio, Cambridge: Cambridge UP, 2007. 1-7. Impreso.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1954. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1951. PDF.
- \_\_\_\_\_. *Opus Posthumous*. Ed. Milton J. Bates. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1989. Impreso.

Tindall, William York. *Wallace Stevens. Pamphlets on American Writers*, n. 11.

Minneapolis MA: Minnesota UP, 1961. Impreso.

Voros, Gyorgyi. *Notations of the Wild: Ecology in the Poetry of Wallace Stevens*. Iowa

City: Iowa UP. 1997. PDF.