

01065  
1er.  
27



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**WALLACE STEVENS**  
Poeta de la realidad y de la imaginación

Tesis  
Que para optar por el grado de maestro en letras inglesas  
Presenta  
Hector Palacios Flores

Asesora de  
Tesis  
Dra. María Enriqueta  
González Padilla

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS COMPARTIMENTADOS

MEXICO D. F. 1982



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 está 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.

## INDICE

INTRODUCCION .....	
I.- LA POESIA NORTEAMERICANA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y WALLACE STEVENS .....	1
II.- LA TEORIA POETICA DE WALLACE STEVENS .....	32
III.- LA POESIA DE STEVENS .....	57
CONCLUSION .....	90
BIBLIOGRAFIA .....	95
POEMAS .....	

## I N T R O D U C C I O N

Hay obras de arte que nos detienen en su puro goce; otras nos llevan al estudio o a la reflexión para desentrañar las causas que las hicieron posible: este es el caso de la obra de Wallace Stevens y el mío. En efecto, con la lectura de un breve poema de Stevens, "Domination of Black" ("Dominio de lo negro"), surgió en mí el deseo de saber qué motivos tuvo el poeta para su creación y lo que ahí quería expresar. Este fue el inicio de una larga tarea que culminaría con el presente trabajo.

El examen, la lectura y traducción de la obra del poeta, la selección de datos biográficos que existen en sus cartas, así como la búsqueda de su poesía en español han enriquecido esta investigación.

En este libro expongo, en primer lugar, las corrientes poéticas que circulaban en la época en que Stevens empezó a publicar. Con esta idea in mente, presento un panorama general de la poesía norteamericana a principios de siglo; señalo la forma en que Stevens participó en su desarrollo. A continuación hago un resumen de las ideas poéticas de Wallace Stevens. Las citas que aparecen en esta parte corresponden a su libro de ensayos The Necessary Angel. Por último, incluyo completos los poemas del autor en su versión original, con su respectiva traducción al español. Así el lector que lo desee podrá compararlos para comprender mejor el análisis que ahí hago de ellos.

## CAPITULO I

### LA POESIA NORTEAMERICANA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y WALLACE

#### STEVENS

En 1912 la poesía norteamericana parecía despertar de un prolongado letargo que la mantenía alejada de los problemas de la vida moderna. Cabe señalar que en ese despertar tuvieron que ver varios sucesos importantes, cuya influencia mayor fue la de lograr que la poesía norteamericana alcanzara un modo de expresión acorde con la época actual. Por un lado estaba Harriet Monroe, que animaba a los poetas a enviar sus trabajos para que fueran publicados en su revista Chicago Review Poetry: A Magazine for Verse; por otra parte estaba Pound cuya participación en la publicación de la nueva poesía fue sin lugar a dudas de gran valía.

El papel que activamente desempeñó Pound como corresponsal extranjero de Poetry se hizo notorio por el impulso que dio a la publicación de poesía. Tanto sus poemas como sus ideas de la poesía tuvieron mucha influencia entre los poetas norteamericanos e ingleses de la época. Pound encontró en la revista de Harriet Monroe el campo ideal para publicar los trabajos de sus amigos poetas. Además de Pound, había otros poetas norteamericanos que contribuyeron al desarrollo y vigor de la poesía norteamericana moderna; entre ellos podemos nombrar a T. S. Eliot (quien más tarde adoptó la nacionalidad inglesa), William Carlos Williams, Marianne Moore, Wallace Stevens, Archibald MacLeish y Hart Crane.

Las poesías inglesa y norteamericana habían estado íntimamente ligadas cerca de dos siglos por una serie de sucesos poéticos, que se hicieron más patentes a principios del presente siglo. No se puede hablar de la poesía norteamericana del XX sin referirse a la gran influencia que la inglesa tuvo en su desarrollo. Sin embargo, esto no quiere decir que la primera fuera totalmente dependiente de todos los cambios que ocurrían en la segunda. La poesía norteamericana había logrado crear sus propios valores en el siglo XIX, a través de poetas como Poe, Emerson y Whitman; a fines del siglo, apareció la poesía de Stephen Crane y de Emily Dickinson.

Whitman merece encomio por lo que hizo. Usó una forma de expresión intrépida y heterodoxa al alabar la grandeza de su país. Whitman, como Emerson, consideró que el poeta debía tener una estrecha comunicación con el mundo que lo rodea y estar capacitado para descubrirlo a sus lectores. Por lo tanto, para Whitman el oficio del poeta era más el de un explorador que el de un creador. El egocentrismo de sus poemas nos lo muestra como el hombre que juega el papel de titán. "El poema - dice Roy Harvey Pearce cuando se refiere a Leaves of Grass de Whitman - es un acto titánico de adopción. El poeta es el padre que da su nombre a todo lo que ve, oye y siente; su oficio es hacer que todo forme parte de la comunidad del hombre; el sentido de comunidad se muestra cuando explora y cede a su infinito sentido del yo" (1). Whitman muestra así

una actitud similar a la que tenían los poetas románticos.

A principios del siglo XX empieza a publicarse una poesía que muestra como característica principal la actitud reservada del poeta al escribir. Este no aparece como el tema central de su poesía, sino que incorpora en ella sus vivencias de manera impersonal, ciñéndose a las exigencias del lenguaje. Para Cleanth Brooks: "... el poeta debe ser un creador y no un mensajero" (2), es decir, su misión es la de crear nuevos medios de expresión y esto lo logra cuando "... explota las potencialidades del lenguaje - como en verdad todos los poetas deben hacerlo. Sólo así el poeta lo grará rehacer el lenguaje" (3).

Wallace Stevens, el poeta que nos interesa destacar en este estudio ha sido considerado por la crítica moderna como un escritor cuidadoso y exigente en su oficio. A lo largo de su carrera literaria, Stevens se sometió a la rigurosa disciplina de buscar y seleccionar aquella palabra que expresara exactamente el estado de ánimo que deseaba crear. Para tener una idea clara de lo que es la poesía de Stevens, es conveniente referirse a las corrientes literarias de su época.

El primer grupo de los poemas breves de Wallace Stevens, que lleva el título de Phases, apareció en la revista de Harriet Monroe: Poetry: A Magazine of Verse en noviembre de 1914. Stevens envió sus poemas para participar en un

concurso poético. El tema de la convocatoria era sobre la guerra y la paz. Stevens no ganó el premio, pero sus poemas fueron publicados por Harriet Monroe en el número V de su revista Poetry. Con toda seguridad, los poemas de Stevens causaron una grata impresión a la editora del concurso, ya que cuando se refiere al autor lo nombra "maestro de extraños y hermosos ritmos" (4). Gracias a este concurso, la poesía de Stevens se dio a conocer por primera vez y su nombre apareció junto al de otros poetas famosos de la época: Carl Sandburg, Amy Lowell, Richard Aldington, etc. En 1915 Stevens envió a la misma editora su largo poema "Sunday Morning". Harriet Monroe confesó que estaba dispuesta a publicarlo siempre y cuando Stevens aceptara reducirlo a cuatro partes en vez de las ocho de que se componía; además, le señaló que le gustaría hacer un cambio en el orden. Stevens aceptó acortar el poema pero le hizo ver que el "orden" era "indispensable para la idea" (5). Este pequeño incidente es sólo un ejemplo de lo que Stevens pensaba en su poesía y de lo que quería sugerir con ella.

Wallace Stevens fue un hombre culto. Estudió dos años en la Universidad de Harvard (1898-1899) en donde tomó cursos de economía, historia europea, así como de literatura inglesa, francesa y alemana. Continuó sus estudios en la New York Law School y se graduó ahí en 1903. Stevens ejerció la

carrera de abogado durante toda su vida. En 1908 empezó a trabajar para la American Bonding Co. y en 1934 llegó a ser vicepresidente de la Hartford Accident and Indemnity Co.

El interés de Stevens por la poesía empezó a temprana edad. Tenía sólo veinte años cuando comentó acerca de sí mismo como poeta: "Nunca llegaré a ser un gran poeta sino en mudo sentimiento" (6). Aunque esto parezca una observación oscura, sirve para conocer el carácter modesto de Stevens.

La poesía de Stevens se empezó a publicar cuando éste tenía treinta y cinco años de edad. Desde que aparecieron sus primeros poemas, Phases, se pudo apreciar que el autor conocía y dominaba la técnica que la escuela Imaginista había puesto en boga y practicaba con gran éxito desde 1912. Por ejemplo, en Phases Stevens usa oraciones cortadas y lúcidas. Además evita que el trabajo lleve algún mensaje moral. La yuxtaposición de imágenes concretas muestra, por una parte, el dominio que el poeta tiene del asunto que trata, y por otra, indica el estado mental de aquél cuando escribe su verso. Para ilustrar esta idea basta citar unas cuantas líneas de Phases:

Hay un carruaje en la esquina,  
Hay lluvia. La estación se aflige.

Era de plata una vez,  
Y verde con hojas (7).

De aquí se colige que Stevens estaba bien informado de las corrientes literarias de la época, y en consecuencia sabía de la doctrina Imaginista que Ezra Pound se había propuesto difundir e ilustrar con su propia poesía, la de Richard Aldington y la de Hilda Doolittle, quienes participaron como colaboradores e iniciadores del movimiento.

Wallace Stevens vivió durante un período poético fructífero aunque experimental. En ese entonces nuevos mé todos de poesía se practicaban en los Estados Unidos y es pecialmente en Inglaterra. Todo empezó cuando T. E. Hulme, poeta inglés y filósofo del arte, vio en la poesía contem poránea inglesa una forma insípida y vacía que consideró inadecuada y a la zaga de la época moderna. Hulme propuso en las conferencias que dictó en 1909 sobre la poesía moderna la práctica de nuevas reglas para crear una poesía más vigorosa e individual. La falta de originalidad en el arte y especialmente en la poesía que se estaba produciendo en su tiempo indujo a Hulme a externar su opinión al respecto: "...el arte debe ser siempre individual y para lograrlo debe existir una inconformidad con la generalización expresiva que se hace de las percepciones comunes y del lenguaje usual" (8). Tanto las teorías de Hulme como

su poesía sirvieron de ejemplo y estímulo a otros poetas para experimentar con nuevas formas de expresión. Ezra Pound, que vivía por ese entonces en Inglaterra, reconoció de inmediato que las ideas de Hulme en torno a la poesía con su nuevo enfoque de ver las cosas tal como son y su principio técnico de tratar el asunto de manera directa, brindaban nuevas posibilidades para crear un trabajo real, inmediato y duradero. Pound pronto empezó a experimentar con nuevas formas de verso y escribió poemas cortos muy parecidos en estilo a los de los chinos y japoneses. También experimentó con la forma lírica clásica griega. Su libro de poemas Ripostes (1912) es un claro ejemplo de este período experimental. Ya aquí la maestría de Pound como poeta se hace indiscutible; su verso alcanza los límites del preciosismo por su concisa y clara expresión. Además de usar las formas ya mencionadas, Pound y sus seguidores, los Imaginistas, practicaron el verso libre. Fue finalmente este nuevo verso libre el que contribuyó al abandono de los ritmos mecánicos y de las formas convencionales de expresión que habían dominado la poesía de habla inglesa durante cuatro siglos. El verso libre como forma poética se estableció de manera definitiva y ejerció su influencia dominante en la poesía anglo-americana del siglo veinte. Según Pound la poesía inglesa en 1905 empezaba a practicar reformas métricas revolucionarias. Aunque Pound creó la palabra "Imaginis

mo", le vino la idea a través de los simbolistas T.E. Hulme, Symons, Mallarmé, etc. Dado que el Imaginismo y la poesía francesa estaban de moda en la época de Stevens, no debe sorprender a nadie encontrar en su poesía algunas de sus influencias. Un año antes de que los trabajos de Stevens aparecieran en Poetry, el artículo de Flint "Imagisme" y el de Pound "A Few Dont's by an Imagiste" habían sido publicados en esta misma revista. Los principios que Flint y Pound habían formulado en marzo de 1913 fueron:

1. Tratar la 'cosa' directamente, ya fuese subjetiva u objetiva.
2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación.
3. En cuanto al ritmo: componer siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no en una secuencia de metrónomo (9).

Estas reglas tienen enorme importancia porque en ellas se señala la estrecha relación que hay entre el arte y la realidad. El arte se convertía así, en un medio de acercarse a la realidad. Ahora el artista debía conocer y expresar la esencia de las cosas; es decir, presentar el objeto de su conocimiento tratando de revelar su verdadera naturaleza en los términos más precisos. La participación del artista se hace patente por el efecto emocional que vierte

en su trabajo cuando descubre el objeto apropiado para su expresión estética, a la cual le da una nueva realidad y es la propiamente estética, o sea, que al objeto en su realidad primaria lo convierte en un objeto estético. Cuando el poeta lo hace así, dice W. J. Bates, su emoción se "vuelca hacia su objeto y hacia el mundo externo, lo que impide que su emoción sea subjetiva e interna" (10).

Los resúmenes de Flint y Pound acerca de las ideas que los Imaginistas tenían de la poesía, eran el resultado de la atención que despertaban ciertos principios estéticos. Fue T.E. Hulme quien primero usó y se valió de estos principios estéticos para formular algunas reglas poéticas. Hulme puso todo su esfuerzo en dar a conocer las ideas de Bergson con respecto al arte. La insistencia de Hulme en la creación de nuevas metáforas y en ver las cosas como son deben su origen a Bergson. Para entender la poesía norteamericana e inglesa moderna se hace indispensable considerar algunos de estos conceptos estéticos. En su ensayo sobre "La teoría del arte de Bergson" Hulme dirige su atención a las dificultades que el artista debe vencer para crear un trabajo original. Hulme cree que hay una estrecha relación entre el yo del artista y el mundo que le rodea. El arte, dice Hulme, no puede existir por sí solo, sino que "depende de la creación y exige la creencia en la espontaneidad de la

naturaleza" (11). Luego insiste en que la interrelación que hay entre los "objetos externos y nuestro interior" (12) es fundamental para la creación de una obra de arte. Para lograr producir una obra de arte original el artista debe observar muy atentamente su estado mental, así como los objetos que están frente a él. De hacerlo así, podrá elegir esa cosa particular y única del objeto que ha llamado toda su atención. Por consiguiente, el artista debe hacer un gran esfuerzo para captar el verdadero significado del objeto que ve y luego para expresar lo que siente. Este esfuerzo por parte del artista resulta ser más intuitivo que intelectual.

Según el testimonio de Hulme, para Bergson "... la realidad es un flujo de elementos en interacción a los que no podemos llegar por la razón..." (13). Cabe aquí hacer una distinción entre las dos esferas del conocimiento: la intuición y el intelecto. Por medio de la intuición el artista es capaz de conocer el objeto tal como se le presenta. El intelecto "por su orientación hacia la acción" (14) se ve limitado en este sentido. A través de la razón el hombre ve solamente "ciertos aspectos convencionales" (15) del objeto. Jacques Maritain reconoce en la intuición la facultad creadora, la cual es indispensable para la ejecución de cualquier obra de arte. Al respecto nos di

ce que "... en la intuición creadora hay una regla fundamental que concierne a las bellas artes y es nada menos que la absoluta fidelidad, obediencia y atención a la que debe someterse el artista" (16). Para ilustrar su idea Maritain señala cuál es la gran diferencia que existe entre un trabajo en el que interviene la intuición creadora y aquel otro en el que no participa esta facultad. Su comentario es como sigue: "Por bien hecha que esté una obra de arte, si le falta la intuición creadora pierde su valor, ya que el artista no tuvo nada que decir. Si, por el contrario, la intuición creadora está presente o se refleja en la misma obra, ésta adquiere valor, ya que nos comunica algo, no importa que no sea hecha de manera perfecta y proceda de un hombre que teniendo el hábito del arte le tiemble la mano" (17). Para que la obra adquiriera un valor intrínseco el artista debe tener un conocimiento preciso y profundo del objeto que él quiere expresar en su obra. Este conocimiento puede obtenerse a través de la intuición "que tiene su origen en lo más profundo del intelecto" (18).

Una vez que el artista sabe cuál es aquel aspecto del objeto que más le interesa conocer, trata de aislarlo de aquellas otras circunstancias que pudieran distraer su atención. Para lograr su propósito se coloca ante el objeto y trata con la mente de "conocer su esencia por simpatía" (19), para luego pugnar por "romper con la intuición la

barrera que el espacio interpone entre él y su modelo" (20). Este mismo proceso lo realiza el artista cuando se esfuerza en registrar los complejos estados de su mente. La recreación de un aspecto simple y único del objeto puede parecer la revelación insignificante de una emoción estética por parte del artista, pero resulta todo lo contrario, ya que es precisamente ese aspecto particular el que en verdad le interesa y cuenta para él. El artista vuelca todo su ser al tratar de incorporar en su trabajo la emoción estética: "No puede venir sola, aislada; puede ser la parte más pequeña que produce el total de una emoción, pero es sin duda alguna la cosa más importante en el campo de la estética" (21).

Hulme afirma que para Bergson el arte es nada menos que "el contacto verdadero con la realidad cuando el hombre se libera de los modos de percepción que produce la acción" (22). De proceder así, el artista logra descubrir aquellas cosas que apenas son perceptibles al hombre común. En conclusión, el artista debe estar consciente de que "la percepción normal de los objetos externos y de lo que ocurre en nuestro interior son solamente formas convencionales, porque nunca percibimos las cosas como son" (23). Así pues, para Bergson el artista usa la intuición como un medio de conocimiento de la realidad. A través de ella, el artista logra descubrir y separar del objeto aquel aspecto único que ha llamado toda su atención. Es precisamente este conocimiento lo que el

artista desea revelar en su obra. Para familiarizarse con su asunto, el artista tiene que hacer dos cosas: a) situarse él mismo "dentro del objeto" (24) y b) esforzarse en "comunicar esa realidad en sus pormenores" (25). Cuando el artista ha aislado el objeto o el sentimiento que despierta su imaginación, siente la necesidad de darlo a conocer. Para fijar su impresión, el artista procura expresar en términos exactos su experiencia. Esto le exige hacer un enorme esfuerzo mental, ya que ha de concentrarse en su tema. Es decir, el artista desea comunicar su experiencia de una manera fresca y vívida y para lograrlo ha de buscar nuevos medios de expresión. De ahí su rechazo al uso de reglas convencionales por resultar inadecuado y fuera de propósito. Sabe bien que con el uso de métodos estereotipados no lograría comunicar su experiencia con fidelidad, sólo repetiría lo que ya otros habían dicho anteriormente.

Con el Imaginismo surgió en el poeta un vehemente deseo por revelar su compleja relación con el mundo que le rodea. A partir de entonces, la mayoría de los poetas norteamericanos modernos han sentido la necesidad de presentar de manera objetiva los hechos de la vida real. Conscientes de su misión, han luchado por purificar su percepción del raciocinio convencional, es decir, buscan alejarse de elucubraciones no basadas en la realidad. Ha sido su preocupa-

ción "adquirir el conocimiento de la realidad en su esencia y revelar su naturaleza (básicamente estética)" (26). En su "Adagia" Stevens habla escuetamente de la verdadera función de un poema: "Un gran poema es la liberación de una realidad" (27). El poema viene a ser en sí la declaración de algo verdadero para el poeta. Su búsqueda de lo ideal aparece ahí. Es su ideal poner de manifiesto la visión momentánea de algo que atrae su atención. Pero sabe que no es tarea fá cil dar a conocer en su trabajo esa visión momentánea, ya que ésta se evade y transforma en otra cosa. Alcanzar ese ideal se hace imposible. T.S. Eliot, consciente de este hecho, escribió en "East Coker V": "cada intento es un nuevo inicio y una diferente manera de fracasar, porque uno solo ha aprendido a conseguir las mejores palabras para aquello que uno ya no tiene que decir, o del modo en que uno ya no está dispuesto a decirlo" (28).

La tarea que el poeta tiene de usar el lenguaje de manera apropiada se hace difícil cuando busca expresar en términos exactos las cosas que ve o siente. Para lograr esto último, ha de esforzarse en encontrar la palabra adecuada que comunique su experiencia personal. El poeta, para po der comunicar al lector sus sentimientos, tiene que "explo- tar las potencialidades del lenguaje" (29). Cleanth Brooks dice que el poeta llega a ser un creador del lenguaje

cuando "descubre a los demás, posiblemente a través de un proceso semejante al de la exploración, la experiencia total que es el poema" (30). La creatividad del poeta se mide por la invención de nuevas imágenes; estas imágenes son las que en última instancia dan vigor al lenguaje. A través de una sucinta acumulación de metáforas en un poema, es posible captar el estado mental y el modo de percepción del poeta que escribe. El yo del poeta y su visión del mundo quedan plasmados en su arte. La mayoría de los poetas norteamericanos modernos han tratado de crear una obra de arte original extraída del mundo caótico en que se vive. William Carlos Williams pensaba que el arte no estaba separado de la naturaleza, sino que formaba parte de ella. El arte, dice Williams, es una "adición a la naturaleza" (31). Con su imaginación el poeta es capaz de crear una "realidad estética autónoma" (32), pero ésta jamás podrá estar alejada del mundo en que vivimos. Aunque en otros términos, Stevens dice lo mismo que Williams cuando se refiere a la imaginación del artista: "La imaginación es el poder que el hombre ejerce sobre la naturaleza" (33).

Casi todos los poetas de la época de Stevens han considerado a la poesía como un modo de conocer la realidad. Marianne Moore creía que la poesía es la única cosa "genuina" que existe. Para Stevens significaba la constan-

te búsqueda de la "relación de los hombres con los hechos" (34). En su conocido poema The Red Wheelbarrow, William Carlos Williams hace resaltar la estrecha relación que existe entre el hombre y la naturaleza

tanto depende  
de  
  
una carretilla  
roja  
  
vidriada por la lluvia  
agua  
  
junto a los pollitos  
blancos (35).

La vida depende de la manera como se ven las cosas. Si uno observara detenidamente los objetos que encuentra a su paso, se les daría su debido valor. También caería uno en la cuenta de que la vida consiste de muchas cosas que la complementan y hacen más grata. Para vivir el hombre ha menester de ciertos instrumentos como, por ejemplo, una "carretilla roja"; pero sobre todas las cosas el hombre depende de los beneficios que le proporciona la naturaleza como son el agua y las aves.

En su Ars Poetica, Archibald MacLeish habla de un poema como si éste fuera un simple objeto. Como objeto el poema es "silencioso", "taciturno", "estático" y "mudo". Para dar más énfasis a su idea, MacLeish declara que: "Un poema no debe significar/Sino ser" (36). Por lo tanto, para MacLeish un poema no es algo que tenga que cumplir una

función particular o siga un propósito particular; es lo que es.

Tales eran las ideas poéticas que circulaban en la época de Stevens. Sin embargo, fue el poema de Eliot The Love Song of J. Alfred Prufrock, que apareció por primera vez en 1915 en la revista Poetry, de Monroe, el que finalmente sirvió de ejemplo de lo que debería ser la poesía moderna. El poema de Eliot está escrito en inglés familiar. Las cosas que el poeta evoca están dichas de manera directa. Con esto Eliot logra presentar de manera objetiva los complejos estados mentales del hombre moderno, así como la vida sórdida y fea que ofrece la ciudad contemporánea. Como ejemplo de lo que he dicho, me permito citar las primeras líneas del poema de Eliot:

Vayamos tú y yo, por ciertas calles semidesiertas,

Refugios murmurantes

De noches intranquilas en hoteles de paso

Y ostionerías tapizadas de aserrín:

Calles que proceden como una discusión tediosa

Que abriga la intención insidiosa (37).

El cuidado con que Eliot elige detalles comunes de la vida diaria y que luego presenta de manera vívida, sirven para reflejar en cierto modo la actitud sensible del poeta. La inesperada revelación de Eliot como gran poeta

fue notoria y de inmediato reconocida. Para Stevens las cosas se presentaron de diferente manera. En ese tiempo su poesía era leída por muy poca gente. William Carlos Williams y Marianne Moore fueron de las pocas personas que vieron en la poesía de Stevens la recreación de un mundo estético personal y refinado. La confianza que depositaron en Stevens queda patente en la petición que le hicieron para que continuara escribiendo. Stevens tuvo un período de depresión a causa de la poca atención que el público prestó a su libro de poemas Harmonium (Septiembre 7, 1923). Fue precisamente por esa época cuando William Carlos Williams y Marianne Moore pidieron a Stevens que escribiera para ellos. Cuando el libro de Williams In The American Grain (1925) estaba listo para ser publicado, el mismo autor se dirigió a Stevens y le solicitó que escribiera la introducción. Stevens rechazó la proposición de su amigo y como disculpa le dijo en una carta que él había "sido puesto en el desván para dejar el paso libre" (38). Este comentario acerca de su persona y de su voluntario aislamiento da una idea del estado depresivo en que se encontraba Stevens en ese tiempo. No obstante, se dio ánimo para elogiar la obra de Williams cuando le dijo en tono afectuoso que: "Uno nunca puede parafrasear nada de lo que haces. Lo mismo puede decirse de tu persona o de lo que escribes. Esto indica que hay una vívida comunicación

en tu libro (39). En 1926, Marianne Moore, que tenía el puesto de editora del Dial, propuso que se diera un premio a Williams por su libro. Para anunciar el premio correspondiente y hacer un breve comentario de la obra de Williams, Marianne Moore solicitó la colaboración de Stevens. También esta vez Stevens rechazó el ofrecimiento de su colega y le contestó que: "...había muchas cosas que yo no debía hacer. Y estaba seguro que una de las cosas que no debía hacer era comentar el libro de Williams" (40). Esto no impidió, sin embargo, que Stevens reconociera el mérito de la obra de Williams; la intención del libro de Williams era nada menos que la de despertar la conciencia de sus coterráneos, al hacerles ver lo importante y grandioso que resultaba pertenecer a un nuevo mundo.

Durante la época de Stevens, tanto en Inglaterra como en Norteamérica se escribía bastante poesía. En Inglaterra Ezra Pound y T. S. Eliot eran aclamados por los críticos literarios y considerados grandes poetas modernos. Pound había ganado ese reconocimiento después de haber publicado su poema "Hugh Selwyn Mauberley" en 1920. En 1922 el poema de Eliot "The Waste Land" se dio a conocer y con esto Eliot se aseguró un lugar en la posteridad. Además de Pound y Eliot había otros poetas de mucho prestigio en Inglaterra. W. B. Yeats había logrado modernizarse cuando empezó a escribir de una manera más concreta y con un

lenguaje familiar. Sus dos poemas "Easter 1916" y "Sailing to Bysantium" pueden ser citados como un buen ejemplo de lo antes dicho. También estaban D. H. Lawrence y James Joyce, quienes escribían prosa y poesía. Estos dos escritores se habían unido al grupo de los Imaginistas y algunos de sus poemas habían aparecido en la revista Poetry. Preciso es hacer notar aquí que Joyce se exilió en Trieste, Austria, abandonando su país, Irlanda.

Tal vez parezca mera coincidencia, pero la verdad es que cuando el poeta estadounidense Robert Frost fue a Inglaterra tuvo la suerte de conocer a Pound y ser ayudado por éste. La amistad entre estos dos poetas dio como fruto la publicación en Inglaterra de dos libros de poemas de Frost A Boy's Will (1913) y North of Boston (1914). La poesía de Frost tuvo mucha aceptación en Norteamérica e Inglaterra. Sin embargo, su poesía era apreciada por la preferencia que Frost tenía por el ambiente rural de Nueva Inglaterra más que por el uso de nuevas técnicas poéticas. Pound había llamado la atención a su colega sobre este punto, pero Frost no le hizo caso y siguió con sus mismos métodos de composición. En su poema "After Apple-Picking", que aparece en su libro North of Boston, Frost usa un estilo coloquial al tratar un asunto intrascendente:

Con una gran escalera apoyada a un árbol

que lo atraviesa y

Apunta hacia el tranquilo cielo,

Hay junto a la escalera un barril que no he  
llenado todavía,

Y puede que haya dos o tres manzanas que no  
recogí de una rama

Pero ya estoy harto de la cosecha de manzanas.  
(41).

El vigor poético de Frost se advierte en su control del poema. El ritmo y las palabras que usa sirven para encantar el oído del lector. Su falla radica en no lograr que el lector fije su atención en un problema actual y ver dadero. Su poema semeja al de los románticos en decadencia. Después de haber revelado su sueño de "magníficas manzanas que aparecen y desaparecen" el poeta confiesa su deseo de que esa pesadilla termine. Esta misma idea se nos presenta más clara en las siguientes líneas: "He tenido suficiente/  
De la cosecha de manzanas: Estoy muy cansado/De la gran co se cha que yo mismo quise" (42).

Aparte de Robert Frost había otros poetas estadouni denses en la segunda y tercera décadas de este siglo que eran más leídos que Wallace Stevens. Fue otra vez la revis ta Poetry, de Harriet Monroe, la que dio impulso y publici dad a los trabajos de Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters y Edwin Arlington Robinson. Con el trabajo de estos tres poetas la poesía norteamericana seguía enriqueciéndose.

Aunque la poesía de estos autores ha sido considerada radical, no deja de tener sus méritos. Se les llama poetas radicales porque su tierra natal sirve de estímulo a su imaginación y el acento de su localidad es aprovechado para cautivar la atención de sus lectores. El famoso poema de Vachel Lindsay "General William Booth Enters into Heaven" fue publicado dos veces, en 1915 y 1916 respectivamente. Más fue Carl Sandburg quien logró mayor popularidad en Norteamérica en esta época. Su breve colección de poemas titulado Chicago Poems, que apareciera en Poetry en el año de 1914, se distingue por su acento whitmanesco. En estos poemas Sandburg mezcla indistintamente la forma del verso libre con la prosa cuando se refiere a su ciudad natal, Chicago. En su poema titulado Chicago el poeta canta a su tierra. Admite que la vida que la industrial y enorme ciudad de Chicago ofrece a sus habitantes es sumamente desagradable por la miseria y corrupción que hay en todas partes: "Y me dicen que eres cruel y mi respuesta es que: En las caras de las mujeres y los niños he visto las señas del hambre rabiosa" (43). No obstante, el poeta se muestra fascinado por los enormes y oscuros edificios. La visión de semejante monstruosidad es motivo de satisfacción para el poeta: "Ven y muéstrame otra ciudad de cabeza altiva que cante orgullosamente su existencia con grosera y estridente erudición" (44).

A pesar de toda esta actividad poética que había en Norteamérica e Inglaterra, la poesía de Stevens seguía siendo ignorada por el público. Ni la aparición periódica de su poesía en las más importantes revistas literarias de la época parecían favorecerlo. En una ocasión Stevens le contó a Harriet Monroe el desagradable comentario que había oído acerca de su obra. Stevens le refirió, sin temor alguno, qué era lo que le disgustaba a la gente cuando ésta leía su poesía: "Genevieve Taggard" comenta Stevens, "me dijo que había la impresión en todas partes de que mis poemas eran odiosos fantasmas de mi persona" (45). Este comentario podría tener validez si no se estudiara la poesía de Stevens cuidadosamente.

El estilo poético de Stevens logra desconcertar al lector por las frases de significado oscuro que aparecen de repente en su poesía. Hay veces en que realmente no tienen significado alguno. Cuando esto ocurre, se advierte que el poeta se ha preocupado más por el sonido de las palabras que por su significado. Stevens fue sobre todo un esteta. Dedicó todo su esfuerzo en crear una poesía que agradara a los sentidos. Cuando se le pidió que explicara el propósito de sus ya famosos poemas "Sunday Morning", "Le Monocle de Mon Oncle", "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" y "Domination of Black", etc. Stevens tuvo el cuidado de declarar en una carta con fecha 31 de marzo de 1928 que:

"Ese grupo de poemas fue escrito no con el propósito de formar una colección de epigramas o de ideas sino con el fin de crear sensaciones" (46).

Para algunos críticos la obra de Stevens merecía encomio, pero para otros resultaba remota al creer que Stevens no trataba en su poesía de los problemas que aquejan al hombre en la vida diaria. Resulta difícil aceptar esto último. Es innegable que Stevens creó con el uso de su imaginación un mundo poético propio. Pero considerar que ese mundo poético que Stevens creó no participa del mundo de la realidad, sería tanto como negar la importancia de su poesía. Stevens poseyó una mente vivaz y perceptiva que le permitió darse cuenta de los pequeños sucesos de la vida diaria, así como también de aquellos acontecimientos desafortunados que acompañan al hombre y forjan la historia. Cuando Stevens se refiere en su poesía a esos sucesos, no lo hace de manera directa sino que lo hace de un modo sutil. La riqueza de las imágenes de Stevens y la delicadeza de su estilo hicieron que Allen Tate las llamara "imágenes flotantes" (47).

Stevens empezó su carrera literaria escribiendo obras de teatro en verso. Difiere en esto de Eliot, quien comenzó escribiendo poesía y terminó haciendo dramas. La revista Poetry le concedió a Stevens un premio especial por su drama "Three Travelers Watch a Sunrise" en 1916. Otros

dos dramas en verso le siguieron: "Carlos Among the Candles" y "Ceremony". Aunque sus obras fueron puestas en escena y actuadas por actores profesionales, no impresionaron al público. Sin embargo, desde entonces Stevens dio a conocer algunos rasgos que distinguirían su obra. Por ejemplo, su poesía debía ser escrita de manera impersonal y sin ninguna intención moralizadora. Cuando Stevens habla acerca de "Three Travelers Watch a Sunrise" da a entender esta misma idea: "La clave de la obra... está... en la última oración del último discurso. Dios me perdone si trato de moralizar. La intención de la obra es simplemente demostrar que así como los objetos de la naturaleza nos afectan, por ejemplo,

Los árboles muertos no se parecen al

Batir de los tambores,

así, por otra parte, los objetos de la naturaleza sufren cambios cuando proyectamos en ellos nuestros estados de ánimo y nuestras impresiones, etc." (48).

Stevens fue un escritor muy fecundo. Su primer volumen titulado Harmonium fue escrito en menos de diez años y contiene aproximadamente cien poemas. Su poesía se publicó en toda la Unión Americana. Stevens no sólo contaba con la revista Poetry para publicar sus poemas, sino que era constantemente asediado por otras revistas literarias para que les enviara sus trabajos. Por ejemplo, en

julio de 1918 su poema "Earthy Anecdote" lo publicó Carl Zigrosser en su revista The Modern School. Un año más tarde una colección de poemas que Stevens tituló Pecksniffiana apareció en Poetry (octubre 1919). Otros poemas hoy ya muy conocidos como "Ploughing on Sunday", "Of the Surface of Things", "The Paltry Nude Stars of a Spring Voyage" aparecieron publicados en una Anthology of the New Verse. En esta misma antología se incluyó su ya entonces famoso poema "Le Monocle de Mon Oncle" el cual había aparecido por primera vez en "Others" en diciembre de 1918. Poco tiempo después y para ser más precisos en julio de 1922, se dio a conocer más poesía de Stevens. La revista The Dial en su número LXXIII publicó los poemas "Bantams in Pine Woods", "The ordinary Women" y "The Emperor of Ice Cream" entre otros. Finalmente Alfred A. Knopf se hizo cargo de la publicación de Harmonium (1923). A pesar de la poca atención que el público brindara al libro de Stevens en la fecha de su aparición, no faltó quien lo tomara en cuenta y escribiera acerca de él. El ensayo de Marianne Moore que lleva el título de "Well, Moused, Lion" y otro artículo de Gorham Munson que lleva el nombre de "The Dandyism of Wallace Stevens" que aparecieron en The Dial en 1924 y 1925 respectivamente, sirvieron de ejemplo y estímulo para que se hicieran posteriores estudios acerca de la poesía de Stevens.

N O T A S

1. "The poem is a titanic act of adoption. The poet is a father, giving his name to all he sees and hears and feels. His office is to make everything part of the community of man: the sense of community is revealed as he discovers, and then yields to, his infinite sense of himself". Harvey Pearce, Roy, The Continuity of American Poetry, Princeton University Press, 1961, p. 166.
2. "...the poet is a maker, not a communicator". Beaver, Harold, American Critical Essays, Oxford University Press, London, 1959, p. 258.
3. "The poet is exploiting the potentialities of language indeed, as all poets must do, he is remaking language". Ibid., p. 258.
4. "...a master of strange and beautiful rhythms". Monroe, Harriet, A Poet's Life, AMS Press, Inc., New York, 1969, p. 342.
5. "The order is necessary to the idea". Stevens, Holly, Letters of Wallace Stevens, Alfred A. Knopf, New York, 1977, p. 183.
6. "I could never be a great poet except in mute feeling". Ibid., p. 25.
7. "There's a cab-horse at the corner, / There's rain. The season grieves. / It was silver once, / And green with leaves". Stevens, Wallace, Opus Posthumous, Alfred A. Knopf, New York, 1972, p. 3.
8. "...art must be always individual and springs from dissatisfaction with the generalised expressions of ordinary perception and ordinary language". Hulme, T. E., Speculations, Routledge and Kegan Paul; London, 1965, p. 153.
9. "I. Direct treatment of the "Thing", whether subjective or objective. / 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. / As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome". Monroe, Harriet, Op. cit., p. 297.

10. "...The emotion is turned outward toward its object, to the external world not on subjective emotion directed inward". Dembo, L.S., Conceptions of Reality in Modern American Poetry, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966, p. 1.
11. "...for art lives on creation and implies a belief in the spontaneity of nature". Hulme, T.E., Op. cit. p. 144.
12. "...external objects and internal states". Ibid., p. 149.
13. "...reality is a flux of interpenetrated elements unseizable by the intellect". Ibid., p. 146.
14. "...by its orientation towards action". Ibid., p. 146-147.
15. "...certain conventional types". Ibid., p. 147.
16. "...in creative intuition we have the primary rule to which, in the case of the fine arts, the whole fidelity, obedience, and heedfulness of the artist must be committed". Maritain, Jacques, Creative Intuition in Art and Poetry, The World Publishing Co., Cleveland and New York, 1968, p. 45.
17. "If creative intuition is lacking, a work can be perfectly made, and it is nothing; the artist has nothing to say. If creative intuition is present, and passes, to some extent, into the work, the work exists and speaks to us, even if it is imperfectly made and proceeds from a man-who has the habit of art and a hand which shakes". Ibid., p. 45.
18. "...which is born in the deepenst depths of the intellect". Ibid., p. 44.
19. "...back within the object by a kind of sympathy". Hulme, T.E., Op. cit. p. 144.
20. "...to break down by an effort of intuition the barrier that space puts between him and his model". Ibid., p. 144.
21. "It coul not occur alone, isolated; it may constitute a small proportion of the total emotion produced; but it is, as far as any investigation in the nature of

- aesthetics is concerned, the important thing". Ibid., p. 145.
22. "...an actual contact with reality is a man who is emancipated from the ways of perception engendered by action". Ibid., p. 149.
  23. "...that in ordinary perception, both of external objects and of our internal states, we never perceive things as they are, but only conventional types". Ibid., p. 149.
  24. "...back within the object". Ibid., p. 146.
  25. "...to communicate the real shapes by adding detail". Ibid., p. 156.
  26. "...to acquire knowledge of an essential reality and to reveal its nature (basically aesthetic)". Dembo, L.S., Op. cit., p. 3-4.
  27. "The great poem is the disengaging of a reality". Stevens, Wallace, Op. cit., p. 169.
  28. "every attempt/Is a wholly new start, and a different kind of failure/Because one has only learnt to get the better words/For the thing one no longer has to say, or the way in which/One is no longer disposed to say it". Eliot, T.S., East Coker V, Four Quartets, Faber and Faber, London, 1954.
  29. "...exploiting the potentialities of language". Beaver, Harold, Op. cit., p. 258.
  30. "...he fashions, probably through a process akin to exploration, the total experience that is the poem". Ibid., p. 258.
  31. "...and addition to nature". Guimond, James, The Art of William Carlos Williams, University of Illinois Press, U.S.A., 1968, p. 30.
  32. "...autonomous aesthetic reality". Ibid., p. 30.
  33. "The imagination is man's power over nature". Stevens, Wallace, Op. cit. p. 179.
  34. "...the relation of men to facts". Ibid., p. 30

35. "so much depends upon/a red wheelbarrow/glazed with rain/water beside the white chickens". Pratt, William, The Imagist Poem, E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1963, p. 79.
36. "A poem should not mean/But be". MacLeish, Archibald, The Collected Poems of Archibald MacLeish, Houghton Mifflin Co. Boston, U.S.A., 1962, p. 50-51.
37. "Let us go, through half-deserted streets,/The muttering retreats/Of restless nights in one-night cheap Hotels/And sawdust restaurants with oyster-shells: Streets that follow like a tedious argument/Of insidious intent..." Eliot, T.S., The Waste Land and Other Poems, Harcourt, Brace and World, Inc. New York, 1962, p. 3. Trad. Freire, Isabel, Seis poetas de lengua inglesa, Sep/Setentas 244, México, D.F., 1976, p. 55.
38. "...had been moved to the attic, so as to be out of the way". Stevens, Holly, Op. cit., p. 245.
39. "One never detects paraphrase in anything you do, either personally or in your writing, so that there really is a live contact there". Ibid., p. 245-246.
40. "...there are a lot of things I ought not to do. And I feel sure that one of the things I ought not to do is to review Williams book". Ibid., p. 246.
41. "My long two-pointed ladder's sticking through a tree/ Toward heaven still,/And there's a barrel that I didn't fill/Beside it, and there may be two or three/ Apples I didn't pick upon some bough/But I am done with apple-picking now". Ellmann and O'Clair, The Norton Anthology of Modern Poetry, W. W. Norton & Co., Inc., New York, 1973, p. 194.
42. "For I have had too much/Of apple picking: I am overtired/Of the great harvest I myself desired". Ibid., p. 195.
43. "And They Tell me you are brutal and my reply is: On the faces of women and children I have seen the marks of wanton hunger". Ibid., p. 220.
44. "Come and show me another city with lifted head singing so proud to be alive and coarse and strong cunning". Ibid., p. 220.

45. "Genevieve Taggard told me that there was an impression abroad that the poems were hideous ghosts of myself". Stevens, Holly, Op. cit. p. 225.
46. "This group of poems is not meant to be a collection of epigrams or of ideas, but of sensations". Ibid., p. 251.
47. "...floating images". Untermeyer, Louis, Modern, American Poetry, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1958, p. 238.
48. "The point of the play...is...in the last sentence of the final speech. God forbid that I should moralize. The play is simply intended to demonstrate that just as objects in nature affect us, as, for example, "Dead trees do not resemble/Beaten drums", so, on the other hand, we affect objects in nature, by projecting our moods, emotions, etc." Stevens, Wallace, Op. cit. p. XXVII.

## CAPITULO II

### LA TEORIA POETICA DE STEVENS

Para apreciar la obra en verso de Wallace Stevens se hace indispensable la lectura de sus escritos en prosa, ya que a través de ellos se llega realmente a conocer los aspectos fundamentales de su poesía. A su libro The Necessary Angel (1951), Stevens lo subtitula "Ensayos acerca de la realidad y de la imaginación", lo que es muy significativo porque la idea poética central de Stevens gira precisamente en torno a este tema. Este libro, que es el único que Stevens escribió en forma sistemática, es el que me servirá de guía para ilustrar su pensamiento poético.

Para empezar a discutir la teoría poética de Stevens hay que considerar su punto de vista acerca de la imaginación y de la realidad.

Stevens cree que existe mutua interdependencia entre la imaginación y la realidad. La verdadera esencia de la poesía, según Stevens, consiste en la "interdependencia de la imaginación y de la realidad como iguales" (1). La interacción que existe entre estas dos esferas interesa porque el poeta tiene un propósito único: el de lograr que su poesía guarde un equilibrio entre lo real y lo imaginativo. Stevens asegura que la "relación entre la imaginación y la realidad es más o menos un asunto de justo equilibrio" (2). La una no puede existir sin la otra. En cualquier obra de

arte original es posible encontrar dos características fundamentales que sirven para evaluar la sensibilidad del artista. Estas dos características fundamentales son: el uso de la imaginación del artista y su aguda percepción del mundo real. Dado que cada artista tiene una manera peculiar de ver las cosas, resulta que cada obra de arte que el artista es capaz de producir tiene que ser diferente a toda otra existente. La diferencia dependerá de la capacidad inventiva del artista cuando incorpora en su obra cosas verosímiles. Cuando Stevens valora las obras de arte que se produjeron en una u otra época dice que lo que las hace aparecer diferentes es que "...en éste o aquel trabajo los grados de la imaginación y de la realidad son variables, por consiguiente, las obras de arte de una época a otra también varían" (3). Para hacer más clara su idea Stevens añade: "Lo que sucede es que la imaginación está siempre en conexión con una nueva realidad y adherida a ella" (4).

Stevens dice que cada época tiene sus propios problemas sociales. Estos problemas sociales tienen, sin duda alguna, un efecto psicológico en cada individuo. Esto se manifiesta de manera muy clara en el comportamiento de cada persona y más todavía en su modo peculiar de pensar. Por lo tanto, cada obra de arte lleva consigo la huella de

su tiempo. Esto es inevitable, ya que el artista no puede vivir indiferente al mundo que lo rodea; por el contrario, éste lo insta a participar en él. Mientras que cada obra de arte manifiesta de una manera u otra el tiempo en que se produjo, también sirve para mostrar el estado mental del artista. Las ideas de Stevens sobre este punto son como sigue: "...la presión que la realidad ejerce es, según creo, el factor determinante que caracteriza el trabajo artístico de una época, así también, viene a ser el factor determinante que distingue la labor artística de un individuo" (5). De igual manera, al poeta se le reconoce por su modo particular de escribir. Es su misión buscar nuevas palabras e inventar nuevos modos de expresión si desea ir acorde con su tiempo: "Una variación entre los sonidos de las palabras de una época a otra es meramente un reflejo de la presión de la realidad" (6). El poeta no puede escapar de la realidad y de sus exigencias; por el contrario, éstas se le imponen con fuerza. Cuando Stevens se refiere a la "presión de la realidad" incluye aquello que "constituye la corriente de incidencias a las cuales nos acostumbramos como al tiempo" (7). Lo que Stevens quiere indicar aquí es que las cosas que ocurren en la vida diaria vienen a ser para el poeta la materia prima para el quehacer poético. Estos hechos, por triviales

y cotidianos que parezcan, son fuentes de inspiración para el poeta. Stevens da su concepto de la "presión de la realidad" así: "la presión de un suceso o sucesos externos que repercuten en la conciencia, con la exclusión de una actitud meramente pasiva" (8). Todos aquellos sucesos comunes de la vida diaria impresionan la mente del poeta y son retenidos ahí. Posteriormente, por un proceso mental, el poeta comunica sus vivencias. Sucede entonces que el poeta crea su obra con los estímulos que la realidad le ofrece y a su vez la enriquece con su forma peculiar de expresión.

Los hechos de la vida diaria vienen a ser la materia prima con la que el artista trabaja. Es misión del artista adecuarse a los hechos. "Lo que nos interesa en la poesía y en todo lo demás", señala Stevens, "es la opinión veraz de la gente y de las cosas. La verdad poética está en la verdad de las cosas. Es ahí solamente donde es posible que la inteligencia se mueva" (9). La vida como es vivida afecta de diferente manera a cada individuo. Pruebas de ello son su modo particular de pensar y su manera de ver las cosas. Esto se manifiesta más claramente cuando se considera el trabajo del artista. Es precisamente esto lo que hace a Stevens llamar verdadera poesía a aquello que tiene "fuerza suficiente para presentar fluctuaciones de la

realidad con palabras libres de todo misterio. Dicha fuerza se impone al poeta y le impide exagerar la realidad. Además no necesita que se la exagere. Sólo tiene que ser presentada de la mejor manera que al poeta le sea posible presentarla" (10).

Stevens arguye que la poesía no tiene en sí una "finalidad social" (11). La poesía no tiene un propósito moral o didáctico que perseguir, sino simplemente busca presentar las cosas como son: "Sí: el principio temático de la poesía es la vida, que es fuente de inagotables recursos" (12). Teniendo esto en cuenta, no debe sorprender a nadie que en su poesía Stevens se refiera a acontecimientos de la vida diaria. El, desde luego, usa su imaginación al máximo cuando habla de ellos. La poesía de Stevens resulta difícil de interpretar. Mientras que esto hace que su poesía sea diferente a otras, sirve también para apreciar el poder de su imaginación.

Cuando Stevens se refiere al tema de la poesía toma en cuenta todas aquellas cosas que tienen relación con la vida. Para Stevens la realidad tiene que ver con la vida y como ésta se vive. Su concepto de la realidad es el de un mundo en constante movimiento. Su idea de la realidad como decíamos, es equiparable a la del filósofo Henri Bergson. Stevens cita a Bergson con el propósito de

acercarnos a su propia visión del mundo. Bergson sostiene que para el conocimiento científico la realidad es meramente una "colección de objetos sólidos y estáticos extendidos en el espacio" (13). Debe ser así, ya que el estudio de un fenómeno físico requiere de condiciones constantes. El conocimiento científico sigue un método discursivo. Es decir, para captar el fenómeno del objeto, el científico ha menester de una serie de pruebas que le permitan posteriormente forjar un claro concepto de éste. Stevens, como Bergson, sigue el método intuitivo para aprehender la realidad. La realidad no es vista por ellos como algo estático e invariable. Bergson considera que el verdadero conocimiento de la realidad no es aprehensible de una manera intelectual, sino intuitiva. Mientras que el intelecto considera la realidad como un aparato mecánico y sólido, la intuición la ve como algo fluido y cambiante. La intuición tiene un valor importante para Bergson. Por medio de ella se penetra y discurre por debajo de esa realidad inanimada. La idea de Stevens acerca de la poesía viene a ser más o menos similar al concepto que Bergson tiene de la realidad. Stevens parafrasea a Bergson para dar su versión del tema de la poesía: "El tema de la poesía no es la 'colección de objetos sólidos y estáticos extendidos en el espacio' sino la vida como es vivida en

el escenario que la compone; así que la realidad no es el escenario externo sino la vida que se vive ahí. La realidad son las cosas como son" (14). Stevens ve el universo como algo dinámico y cambiante. De aquí se deriva que el concepto que tiene de la poesía venga a ser el mismo que tiene de la realidad. Una y otra se corresponden. Stevens expresa esta idea de la siguiente manera: "...la estructura de la poesía y la estructura de la realidad son lo mismo... o deben serlo" (15). El poeta que recoge su material poético de la vida ve que ésta no tiene fin. La poesía igual que la vida está siempre en constante cambio y se renueva. La novedad en la poesía se debe al flujo incesante del mundo. La condición de posibilidad de lo inédito en poesía es la realidad misma cambiante; en ella la sorpresa está al acecho.

Luego entonces para Stevens, el vasto universo con sus continuos cambios influye y actúa de manera sorpresiva en la mente del poeta. Es de ahí de donde él obtiene una riqueza poética ilimitada, ya que a cada instante se le revela una nueva faceta de la vida. El poeta, según Stevens, para crear su obra necesita de un motivo basado en la realidad: "...el mundo es un compuesto de cosas reales... la cosa citada, por ejemplo, el cielo azul, es siempre algo que ya sea de una manera pensada o sentida ha llegado a

ser parte de nuestra experiencia vital" (16). El poeta que incorpora en su obra sus experiencias de la vida tiene que elegir en un momento dado aquel aspecto de la realidad que más le atraiga. Este único aspecto de la realidad viene a ser el tema de su poema. Cuando el poeta expresa de manera fiel esa experiencia que le incita a escribir, deja en el poema una descarga de su energía interna y logra su liberación. Stevens dice que "...el interés del poema no está en su significado, sino en que éste ilustra el logro de una realidad individual" (17).

Para Stevens un poema tiene de suyo un valor intrínseco. Con esto, Stevens quiere decir que un poema debe poseer ciertas cualidades que permitan reconocer en él un valor poético o un valor interno, único y total. Stevens señala como principales características: el que el poema sea objetivo, es decir, que su tema sea dicho de manera directa y que exprese algo real. La riqueza del poema dependerá de la facultad imaginativa del poeta al emplear las palabras. Stevens concede un alto valor poético a un poema cuando éste se presenta "...al desnudo y la imaginación se manifiesta en el dominio de las palabras" (18). El poeta para lograr su propósito, tiene que buscar una nueva forma de decir las cosas. Es importante hacer notar aquí que Stevens concede a la imaginación el poder creador. Sin ella, la poesía no sería posible. Para que la poesía asombre y

posea al lector debe llevar el frescor de la novedad. Esta cualidad, indispensable en la poesía, sirve para valorar la facultad imaginativa del poeta. Su capacidad creadora dependerá de la forma inusitada con que presente las cosas, por más triviales que nos parezcan.

Stevens hace notar que el valor poético es un valor intuitivo y que por lo tanto no es posible justificarlo. Al decir esto Stevens insiste en que hay una realidad sumergida que la razón no puede penetrar, pero que la intuición capta. Este conocimiento intuitivo que se obtiene de la realidad, el poeta lo presenta y enriquece con su imaginación. Stevens hace una clara distinción entre el conocimiento intuitivo y el de la razón, cuando se refiere al mundo de la imaginación en el cual el poeta se recrea: "Es en el mundo de la imaginación en donde el hombre imaginativo se deleita y no en el mundo árido de la razón. El placer que la imaginación le brinda es el de poder llegar a una verdad que no se puede obtener con la razón, el poeta la capta con el sentimiento" (19).

Para Stevens es la facultad imaginativa la que ocupa la máxima categoría en la poesía. Para que, por ejemplo, un poema se considere como tal, debe expresar cosas verosímiles mediante formas forjadas por la imaginación creadora. La idea que Stevens tiene al respecto se corrobora

cuando habla de una obra de arte en general: "La imaginación pierde vitalidad cuando deja de adherirse a lo que es real" (20). La imaginación que interviene en la creación de un poema no es una fuerza que actúa sin control, por el contrario, tiene como base direccional la vida misma. La idea que tiene Stevens al respecto es como sigue: "La imaginación es la facultad de la mente que opera sobre las cosas... (21) y luego añade que por virtud propia "tenemos que aceptar a la imaginación como la única clave de la realidad" (22). Luego entonces, la imaginación es esa facultad de la mente que se impregna de todas las cosas que existen. El mismo proceso de evolución que la vida tiene acompaña a la imaginación. Esta última no sólo sigue el curso de la vida, sino que responde a sus cambios. A modo de ecuación Stevens concluye que "...el mundo de la realidad es equivalente al mundo de la imaginación porque el uno se parece al otro" (23).

Stevens considera que poesía es la revelación de la naturaleza, lo que de ella percibimos lo transforma la imaginación en imágenes, en lugar de formar conceptos. De aquí se deriva que la poesía tenga más bien un valor estético que racional. El propósito de la poesía es agradar a los sentidos y despertar la emoción. La imaginación, cuya función es vital en el arte, "busca satisfacer la mente

universal" (24), dice Stevens, y luego añade "que en el caso del poeta es la imaginación la que trata de penetrar imágenes y emociones primarias y así componer una poesía fundamental más antigua aún que el mundo antiguo" (25). Visto desde este punto, lo que la poesía presenta son las impresiones que el poeta recibe del mundo concreto. Sus sentidos captan los colores, formas y sonidos del mundo que le rodea. Es la sensación o emoción que produce la experiencia inmediata de algo singular lo que el poeta busca comunicar. Con otras palabras, pero dando a entender lo mismo, Stevens señala que la "poesía es la imaginación de la vida" (26). Esa correspondencia que hay entre el sujeto y el objeto de conocimiento es lo que permite dar a la poesía ese sello característico de individualidad, por que ésta no es más que "el indicio de lo que el poeta está pensando cuando comenta acerca de la imaginación de la vida" (27). Para hacer más clara la idea que Stevens tiene de lo que es poesía, me permito escribir una de sus definiciones: "Poesía es el arte del erudito. Ahí se ejercitan todas nuestras facultades: el poder imaginativo, la fuente ilimitada de la memoria, la capacidad de aprehender el momento que se evoca - si comparamos la poesía con la relación que existe entre la luz y los objetos llegaríamos a la conclusión de que no hay nada que demostrar. La poesía, como la luz, no añade nada a los objetos" (28).

Luego entonces, Stevens arguye que entre la luz y los objetos no entra el raciocinio porque la luz nos hace conocer los objetos directa e inmediatamente y la poesía de la misma manera que la luz nos entrega los objetos (imágenes) en una intuición.

Hasta aquí hemos visto que el poeta no puede vivir aislado o indiferente de lo que sucede en el mundo. El medio ambiente que le rodea, las costumbres del lugar y el lenguaje que ahí se habla vienen a formar parte intrínseca de su ser. Son estas condiciones las que también contribuyen a moldear su temperamento. Cuando Stevens dice que un poema refleja el temperamento del poeta quiere dar a entender que el poema revela la apreciación que el poeta tiene del mundo y también su estado mental. Un poema, dice Stevens, refleja el temperamento del poeta. Es decir, el poema es la evidencia de la comprensión del mundo que tiene el poeta. El mundo, hemos dicho antes, sirve de estímulo y de tema para la creación poética. Desde este punto de vista, la poesía viene a ser la relación íntima que hay entre el poeta y su mundo. El interés, el gusto que el poeta tiene por tratar ciertos temas en su poesía, sirve sólo para señalar sus preferencias y como anota Stevens, "no es un problema literario" (29) sino más bien "es un problema mental" (30)

que el poeta tiene al seleccionar, entre muchas, una de terminada impresión: "Un poeta escribe acerca del crepúsculo porque aborrece el mediodía. Escribe acerca del campo porque le disgusta la ciudad y le gusta uno y le disgusta el otro por alguna característica mental o de ánimo, es decir, porque hay algo en él que influye en su pensamiento y en su sentir. Visto así, el poeta y su tema son inseparables" (31). Los rasgos temperamentales del poeta no se muestran solamente en la elección que hace éste de sus temas, sino también en su modo de escribir. La fuerza que imprime en sus imágenes depende en gran parte de la agudez de su percepción y de su capacidad mental. Esto se advierte, sin duda alguna, en la claridad, precisión y fluidez que da a sus imágenes cuando comunica su sentir.

Stevens afirma que en la creación poética entran en juego una serie de factores que ayudan a reconocer el tem peramento del poeta. Estos factores son: la cosmovisión del poeta y su actitud mental ante los estímulos de la vi da. Stevens comenta que "el poeta escribe sobre su apre ciación de nuestro mundo" (32) y añade que "el significado que el mundo tiene para un hombre es el mismo que tiene desde que nace y que persiste, profundiza y mejora con la educación y la experiencia de la vida" (33). El poeta

se descubre a sí mismo cuando da a conocer sus propias experiencias. Sus sentidos, que no pueden apartarse de la realidad, le sirven como base de conocimiento. Luego entonces, lo que el poeta comunica en su obra es su propia interpretación del mundo. Lo que capta con sus sentidos y descubre de la realidad viene a ser una experiencia personal y única. Es esa experiencia lo que le interesa al poeta expresar en su poema. Stevens de manera categórica señala que "el principio de la poesía está en el significado que el mundo tiene para el poeta" (34). El poeta no puede crear poesía de la nada sino que vive sujeto a la realidad. La realidad le sirve de materia poética. Basta que observe cualquier cambio de la naturaleza o comulgue con ella para que brote en él el deseo de escribir de manera veraz aquello que vio o aprendió de ella. Una puesta de sol o una luna llena bastarán para despertar su interés y dar vuelo a su imaginación. Su impulso creador no será otro sino el deseo de escribir de manera objetiva la emoción que le provoca aquello que ve. La idea de Stevens cuando se refiere a la poesía y a la función del poeta se torna más clara cuando habla acerca de la relación tan estrecha que existe entre el poeta y el mundo. Esta relación depende de la percepción aguda del poeta cuando observa el cosmos y de su fervor por reproducir de manera

fiel aquello que capta: "... y viviendo en la radiante y fértil atmósfera y examinando primero un detalle de ese mundo y luego otro según los vamos encontrando por casualidad, observando muchas cosas que parecen ser poéticas sin ninguna intervención de nuestra parte, como por ejemplo, el cielo azul y considerando que la imaginación nunca trae al mundo nada nuevo, sino que ésta se comporta de la misma manera que la personalidad del poeta en el acto de crear, es decir, la personalidad del poeta y su imaginación intervienen en el acto creador, el cual no es más que un proceso y un fervoroso deseo de escribir sin falsear los hechos. ¿Y acaso no sería posible situarse en el lugar de los que poseen un amplio grado de alcance perceptivo y un grado de sensibilidad superior al común de los hombres para creer como ellos que la poesía es igual a la realidad y que la realidad poética es un hecho verdadero y por lo tanto creíble? Visto de esta manera, la verdad que experimentamos cuando estamos de acuerdo con la realidad es una verdad cierta porque se ajusta a los hechos. De aquí resulta que cuando el hombre fracasa en su intento de conseguir la verdad filosófica vuelve su atención a la verdad poética. Y esta verdad poética se encuentra en el origen de las cosas, no en donde se ven los hechos escuetos y absolutos, sino sólo los que están más allá del alcance de una percepción y sensibilidad normales" (35).

La personalidad del poeta o bien la suma de esas características particulares físicas y mentales que lo distingue e individualiza entran en juego y se ponen de manifiesto en sus poemas. Cada poema que el poeta escribe refleja su manera de pensar y de ver las cosas. Por eso cuando se enjuicia un poema se dice que éste muestra la personalidad del autor. Es decir, un poema reúne en sí cualidades propias del poeta. Stevens señala claramente cómo interviene la personalidad del poeta en el proceso creativo: "...la personalidad del poeta, su individualidad como un elemento en el proceso creativo..." (36) está en "el efecto de la sensibilidad nerviosa del poeta, en el acto de la creación del poema y, hablando en términos generales, en los factores físicos y mentales que lo caracterizan como individuo" (37).

Un poema o cualquier obra de arte es la expresión interna del artista que se transforma en algo objetivo y real. El artista no tiene otro propósito que el de comunicar aquello que para él es válido y duradero. Cuando lo logra le queda la satisfacción de haber externado una verdad. Para Stevens un poema trasciende simplemente por que se refiere a "un detalle de la vida pensado durante tanto tiempo que el pensamiento de uno ha llegado a ser parte inseparable de ese detalle o a un incidente de la

vida tan intensamente sentido que el sentimiento forma parte de ese incidente" (38).

Para tener una idea más clara de lo que piensa Stevens acerca de la poesía, se hace necesario mencionar aquí la función que para él tiene la similitud. Stevens dice que la semejanza o similitud que hay entre una cosa y otra son "componentes significativos de la estructura de la realidad" (39). Según él, la naturaleza está constituida por objetos que se parecen y están íntimamente relacionados entre sí. Poéticamente hablando esta relación la encuentra en cosas tan disímbolas como lo son el cielo y el mar, la arena y el sol. "Tomemos, como ejemplo". dice Stevens, "una playa cuyo límite alcanzamos a ver bordeado por los árboles y por el mar. El cielo está despejado y el sol rojo. ¿En qué sentido los objetos en esta escena se parecen entre sí? En que en el mar hay un color verde que se relaciona con las palmas. Y el cielo que se refleja en el agua crea, en cierto modo, una similitud en tre estos dos objetos. La arena que es amarilla contrasta con el verde y el azul. En resumen, la luz por sí sola, crea una unidad tanto en las cosas cercanas como en las cosas distantes. En estas últimas, las diferencias no son notorias. Así pues, generalizando, podemos decir que un hombre semeja a otro hombre, una mujer a otra mujer, y

este año se parece al año pasado; el origen se parecerá, sin duda alguna, al fin. Un mundo se parece a otro" (40). Gracias a su imaginación, el poeta observa una estrecha relación entre las partes que componen el universo y crea así la metáfora. Para Stevens la metáfora es el lenguaje simbólico que se da a esa nueva realidad que se crea cuando se relaciona una cosa con otra u otras. Stevens señala que lo que el poeta hace para crear una metáfora es relacionar una cosa real con otras, o bien unir una cosa real con algo imaginado, "como por ejemplo, entre la música y lo que ella pueda evocar y por último entre dos cosas imaginadas, como cuando decimos que Dios es bueno. Este último razonamiento implica que hay una relación de similitud entre el concepto Dios y el concepto de bondad" (41).

La imaginación del poeta y la realidad juegan un importante papel en la creación de la metáfora. La imaginación por virtud propia se ve alimentada y enriquecida por todo aquello que constituye el universo. El universo, hemos señalado antes, no es para Stevens algo fijo y mecánico, sino que está siempre en constante transformación. Esta particular característica del universo, le permite al poeta encontrar, casi sin proponérselo, una enorme variedad de relaciones entre las partes que lo componen.

La imaginación tiene la facultad de crear cosas increíbles, pero para Stevens éstas pierden valor poético porque en su invención hay una "falsa exageración" (42), ya que se pierde el equilibrio que debe existir entre la realidad y la imaginación.

Para entender la poesía, dice Stevens, hay que conocer la función que desempeña la similitud. "La poesía es la satisfacción que brinda el apetito por la similitud" (43). La similitud es parte vital de la poesía. Su presencia en un poema es indispensable. El poeta que reconoce su importancia la usa para ilustrar un aspecto de la realidad. Ese conocimiento particular que de la realidad ofrece el poeta en su obra, permite, en cierto modo, llegar a conocer su sentir y su visión del mundo. El placer que el poeta siente por la existencia se refleja en la satisfacción que le brinda el logro de una verdad extraída de la vida misma.

La función de la metáfora en la poesía es nada menos que la de intensificar nuestro sentido de la realidad. El poeta lo logra cuando confronta un hecho basado en la realidad con otro, y a modo de síntesis presenta una verdad. Esta verdad, por parcial y personal que nos parezca, cumple su cometido cuando realza e ilustra de manera objetiva una parte vital de nuestra existencia. El enfoque que Stevens da a la poesía en relación a la metáfora o

similitud como él suele llamarle, es como sigue: "Su peculiaridad (de la poesía) es que en el acto de satisfacer el apetito por la similitud ésta toca el sentido de la realidad, lo acrecienta, lo exalta y lo intensifica" (44). Por eso, cuando hay una acumulación de metáforas sobre un mismo tema, estas sirven para iluminar y acercarse más al conocimiento de un objeto o bien para conocer el estado anímico o mental del poeta.

N O T A S

- 1) "It is an interdependence of the imagination and reality as equals". Stevens, Wallace, The Necessary Angel, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1951, p. 27
- 2) "...the relation between the imagination and reality is a question, more or less, of precise equilibrium". Ibid., p. 9
- 3) "...in this or that work the degrees of the imagination and reality may vary, so this variation may exist as between the works of one age and the works of another". Ibid., p. 12
- 4) "What happens is that it (imagination) is always attaching itself to a new reality, and adhering to it". Ibid., p. 22
- 5) "...the pressure of reality is, I think, the determining factor in the artistic character of an era and, as well, the determining factor in the artistic character of an individual". Ibid., p. 22, 23
- 6) "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". Ibid., p. 13
- 7) "These constitute the drift of incidents, to which we accustom ourselves as to the weather". Ibid., p. 19
- 8) "...the pressure of an external event or events on the consciousness to the exclusion of any power of contemplation". Ibid., p. 20
- 9) "...what concerns us in poetry, as in everything else, is the belief of credible people in credible things. It follows that poetic truth is the truth of credible things...It is toward that alone that it is possible for the intelligence to move". Ibid., p. 53
- 10) "A force capable of bringing about fluctuations in reality in words free from mysticisms is a force independent of one's desire to elevate it. It needs no elevation. It has only to be presented, as best one is able to present it". Ibid., p. VIII

- 11) "But it (poetry) is not a social obligation". Ibid., p. 28
- 12) "Yes: the all-commanding subject-matter of poetry is life, the never ceasing source". Ibid., p. 28
- 13) "...a collection of solid, static objects extended in space". Ibid., p. 25
- 14) "The subject-matter of poetry is not that "collection of solid, static objects extended in space" but the life that is lived in the scene that it composes; and so reality is not that external scene but the life that is lived in it. Reality is things as they are". Ibid., p. 25
- 15) "...the structure of poetry and the structure of reality are one... or should be". Ibid., p. 81
- 16) "...the world is a compact of real things...the thing cited (the blue sky) is always something that, whether by thinking, has become a part of our vital experience of life...". Ibid., p. 65
- 17) "...the interest of the poem is not in its meaning but in this, that it illustrates the achieving of an individual reality". Ibid., p. 98
- 18) "...the naked poem, the imagination manifesting itself in its domination of words". Ibid., p. VIII
- 19) "It is the world of imagination in which the imaginative man delights and not the gaunt world of the reason. The pleasure is the pleasure of powers that create a truth that cannot be arrived at by the reason alone, a truth that the poet recognizes by sensation". Ibid., p. 58
- 20) "The imagination loses vitality as it ceases to adhere to what is real". Ibid., p. 6
- 21) "The imagination is the power of the mind over the possibilities of things...". Ibid., p. 136

- 22) "...we realize that it is in the nature of the imagination itself that we should be quick to accept it as the only clue to reality". Ibid., p. 137
- 23) "...that much of the world of fact is the equivalent of the world of the imagination, because it looks like it". Ibid., p. 61
- 24) "...the imagination that seeks to satisfy, say, the universal mind...". Ibid., p. 145
- 25) "...in the case of a poet, (it) would be the imagination that tries to penetrate to basic images, basic emotions, and so to compose a fundamental poetry even older than the ancient world". Ibid., p. 145
- 26) "Poetry is the imagination of life". Ibid., p. 65
- 27) "...an intimation of what he (the poet) is thinking as he reflects on the imagination of life". Ibid., p. 67
- 28) "Poetry is the scholar's art. The acute intelligence of the imagination, the illimitable resources of its memory, its power to possess the moment it perceives— if we were speaking of light itself, and thinking of the relationship between objects and light, no further demonstration would be necessary. Like light, it adds nothing, except itself". Ibid., p. 61
- 29) "It is not a literary problem". Ibid., p. 122
- 30) "It is the problem of his mind and nerves". Ibid., p. 122
- 31) "A poet writes of twilight because he shrinks from noon-day. He writes about the country because he dislikes the city, and he likes the one and dislikes the other because of some trait of mind or nerves; that is to say, because of something in himself that influences his thinking and feeling. So seen, the poet and his subject are inseparable". Ibid., p. 122
- 32) "But what he writes about is his sense of our world". Ibid., p. 119

- 33) "A man's sense of the world is born with him and persists, and penetrates the ameliorations of education and experience of life". Ibid., p. 120
- 34) "...the poet's sense of the world as the source of poetry". Ibid., p. 118
- 35) "...and standing in the radiant and productive atmosphere, and examining first one detail of the world, one particular, and then another, as we find them by chance, and observing many things that seem to be poetry without any intervention on our part, as, for example, the blue sky, and noting, in any case, that the imagination never brings anything into the world but that, on the contrary, like the personality of the poet in the act of creating, it is no more than a process, and desiring with all the power of our desire not to write falsely, do we not begin to think of the possibility that poetry is only reality, after all, and that poetic truth is a factual truth, seen, it may be, by those whose range in the perception of fact—that is, whose sensibility—is greater than our own? From that point of view, the truth that we experience when we are in agreement with reality is the truth of fact. In consequence, when men, baffled by philosophic truth, they return to their starting-point, they return to fact, not, it ought to be clear, to bare fact (or call it absolute fact), but to fact possible beyond their perception in the first instance and outside the normal range of their sensibility". Ibid., p. 59, 60
- 36) "...the personality of the poet, his individuality, as an element in the creative process...". Ibid., p. 48
- 37) "...the incidence of the nervous sensitiveness of the poet in the act of creating the poem and, generally speaking, the physical and mental factors that condition him as an individual". Ibid., p. 48
- 38) "A poem is a particular of life thought of for so long that one's thought has become an inseparable part of it or a particular of life so intensely felt that the feeling has entered into it". Ibid., p. 65

- 39) "...significant components of the structure of reality".  
Ibid., p. 71
- 40) "Take, for example, a beach extending as far as the eye can reach, bordered, on the one hand, by trees and, on the other, by the sea. The sky is cloudless and the sun is red. In what sense do the objects in this scene resemble each other? There is enough green in the sea to relate it to the palms. There is enough of the sky reflected in the water to create a resemblance, in some sense, between them. The sand is yellow between the green and the blue. In short, the light alone creates a unity not only in the recedings of distance, where differences become invisible but also in the contacts of closer sight. So, too, sufficiently generalized, each man resembles all other men, each woman resembles all other women, this year resembles last year. The beginning of time will, no doubt, resemble the end of time. One world is said to resemble another". Ibid., p. 71, 72
- 41) "...as, for example, between music and whatever may be evoked by it; and, third, between two imagined things as when we say that God is good, since the statement involves a resemblance between two concepts, a concept of God and a concept of goodness". Ibid., p. 72
- 42) "...a false exaggeration". Ibid., p. 74
- 43) "Poetry is a satisfying of the desire for resemblance".  
Ibid., p. 77
- 44) "Its singularity is that in the act of satisfying the desire for resemblance it touches the sense of reality, it enhances the sense of reality, heightens it, intensifies it". Ibid., p. 77

### CAPITULO III

#### LA POESIA DE STEVENS

La poesía de Stevens, varía y compleja, presenta cierta dificultad para su estudio. El refinado lenguaje del autor en sus imágenes exige del lector un cuidadoso examen de cada uno de sus poemas; sólo así le es posible a éste adentrarse en el rico mundo de asociaciones, sugerencias e ideas poéticas que Stevens presenta en su obra.

Como ya señalé en el capítulo II de esta tesis, los ensayos de Stevens hablan claramente de aquellos aspectos de la poesía que más llamaron su atención. Tanto en los ensayos como en la poesía, Stevens nos habla de la realidad, de la imaginación y del aspecto creador, es decir, de la capacidad que el ser humano tiene de transformar los hechos de la realidad y presentarlos de una manera poética.

En este capítulo hago un estudio de la poesía de Stevens y lo divido en cuatro fases. El propósito que tiene esta división es el de ilustrar de manera objetiva las ideas que Stevens vertió en su poesía. En primer lugar tendremos a Stevens en el ejercicio de su quehacer poético. En segundo lugar conoceremos al poeta-pensador, cuya tarea es la de ilustrar con versos sus ideas acerca de la realidad y de la imaginación. En tercer lugar conocer a Stevens el esteta. Porque Stevens es ante todo un artista del lenguaje. Este es su instrumento y lo usa a su máxima capacidad. Esto es fácil advertirlo cuando en unas cuantas líneas presenta una situación meramente estética, ya que la embellece con el ritmo sonoro del lenguaje y luego nos aproxima a ella cuando emplea los colores. De aquí surge también la afinidad que Stevens encuentra entre la poesía y la pintura. Por último, llegar a la parte interior y subjetiva del poeta cuando vuelca sus emociones en las cosas externas y nos brinda así una poesía inmediata, personal y humana. Resumiendo:

- a) Stevens y su concepto de la poesía.
- b) La realidad y la imaginación en la poesía de Stevens.
- c) Stevens el esteta.
- d) Stevens el poeta del sentimiento.

- a) Stevens y su concepto de la poesía.

En su poema "Of Modern Poetry" (De la poesía moderna), Stevens nos dice que un poema es producto de la actividad mental. La mente tiene una función específica en el poema y es la de "encontrar lo que es preciso". Pero la mente también desempeña otras funciones y una de ellas es la de representar los objetos sin tenerlos ante sí. Stevens dice entonces que la mente "no siempre ha tenido que encontrar", porque para beneplácito del poeta la sola evocación de los hechos le basta para su quehacer poético: "la escena estaba puesta; repetía lo que estaba escrito". Mas el poema no es una mera repetición de los hechos, sino que por intervención de la mente éstos se transforman en otra cosa y de ello resulta que se presencia un nuevo espectáculo. Stevens encuentra una similitud entre un poema y una obra de teatro. Cuando el poeta termina su poema es para él como una función de teatro que vio y de la cual sólo queda un recuerdo: "entonces el teatro cambió a otra cosa. Su pasado fue un recuerdo".

Para simplificar su idea del poema como el resultado de un ejercicio mental, Stevens afirma que éste debe decir las cosas de su tiempo en un lenguaje común. Las personas y los sucesos que conmocionan el mundo son temas que el poeta no puede eludir, sino que por el contrario, éstos se reflejan en su obra y nos dicen de su actitud mental cuando los menciona. El poema, prosigue Stevens, es similar al papel que desempeña un actor en el escenario porque "lenta y meditativamente, pronuncia palabras que en el oído, en el más delicado oído de la mente, repite, exactamente, lo que quiere oír...". El poema viene a ser aquello que la mente le dicta al poeta. Es decir,

en éste se incorpora lo que el poeta capta de la realidad y que luego se esfuerza en revelar de la manera más fiel.

La actitud mental del poeta y lo que aprehende de la vida se incorporan en el poema y se expresan como la "emoción de dos personas" o bien "como dos emociones convertidas en una". El poeta es "un metafísico en la oscuridad" cuya misión es afinar sus instrumentos para darle musicalidad a lo que tiene en mente. La palabra que expresa de manera exacta su sentir será la que emita el sonido correcto. Stevens concluye que el poema moderno "tiene que ser el hallazgo de una satisfacción" y que éste puede referirse a cosas comunes tales como: "un hombre patinando, una mujer bailando, una mujer peinándose".

En su poema "Man Carrying Thing" (Hombre cargando algo) Stevens nos dice cómo se debe enjuiciar un poema: "El poema debe resistir la inteligencia/Casi con éxito". De aquí resulta que para Stevens un poema no sea la exposición de una tesis que tenga por fuerza que seguir un orden lógico. Las partes que lo componen no pueden aislarse para luego someterlos a un juicio estricto y rígido, como se hace cuando se estudia un fenómeno físico. En términos poéticos Stevens ilustra su idea de lo que es para él un poema: "Una figura oscura en la noche de invierno resiste/La identidad".

Un poema existe de suyo no por lo que comunica o expresa al lector, sino por "lo que carga", es decir, porque hay en él ciertas cualidades que vistas en conjunto le dan esa unidad que distingue a toda obra de arte. Como toda obra de arte, un poema tiene un valor intrínseco y "lo que carga resiste/El sentido más necesario". Las partes que dan forma y unidad al poema "acéptalas" dice Stevens "como secundarias". Si se procediera de esta manera, se comprendería que un poema no trata de persuadir a nadie de su innegable existencia, todo lo contrario, viene a ser una parte más de todo aquello de que se compone la realidad.

En caso de que se estudiara al poema por sus partes, nos advierte Stevens, habría que considerar que éstas son "partes

no completamente aprehendidas/Del total obvio" que es el poema. La realidad es para Stevens fuente inagotable para la creación poética. Las partes que se aislen del poema serán únicamente "partículas inciertas/De lo sólido y cierto". Stevens encuentra una similitud entre un poema y el mundo. Un poema logra aportar una visión fragmentaria y mínima de la realidad. De la misma manera nuestra aprehensión de la realidad es reducida y superficial. Consciente Stevens de la limitación del hombre y de su incapacidad de conocer el mundo en su totalidad, dice que las partes que componen el poema son semejantes al conocimiento que tenemos del mundo: "Cosas que flotan como los primeros cien copos de nieve/De una tormenta que debemos soportar toda la noche,/De una tormenta de cosas secundarias".

Al final del poema Stevens habla de manera impersonal del efecto que tienen en él los "pensamientos" que le asaltan "toda la noche", y de como se aclara su entendimiento cuando de súbito surge del caos de su mente "lo brillante obvio" y cobra realidad.

Un horror de pensamientos que de pronto son reales.  
Hemos de soportar nuestros pensamientos toda la noche,  
hasta que

Lo brillante obvio se yerga inmóvil en la nieve.

Hemos dicho que el estudio de la poesía de Stevens resulta provechoso y además estimulante por las múltiples facetas que ofrece su lectura, así como por la enseñanza que deja el tema de la creación poética. En dos de sus pequeños poemas que son "The Poem that Took the Place of a Mountain" (El poema que ocupó el lugar de la montaña) y "The Planet on the Table" (El universo en la mesa), Stevens nos habla acerca de la labor del poeta.

En el primer poema, que se llama "El poema que ocupó el lugar de la montaña", Stevens dice por qué un poema se considera como tal y cuál es la participación del poeta en su elaboración. Para Stevens un poema debe tener un significado

preciso "palabra por palabra". Si un poema tiene esta mínima particularidad, su efecto sobre el lector será decisivo, ya que se impondrá a él y le hará participar de manera activa de su contenido. Stevens expresa esta misma idea de la siguiente manera:

Ahí estaba, palabra por palabra,  
 El poema que ocupó el lugar de la montaña.  
 Respiró su oxígeno (del poema),  
 Mientras que el libro yacía volteado en su  
 mesa polvorienta.

El poeta, para lograr la perfecta ejecución de su obra, debe por fuerza, según Stevens, tener contacto directo con la realidad; ya que es de ahí precisamente de donde obtendrá el material para su quehacer poético. Gracias a la capacidad que el poeta tiene de elegir su material y de poder recrear aquello que de la realidad conoce, puede llegar a sentir que ha "satisfecho" plenamente su yo, cuando ve que lo que ha escrito en su poema se apega fielmente a la verdad de las cosas.

En busca del paisaje que fuera apropiado,  
 Donde se sintiera satisfecho de un inexplicable  
 cumplimento:

La roca perfecta donde sus imperfecciones  
 Descubrieran, al fin, las partes de sus cortes,  
 - - - - -

En su otro poema, que se titula "El universo en la mesa", Stevens evoca el nombre de Ariel para hablar de la función del poeta y de las características que debe tener la poesía.

Ariel estuvo contento de haber escrito sus poemas.  
 Eran el recuerdo de una época  
 O de algo visto que le gustó.

En estas primeras líneas, Stevens comenta acerca de la poesía de Ariel y de aquello que le confiere valor como tal. El hecho de que los poemas de Ariel se refieran a sucesos reales de épocas pretéritas, es una clara muestra del interés del poeta por expresar lo que veía de manera veraz y creíble:

"Eran el recuerdo de una época/O de algo visto que le gustó".  
La poesía de Ariel que no se ajusta a la realidad deja de tener validez por resultar oscura y hueca.

Otras elaboraciones del sol  
Fueron desperdicio y confusión  
Y el verde arbusto se contrajo.

En cambio debe tomarse en cuenta la poesía que en verdad refleje su modo de ver y de pensar.

Su yo y el sol eran uno  
Con sus poemas, aunque las elaboraciones de su yo,  
Fueran no menos parecidas a las elaboraciones del sol.

Para Stevens, el poeta, en este caso particular Ariel, escribía no para agradar a la gente de su tiempo, sino para buscar el reconocimiento de su obra en la posteridad; su misión como poeta era presentar con minucioso detalle y exactitud lo que le interesaba y percibía del mundo que le rodeaba.

No importaba si sobrevivían.  
Lo que importaba era que tuvieran  
Un lineamiento y originalidad,  
Una opulencia, apenas percibida,  
En la pobreza de las palabras,  
Del universo al que pertenecían.

Como si Stevens deseara rendir homenaje al grupo de los Imaginistas, deja para el final de su volumen "Collected Poems", un poema al que titula "Not Ideas About the Thing but the Thing Itself" (No ideas acerca de la cosa, sino la cosa misma), en el que expresa la doctrina de ese fugaz movimiento literario. Como el título del poema lo indica, Stevens no se propone emitir juicio alguno sobre las cosas, sino que se limita a exponer lo que oye y lo que ve. El poema muestra la técnica que seguían los Imaginistas al tratar su asunto. La forma debía ser escueta y precisa. El asunto no importaba de que índole fuera, debería ser expuesto de un modo sutil que indicara la fuerza imaginativa del poeta. Por otra parte, la expresión

debería ser simple y directa. Este poema de Stevens reúne esas cualidades.

En las primeras líneas del poema Stevens nos sitúa en el momento de la acción: "Casi al final del invierno,/En marzo" y lo que atrae su atención: "un débil quejido viene del exterior/Semejante a un sonido en su mente". En las siguientes tres líneas el poeta nos reafirma lo anterior, sólo que ahora es más preciso en su elocución, es decir, nos señala exactamente lo que oyó: "El lloriqueo de un pájaro" y la hora del acontecimiento "en el alba o antes".

En las siguientes seis líneas del poema Stevens habla de la aparición del sol y del aspecto que presentaba antes de las seis de la mañana: "Ya no era un penacho batido en la nieve...". El sol, para el poeta, emergía de un cielo que tenía un aspecto similar a la "inmensa ventriloquia/Del adormecido y desteñido papel maché...".

En la parte final del poema, el poeta hace alusión al "débil quejido" del pájaro y dice que éste "formaba parte del colosal sol", ya que sus notas no alcanzaban a llegar más allá de los dominios del esplendoroso e imponente sol que permanecía "Rodeado de sus círculos corales,/Aún muy lejos". Para el poeta estas experiencias aprendidas de la naturaleza son "como un nuevo conocimiento de la realidad".

La versatilidad de Stevens como poeta se manifiesta claramente en su poema "Contrary Thesis" (Tesis contrarias). Este poema es un claro ejemplo de la habilidad que tiene Stevens para hacer poesía. Si se sigue fielmente la forma del poema y la técnica que el poeta emplea en su elaboración, se advertirá que más que un ejercicio de lineamiento técnico es un modo muy particular de crear un poema que posea esa unidad y coherencia que ha menester toda obra de arte.

En "Tesis contrarias" Stevens hace un poema en el que presenta conceptos diferentes entre sí. Sin embargo, basta la repetición de uno de esos conceptos para que el poema adquiera forma y unidad. El poema está escrito en versos pareados. La

La primera línea del poema: "Ahora las uvas son de felpa sobre las vides" no guarda ninguna relación con la segunda: "Un soldado camina delante de mi puerta". Como se puede observar, las dos ideas anteriores son contrarias e independientes, pero conforme el poeta va desarrollando su tema, las cosas que enuncia empiezan poco a poco a adquirir un sentido concreto y claro: "Las colmenas están cargadas de panales./Delante, delante, delante de mi puerta". Aunque el tercer verso tampoco guarda ninguna relación con los que le precedieron ni los que le seguirán, pese a todo, se sostiene en el poema por su calidad descriptiva y unidad de tema: "Y los serafines se apiñan en las cúpulas,/Y los santos brillan en frescos mantos".

Las palabras "delante, delante de mi puerta" y el concepto "soldado" que se repiten a lo largo del poema son los que finalmente le dan unidad. El uso continuo que el poeta hace de estas palabras sirve, por un lado, para darle musicalidad al poema, por otra parte, el poeta extiende su significado cuando nos dice lo que ve: "delante, delante de mi puerta./Las sombras decrecen en los muros./Retorna la desnudez de la casa./Una ácida luz solar colma las recámaras". En el último par de versos de "Tesis contrarias", las ideas que parecían antitéticas se presentan en una síntesis armónica: "Delante, delante. La sangre unta las encinas. Un soldado taconea delante de mi puerta".

"Poetry is a Destructive Force" (La poesía es una fuerza destructiva) dice Stevens en este breve y original poema. Aquí Stevens se refiere a la apremiante necesidad que el poeta siente por decir aquello que guarda en su corazón y le atormenta. Esa angustia tampoco desaparece si el corazón del poeta carece de un algo vital que le agite y le pida mostrarse.

Eso es la miseria,  
No tener nada en el corazón.  
Es tener o nada.

Ser poeta, dice Stevens, indica padecer, ya que exige soportar una fuerza destructora: "Un león, un buey en el pecho"

que se agita e impide el reposo. Por otra parte, es una fuerza energética y vitalizadora que da impulso a la creación poética para quién la posee y "Saborea su sangre, no la escupe".

El poeta siente en su interior una fuerza que le acucia y le persigue y que, según Stevens, "Es como un hombre/En el cuerpo de una bestia enfurecida". Esa lucha sin tregua que se desarrolla en el interior del poeta, semejante a la de "una bestia enfurecida" de igual condición y fortaleza porque "Los músculos de la bestia son los suyos", puede ser motivo principal de la extenuación y muerte de uno de los contendientes y en último caso la del propio poeta.

b) La realidad y la imaginación en la poesía de Stevens.

El mundo se le presenta a Stevens vasto y magnífico; a cada instante revela sus más íntimos secretos e instruye y colma de conocimientos a aquél que se preocupa por observarlo con paciencia y atención. Quien vive alerta a los cambios y múltiples facetas que el mundo presenta a cada momento podrá notar cómo su espíritu se enriquece y transforma. Para Stevens la naturaleza es un libro abierto y aquel que descubre en ella sus secretos es su atento lector. En sus dos poemas, que llevan el título de "The Reader" (El lector) y "The House was Quiet and the World was Calm" (La casa estaba en silencio y el mundo en calma), Stevens nos presenta esta misma idea en términos poéticos. En su primer poema, "El lector", Stevens expresa claramente su actitud en una noche otoñal: "Me senté a leer un libro toda la noche,/Me senté a leer como en un libro/De páginas sombrías". La actitud del poeta es melancólica y corresponde a la visión que tiene de la realidad en el preciso momento en que habla: "Era otoño y estrellas fugaces/Cubrían las formas marchitas/Encogidas en la luz de la luna". Ese tono de melancolía se acentúa conforme Stevens sigue hablando de aquello que ve. La naturaleza que él percibe se le muestra desnuda y fría. Como

si fuera un libro abierto que se le descubre y revela sus secretos, la naturaleza parece hablarle en su conciencia y musitarle en el oído que "Todo vuelve al frío,/Aun los almizcleños moscateles,/Los melones, las peras bermejas/Del deshojado jardín".

La realidad o la noche particular que el poeta capta a través de sus sentidos, aunque fría y desolada, también se viste de belleza y muestra su hermoso esplendor en un cielo que el poeta ve blanco y lleno de estrellas: "Las páginas sombrías no imprimían/Sino el paso de ardientes estrellas/En el cielo escarchado".

En "La casa estaba en silencio y el mundo en calma" Stevens trata su tema de la siguiente manera: "El lector se convirtió en el libro; y la noche estival/Era como el ser consciente del libro". Es decir, Stevens considera a la noche estival como la lectora de sí misma y también como imagen y libro de la naturaleza. Como lectora, la noche estival tiene una función activa, ya que ella misma es una prueba evidente de los cambios que la naturaleza presenta a cada momento. Por otra parte, la noche estival es para Stevens un fenómeno parcial de la totalidad del universo. Esta, como casi todos los fenómenos del universo, muestra su belleza de manera silenciosa y fortuita. La noche estival, según el poeta, tiene como único fin ser una imagen fiel y digna de la sabia y perfecta madre natura a la que representa. Stevens expresa esta idea de la siguiente manera:

Las palabras fueron dichas como si allí no hubiese libro,  
Excepto que el lector inclinado sobre la página,

Deseaba inclinarse, deseaba mucho más ser

El sabio para el cual su libro es verdad, para el cual

La noche estival es como una perfección del pensamiento.

En este poema Stevens considera el mundo como algo armónico en todas sus partes. Aunque el conocimiento que se obtenga de la realidad sea parcial, en este caso la noche de estío, la idea que de ella nos formamos se cristalizará y reflejará

en nuestra mente como le corresponde: perfecta y total. El mundo se hace inteligible de súbito. Se siente su presencia y se capta su magnificencia en un momento de silencio y calma:

El silencio era parte del significado, parte de la mente:

El acceso de la perfección a la página.

Y el mundo estaba en calma. La verdad en un mundo en calma,

Donde no existe otro significado, él mismo

Es calma, él mismo es verano y noche, él mismo

Es el lector inclinándose tarde y leyendo ahí.

En contraste con su poema "La casa estaba en silencio y el mundo en calma" Stevens tiene otro que lleva el título de "Of Bright and Blue Birds and the Gala Sun" (Acerca de pájaros brillantes y azules y un sol de gala). Aunque los dos poemas se refieren a la idea que Stevens tiene del mundo, la manera como la expresa en uno y otro resulta ser diferente. La diferencia, hemos dicho, no radica en el tema sino en la forma y el estilo que caracterizan y distinguen a un poema de otro. La forma fría y rígida que tiene "La casa estaba en silencio y el mundo en calma" puede decirse depende del estilo impersonal y desprendido con que el autor trata su asunto. En cambio, en el poema "Acerca de pájaros brillantes y azules y un sol de gala" Stevens se hace más íntimo y personal. En éste último poema, Stevens empieza diciendo lo que piensa acerca de la vida y de las cosas que ocurren en ella. A partir de las primeras líneas se advierte esa manera íntima del que conversa y expresa su sentir:

Algunas cosas, niño, algunas cosas son así,  
Que inmediatamente y en sí mismas son alegres  
Y tú y yo somos así, oh miserable...

El poeta siente que, entre él y el niño con el que dialoga, hay una plena identificación porque ambos gozan, aunque sea por un momento fugaz, las cosas perfectas que el mundo contiene y ofrece para su disfrute al que aquí habita:

Por un momento son alegres y son parte  
De un elemento, el elemento para nosotros más exacto,  
En el que pronunciamos alegría como palabra nuestra.

El mundo, para aquél que se acerca a él de manera amorosa, resulta ser un elemento "exacto" y también una ciencia. La virtud que el mundo tiene de mostrarse de manera espontánea y libre nos permite percatarnos de su existencia. Este conocimiento de la realidad llega a ser motivo de gozo íntimo y personal para el que lo adquiere. Esta simple aprehensión que se hace de la realidad llega por sorpresa a nosotros, dice Stevens. En este acto no participa nuestra voluntad:

Una alegría que fuera ser, no mero conocer,  
 Provocando la voluntad de ser y ser totalmente en la fe  
 Una risa, un acuerdo, por sorpresa.

Como quedó dicho en el segundo capítulo, la realidad es para Stevens fuente prístina de creación poética. A través de ella el poeta logra crear un mundo único. Es éste un mundo meramente estético, ya que depende del modo particular que el artista tiene de ver las cosas. Es decir, las impresiones que el artista recibe del mundo exterior las expresa en su obra de acuerdo con su modo característico de sentir.

Stevens crea una poesía en la cual la realidad y la imaginación juegan un papel muy importante. La realidad le sirve como fuente directa de inspiración poética y la imaginación para representar lo que conoce de la realidad de manera novedosa. En los dos poemas que a continuación comentaré y que llevan el título de: "Of the Surface of Things" (De la superficie de las cosas) y "The Curtains in the House of the Metaphysician" (Las cortinas de la casa del metafísico), Stevens considera la realidad como objeto directo e inmediato de conocimiento y a la imaginación la ilustra como la capacidad creadora que el artista tiene para recrear y presentar la realidad de un modo original.

El poema "De la superficie de las cosas" es un claro ejemplo de la noción que Stevens tiene acerca de la realidad y de la imaginación. En la primera parte de este poema Stevens ilustra su concepto de la realidad. Para él lo que percibe a través de los sentidos viene a ser el objeto de su conocimiento.

Lo que le rodea es su mundo y esto es nada menos que lo inmediato y concreto:

Dentro de mi cuarto, el mundo está más allá del alcance  
de mi entendimiento;

Pero cuando salgo a caminar veo que consiste en tres o  
cuatro colinas y una nube.

En la segunda parte Stevens relaciona la claridad del día con la belleza corporal de una mujer. Stevens halla una semejanza entre aquello que capta con la vista y la imagen que tiene de la mujer.

Desde mi balcón, paseo la mirada por el aire amarillo,  
Leyendo las líneas en que he escrito,

'La primavera es como una hermosa mujer que se desnuda'.

En la tercera parte Stevens habla de las cosas que ve de un modo particular y subjetivo. Las impresiones que evoca aquí son meramente personales. Lo que parece ser una distorsión de la realidad, por ejemplo, "el árbol dorado es azul" es nada menos que una nueva realidad que Stevens logra crear en virtud de la imaginación.

El árbol dorado es azul.

El cantor se ha cubierto la cabeza con su capa.

La luna está en los pliegues de la capa.

En el siguiente poema que lleva el título de "The Curtains in the House of the Metaphysician" (Las cortinas de la casa del metafísico) se aprecia la fuerza imaginativa de Stevens. "Las cortinas de la casa" sirven de estímulo al poeta o "metafísico", según gusta llamarse el propio Stevens, para crear un poema rico en asociaciones. Stevens relaciona las cortinas con otras cosas que ha visto y experimentado de la realidad. El conocimiento que llegamos a tener de éstas se hace más vívido por la asociación y frescura de las imágenes que el autor presenta en todo el poema. Cuando Stevens nos dice en el inicio de su poema, "Y sucede que el vagar de estas cortinas/ Está lleno de largos movimientos" logra con ello despertar en el lector una sensación de movimiento y espacio. El espacio se hace infinito cuando relaciona "el vagar de estas cortinas"

con "pesados desinflatamientos de distancias" o bien cuando las compara a las "nubes/Inseparables de sus tardes". El movimiento de las cortinas es para el poeta similar al "cambio de la luz" y al "caer del silencio". El movimiento y el silencio tienen una correlación para el poeta con el "ancho sueño y soledad/De la noche". Al poeta le basta percibir un hecho trivial como lo es el movimiento de las cortinas de la casa para servirle de apoyo y elevarse a elucubraciones imaginativas que para él merecen el nombre de "metafísicas" como implica el título del poema.

Stevens como poeta que es, maneja imágenes más que conceptos. Un claro ejemplo de lo aquí dicho aparece en la parte final del poema que dice como sigue: "...todo movimiento/Está más allá de nosotros, cuando el firmamento/Ascendiendo y hundiéndose, desnuda/La última grandeza, magnífica de ver".

Stevens logra crear una poesía en la que expresa su modo de ver y sentir las cosas. El mundo que él percibe a través de los sentidos le dice cómo el medio ambiente influye en el comportamiento de los hombres. En "Anecdote of Men by the Thousand" (Anécdota de hombres por miles) Stevens dice claramente que "El alma está compuesta/Del mundo externo". El hombre actúa conforme a las costumbres de la región en que vive hasta que llega a identificarse con ese lugar: "Hay hombres del Este/Que son el Este./Hay hombres de provincia/Que son esa provincia./Hay hombres del valle/Que son ese valle".

El medio ambiente logra imponerse de tal manera al hombre, que consciente o inconscientemente éste absorbe y luego imita las costumbres del lugar al que pertenece. De aquí resulta que sea posible en un momento dado poder determinar el lugar de procedencia de un hombre tan sólo con observar su modo de vestir y de hablar: "Hay hombres cuyas palabras/Son como sonidos naturales/De sus regiones,/Como la cháchara de tucanes/En la región de tucanes".

De igual manera, cada lugar tiene sus cosas típicas que ayudan a distinguirlo de otros lugares: "La mandolina es el

instrumento/De un lugar".

La existencia de alguna cosa ordinaria como: "El vestido de una mujer de Lhasa, /En su lugar" puede llegar a considerarse como algo fortuito y pasar desapercibido para las personas acostumbradas a su presencia, pero para los que por primera vez lo ven, adquiere valor y se torna de un "elemento invisible de ese lugar" en un "hecho visible".

"Anecdote of the Jar" (Anécdota del cántaro) es un poema en el que Stevens habla acerca de los cambios que puede sufrir un objeto hecho por la mano del hombre cuando se le pone en contacto con la naturaleza. Por otra parte, Stevens nos dice de la modificación de la naturaleza por efecto del objeto en el que el hombre ha intervenido. En primer lugar, el poeta nos informa de la forma del objeto que puso en Tennessee y de que manera éste influye, domina y transforma el medio ambiente en que reposa.

Puse un cántaro en Tennessee,  
Y redondo era, sobre una colina,  
Hizo al hirsuto yermo  
Rodear esa colina.

La hierba, otrora desordenada y multiforme, se adapta a la forma del recipiente que han colocado a su paso. En virtud de la posición que guarda el recipiente y ese nuevo aspecto que ahora adquiere por el follaje que lo envuelve, el poeta que lo ve reposar en la colina y dominar el paraje que lo rodea se lo imagina tan "alto como un puerto en el aire". Antes de que el cántaro fuera instalado en la colina de Tennessee, el poeta nos advierte que éste no se distinguía de ningún otro cántaro ya que "era gris y desnudo" como son todos los cántaros. Tampoco se posaba en él "pájaro o arbusto" alguno que le diera ese toque de distinción o diferencia que ahora en cambio tiene. Su existencia era de escaso o nulo valor y podía pasar desapercibido "como una cosa cualquiera en Tennessee".

En su muy conocido poema "The Snow Man" (El hombre de nieve), Stevens hace referencia a la posición del hombre ante

la naturaleza. Para que el hombre pueda llegar a conocer la naturaleza debe tratar de penetrar hasta su misma esencia, es decir, para que la mente tenga un profundo conocimiento de ésta debe observar con detenimiento los accidentes o cambios que en ella ocurren. Así pues, para que el hombre tenga pleno conocimiento del invierno deberá por fuerza identificarse con éste y convertirse en el hombre de nieve: "Y haberse enfriado un largo tiempo/Para contemplar los juníperos cubiertos de hielo,/Los abetos duros brillar en la distancia/Con el sol de enero...". Cabe mencionar aquí que el hombre puede lograrlo si se esfuerza en mirar detenida y amorosamente el paisaje que le rodea: "Considerar el hielo y las ramas/De los pinos cubiertos de nieve". La actitud del que contempla es aparentemente pasiva, ya que debe permanecer estático y atento a lo que sucede en torno a él: "...y no pensar/ en ninguna miseria en el sonido del viento,/En el sonido de unas pocas hojas,/Que es el sonido de la tierra/Lleno del mismo viento/Que está soplando en el mismo desnudo lugar". Esa actitud de aparente inactividad del que contempla el invierno le será de gran utilidad ya que el invierno se le anunciará a través de los oídos y los ojos tal como es: vacío y desolado.

Para el que escucha, quien escucha en la nieve,  
Y nada él mismo, contempla  
Nada que no esté ahí y la nada que es.

Como vengo diciendo, Stevens escribe poemas en los que da a conocer su idea acerca de la imaginación. Por un lado, Stevens sabe perfectamente que el poeta depende en alto grado de esa facultad para la creación artística, y por otra parte, reconoce que en ella intervienen los sentidos y su función es muy importante junto con la realidad. Es a través de los sentidos que el hombre conoce el objeto que se presenta ante él. El conocimiento sensible de las cosas permite en cierto modo al artista asociarlas entre sí y dar origen a algo nuevo pero creíble. Stevens, consciente de la importancia que juega la imaginación en su labor de poeta, escribe un poema en el que

habla acerca de la función de la metáfora; es ésta precisamente la que nos dice de esa nueva síntesis que el poeta forja y extrae de la realidad.

En el poema "The Motive for the Metaphor" (El motivo para la metáfora), Stevens habla de la realidad de un modo particular cuando plasma en términos poéticos el cúmulo de sensaciones que el mundo externo le ofrece.

Te gusta ir bajo los árboles de otoño,  
Porque todo está medio muerto.

El viento se mueve como un cojo entre las hojas  
Y repite palabras sin sentido.

La metáfora tiene una función esencial en la poesía. El poeta la utiliza para recrear la realidad. Es también la metáfora la que revela la apreciación subjetiva que el poeta tiene de aquello que conoce de la realidad. Sus vivencias las transforma en imágenes, como por ejemplo, el otoño que Stevens ve le hace sentir que "...todo está medio muerto" y el viento que percibe se lo imagina "como un cojo entre las hojas".

En las siguientes cuatro líneas de este mismo poema Stevens se refiere a otra de las estaciones del año, que es la primavera. Esta última representa para el poeta la felicidad. Sin embargo, en esta época del año las cosas que el poeta evoca no muestran sus formas de un modo preciso y sus colores son también indefinidos.

Del mismo modo eras feliz en primavera,  
Con los medios colores del cuarto de las cosas,  
El cielo apenas más brillante, las nubes fundentes.

El poeta se vale de otros elementos de la naturaleza, el pájaro y la luna, para expresar su sentir. Cuando Stevens escribe "El pájaro solo, la luna oscura" da a entender que el mundo está solo y oscuro porque las cosas no se muestran a sus ojos en forma cabal y nítida. Ese mundo de sombras le hace pensar que hay falta de identidad consigo mismo y con todo lo que le rodea.

Donde tú mismo nunca fuiste del todo tú mismo  
Ni quisiste ni tenías que serlo.

Los cambios de las estaciones y todos los demás fenómenos que ocurren en la naturaleza sirven de acicate para el ejercicio creador del poeta. Stevens da a conocer esta idea en las siguientes líneas:

Deseando los regocijos de las mutaciones:  
El motivo para la metáfora, mermando al  
Peso del primario apogeo,  
El A, B, C, del ser.

Mas el poeta admite que su oficio de crear metáforas no es nada fácil. Sabe bien que para lograr producir una metáfora que resulte "vital, arrogante, fatal", tiene que trabajar con el mismo empeño y tesón que el del herrero, cuando éste se propone darle forma artística al metal que en un principio es burdo e informe.

El encendido temple, el martillo  
Rojo y azul, el duro sonido-  
Acero contra intimación- el agudo destello,  
La vital, arrogante, fatal, dominante X.

c) Stevens el esteta.

Parece ser que a Stevens le preocupaba escribir una poesía de un orden meramente estético más que ideológico. Las ideas contaban, claro está, pero éstas, sin el cúmulo de sensaciones que el poeta logra evocar, pierden interés y quizá importancia. Así pues, la poesía de Stevens atrae la atención del lector por el efecto que le produce el uso y combinación de los colores y el sonido de las palabras. Para hacer una exposición más clara de la estética de Stevens me propongo comentar algunos de sus poemas más conocidos: "Domination of Black" (Dominación de lo negro), "Study of two Pears" (Estudio de dos peras), "Six Significant Landscapes" (Seis paisajes significativos) y "Sunday Morning" (Domingo en la mañana).

En "Domination of Black" (Dominación de lo negro), Stevens explota la sonoridad del lenguaje para dar a su poema un ritmo continuo y melódico. El marcado y constante compás que tiene este poema se debe al uso reiterativo e indistinto de las palabras: "hojas" y "girar". Ese ritmo melódico sólo se interrumpe cuando el poeta inserta una larga línea, por ejemplo, "Y recordé el grito de los pavos reales". El poeta repite este proceso de cuando en cuando para evitar que su poema tenga un ritmo monótono y pesado.

En "Dominación de lo negro", Stevens crea un poema de ambiente netamente sensorial. La luminosidad que los arbustos y las hojas de los árboles adquieren a causa del fuego de la chimenea del cuarto en que se encuentra el poeta, hace que éste los compare con el "color de los pesados abetos" e inmediatamente venga a su mente y asocie una experiencia vivida en el pasado: "Y recordé el grito de los pavos reales". El recuerdo de los pavos reales con su múltiple y vistoso plumaje permite al poeta relacionarlos y hallar una semejanza entre éstos y el aspecto brillante que ahora tienen las hojas.

Los colores de sus colas  
 Eran como las hojas mismas  
 Que giraban en el viento,  
 En el viento del crepúsculo.

La presencia de las aves se hace aún más vívida cuando el poeta evoca la reacción y comportamiento de éstas en la hora crepuscular.

Barrieron sobre el cuarto,  
 Así como volaban de las ramas de los abetos  
 Y caían en el suelo.

En su vuelo las colas de los pavos reales irradiaban de la misma manera que las hojas de los árboles que el viento agitaba. Por otra parte, las aves en su accionar transmiten una sensación de pesadez y desequilibrio, la cual se observa por la forma brusca y torpe cómo se arrojan al suelo. También con sus hirientes alaridos provocan una sensación de malestar e inquietud de interminable duración.

Y los oí gritar — los pavos reales.

Era un grito contra el crepúsculo  
 O contra las hojas mismas  
 Que giraban en el viento,  
 Giraban como las llamas  
 Giraban en el fuego,  
 Girando como las colas de los pavos reales  
 Giraban en el estruendoso fuego,  
 Estruendoso como los abetos  
 ¿Llenos del grito de los pavos reales?  
 ¿O era un grito contra los abetos?

En su "Study of two Pears" (Estudio de dos peras), el poeta asume el papel de pedagogo. Como tal, se propone describir en un tono medio en serio y medio en broma las peras que observa pintadas en una tela verde. El análisis que el poeta-pedagogo hace de las dos peras está dividido en seis partes. En cada una de estas partes del poema el poeta-pedagogo expone de manera sobria algunos aspectos que observa de las frutas. Cada cualidad que el didacta descubre de las frutas hace que su conocimiento se amplíe. Este conocimiento que obtiene de las peras le ayudará a la postre a no confundirlas con otras frutas u objetos. La primera observación que hace del objeto de su conocimiento es determinante: "Las peras no son violas,/Desnudos o botellas./No se parecen a nada".

Convencido de que el objeto que somete a estudio no sufrirá cambios en su esencia, el pedagogo se concreta sólo a definir sus formas: "Son formas amarillas/Compuestas de curvas/Combándose en la base./Tocadas de rojo". La apreciación de las formas y de los colores que les dan esa particularidad a las peras y las hacen atractivas a los sentidos nos permiten aprehender su naturaleza sin que éstas pierdan su cualidad de peras: "El amarillo brilla,/Brilla con varios amarillos,/Cidros, naranjas y verdes/Floreciendo sobre su piel". La acumulación de metáforas sirve para tener un conocimiento más claro de las peras, sin embargo, "Las peras no se ven/Como el observador quiere". Es decir, la apreciación que el observador hace

de su objeto es sólo parcial, porque éste sabe que jamás logrará poseer un conocimiento total del mismo. El lienzo pictórico que el pedagogo observa se ve de diferente manera a diferente hora del día. Más o menos la luz modifica nuestra visión del objeto sin que éste cambie en su estructura.

En "Six Significant Landscapes" (Seis paisajes significativos) Stevens muestra su habilidad pictórica. Como el título del poema lo indica, Stevens nos presenta seis cuadros descriptivos. Cada uno de estos cuadros se distingue por la economía y precisión del lenguaje. Resultan pictóricos porque Stevens les da a los objetos que menciona forma y color, lo cual permite al lector visualizarlos. El primer cuadro o poema que Stevens nos presenta de "Seis paisajes significativos" es sobre el hombre y la naturaleza. La unidad del poema depende de la actitud del hombre (sentado) con los objetos de la naturaleza (pino, flor) que le rodean. La brisa, que es también un elemento de la naturaleza, no rompe con la armonía que hay ahí, todo lo contrario, el movimiento de ésta actúa de la misma manera en la barba del hombre que en la flor y el pino. Todavía más, para Stevens hay una correlación entre el movimiento de la brisa y el fluir del agua sobre la hierba.

En el segundo paisaje Stevens habla de la noche como si se tratara de una bella mujer. Para él la noche "es del color/ Del brazo de una mujer". Aunque "oscura" la noche resulta ser para el poeta muy "femenina" ya que ve en ella ciertas características muy propias de la mujer como son la de ser "flexible y fragante". Este paisaje, como el anterior, termina con una bella imagen: "Un estanque brilla/Como un brazaletes/Agitado en la danza".

En la tercera parte de este poema Stevens hace mención de lo que es capaz de lograr el hombre con el uso de los sentidos. El hombre está dotado de ciertas facultades que permite al poeta medirse y compararse con "un árbol alto" y luego emitir un juicio que le ufana porque se siente superior al árbol ya que "descubro que soy mucho más alto" afirma el poeta,

"Porque llego hasta el sol,/Con los ojos". La capacidad auditiva que el hombre tiene hace que el poeta pueda aproximarse "hasta la orilla del mar". Con todo y todo la naturaleza muestra su independencia respecto al hombre. Por nimios e insignificantes que parezcan los seres que pueblan la tierra y transitan por ella, éstos siguen el curso de su vida sin importarles la existencia del hombre.

En el cuarto paisaje Stevens habla de su sueño que "estaba cerca de la luna". En su sueño Stevens ve a la luna como algo próximo y familiar. Para él la luna tiene el aspecto de un hada. Stevens describe y presenta a la luna tal como aparece un hada en los cuentos de los niños. La luna, dice Stevens, viste una "túnica" de "blancos pliegues" que "se llenaron de una luz amarilla". Lo más que puede verse de la luna son "las plantas de sus pies" que "enrojecieron" y "su cabello" que "se llenó/De ciertas azules cristalizaciones/Provenientes de las estrellas/No muy lejanas".

En la quinta estrofa Stevens compara las cosas que el hombre y la naturaleza son capaces de realizar. Por muy perfectos que sean "los cuchillos de los faroles, los cinceles de las calles y los mazos de las cúpulas y altas torres" que el hombre llegue a hacer, éstos nunca, según Stevens, podrán superar los trazos perfectos que logra "esculpir/una sola estrella/Brillando entre las hojas de la vid".

En la sexta y última parte del poema "Seis paisajes significativos", Stevens expone su punto de vista respecto a las personas que se limitan a ver las cosas desde un solo ángulo. Jugando con los cuerpos geométricos Stevens hace una crítica irónica de la actitud de "los racionalistas". Estos, dice Stevens, usan "sombros cuadrados" porque piensan en "cuertos cuadrados" y todo lo que ven está reducido a un ángulo de 90 grados. La estrechez de su pensamiento se debe a que no intentan ver otras formas geométricas como "figuras romboidales,/Conos, líneas ondulantes, elipses—/Como, por ejemplo, la elipse de la media luna".

En "Sunday Morning" (El domingo por la mañana) el poeta habla de los bienes terrenales así como de su significado e importancia en la vida solitaria de una mujer. En oposición a los bienes terrenales, están los bienes etéreos y celestiales en los que la mujer se debate mentalmente, para de ahí elegir los que den sentido a su vida. Los bienes perecederos e impercederos son puestos en la balanza mental de esa mujer y su inclinación hacia los bienes perecederos son causa de angustia y de tormento en su alma.

Este poema, escrito en ocho partes, debe su unidad a la continua alusión que hace el personaje central a la vida y a la muerte. También alude a las dichas y penas que se tienen en esta vida y las que pueden obtenerse en el otro mundo. Surge entonces un dilema en su mente al percatarse de la vida cómoda y regalada de que ahora disfrutaba y las exigencias de la vida religiosa que demanda abstinencias y sacrificios.

En este poema Stevens evoca con detalle y en lenguaje ricamente elaborado un sinnúmero de experiencias sensoriales. Mas el poeta no sólo se contenta con presentar dichas experiencias en su poema, sino que aprovecha las diferentes asociaciones y sugerencias que una palabra es capaz de brindar, por ejemplo, el agua, símbolo de la limpieza del alma, adquiere aquí varias connotaciones como son la de continuidad, la de silencio y la de soledad.

Desde la primera parte de su poema Stevens se vale de bellas metáforas y ricas asociaciones para plantear un problema común como es la muerte. La muerte, como deja ver Stevens en su poema, es un hecho de profundo contenido filosófico. Este problema que inquieta a todo ser humano llega a tener aquí un tratamiento de carácter poético sin que esto quiera decir que el poeta abandone la importancia que alcanza en los órdenes psicológico y filosófico. Stevens ha reunido en su poema estos tres aspectos. Desde luego no los trata de manera individual sino que aparecen unidos entre sí a lo largo del poema.

Stevens, al iniciar su poema, nos sitúa en un ambiente tranquilo en donde los objetos, por efecto del sol, muestran sus colores esplendorosamente. El café, las naranjas y el tapiz verde con su papagayo adquieren un tono intenso y definido. Estos distraen la atención de la señora que goza en su casa de "el placer de estar en bata...en una silla al sol" y le impiden pensar por un momento en "el sagrado silencio del antiguo sacrificio". El silencio y la calma que rodean a la señora junto con el tibio calor del sol, hacen que caiga en la somnolencia y venga a su mente sin que ella se lo proponga el recuerdo de "esa vieja catástrofe" (aquí el poeta no especifica a que catástrofe se refiere, pero se puede deducir que habla del sacrificio y de la muerte de Cristo según se puede apreciar en la parte última de este verso y en la parte VIII de este poema) que se desliza subrepticamente "como entre las luces del agua", que perturba y "ensombrece una calma". Los objetos que anteriormente la distrajeron ya no forman parte de la vida sino que "parecen parte de un fúnebre cortejo,/ serpenteando a través del agua, sin ruido". La actitud pasiva de la señora y el curso lento de las horas sirven al poeta para asociar el día con el mar e invocar la muerte de Cristo.

El día es cual anchurosa agua, sin ruido,  
 aquietado por el paso de ella con sus pies soñadores  
 sobre los mares, hacia la callada Palestina,  
 reino de lasangre y el sepulcro.

En la segunda parte del poema la señora se plantea varias interrogantes. Se pregunta a sí misma cuál es el objeto y que importancia tiene "dar su dádiva a los muertos" y reverenciar a la "Divinidad" que sólo se hace sentir en "sigilosas sombras y en sueños". Esta serie de preguntas la obliga a plantearse otra más en la que se presenta la disyuntiva de escoger entre los bienes terrenales y celestiales. El conflicto se deriva de la necesidad de "amar". La pregunta más apremiante es saber si los bienes terrenales son capaces de sustituir otra forma

de bien, es decir, la idea del cielo. Los bienes terrenos son perecederos, limitados, pero están a la mano. En cambio por superiores que parezcan los bienes de arriba, ella los siente distantes. A continuación la señora ya no presenta a la Divinidad como algo misterioso que sólo aparece en "sigilosas sombras y en sueños", sino que ahora ella quisiera que se manifestara en todo momento; en el verano con sus "pasiones de lluvia", en el invierno "con el caer de la nieve", en la primavera "cuando la selva florece" y en el otoño con sus "borrascosas emociones por caminos mojados". En el ciclo de las estaciones se hallan "todos los goces y todas las penas" y es este continuo devenir de las estaciones el que influye en el estado anímico de la señora y así "la verde rama del verano y el ramaje invernal/...son las medidas consagradas a su alma". En resumen, la señora querría un Dios que se le hiciera patente con toda la cercanía y claridad de las experiencias sensoriales.

La tercera parte tiene relación directa con las dos anteriores; la señora se encuentra ante la disyuntiva de ceder a las pasiones que la sangre le reclama, o bien someterla y acallarla aunque esto último exija "una parte de esfuerzo y una parte de pena". Cuando el poeta habla de Júpiter, dios de la mitología griega, lo hace para recrear el ambiente pagano-religioso que practicaban los griegos. El dios Júpiter descendía a la tierra y se comportaba en ella de la misma manera que todos los mortales. Como hombre respondía al clamor de la sangre y en "recompensa" a su deseo sus doncellas lo reconocían en una "estrella". Actualmente, lejos ya del mito, se pregunta el poeta, "¿Fracasará nuestra sangre?". Regresando al mito, nos dice el poeta, nuestra sangre se convertiría en "sangre del paraíso"; además el cielo y la tierra se fusionarían y las mismas penas que agobian a los mortales las sufrirían los dioses. De igual manera, dioses y mortales recibirían un justo premio a sus esfuerzos. El cielo ya no nos parecería

algo extraño y distante sino sería "más amistoso" porque existiría la esperanza de hallarlo "cercano en la gloria al amor perdurable". Luego entonces, el mito, según el poeta, haría desaparecer los límites que hay entre el cielo y la tierra, es decir, ya no se hablaría del cielo como de aquel "divisorio e indiferente azul".

En la cuarta parte del poema, la señora expresa lo que le gusta ver de la realidad. Los pájaros y los campos que son tan sólo una mínima manifestación de la realidad tienen para ella el mismo significado del paraíso. En unas cuantas líneas como si fueran trazos pictóricos Stevens logra despertar en el lector sensaciones de espacio, tiempo y movimiento. Estas sensaciones son concretas. El lenguaje es simple y directo, cargado de experiencias reales. La sensación de espacio y amplitud nos la ofrece el poeta cuando nos remite a "la realidad de los brumosos campos", la sensación de tiempo cuando dice que los pájaros "al despertar, antes de volar prueban con sus dulces preguntas/la realidad..." y la sensación de movimiento cuando se refiere a la huida de los pájaros, es decir, cuando éstos "se han ido y sus tibios campos no vuelven más". La desaparición de los pájaros y los verdes campos son, se dice a sí misma la señora, iguales que la pérdida del mismo paraíso. Estos le resultan insustituibles porque sin ellos la vida no ofrece mayor atractivo. La evocación, el recuerdo de la existencia de los pájaros y de los frescos campos son para la señora una experiencia cierta y duradera. La repetición cíclica de estas experiencias llena de alegría su alma. Nada, según ella, hay en la vida que pueda compararse al sublime espectáculo que la naturaleza ofrece sobre todo cuando se la observa y se la sorprende en una particular tarde de junio "tocada por el extenuarse de las alas de la golondrina".

En la quinta parte, al monólogo interior que sostiene la señora es acerca de la muerte. Aunque la vida ofrece enormes satisfacciones, ninguna de ellas es perdurable; de ahí que el

alma de la señora sienta "la necesidad de una dicha imperecedera". Surge entonces en la mente de la señora un problema metafísico. Este problema trata de resolverlo hallando en la contemplación de la muerte un significado netamente estético: "La muerte es la madre de la belleza". Este sentimiento estético se refuerza cuando la señora dice que con la muerte "nuestros sueños y nuestros deseos" llegan a su término pero también a su cumplimiento. Es esto último lo que sirve de consuelo a la señora ya que cree que con la muerte el alma alcanza la dicha eterna. Por otra parte, se plantea el problema de la muerte como el fin de las cosas. Esta que arrasa y destruye todo va dejando un vacío y un profundo dolor en nuestra alma. La muerte amenaza a cada instante a todos los seres vivos y cambia el curso de la vida. Lo que antes servía para el disfrute de las personas queda en el olvido y en el abandono.

Ella (la muerte) hace que el sauce tiemble al sol para las doncellas que solían sentarse y contemplar los prados, abandonados a sus pies.

Este inevitable proceso de transformación y exterminio que trae consigo la muerte se trueca en un don de la naturaleza. Los frutos que caen de los árboles antes de que éstos mueran pueden ser aprovechados por el hombre: "Ella (la muerte) induce a amontonar más ciruelas y peras/ en desdeñadas bandejas".

El pensamiento de la muerte sigue acuciando la mente de la señora sólo que esta vez éste la lleva por el camino del placer carnal: "Las doncellas prueban/y apasionadamente se extravían por las desordenadas hojas".

En la sexta parte, el tema varía muy poco en comparación a las cinco anteriores. Persiste en la mente de la señora la interrogante acerca de la muerte, sólo que esta vez la cuestión se refiere a la existencia de una posible muerte en el más allá. Si el tema varía es sólo en el sentido de que la señora desea ver en el paraíso o en "ese cielo perfecto" como ella lo llama las mismas cosas bellas que conoce de la tierra.

En ese trance de meditación acerca de la muerte y de lo que le gustaría hallar en el más allá, la señora evoca bellas imágenes de un sinnúmero de experiencias tenidas en este mundo. Si estas mismas experiencias pudieran tenerse en el otro mundo la muerte no sería algo trágico sino que se investiría de mística belleza.

¡Ay, que luzcan allí nuestros colores,  
la sedosa trama de nuestras tardes,  
y hagan vibrar las cuerdas de nuestros insípidos  
laúdes!

La muerte es la madre de la belleza mística.

- - - - -

En la séptima parte del poema hay un cambio de tono y de tema. Se le ocurre pensar a la señora que en el paraíso también puede existir la fiesta y la alegría. Sólo que su idea de la fiesta y de la alegría tiene más semejanza con el antiguo rito de los griegos que con el rito cristiano. La evocación que la señora hace aquí es netamente pagana. El tema es la celebración de una fiesta en honor al sol. Los hombres que la celebran entonan sus cantos de un modo febril y desordenado. Este canto que dirigen al sol de un modo libre y espontáneo aparece como una manifestación natural de la sangre. En este aspecto la actitud de los hombres que entonan sus cantos al sol es muy semejante a la que existió en la época primitiva del hombre. Los hombres formaban un corro y festejaban a un ser cuya fuerza era superior a la de ellos; mas ese primitivismo les permitía vivir y gozar de una camaradería sin igual, ya que no había diferencias entre ellos.

Por último, en la parte octava de este poema, hay una recapitulación de los temas ya anunciados anteriormente. Están aquí precisamente la evocación de la muerte de Cristo, la que la señora oye describir con esta voz: "La tumba en Palestina/ no es el pórtico de los espíritus que se demoran./Es la sepultura de Jesús, donde él yació". También se habla del conocimiento de nuestro efímero paso por la vida y del inevitable enfrentamiento con la muerte. La muerte viene a ser esa expe-

riencia que nos remite a un conocimiento absoluto del abandono y de la soledad.

Vivimos en un antiguo caos del sol,  
o en la vieja dependencia del día y la noche,  
o en la soledad insular, libre, sin tutela,  
de esas anchurosas aguas, ineludibles.

En esta confrontación entre la vida y la muerte es la primera la que se impone. La muerte de una persona no impide que el mundo siga su curso. Los simples sucesos de la vida adquieren su debido valor y este valor es para el poeta virtualmente estético.

Los ciervos recorren nuestros montes, y las codornices silban en torno de nosotros sus espontáneos gritos;  
Dulces bayas maduran en el páramo,  
y en la soledad del cielo, al atardecer,  
peregrinas bandas de palomas describen  
ambiguas ondulaciones al hundirse en la oscuridad,  
sobre las alas abiertas.

En este poema, como en ningún otro de los que he comentado anteriormente, vemos con toda claridad a un Stevens que goza más por la recreación de un mundo inmediato y real que por el de un mundo lejano y desconocido para nosotros. Este último, desde luego, tiene importancia para el poeta, ya que le sirve de fondo filosófico; pero de ninguna manera trata de dar solución a los temas que ahí plantea y que son principalmente: la muerte y la esperanza de un mundo mejor post mortem. Si Stevens hace aquí mención de estos problemas metafísicos, lo hace con la intención de que el lector, de la misma manera que lo hace el personaje central del poema, entre en el juego de la especulación al preguntarse el valor y significado que tienen, tanto el mundo físico que conocemos y cuyos cambios fenoménicos se nos presentan a cada instante para nuestro deleite, o el otro mundo que es un misterio pero por el que Cristo sacrificó su vida para redimir al hombre.

d) Stevens el poeta del sentimiento.

Como todo gran poeta Stevens logra crear una poesía de incuestionable sinceridad lírica. Este lirismo depende en cierto grado del modo indirecto con que el autor trata el tema que le ocupa pero que se distingue por lo diáfano que hay en la expresión. Stevens vuelca sus emociones en las cosas, éstas llegan a revelar el estado anímico del que las dice. Esto se percibe no a través del desbordamiento hueco de la emoción que busca el escape, sino en la parquedad y reticencia del decir. Se afirma que el poeta tiene control sobre sus emociones cuando las ve a cierta distancia y luego las juzga y trata de manera objetiva. En la obra poética de Stevens se advierte esta particularidad. Stevens logra manifestar lo que siente y piensa a través de las cosas, y de esta manera consigue dar a su obra ese sello impersonal que la caracteriza.

El poema de Stevens que se titula "The Plain Sense of Things" (El sentido escueto de las cosas) sirve de ejemplo para advertir lo que el poeta siente cuando percibe las cosas inmediatas de la realidad.

Después de caídas las hojas, volvemos  
Al sentido escueto de las cosas. Es como si  
Hubiéramos llegado al término de la imaginación,  
Sin ánimos en un saber inerte.

Desde que se inicia el poema el lenguaje que Stevens emplea es simple y directo. Sin embargo, la congoja que invade al autor manifiesta de manera indirecta y recae primero en la observación y luego en la consideración de que "Después de caídas las hojas, volvemos/Al sentido escueto de las cosas". El paisaje que el poeta contempla le hunde en un estado de melancolía que le hace pensar que "Después de caídas las hojas", las cosas de que se compone la realidad, se presentan tal como son, es decir, ásperas y frías como sucede cuando hay una ausencia absoluta de imaginación.

El poeta se pone a considerar que "Después de caídas las hojas" todas las cosas que componen la realidad están desprovistas de interés. Las sensaciones que hoy experimenta de un "frío vacío" y de una "tristeza sin motivo" son muy opuestas a aquella otra idea que antes tenía del universo y que aquí menciona como "ambiciosa estructura" por creerlo colosal y fuente vital para su quehacer poético. En cambio ahora, el mundo que contempla se le antoja pequeño y desnudo e incapaz de servir de estímulo a su imaginación creadora.

La desilusión del poeta por el mundo que le rodea se hace más patente y más patética cuando habla del estado de abandono y deterioro en que se encuentra su hogar. La manera como Stevens describe el lugar en que ha habitado durante cincuenta años es simple y directa:

El invernadero está, como nunca, despintado.

La chimenea tiene ya cincuenta años, y se hunde en el  
piso.

El desfallecimiento anímico del poeta también se refleja cuando piensa en aquello que ha hecho durante toda su vida (escribir poesía) con tanto afán y sacrificio. Insatisfecho de lo que ha realizado declara en un tono de burla y amargura que la empresa a la que ha dedicado su vida es sólo un eslabón más de esa cadena continua que se ha dado en llamar historia de la humanidad:

Ha fracasado un gran esfuerzo, otra repetición

Entre repeticiones interminables de hombres y de moscas.

Después de esta breve reflexión que el poeta hace acerca de su vida, vuelve al tema inicial de su poema. Es decir, el mundo interno del poeta se nos muestra como un reflejo fiel del mundo externo que contempla. Las palabras que emplea denotan su estado anímico y éste va de acuerdo con el panorama desolador que observa. "El gran estanque" que el poeta ve ante sí y al cual hace aquí alusión, no le sirve de estímulo a su capacidad creadora; por el contrario, el poeta reconoce que en este estado de cosas "la misma ausencia de imaginación tenía que ser imaginada". En este momento lo que el poeta capta

de la realidad está lleno de fealdad y pobreza: "El gran estanque, ... sin reflejos, hojas, / Lodo, agua como espejo sucio, expresando un silencio / De cierto tipo, el silencio de una rata que ha salido a ver / El gran estanque y su baldío de lirios...".

"Final Soliloquy of the Interior Paramour" (Soliloquio final del eterno amante) es un poema íntimo y personal. El eterno amante, que es el mismo poeta, sostiene un diálogo con su yo. A este "eterno amante" le basta ver "la primera luz de la tarde" para pensar "que el mundo imaginado es el máximo bien". Aquí el poeta da a la luz el mismo valor que tiene la imaginación. La luz o la imaginación, como indistintamente las llama el poeta, sirve de refugio al "eterno amante" porque ahí encuentra calor y poder de concentración y además ella le permite aislarse del bullicio mundano: "apartado de todas las indiferencias". Este aislamiento tiene otra recompensa y es nada menos que la de sentirse enriquecido ya que es entonces cuando puede pensar "en una sola cosa". Esta única "cosa" o idea cobra fuerza, influye y actúa de manera "milagrosa" en su pensamiento conforme se hace más lúcida.

La imaginación es ese refugio que ayuda al "eterno amante" a olvidarse de sí mismo y le permite vislumbrar en la oscuridad de su pensamiento "un orden, un todo, un conocimiento... / En su interno y vital límite, en la mente". Después en un tono de reverencia y en una actitud de reconocimiento al poder de la imaginación, el poeta la equipara con Dios quien todo lo puede y todo lo ilumina: "Decimos que Dios y la imaginación son uno... / Cuan alta esa altísima vela ilumina la oscuridad". El poeta o "eterno amante" da muestra de agradecimiento por poseer el don de la imaginación, ya que gracias a ella su yo se siente en compañía y capaz de crear "una morada en el aire de la tarde" para la satisfacción de ambos (su imaginación y su yo).

Stevens crea un poema de extraordinaria belleza lírica cuando en "The Course of a Particular" (Un significado particular) habla del viento, de las hojas y del invierno. El viento y las hojas le sirven de medio para expresar su íntimo sentir con respecto a su visión del mundo en la época invernal:

Hoy las hojas lloran, se aferran a las ramas que el viento  
azota,

Sin embargo, la soledad del invierno no se siente tanto.

Aún está lleno de sombras gélidas y figuras de nieve.

El poeta identifica el invierno con la "soledad" y la desolación. Este concepto que tiene del invierno lo toma para sí ya que él "es parte del todo". Consciente el poeta de su posición en relación con la naturaleza, advierte que "hay un conflicto, hay una abierta oposición" entre él y aquella. Es en esta dualidad en la que el poeta se debate. Mas en su lucha contra las fuerzas naturales, el poeta llega a reconocer no sin cierto desconsuelo que "participar es un esfuerzo que no prospera:/Uno siente la vida de aquello que da origen a la vida misma".

El poeta regresa al tema inicial de su poema: "Las hojas lloran". De esta simple frase se vale el poeta para dar a entender que el "llanto de las hojas" es mera apreciación subjetiva que carece de valor utilitario y resulta ajeno a todo: "No es un lamento de origen divino,/Ni la aureola de humo de los héroes que el viento disipa; tampoco es llanto humano". "El llanto de las hojas" es únicamente eso, un llanto. Este llanto no confiere a las hojas un mayor valor del que tienen en sí; no buscan "trascender" o "significar" más de lo que son "cuando llegan al oído".

Es el llanto de las hojas que no trasciende,

En la ausencia de fantasía, sin significar más

de lo que son cuando llegan al oído, la cosa

en sí, hasta, que al fin, el llanto no atañe a nadie.

"A Clear Day and No Memories" (Un día claro y sin recuerdos) es un poema que expresa la actitud mental del poeta. En la primera estrofa, el poeta habla de tiempos idos y de personas que ya no existen:

Sin soldados en el escenario,

Sin pensamientos de gente ahora ya muerta,

Como lo fueron hace cincuenta años.

Al poeta le basta con presenciar un día claro para que su mente entre en actividad y evoque los tiempos de la guerra.

cuando los soldados "jóvenes y dinámicos", iban y venían como el "aire", paseando bajo los "rayos del sol". Como ya lo mencioné antes, la mente del poeta se halla ocupada en la remembranza de acontecimientos pretéritos; así que cuando dice que "hoy la mente no forma parte del tiempo", su enunciado resulta correcto ya que en efecto Stevens no habla aquí de hechos actuales. Stevens nos revela que pasa de los cincuenta años y durante ese lapso de tiempo ha habido guerras y él ha sobrevivido.

En la segunda estrofa, es el aire lo que motiva al poeta a hacer ciertas consideraciones filosóficas. En primer lugar, sabe que el aire no tiene "conciencia" de las cosas. Después, lo califica de impasible y desdeñoso porque se muestra ajeno a lo que sucede en "torno a nosotros", ya que transita por la tierra "sin propósito alguno". Por último, el aire por su constancia, intemporalidad e "invisible actividad" hace sentir al poeta que el mundo en que vive es un "espectáculo vacío", porque el aire en su continuo bullir borra toda huella del hombre en la tierra.

### C O N C L U S I O N

El estudio de la poesía de Stevens significa la incursión en un mundo rico en sugerencias. En su poesía Stevens nos descubre un mundo cuya riqueza depende de la estrecha relación que hay entre el poeta y el ambiente que le rodea. Es decir, el poeta consciente de lo que sucede en su derredor se esfuerza en decir de manera novedosa sus experiencias cotidianas.

Stevens, como Eliot y Pound, fue un poeta riguroso en su oficio. Su poesía como la de estos dos célebres poetas, resulta compleja por su erudición y la meticulosidad con que trata sus temas. En cada metáfora de cada uno de sus poemas Stevens logra comunicar al lector una experiencia vital.

Stevens, Eliot y Pound vivieron en un momento en que dos corrientes poéticas—el simbolismo y el imaginismo—habrían de

influir de una manera decisiva en su técnica de la poesía y en su visión del mundo. El simbolismo de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé y Laforgue les permitió ahondar en su yo interno y tomar conciencia de lo difícil que resultaba expresar sus experiencias subjetivas en términos poéticos. El ejercicio de la imaginación en grado superlativo era una de las exigencias de los simbolistas para la recreación vital de sus experiencias. La doctrina de los simbolistas, mística de suyo, por querer alcanzar el ideal de lo bello en un mundo suprasensible se hace imposible de cumplir, y prueba de ello es el poema "Un Coup de Dés" de Mallarmé. Con todo y sus limitaciones el simbolismo deja una huella profunda en la poesía de habla inglesa y en toda Europa. Los poetas toman conciencia de que su arte exige de ellos una absoluta entrega. Su aislamiento de un mundo vulgar es la consecuencia de una concepción estética de su arte. Expresar de manera original sus propias vivencias es su único propósito. En los simbolistas y sus seguidores lo que interesa es verter en su poesía el cúmulo de sensaciones que reciben del mundo exterior y crear de ahí un mundo independiente y muy personal. Esta actividad estética, exigente por su naturaleza, sutil y refinada, cuenta con muy pocos adeptos. El mundo de la realidad con sus prosaísmos se vuelve una pesadilla para estos cultivadores de lo bello.

Stevens absorbió algunos de los conceptos que usaban los simbolistas franceses y los aplicó a su poesía. En sus trabajos se advierte un depurado refinamiento estético cuando trata su asunto. La evocación de una experiencia está sugerida en el ritmo del lenguaje, la riqueza de colores y sensaciones. La fuerza expresiva que cobra el poema en su totalidad es un reflejo de la capacidad imaginativa del poeta.

El imaginismo rescató a la poesía de ese mundo impenetrable y oscuro que ofrecía el simbolismo. También este movimiento tuvo como uno de sus más fieles seguidores a Stevens. El fue uno de los forjadores de lo que se conoce como poesía moderna.

El principio de los imaginistas de crear una poesía inmediata y precisa fue seriamente llevada a cabo por él.

A diferencia de los simbolistas, los imaginistas no estaban sujetos a una mística mágica; era su doctrina en este aspecto ilimitada porque la realidad o el pensamiento servían de materia poética. Lo que aquí importaba era ver las cosas tal como son. Para Stevens esta nueva concepción de la poesía ofrecía enormes posibilidades para la imaginación creadora. Tomar un aspecto de la realidad y tratarlo estéticamente convenía a sus intereses.

Este deseo de plasmar lo real de un modo imaginativo, fue lo que hizo a Stevens escribir su extenso poema "The Man With the Blue Guitar" (El hombre de la guitarra azul), el cual inicia de esta manera:

El hombre se inclinó sobre su guitarra,  
El día era verde.

Le dijeron, "Tu guitarra es azul,  
No tocas las cosas como son".

El hombre replicó, "Las cosas como son  
Se transforman con la guitarra azul".

Y entonces le dijeron, "Pero toca, has de tocar,  
Una melodía que nos trascienda, mas sea nosotros mismos,

Una canción en la guitarra azul  
De las cosas exactamente como son" (1).

En una carta dirigida a un amigo, Stevens hace un resumen del método que emplea para crear su poesía y el fin que con ella persigue:

"Durante el invierno he escrito alrededor de 35 a 40 poemas cortos, de los cuales 25 parecen estar terminados. Estos se refieren a la relación o balance que hay entre las cosas imaginadas y los hechos reales. Como bien sabes, este tema ha sido de constante preocupación para mí. Siento que aún no he llegado al tema final.

Realmente estos poemas cortos no son abstracciones aunque lo que acabo de decir parece sugerirlo. Tal vez sería mejor decir que tratan del problema que el pintor tiene de su concepción

del mundo. He tratado de ver el mundo que me rodea de dos maneras: como yo lo veo y como es en sí. Con esto quiero decir ver el mundo tal como lo vería un hombre imaginativo" (2).

Las cartas de Wallace Stevens revelan, tal como vimos en el párrafo anterior, el sistema que Stevens sigue para la composición de su poesía y el propósito de su creación. A continuación sabremos qué piensa acerca de la ejecución del poema largo y del poema corto y los problemas que representan para el escritor uno y otro.

"En realidad, un poema corto es más difícil de escribir que un poema largo porque el poema largo adquiere un impulso propio. Con cada poema corto uno empieza de nuevo y experimenta un nuevo tema. Aunque para los lectores el tema importa poco, este lo es todo para el hombre que está escribiendo el poema" (3).

Así pues, con los cuatro temas "la poesía, la realidad, la imaginación y el poeta del sentimiento", la poesía de Stevens se clarifica porque a través de ella llegamos a familiarizarnos con el conocimiento personal que el autor tiene del mundo. Stevens alcanza así su más alto nivel artístico, ya que tanto en sus poemas líricos como en los de tipo analítico y reflexivo, nos muestra un mundo orgánico y coherente del que forma parte y en el que participa de manera activa como creador.

NOTAS

- 1 "The man bent over his guitar,/A shersman of sorts.  
The day was green./They said, "You have a blue guitar,/You do not play things as they are"./The man replied,  
"Things as they are/Are changed upon the blue guitar"./  
And they said then, "But play, you must,/A tune beyond us, yet ourselves,/A tune upon the blue guitar/Of things exactly as they are". Fraire, Isabel, Seis Poetas de Habla Inglesa, Sep/Setentas 244, México, D.F., 1976, p. 125
  
- 2 "During the winter I have written something like 35 or 40 short pieces, of which about 25 seem to be coming through. They deal with the relation or balance between imagined things and real things which, as you know, is a constant source of trouble to me. I don't feel that I have as yet nearly got to the end of the subject.  
Actually, they are not abstractions, even though what I have just said about them suggests that. Perhaps it would be better to say that what they really deal with is the painter's problem of realization: I have been trying to see the world about me both as I see it and as it is. This means seeing the world as an imaginative man sees it". Stevens, Holly, Letters of Wallace Stevens, Alfred A. Knopf, New York, 1977, p. 316
  
- 3 "As a matter of fact, a short poem is more difficult to write than a long one because a long poem acquires an impetus of its own. With each short poem one is making a fresh start and is experiencing a new subject. Although to readers the subject matters very little, it means everything to the man who is writing the poem".  
Ibid., p. 640

B I B L I O G R A F I A

- Beaver, Harold.: AMERICAN CRITICAL ESSAYS. Oxford University Press. London, 1959.
- Borroff, Marie.: WALLACE STEVENS: A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs. N.J. U.S.A., 1963.
- Brown, Asheley & Haller, Robert S.: THE ACHIEVEMENT OF WALLCE STEVENS. Gordian Press, New York, 1968.
- Dembo, L.S. CONCEPTIONS OF REALITY IN MODERN AMERICAN POETRY. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1966.
- Eliot, T.S.: THE WASTE LAND AND OTHER POEMS. Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1962.
- : FOUR QUARTETS. Faber & Faber, London, 1954
- Ellmann and O'Clair: THE NORTON ANTHOLOGY OF MODERN POETRY. W.W. Norton & Co. Inc., New York, 1973.
- Fraire, Isabel.: SEIS POETAS DE HABLA INGLESA. Sep/Setentas 244. México, D.F., 1976.
- Galilea, Hernán.: WALLACE STEVENS. POESIA ESENCIAL. Versión bilingue. Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1974.
- Guimond, James.: THE ART OF WILLIAM CARLOS WILLIAMS. University of Illinois Press. U.S.A., 1968.
- Harvey Pearce, Roy.: THE CONTINUITY OF AMERICAN POETRY. Princeton University Press. U.S.A., 1961.
- Hulme, T.E.: SPECULATIONS. Routledge & Kegan Paul. London, 1965.
- MacLeish, Archibald.: THE COLLECTED POEMS OF ARCHIBALD MACLEISH. Houghton & Mifflin Co. Boston, U.S.A., 1962.
- Maritain, Jacques.: CREATIVE INTUITION IN ART AND POETRY. The World Publixhing Co. Cleveland & New York, 1968.
- Monroe, Harriet.: A POET'S LIFE. AMS Press, Inc. New York, 1969.

Pack, Robert.: WALLACE STEVENS: AN APPROACH TO HIS POETRY  
AND THOUGHT. Gordian Press, New York, 1968.

Pratt, Williams. THE IMAGIST POEM. E.P. Dutton & Co. Inc.,  
New York, 1963.

Shand William y Girri Alberto.: POESIA NORTEAMERICANA  
CONTEMPORANEA. (Edición Bilingüe). Distribuidora  
Mexicana de Libros, S.A., Tercera edición, México,  
1976.

Stevens, Holly.: LETTERS OF WALLACE STEVENS. Alfred A. Knopf.  
New York, 1977.

Stevens, Wallace.: THE COLLECTED POEMS OF WALLACE STEVENS.  
Alfred A. Knopf, Inc. New York, 1976.

\_\_\_\_\_ : THE NECESSARY ANGEL. Alfred A. Knopf, Inc.  
New York, 1951.

\_\_\_\_\_ : OPUS POSTHUMOUS. Alfred A. Knopf, New  
York, 1972.

OF MODERN POETRY

DE LA POESIA MODERNA

El poema de la mente en el acto de buscar  
lo que es preciso. No siempre ha tenido que  
Encontrar: la escena estaba puesta; repetía lo que  
Estaba escrito.

Entonces el teatro cambió  
A otra cosa. Su pasado fue un recuerdo.  
Debe ser de interés actual y hablar el lenguaje del lugar.  
Debe referirse a los hombres de su tiempo y conocer  
Las mujeres de su tiempo. Debe pensar en la guerra  
Y encontrar lo que satisfaga. Tiene que  
Construir un nuevo escenario. Tiene que estar en ese escenario  
Y, como insaciable actor, lenta y  
Meditativamente, pronunciar palabras que en el oído,  
En el más delicado oído de la mente, repitan,  
Exactamente, lo que quiere oír, la nota que un  
Público invisible escucha,  
No a la función, sino a la nota, que se expresa  
En una emoción como la de dos personas, como de dos  
Emociones que se convierten en una sola. El actor es  
Un metafísico en la oscuridad, tañendo  
Un instrumento, tañendo un metálico instrumento que da  
Súbita exactitud a los sonidos que pasan, conteniendo  
La mente por entero, bajo la cual no puede descender,  
Más allá de la cual no quiere elevarse.

Tiene que  
Ser el hallazgo de una satisfacción, y puede  
Ser un hombre patinando, una mujer bailando, una mujer  
Peinándose. El poema del acto de la mente.

Trad. Héctor Palacios F.

MAN CARRYING THINGHOMBRE CARGANDO ALGO

El poema debe resistir la inteligencia  
Casi con éxito. Ilustración:

Una figura oscura en la noche de invierno resiste  
La identidad. Lo que carga resiste

El sentido más necesario. Acéptalos, pues,  
Como secundarios (partes no completamente aprehendidas  
Del total obvio. Partículas inciertas  
De lo sólido y cierto, lo primero indudable.

Cosas que flotan como los primeros cien copos de nieve  
De una tormenta que debemos soportar toda la noche,  
De una tormenta de cosas secundarias),  
Un horror de pensamientos que de pronto son reales.

Hemos de soportar nuestros pensamientos toda la noche, hasta que  
Lo brillante obvio se yerga inmóvil en la nieve.

Trad. Fraire, Isabel, "Seis poetas de habla inglesa", SepSetentas  
244, México, D.F., 1976, p. 116

THE POEM THAT TOOK THE PLACE OF A MOUNTAIN

EL POEMA QUE OCUPÓ EL LUGAR DE LA MONTAÑA

Ahí estaba, palabra por palabra,  
El poema que ocupó el lugar de la montaña.

Respiró el oxígeno del poema,  
Mientras que el libro yacía volteado en su mesa polvorienta

Le recordó cómo había necesitado  
Un lugar adonde ir que le satisficiera,

Como había recompuesto los pinos,  
Separado las rocas y tomado su camino entre las nubes,

En busca del paisaje que fuera apropiado,  
Donde se sintiera satisfecho de un inexplicable cumplimiento:

La roca perfecta donde sus imperfecciones  
Descubrieran, al fin, las partes de sus cortes,

Donde pudiera tenderse y mirando hacia el mar,  
Reconociera su única y solitaria casa.

Trad. Héctor Palacios F.

THE PLANET ON THE TABLE

EL UNIVERSO EN LA MESA

Ariel estuvo contento de haber escrito sus poemas.  
Eran el recuerdo de una época  
O de algo visto que le gustó.

Otras elaboraciones del sol  
Fueron desperdicio y confusión  
Y el verde arbusto se contrajo.

Su yo y el sol eran uno  
Con sus poemas, aunque las elaboraciones de su yo,  
Eran como las elaboraciones del sol.

No importaba si sobrevivían.  
Lo que importaba era que tuvieran  
Un lineamiento y originalidad,

Una opulencia, apenas percibida,  
En la pobreza de las palabras,  
Del universo al que pertenecían.

Trad. Héctor Palacios F.

NOT IDEAS ABOUT THE THING BUT THE THING ITSELF

NO IDEAS ACERCA DE LA COSA SINO LA COSA MISMA

Casi al final del invierno,  
En marzo, un débil quejido viene del exterior  
Semejante a un sonido en su mente.

Sabía que lo había oído,  
El lloriqueo de un pájaro, en el alba o antes,  
En el tempranero viento de marzo.

El sol salía a las seis,  
Ya no era un penacho batido en la nieve...  
Habría sido afuera.

No provenía de la inmensa ventriloquia  
Del adormecido y desteñido papel maché...  
El sol venía del exterior.

Ese débil quejido—Era  
Un director coral cuya g precede el coro.  
Formaba parte del colosal sol,

Rodeado de sus círculos corales,  
Aún muy lejos. Fue como  
Un nuevo conocimiento de la realidad.

Trad. Héctor Palacios F.

CONTRARY THESISTESIS CONTRARIAS

Ahora las uvas son de felpa sobre las vides.  
Un soldado camina delante de mi puerta.

Las colmenas están cargadas de panales.  
Delante, delante, delante de mi puerta.

Y los serafines se apiñan en las cúpulas  
Y los santos brillan en frescos mantos.

Delante, delante, delante de mi puerta.  
Las sombras decrecen en los muros.

Retorna la desnudez de la casa.  
Una ácida luz solar colma las recámaras.

Delante, delante, la sangre unta las encinas.  
Un soldado taconeá delante de mi puerta.

Hernán Galilea. Versión Bilingüe.  
Pág. 103

Galilea, Hernán, Wallace Stevens. Poesía Esencial.  
Versión bilingüe. Ediciones Rialp, S.A., Madrid,  
1974, p. 103

POETRY IS A DESTRUCTIVE FORCE

LA POESIA ES UNA FUERZA DESTRUCTIVA

Eso es la miseria,  
No tener nada en el corazón.  
Es tener o nada.

Es algo que se debe tener,  
Un león, un buey en el pecho  
Sentir su aliento ahí.

Corazón, perro embravecido,  
buey joven, oso patizambo,  
Saborea su sangre, no la escupe.

Es como un hombre  
En el cuerpo de una bestia enfurecida.  
Los músculos de la bestia son los suyos...

El león duerme al sol.  
Su nariz está sobre sus garras.  
Puede matar a un hombre.

Trad. Héctor Palacios F.

THE READEREL LECTOR

Me senté a leer un libro toda la noche  
Me senté a leer como en un libro  
De páginas sombrías.

Era otoño y estrellas fugaces  
Cubrían las formas marchitas  
Encogidas en la luz de la luna.

Ninguna lámpara ardía al leer,  
Una voz murmuraba: Todo  
Vuelve al frío.

Aún los almizcleños moscateles,  
Los melones, las peras bermejas  
Del deshojado jardín.

Las páginas sombrías no imprimían  
Sino el paso de ardientes estrellas  
En el cielo escarchado.

Hernán Galilea. Op. cit. Pág. 99

THE HOUSE WAS QUIET AND THE WORLD  
WAS CALM

LA CASA ESTABA EN SILENCIO Y EL MUNDO EN  
CALMA

La casa estaba en silencio y el mundo en calma.  
El lector se convirtió en el libro; y la noche estival

Era como el ser consciente del libro.  
La casa estaba en silencio y el mundo en calma.

Las palabras fueron dichas como si allí no hubiese  
libro,  
Excepto que el lector inclinado sobre la página

Deseaba inclinarse, deseaba mucho más ser  
El sabio para el cual su libro es verdad, para el cual

La noche estival es como una perfección del pensamiento.  
La casa estaba en silencio porque debía estarlo.

El silencio era parte del significado, parte de la mente:  
El acceso de la perfección a la página.

Y el mundo estaba en calma. La verdad en un  
mundo en calma,  
Donde no existe otro significado, él mismo

Es calma, él mismo es verano y noche, él mismo  
Es el lector inclinándose tarde y leyendo ahí.

OF BRIGHT & BLUE BIRDS & THE GALA SUN

ACERCA DE PAJAROS BRILLANTES Y AZULES Y  
UN SOL DE GALA

Algunas cosas, niño, algunas cosas son así,  
Que inmediatamente y en sí mismas son alegres  
Y tú y yo somos así, oh miserable . . .

Por un momento son alegres y son parte  
De un elemento, el elemento para nosotros más exacto,  
En el que pronunciamos alegría como palabra nuestra.

Es ahí, siendo imperfectos, y con estas cosas  
Y eruditos en felicidad, nada aprendido,  
Que somos gozosamente nosotros mismos y pensamos

Sin tomarnos el trabajo de pensar, en ese elemento,  
Y sentimos, en cierta manera aparte, por un momento,  
Como si hubiera una brillante scienza fuera de nosotros

Una alegría que fuera ser, no mero conocer,  
Provocando la voluntad de ser y ser totalmente en la fe  
Una risa, un acuerdo, por sorpresa.

Fraire, Isabel, Op. cit. p. 124-15

OF THE SURFACE OF THINGS

DE LA SUPERFICIE DE LAS COSAS

I

Dentro de mi cuarto, el mundo está más allá del alcance  
de mi entendimiento;

Pero cuando salgo a caminar veo que consiste  
en tres o cuatro colinas y una nube.

II

Desde mi balcón, paseo la mirada por el aire amarillo  
Leyendo las líneas en que he escrito,  
"La primavera es como una hermosa mujer que se desnuda".

III

El árbol dorado es azul.  
El cantor se ha cubierto la cabeza con su capa.  
La luna está en los pliegues de la capa.

Fraire, Isabel, Op. cit. p. 118

THE CURTAINS IN THE HOUSE OF THE METAPHYSICIANLAS CORTINAS DE LA CASA DEL METAFISICO

Y sucede que el vagar de estas cortinas  
Está lleno de largos movimientos; como pesados desinflamientos  
De distancias; o como nubes  
Inseparables de sus tardes;  
O el cambiar de la luz, el caer  
Del silencio, ancho sueño y soledad  
De la noche, en que todo movimiento  
Está más allá de nosotros, cuando el firmamento  
Ascendiendo y hundiéndose, desnuda  
La última grandeza, magnífica de ver.

Fraire, Isabel, Op. cit. p. 116-117

ANECDOTE OF MEN BY THE THOUSAND

ANECDOTA DE HOMBRES POR MILES

El alma, dijo, está compuesta  
Del mundo externo.

Hay hombres del Este, dijo,  
Que son el Este.  
Hay hombres de provincia  
Que son esa provincia.  
Hay hombres del valle  
Que son ese valle.

Hay hombres cuyas palabras  
Son como sonidos naturales  
De sus regiones,  
Como la cháchara de tucanes  
En la región de tucanes.

La mandolina es el instrumento  
De un lugar.

¿Hay mandolinas en montañas de occidente?  
¿Hay mandolinas de plenilunio septentrional?

El vestido de una mujer de Lhasa,  
En su lugar,  
Es un elemento invisible de ese lugar  
Hecho visible.

ANECDOTE OF THE JARANECDOTA DEL CANTARO

Puse un cántaro en Tennessee,  
Y redondo era, sobre una colina.  
Hizo al hirsuto yermo  
Rodear esa colina.

La hierba creció,  
Y lo cubrió, tomando su forma.  
El cántaro era redondo sobre la tierra  
Y alto como un puerto en el aire.

Se adueñó de todo.  
El cántaro era gris y desnudo.  
No se posaba en él pájaro o arbusto,  
Como cualquiera otra cosa en Tennessee.

Trad. Héctor Palacios F.

THE SNOW MANEL HOMBRE DE NIEVE

Uno debe tener conciencia del invierno  
Considerar el hielo y las ramas  
De los pinos cubiertos de nieve;

Y haberse enfriado un largo tiempo  
Para contemplar los juníperos cubiertos de hielo,  
Los abetos duros brillar en la distancia

Con el sol de enero; y no pensar  
en ninguna miseria en el sonido del viento,  
En el sonido de unas pocas hojas,

Que es el sonido de la tierra  
Lleno del mismo viento  
Que esta soplando en el mismo desnudo lugar

Para el que escucha, quién escucha en la nieve,  
Y, nada el mismo, contempla  
Nada que no esté ahí y la nada que es.

Trad. Héctor Palacios F.

THE MOTIVE FOR THE METAPHOREL MOTIVO PARA LA METAFORA

Te gusta ir bajo los árboles de otoño,  
 Porque todo está medio muerto.  
 El viento se mueve como un cojo entre las hojas  
 Y repite palabras sin sentido.

Del mismo modo eras feliz en primavera,  
 Con los medios colores del cuarto de las cosas,  
 El cielo apenas más brillante, las nubes fundentes  
 El pájaro solitario, la luna oscura—

La luna oscura iluminando un mundo oscuro  
 De las cosas que nunca podrían ser expresadas,  
 Donde tú mismo nunca fuiste del todo tú mismo  
 Ni quisiste ni tenías que serlo.

Deseando los regocijos de las mutaciones;  
 El motivo para la metáfora, mermando el  
 Peso del primario mediodía,  
 El A B C del ser,

El encendido temple, el martillo  
 Rojo y azul, el duro sonido—  
 Acero contra intimación— el agudo destello,  
 La vital, arrogante, fatal, dominante X.

Trad. Héctor Palacios F.

DOMINATION OF BLACKDOMINACION DEL NEGRO

De noche, junto al fuego,  
Los colores de los arbustos  
Y de las hojas caídas,  
Repitiéndose  
Giraban en el cuarto,  
Como las hojas mismas  
Giraban en el viento.  
Sí: pero el color de los pesados abetos  
Vino a grandes zancadas  
Y recordé el grito de los pavos reales.  
Los colores de sus colas  
Eran como las hojas mismas  
Que giraban en el viento,  
En el viento del crepúsculo.  
Barrieron sobre el cuarto,  
Así como volaban de las ramas de los abetos  
Y caían en el suelo.  
Y los oí gritar — los pavos reales.  
Era un grito contra el crepúsculo  
O contra las hojas mismas  
Que giraban en el viento,  
Giraban como las llamas  
Giraban en el fuego,  
Girando como las colas de los pavos reales  
Giraban en el estruendoso fuego,  
Estruendoso como los abetos  
¿Llenos del grito de los pavos reales?  
¿O era un grito contra los abetos?  
Desde la ventana,  
Vi cómo se reunían los planetas  
Como las hojas mismas  
Que giraban en el viento.

Y vi cómo llegó la noche,  
Llegó a grandes zancadas como el color de los pesados abetos  
Y sentí miedo.  
Y recordé el grito de los pavos reales.

Fraire, Isabel, Op. cit. p. 115-116

STUDY OF TWO PEARSESTUDIO DE DOS PERAS

## I

Opusculum pedagogum.  
Las peras no son violas,  
Desnudos o botellas.  
No se parecen a nada.

## II

Son formas amarillas  
Compuestas de curvas  
Combándose en la base.  
Tocadas de rojo.

## III

No superficies planas  
Con perfiles curvos.  
Son redondas  
Ahusándose en la punta.

## IV

Como están modeladas  
Hay ápices de azul.  
Una seca hoja dura cuelga  
Del pedúnculo.

## V

El amarillo brilla,  
Brilla con varios amarillos,  
Cidros, naranjas y verdes  
Floreciendo sobre la piel.

## VI

Las sombras de las peras  
Son burbujas en la verde tela.  
Las peras no se ven  
Como el observador quiere.

Hernán Galilea. Op. cit.  
págs. 77-79

SIX SIGNIFICANT LANDSCAPESSEIS PAISAJES SIGNIFICATIVOS

I

Un viejo está sentado  
A la sombra de un pino  
En China.  
Contempla una flor  
Azul y blanca  
Que a la orilla de la sombra  
Se mueve en la brisa.  
Su barba se mueve en la brisa.  
El pino se mueve en la brisa.  
Así fluye el agua  
Sobre la hierba.

II

La noche es del color  
Del brazo de una mujer:  
La noche, la femenina,  
Oscura,  
Flexible y fragante,  
Se oculta.  
Un estanque brilla,  
Como un brazalete  
Agitado en la danza.

III

Me mido contra  
Un árbol alto.  
Descubro que soy mucho más alto,  
Porque llego hasta el sol,  
Con los ojos:  
Y llego hasta la orilla del mar  
Con los oídos.  
Sin embargo me disgusta  
La manera en que las hormigas  
Entran y salen de mi sombra.

#### IV

Cuando mi sueño estaba cerca de la luna,  
Los blancos pliegues de su túnica  
Se llenaron de una luz amarilla.  
Las plantas de sus pies  
Enrojecieron.  
Su cabello se llenó  
De ciertas azules cristalizaciones  
Provenientes de las estrellas  
No muy Lejanas.

#### V

Ni todos los cuchillos de los faroles,  
Ni los cinceles de las calles largas,  
Ni los mazos de las cúpulas  
Y altas torres,  
Pueden esculpir  
Lo que una sola estrella  
Brillando entre las hojas de la vid.

#### VI

Los racionalistas, de sombreros cuadrados,  
Piensan, en cuartos cuadrados,  
Mirando al piso,  
Mirando al techo  
Se limitan  
A triángulos rectos.  
Si probaran figuras romboidales,  
Conos, líneas ondulantes, elipses—  
Como, por ejemplo, la elipse de la media luna —  
Usarían sombreros mexicanos.

SUNDAY MORNINGEL DOMINGO POR LA MAÑANA

## I

El placer de estar en bata, y a una hora tardía  
 el café y naranjas en una silla al sol,  
 y la verde libertad de un papagayo,  
 sobre un tapiz fúndense para disipar  
 el sagrado silencio del antiguo sacrificio.  
 Ella sueña un poco, y siente la oscura  
 intromisión de esa vieja catástrofe,  
 como entre las luces del agua se ensombrece una calma.  
 Las acres naranjas y las brillantes, verdes alas,  
 parecen parte de un fúnebre cortejo,  
 serpenteando a través del agua, sin ruido.  
 El día es cual anchurosa agua, sin ruido,  
 aquietado por el paso de ella con sus pies soñadores  
 sobre los mares, hacia la callada Palestina,  
 reino de la sangre y del sepulcro.

## II

¿Por qué habría de dar su dádiva a los muertos?  
 ¿Qué es la divinidad si solamente  
 puede llegar en sigilosas sombras y en sueños?  
 ¿No encontrará en los consuelos del sol,  
 en la fruta acre y en las brillantes, verdes alas,  
 o en cualquier otro bálsamo o belleza de la tierra,  
 cosas que amar tanto como el pensamiento del cielo?  
 La divinidad debe vivir dentro de sí misma:  
 pasiones de lluvia, estados de ánimo con el caer de la  
 (nieve,  
 lamentos en soledad, insumisos  
 entusiasmos cuando la selva florece; borrascosas  
 emociones por caminos mojados en noches de otoño;  
 todos los goces y todas las penas, recorriendo  
 la verde rama del verano y el ramaje invernal.  
 Tales son las medidas consagradas a su alma.

### III

En las nubes tuvo Júpiter su inhumano nacimiento.  
Ninguna madre lo amamantó, ninguna dulce tierra  
dió majestad a su mítica mente.  
Pasó entre nosotros como un gruñón  
y magnífico rey pasaría entre sus siervos  
hasta que nuestra sangre, mezclándose, virginal,  
con el cielo, trajo al deseo recompensa tal  
que las mismas siervas lo reconocieron en una estrella.  
¿Fracasará nuestra sangre? ¿O tornarase  
sangre del paraíso? ¿Y la tierra  
semejará al paraíso que conocemos?  
El cielo será entonces más amistoso que ahora,  
una parte de esfuerzo y una parte de pena,  
y cercano en la gloria al amor perdurable,  
no este divisorio e indiferente azul.

### IV

Ella dice: "Me gusta cuando los pájaros, al despertar,  
antes de volar prueban con sus dulces preguntas  
la realidad de los brumosos campos;  
pero cuando los pájaros se han ido y sus tibios campos  
no vuelven más, ¿dónde está, entonces, el paraíso?  
No ronda ninguna profecía,  
ni químera alguna de la tumba,  
ni el dorado subterráneo, ni isla  
melodiosa donde los espíritus retornan a su hogar,  
ni visionario sur, ni nebulosa palmera  
remota sobre la colina celestial, que haya perdurado  
como perdura el verde de abril, o que perdure  
como el recuerdo de pájaros despiertos,  
o su ansia de junio y del atardecer, tocado  
por el extenuarse de las alas de la golondrina.

### V

Ella dice: "Pero en la satisfacción siento aún  
la necesidad de una dicha imperecedera."  
La muerte es la madre de la belleza; por eso  
sólo de ella vendrá el cumplimiento de nuestros sueños  
y nuestros deseos. Aunque ella esparce por nuestros  
senderos las hojas de la destrucción,  
el sendero que tomó la doliente pena, los muchos senderos  
por donde el triunfo hizo sonar su fanfarria descarada,  
o donde el amor impulsado por la ternura algo susurró,

ella hace que el sauce tiemble al sol  
para las doncellas que solían sentarse y contemplar  
los prados, abandonados a sus pies.  
Ella induce a amontonar más ciruelas y peras  
en desdichadas bandejas. Las doncellas prueban  
y apasionadamente se extravían por las desordenadas  
(hojas.

## VI

¿No habrá en el paraíso otra muerte?  
¿No cae jamás el fruto maduro? ¿O las ramas  
cuelgan siempre henchidas bajo ese cielo perfecto,  
inmutable y sin embargo tan similar a nuestra perecedera  
(tierra,  
con ríos como los nuestros, siempre en busca  
de inencontrables mares, y playas que se alejan  
y que nunca tocan con articulado dolor?  
¿Por qué plantar el peral en las márgenes de esos ríos,  
o perfumar las playas con el aroma del ciruelo?  
¡Ay, que luzcan allí nuestros colores,  
la sedosa trama de nuestras tardes,  
y hagan vibrar las cuerdas de nuestros insípidos laúdes!  
La muerte es la madre de la belleza, mística,  
y en su ardiente regazo entrevemos  
a nuestras madres terrestres que esperan, insomnes.

## VII

Agil y turbulento, un círculo de hombres  
cantará, orgiástico, una mañana de verano,  
su tumultuosa adoración del sol,  
no como un dios, sino como lo que podría ser un dios,  
desnudo entre ellos, como una fuente salvaje.  
Su canto será un cántico del paraíso,  
salido de la sangre, retornando al cielo;  
y en su canto entrarán, voz tras voz,  
al tempestuoso lago donde su señor se deleita,  
los árboles como serafines, y las colinas con sus ecos  
que prolongan el coro hasta mucho tiempo después.  
Ellos conocerán bien la celestial camaradería  
de los hombres que sucumben y de la estival mañana.  
Y el rocío de sus pies dirá de dónde  
han venido y hacia donde irán.

### VIII

Ella escucha, sobre esa agua sin ruidos,  
una voz que grita: "La tumba en Palestina  
no es el pórtico de los espíritus que se demoran.  
Es la sepultura de Jesús, donde él yació."  
Vivimos en un antiguo caos del sol,  
o en la vieja dependencia del día y la noche,  
o en la soledad insular, libre, sin tutela,  
de esas anchurosas aguas, ineludibles.  
Los siervos recorren nuestros montes, y las codornices  
silban en torno de nosotros sus espontáneos gritos;  
Dulces bayas maduran en el páramo,  
y en la soledad del cielo, al atardecer,  
peregrinas bandadas de palomas describen  
ambiguas ondulaciones al hundirse en la oscuridad,  
sobre las abiertas alas.

Shand William y Alberto Girri, Poesía Norteamericana  
Contemporánea (edición bilingüe), Dimesa, 3a. Edición,  
México, 1976, pp. 29-35

THE PLAIN SENSE OF THINGSEL SENTIDO ESCUETO DE LAS COSAS

Después de caídas las hojas, volvemos  
Al sentido escueto de las cosas. Es como si  
Hubiéramos llegado al término de la imaginación,  
Sin ánimos en un saber inerte.

Es difícil hasta escoger el adjetivo  
Para este frío vacío, esta tristeza sin motivo.  
La ambiciosa estructura ha quedado en casa menor.  
Ningún turbante camina sobre los pisos aminorados.

El invernadero está, como nunca, despintado.  
La chimenea tiene ya cincuenta años, y se hunde en el piso.  
Ha fracasado un gran esfuerzo, otra repetición  
Entre repeticiones interminables de hombres y de moscas.

Sin embargo, la misma ausencia de la imaginación  
Tenía que ser imaginada. El gran estanque,  
Su sentido escueto, sin reflejos, hojas,  
Lodo, agua como espejo sucio, expresando un silencio

De cierto tipo, el silencio de una rata que ha salido a ver  
El gran estanque y su baldío de lirios, todo esto  
Tenía que ser imaginado como un saber inevitable,  
Necesario, exigido por la necesidad.

Fraire, Isabel, Op. cit. p. 117

## FINAL SOLILOQUY OF THE INTERIOR PARAMOUR

EL SOLILOQUIO FINAL DEL ETERNO AMANTE

Enciende la primera luz de la tarde, como en un cuarto  
En el que descansamos y, por alguna pequeña razón, piensa  
Que el mundo imaginado es el máximo bien.

Este es, por consiguiente, el más vehemente refugio.  
Es en ese pensamiento en el que nos concentramos,  
Apartado de todas las indiferencias, en una sola cosa:

Nos internamos en una sola cosa, un solo chal  
Que nos cubra fuertemente, ya que somos pobres, un calor,  
Una luz, una fuerza, milagrosa influencia.

Aquí, ahora, nos olvidamos del otro y de nosotros mismos.  
Sentimos la oscuridad de un orden, un todo,  
Un conocimiento, que ordene el refugio.

En su interno y vital límite, en la mente.  
Decimos que Dios y la imaginación son uno...  
Cuan alta esa altísima vela ilumina la oscuridad.

De esta insólita luz, insólita poderosa mente,  
Hacemos una morada en el aire de la tarde,  
En la que estando ahí juntos es suficiente.

Trad. Héctor Palacios F.

THE COURSE OF A PARTICULAR

UN SIGNIFICADO PARTICULAR

Hoy las hojas lloran, se aferran a las ramas que el viento azota,  
Sin embargo, la soledad del invierno no se siente tanto.  
Aún está lleno de sombras gélidas y figuras de nieve.

Las hojas lloran... Uno se detiene y apenas escucha el llanto.  
Es un llanto continuo, de un ser extraño.  
Y aunque uno dice que es parte del todo,

Hay un conflicto, hay una abierta oposición;  
Y participar es un esfuerzo que no prospera:  
Uno siente la vida de aquello que da origen a la vida misma.

Las hojas lloran. No es un lamento de origen divino,  
Ni la aureola de humo de los héroes que el viento disipa; tampoco  
es el llanto de la humanidad.  
Es el llanto de las hojas que no trasciende,

En la ausencia de fantasía, sin significar más  
De lo que son cuando llegan al oído, la cosa  
En sí, hasta, que al fin, el llanto no atañe a nadie.

Trad. Héctor Palacios F.

A CLEAR DAY AND NO MEMORIESUN DIA CLARO Y SIN RECUERDOS

Sin soldados en el escenario,  
Sin pensamientos de gente ahora muerta,  
Como lo fueron hace cincuenta años,  
Jóvenes y dinámicos como el aire,  
Jóvenes y paseantes a los rayos del sol,  
Agachándose con sus vestidos azules para tocar algo,  
Hoy la gente no forma parte del tiempo.

Hoy el aire es limpio y claro.  
No tiene conciencia de nada.  
Y fluye en torno a nosotros sin propósito alguno,  
Como si nadie de nosotros hubiera estado aquí antes  
O estuviera presente ahora: en este espectáculo vacío,  
Esta invisible actividad, este saber.

Trad. Héctor Palacios F.

## OF MODERN POETRY

The poem of the mind in the act of finding  
What will suffice. It has not always had  
To find: the scene was set; it repeated what  
Was in the spirit.

Then the theater was changed  
To something else. Its past was a souvenir.  
It has to be living, to learn the speech of the place.  
It has to face the men of the time and to meet  
The women of the time. It has to think about war  
And it has to find what will suffice. It has  
To construct a new stage. It has to be on that stage  
And, like an insatiable actor, slowly and  
With meditation, speak words that in the ear,  
In the delicatest ear of the mind, repeat,  
Exactly, that which it wants to hear, at the sound  
Of which, an invisible audience listens,  
Not to the play, but to itself, expressed  
In an emotion as of two people, as of two  
Emotions becoming one. The actor is  
A metaphysician in the dark, twanging  
An instrument, twanging a wiry string that gives  
Sounds passing through sudden rightnesses, wholly  
Containing the mind, below which it cannot descend,  
Beyond which it has no will to rise.

It must

Be the finding of a satisfaction, and may  
Be of a man skating, a woman dandling, a woman  
Combing. The poem of the act of the mind.

1.- Stevens, Wallace, The Collected Poems of Wallace  
Stevens. Alfred A. Knopf, New York, 1976, p. 239

MAN CARRYING THING

The poem must resist the intelligence  
Almost successfully. Illustration:

A brune figure in winter evening resists  
Identity. The thing he carries resists

The most necessitous sense. Accept them, then,  
As secondary (parts not quite perceived  
Of the obvious whole, uncertain particles  
Of the certain solid, the primary free from doubt,

Things floating like the first hundred flakes of snow  
Out of a storm we must endure all night,

Out of a storm of secondary things),  
A horror of thoughts that suddenly are real.

We must endure our thoughts all night, until  
The bright obvious stands motionless in cold.

THE POEM THAT TOOK THE PLACE  
OF A MOUNTAIN

There it was, word for word,  
The poem that took the place of a mountain.

He breathed its oxygen,  
Even when the book lay turned in the dust of his table.

It reminded him how he had needed  
A place to go to his own direction,

How he had recomposed the pines,  
Shifted the rocks and picked his way among clouds,

For the outlook that would be right,  
Where he would be complete in an unexplained completion:

The exact rock where his inexactnesses  
Would discover, at last, the view toward which they had edged,

Where he could lie and, gazing down at the sea,  
Recognize his unique and solitary home.

THE PLANET ON THE TABLE

Ariel was glad he had written his poems.  
They were of a remembered time  
Or of something seen that he liked.

Other makings of the sun  
Were waste and welter  
And the ripe shrub writhed.

His self and the sun were one  
And his poems, although makings of his self,  
Were no less makings of the sun.

It was not important that they survive.  
What mattered was that they should bear  
Some lineament of character.

Some affluence, if only half-perceived,  
In the poverty of their words,  
Of the planet of which they were part.

NOT IDEAS ABOUT THE THING  
BUT THE THING ITSELF

At the earliest ending of winter,  
In march, a scrawny cry from outside  
Seemed like a sound in his mind.

He knew that he heard it,  
A bird's cry, at daylight or before,  
In the early March wind.

The sun was rising at six,  
No longer a battered panache above snow...  
It would have been outside.

It was not from the vast ventriloquism  
Of sleep's faded papier-maché...  
The sun was coming from outside.

The scrawny cry—it was  
A chorister whose c preceded the choir.  
It was part of the colossal sun,

Surrounded by its choral rings,  
Still far away. It was like  
A new knowledge of reality.

CONTRARY THESESES (I)

Now grapes are plush upon the vines.  
A soldier walks before my door.

The hives are heavy with the combs.  
Before, before, before my door.

And seraphs cluster on the domes,  
And saints are brilliant in fresh cloaks.

Before, before, before my door.  
The shadows lessen on the walls.

The bareness of the house returns.  
An acid sunlight fills the halls.

Before, before. Blood smears the oaks.  
A soldier stalks before my door.

POETRY IS A DESTRUCTIVE FORCE

That's what misery is,  
Nothing to have at heart.  
It is to have or nothing.

It is a thing to have,  
A lion, an ox in his breast,  
To feel it breathing there.

Corazon, stout dog,  
Young ox, bow-legged bear,  
He tastes its blood, not spit.

He is like a man  
In the body of a violent beast.  
Its muscles are his own...

The lion sleeps in the sun.  
Its nose is on its paws.  
It can kill a man.

THE READER

All night I sat reading a book,  
Sat reading as if in a book  
Of sombre pages.

It was autumn and falling stars  
Covered the shrivelled forms  
Crouched in the moonlight.

No lamp was burning as I read,  
A voice was mumbling, "Everything  
Falls back to coldness,

Even the musky muscadines,  
The melons, the vermilion pears  
Of the leafless garden."

The sombre pages bore no print  
Except the trace of burning stars  
In the frosty heaven.

THE HOUSE WAS QUIET AND  
THE WORLD WAS CALM

The house was quiet and the world was calm.  
The reader became the book; and summer night

Was like the conscious being of the book.  
The house was quiet and the world was calm.

The words were spoken as if there was no book,  
Except that the reader leaned above the page,

Wanted to lean, wanted much most to be  
The scholar to whom his book is true, to whom

The summer night is like a perfection of thought.  
The house was quiet because it had to be.

The quiet was part of the meaning, part of the mind:  
The access of perfection to the page.

And the world was calm. The truth in a calm world,  
In which there is no other meaning, itself

Is calm, itself is summer and night, itself  
Is the reader leaning late and reading there.

OF BRIGHT & BLUE BIRDS & THE GALA SUN

Some things niño, some things are like this,  
That instantly and in themselves they are gay  
And you and I are such things, O most miserable...

For a moment they are gay and are a part  
Of an element, the exactest element for us,  
In which we pronounce joy like a word of our own.

It is there, being imperfect, and with these things  
And erudite in happiness, with nothing learned,  
That we are joyously ourselves and we think

Without the labor of thought, in that element,  
And we feel, in a way apart, for a moment, as if  
There was a bright scienza outside of ourselves,

A gaiety that is being, not merely knowing,  
The will to be and to be total in belief,  
Provoking a laughter, an agreement, by surprise.

OF THE SURFACE OF THINGS

I  
In my room, the world is beyond my understanding;  
But when I walk I see that it consists of three or four  
hills and a cloud.

II  
From my balcony, I survey the yellow air,  
Reading where I have written.  
"The spring is like a belle undressing."

III  
The gold tree is blue.  
The singer has pulled his cloak over his head.  
The moon is in the folds of the cloak.

THE CURTAINS IN THE HOUSE  
OF THE METAPHYSICIAN

It comes about that the drifting of these curtains  
Is full of long motions; as the ponderous  
Deflations of distance; or as clouds  
Inseparable from their afternoons;  
Or the changing of light, the dropping  
Of the silence, wide sleep and solitude  
Of night, in which all motion  
Is beyond us, as the firmament,  
Up-rising and down-falling, bares  
The last largeness, bold to see.

ANECDOTE OF MEN BY THE THOUSAND

The soul, he said, is composed  
Of the external world.

There are men of the East, he said,  
Who are the East.

There are men of a province  
Who are the province.

There are men of a valley  
Who are the valley.

There are men whose words  
Are as natural sounds  
Of their places

As the cackle of toucans  
In the place of toucans.

The mandoline is the instrument  
Of a place.

Are the mandolines of western mountains?  
Are the mandolines of northern moonlight?

The dress of a woman of Lhasa,  
In its place,  
Is an invisible element of that place  
Made visible.

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.  
The jar was round upon the ground  
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.  
The jar was gray and bare.  
It did not give of bird or bush,  
Like nothing else in Tennessee.

THE SNOW MAN

One must have a mind of winter  
To regard the frost and the boughs  
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time  
To behold the junipers shagged with ice,  
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think  
Of any misery in the sound of the wind,  
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land  
Full of the same wind  
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,  
And, nothing himself, beholds  
Nothing that is not there and the nothing that is.

THE MOTIVE FOR METAPHOR

You like it under the trees in autumn,  
 Because everything is half dead  
 The winds moves like a cripple among the leaves  
 And repeats words withiut meaning

In the same way, you were happy in spring,  
 With the half colors of quarter-things,  
 The slightly brighter sky, the melting clouds  
 The single bird, the obscure moon— .

The obscure moon lighting an obscure world  
 Of things that would never be quite expressed,  
 Where you yourself were never quite yourself  
 And did not want nor have to be,

Desiring the exhilarations of changes:  
 The motive for metaphor, shrinking from  
 The weight of primary moon,  
 The A B C of being,

The ruddy temper, the hammer  
 Of red and blue, the hard sound—  
 Steel against intimation—the sharp flash,  
 The vital, arrogant, fatal, dominant X.

DOMINATION OF THE BLACK

At night, by the fire,  
 The colors of the bushes  
 And of the fallen leaves,  
 Repeating themselves,  
 Turned in the room,  
 Like the leaves themselves  
 Turning in the wind.  
 Yes: but the color of the heavy hemlocks  
 Came striding.  
 And I remembered the cry of the peacocks.

The colors of their tails  
 Were like the leaves themselves  
 Turning in the wind,  
 In the twilight wind.  
 They swept over the room,  
 Just as they flew from the boughs of the  
 hemlocks  
 Down to the ground.

I heard them cry—the peacocks.

Was it a cry against the twilight  
 Or against the leaves themselves  
 Turning in the wind,  
 Turning as the flames  
 Turned in the fire,  
 Turning as the tails of the peacocks  
 Turned in the loud fire,  
 Loud as the hemlocks  
 Full of the cry of the peacocks?  
 Or was it a cry against the hemlocks?

Out of the window,  
 I saw how the planets gathered  
 Like the leaves themselves  
 Turning in the wind,  
 I saw how the night came,  
 Came striding like the color of the heavy  
 hemlocks  
 I felt afraid.  
 And I remembered the cry of the peacocks.

STUDY OF TWO PEARS

I

Opusculum paedagogum.  
The pears are not viols,  
Nudes or bottles.  
They resemble nothing else.

II

They are yellow forms  
Composed of curves  
Bulging toward the base.  
They are touched red.

III

They are not flat surfaces  
Having curved outlines.  
They are round  
Tapering toward the top.

IV

In the way they are modelled  
There are bits of blue.  
A hard dry leaf hangs  
From the stem.

V

The yellow glistens.  
It glistens with various yellows,  
Citrons, oranges and greens  
Flowering over the skin.

VI

The shadows of the pears  
Are blobs on the green cloth.  
The pears are not seen  
As the observer wills.

SIX SIGNIFICANT LANDSCAPES

I

An old man sits  
 In the shadow of a pine tree  
 In China.  
 He sees larspur,  
 Blue and white  
 At the edge of the shadow,  
 Move in the wind.  
 His beard moves in the wind  
 The pine tree moves in the wind  
 Thus water flows  
 Over weeds.

II

The night is of the color  
 Of a woman's arm:  
 Night, the female,  
 Obscure,  
 Fragrant and supple,  
 Conceals herself  
 A pool shines,  
 Like a bracelet  
 Shaken in a dance.

III

I measure myself  
 Against a tall tree.  
 I find that I am much taller,  
 For I reach right up to the sun,  
 With my eye;  
 And I reach to the shore of the sea  
 With my ear.  
 Nevertheless, I dislike  
 The way the ants crawl  
 In and out of my shadow.

IV

When my dream was near the moon  
 The white folds of its gown  
 Filled with yellow light.  
 The soles of its feet  
 Grew red.  
 Its hair filled  
 With certain blue crystallizations  
 From stars,  
 Not far off.

V

Not all the knives of the lamp-posts,  
Nor the chisels of the long streets,  
Nor the mallets of the domes  
And high towers,  
Can carve  
What one star can carve,  
Shining through the grape-leaves.

VI

Rationalists, wearing square hats,  
Think, in square rooms,  
Looking at the floor,  
Looking at the ceiling.  
They confine themselves  
To right-angled triangles.  
If they tried rhomboids,  
Comes, waving lines, ellipses—  
As, for example, the ellipse of the half-  
moon—  
Rationalists would wear sombreros.

SUNDAY MORNING

I

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.  
 She dreams a little, and she feels the dark  
 Encroachment of that old catastrophe,  
 As a calm darkens among water-lights.  
 The pungent oranges and bright, green wings  
 Seem things in some procession of the dead,  
 Winding across wide water, without sound.  
 The day is like wide water, without sound,  
 Stilled for the passing of her dreaming feet  
 Over the seas, to silent Palestine,  
 Dominion of the blood and sepulchre.

II

Why should she give her bounty to the dead?  
 What is divinity if it can come  
 Only in silent shadows and in dreams?  
 Shall she not find in comforts of the sun,  
 In pungent fruit and bright, green wings, or else  
 In any balm or beauty of the earth,  
 Things to be cherished like the thought of heaven?  
 Divinity must live within herself:  
 Passions of rain, or moods in falling snow;  
 Grievings in loneliness, or unsubdued  
 Elations when the forest blooms; gusty  
 Emotions on wet roads on autumn nights;  
 All pleasures and all pains, remembering  
 The bough of summer and the winter branch.  
 These are the measures destined for her soul.

III

Jove in the clouds had his inhuman birth.  
No mother suckled him, no sweet land gave  
Large-mannered motions to his mythy mind  
He moved among us, as a muttering king,  
Magnificent, would move among his hinds,  
Until our blood, commingling, virginal,  
With heaven, brought such requital to desire  
The very hinds descerned it, in a star.  
Shall our blood fail? Or shall it come to be  
The blood of paradise? And shall the earth  
Seem all of paradise that we shall know?  
The sky will be much friendlier then than now,  
A part of labor and a part of pain,  
And next in glory to enduring love,  
Not this dividing and indifferent blue.

IV

She says, "I am content when wakened birds,  
Before they fly, test the reality  
Of misty fields, by their sweet questionings;  
But when the birds are gone, and their warm fields  
Return no more, where, then, is paradise?  
There is not any haunt of prophecy,  
Nor any old chimera of the grave,  
Neither the golden underground, nor isle  
Melodious, where spirits gat them home,  
Nor visionary south, nor cloudy palm  
Remote on heaven's hill, that has endured  
As april's green endures; or will endure  
Like her remembrance of awakened birds,  
Or her desire for June and evening, tipped  
By the consummation of the swallow's wings.

V

She says, But in contentment I still feel  
The need of some imperishable bliss."  
Death is the mother of beauty; hence from her,  
Alone, shall come fulfilment to our dreams  
And our desires. Although she strews the leaves  
Of sure obliteration on our paths,  
The path sick sorrow took, the many paths  
Where triumph rang its brassy phrase, or love  
Whispered a little out of tenderness,  
She makes the willow shiver in the sun  
For maidens who were wont to sit and gaze  
Upon the grass, relinquished to their feet.  
She causes boys to pile new plums and pears  
On disregarded plate. The maidens taste  
And stray impassioned in the littering leaves.

VI

Is there no change of death in paradise?  
Does ripe fruit never fall? Or do the boughs  
Hang always heavy in that perfect sky,  
Unchanging, yet so like our perishing earth,  
With rivers like our own that seek for seas  
They never find, the same receding shores  
That never touch with inarticulate pang?  
Why set the pear upon those river-banks  
Or spice the shores with odors of the plum?  
Alas, that they should wear our colors there,  
The silken weaving of our afternoons,  
And pick the things of our insipid lutes!  
Death is the mother of beauty, mystical,  
Within whose burning bosom we devise  
Our earthly mothers waiting, sleeplesly.

### VII

Supple and turbulent, a ring of men  
Shall chant in orgy on a summer morn  
Their boisterous devotion to the sun,  
Not as a god, but as a god might be,  
Naked among them, like a savage source.  
Their chant shall be a chant of paradise,  
Out of their blood, returning to the sky;  
And their chant shall enter, voice by voice,  
The windy lake wherein their lord delights,  
The trees, like serafin, and echoing hills,  
That choir among themselves long afterward.  
They shall know well the heavenly fellowship  
Of men that perish and of summer morn.  
And whence they came and whither they shall go  
The dew upon their feet shall manifest.

### VIII

She hears, upon that water without sound,  
A voice that cries, "The tomb in Palestine  
Is not the porch of spirits lingering.  
It is the grave of Jesus, where he lay."  
We live in an old chaos of the sun,  
Or old dependency of day and night,  
Or island solitude, unsponsored, free,  
Of that wide water, inescapable.  
Deer walk upon our mountains, and the quail  
Whistle about us their spontaneous cries;  
Sweet berries ripen in the wilderness;  
And, in the isolation of the sky,  
At evening, casual flocks of pigeons make  
Ambiguous undulations as they sink,  
Downward to darkness, on extended wings.

THE PLAIN SENSE OF THINGS

After the leaves have fallen, we return  
To a plain sense of things. It is as if  
We had come to an end of the imagination,  
Inanimate in an inert savoir.

It is difficult even to choose the adjective  
For this blank cold, this sadness without cause.  
The great structure has become a minor house.  
No turban walks across the lessened floors.

The greenhouse never so badly needed paint.  
The chimney is fifty years old and slants to one side.  
A fantastic effort has failed, a repetition  
In a repetitiousness of men and flies.

Yet the absence of the imagination had  
Itself to be imagined. The great pond,  
The plain sense of it, without reflections, leaves,  
Mud, water like dirty glass, expressing silence

Of a sort, silence of a rat come out to see,  
The great pond and its waste of the lilies, all this  
Had to be imagined as an inevitable knowledge,  
Required, as a necessity requires.

FINAL SOLILOQUY OF THE INTERIOR  
PARAMOUR

Light the first light of evening, as in a room  
In which we rest and, for small reason, think  
The world imagined is the ultimate good.

This is, therefore, the intensest rendezvous.  
It is in that thought that we collect ourselves,  
Out of all the indifferences, into one thing:

Within a single thing, a single shawl  
Wrapped tightly round us, since we are poor, a  
    warmth,  
A light, a power, the miraculous influence.

Here, now, we forget each other and ourselves.  
We feel the obscurity of an order, a whole,  
A knowledge, that which arranged the rendezvous.

Within its vital boundary, in the mind.  
We say God and the imagination are one...  
How high that highest candle lights the dark.

Out of this same light, out of the central mind,  
We make a dwelling in the evening air,  
In which being there together is enough.

THE COURSE OF A PARTICULAR

Today the leaves cry, hanging on branches swept by wind,  
Yet the nothingness of winter becomes a little less.  
It is still full of icy shades and shapen snow.

The leaves cry...One holds off and merely hears the cry.  
It is a busy cry, concerning someone else.  
And though one says that one is part of everything,

There is a conflict, there is a resistance involved;  
And being part is an exertion that declines;  
One feels the life of that which gives life as it is.

The leaves cry. It is not a cry of divine attention,  
It is the cry of leaves that do not transcend themselves,

In the basence of fantasia, without meaning more  
Than they are in the final finding of the ear, in the thing  
Itself, until, at last, the cry concerns no one at all.

A CLEAR DAY AND NO MEMORIES

No soldiers in the scenery,  
No thoughts of people now dead,  
As they were fifty years ago,  
Young and living in a live air,  
Young and walking in the sunshine,  
Bending in blue dresses to touch something  
Today the mind is not part of the weather.

Today the air is clear of everything.  
It has no knowledge except of nothingness  
And it flows over us without meanings,  
As if none of us had ever been here before  
And are not now: in this shallow spectacle,  
This invisible activity, this sense.