

1277 CP' 3-20
colección **AMERICA EN LETRAS**

BERTO
IRRI

P O E M A S
D E
WALLACE
STEVENS

BIBLIOGRAFICA OMEBA

Digitized by

Google

Original from
THE UNIVERSITY OF TEXAS

EN TODOS LOS PAISES DE HABLA CASTELLANA





BIBLIOGRAFICA
O M E B A

AMERICA EN LETRAS

P O E M A S
DE
WALLACE STEVENS

AMERICA EN LETRAS

P O E M A S
DE
WALLACE STEVENS

OBRAS DEL AUTOR

POESIA

- Playa Sola* (Nova. Buenos Aires, 1946).
Coronación de la Espera (Botella al Mar. Buenos Aires, 1947).
Faja de Honor de la Sade.
Trece Poemas (Botella al Mar. Buenos Aires, 1949).
El Tiempo que Destruye (Botella al Mar. Buenos Aires, 1951).
Escándalo y Soledades (Botella al Mar. Buenos Aires, 1952).
Línea de la Vida (Sur. Buenos Aires, 1955).
Examen de Nuestra Causa (Sur. Buenos Aires, 1956). Premio Municipal de Poesía.
La Penitencia y el Mérito (Sur. Buenos Aires, 1957). Premio Nacional de Poesía.
Propiedades de la Magia (Sur. Buenos Aires, 1959).
La Condición Necesaria (Sur. Buenos Aires, 1960). Premio "Leopoldo Lugones", del Fondo Nacional de las Artes.
Elegías Italianas (Sur. Buenos Aires, 1962). Medalla de oro del Gobierno de Italia. Premio Nacional de Poesía.
El Ojo (Losada. Buenos Aires, 1965).
Poemas Elegidos (Losada. Buenos Aires, 1965).
Envíos (Sudamericana. Buenos Aires, 1966).

PROSA

- Crónica del Héroe* (Nova. Buenos Aires, 1946).
Un Brazo de Dios (Americalee. Buenos Aires, 1966).

TRADUCCIONES, ANTOLOGIAS, CRITICA

- Canto del Sol Poniente*, de Rabindranath Tagore (Comisión Argentina de Homenaje a Tagore. Buenos Aires, 1961).
Quince Poetas Norteamericanos (Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1966).
Poemas de Wallace Stevens (Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1967).

OBRAS EN COLABORACION

- Poesía Inglesa de la Guerra Española* (El Ateneo. Buenos Aires, 1947). Con William Shand.
Poesía Inglesa Contemporánea (Nova. Buenos Aires, 1948). Con William Shand.
Poesía Norteamericana Contemporánea (Raigal. Buenos Aires, 1956). Con William Shand. Segunda Edición, en Bibliográfica Omeba (Buenos Aires, 1966).
Poesía Italiana Contemporánea (Raigal. Buenos Aires, 1965). Con C. Viola Soto.
Poemas de John Donne (E.C.A. Buenos Aires, 1963). Con William Shand.

ALBERTO GIRRI

P O E M A S
DE
WALLACE STEVENS

Edición bilingüe



BIBLIOGRAFICA OMEBA
EN TODOS LOS PAISES DE HABLA CASTELLANA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

© 1967 por EDITORIAL BIBLIOGRÁFICA ARGENTINA

Hipólito Yrigoyen 850

Buenos Aires

Editor Ejecutivo:

BERNARDO LERNER

PRINTED IN ARGENTINA — IMPRESO EN LA ARGENTINA

Libro de edición argentina

PROLOGO

Desde 1914, en que a los treinta y cinco años publicara sus primeros poemas en "Poetry", la revista de Harriet Monroe, hasta su muerte, en 1955, Wallace Stevens, abogado especialista en seguros, de la Harford Indemnity Co., y uno de los talentos más originales y refinados que haya dado la poesía escrita en lengua inglesa en nuestro siglo, vivió confinado en esa ambigua, y en gran medida desdeñada, categoría de poeta casi exclusivamente leído por poetas y críticos profesionales, atraídos por el virtuosismo y la naturaleza experimental de gran parte de su obra. Algo semejante, se ha señalado, al destino de Whistler, "pintor para pintores", aunque con menos fortuna que éste, pues ninguno de los poemas de Stevens alcanzaría, no obstante, tanta difusión como ciertas obras de Whistler; el retrato de la madre del pintor, pongamos por caso. Ni siquiera "Sunday Morning", el más hermoso poema norteamericano de este siglo, al decir de Ivor Winters, un crítico pocas veces benévolo con Wallace Stevens.

En líneas generales, el equívoco respecto de la situación de Stevens en la poesía contemporánea nace de la manera cómo cierta crítica convencional ha enjuiciado, considerándola una deficiencia y una limitación, un cierre a amplias zonas de la realidad, la principal de las características de este creador: la práctica

de una poesía de tono predominantemente intelectual, y su tendencia a la abstracción. Ciertamente, por sus intenciones y lenguaje, los poemas de Stevens parecen a menudo discursos filosóficos, pero cualquier lector atento puede percibir que lo que allí está en juego es, más que conceptos, una tensión espiritual a través de la cual el poeta trata de aprovechar todos los recursos que la inteligencia y la sensibilidad ponen a su alcance para expresar una verdad, objeto esencial del poema, y los movimientos sucesivos en la búsqueda de esa verdad. Wallace Stevens suele tocar temas más propios, aparentemente, de un tratado de estética o de poética que de poemas; temas especulativos acerca de la creación artística, como en "The Man With the Blue Guitar", extensa composición en treinta y tres partes que desarrolla el problema de las relaciones entre el arte y la realidad, y donde hallamos enunciados como estos de la parte XXII:

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

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

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

En rigor, lo que tales versos intentan no es un mero ejercicio intelectual sino una voluntad de retorno al puro canto; y además, al decidir que "la poesía es el tema del poema", declaración que por sí misma es ya una cifra de la lírica stevensiana, se está expresando el estado del poeta frente a su objeto, su verse forzado, como artifex, a cantar en versos la imposibilidad última del canto.

En cuanto a la abstracción, implica una suerte de contemplación platónica que quiere apresar lo esencial,

lo virgen y original de las ideas. Así, con la intuición y el pensamiento, el poeta recorre en cada cosa el curso de toda la historia humana, llega a los principios, anula la corrupción y las modificaciones que el hombre y los siglos han introducido en las cosas. Se propone recuperar la idea en su estado puro mediante el instrumento de la poesía, supreme fiction, como la denomina Stevens. Esta es la vida especulativa. La otra vida, la de los sentimientos, no le merece menos atención. Para Wallace Stevens, el mundo que nos rodea es una realidad bien concreta que la mayoría de sus poemas refleja no solamente en forma visual, impresionista, sino plásticamente. Muchos, y admirables, son los ejemplos de esa modalidad, tan decisiva en Wallace Stevens como la otra. En "Tattoo", de su libro "Harmonium", nos encontramos con uno de los más significativos, por la limpieza y precisión de la línea, y por la suma delicadeza lírica con que va destacando aquellos que Bernard Berenson entendía como valores táctiles:

TATUAJE

La luz es como una araña.
Se arrastra por el agua.
Se arrastra sobre los bordes de la nieve.
Se arrastra debajo de tus párpados
y esparce allí sus telarañas;
sus dos telarañas.

Las telarañas de tus ojos
se pegaron
a tu carne y tus huesos
como la viga o la hierba.

Hay hilos en tus ojos,
en la superficie del agua,
y en los bordes de la nieve.

Esta aceptación y descripción del mundo exterior, es el paso inicial desde el que Stevens nos conduce al punto central de su teoría de lo que debe ser la poesía: una exploración de las relaciones entre la mente y la realidad, de la posible diferencia entre la cosa observada y lo que la imaginación puede hacer con ella. O, también, lo que la imaginación puede agregar a la realidad. La poesía, escribió en una de sus prosas, es la intensificación (heightening) de la realidad, la purificación del percibir, no un adorno o copia servil. En suma, una revelación, como está dicho textualmente en la parte VI de su poema "Description Without Place":

Description is revelation. It is not
The thing described, nor false facsimile.
It is an artificial thing that exists.
It is own seeming, plainly visible,
Yet not too closely the double of our lives,
Intenser than any actual life could be.

POEMAS

INFANTA MARINA

*Her terrace was the sand
And the palm and the twilight.*

*She made of the motions of her wrist
The grandiose gestures
Of her thought.*

*The rumpling of the plumes
Of this creature of the evening
Came to be sleights of sails
Over the sea.*

*And thus she roamed
In the roamings of her fan,
Partaking of the sea,
And of the evening,
As they flowed around
And uttered their subsiding sound.*

INFANTA MARINA

Eran su terraza
la arena y las palmeras y el crepúsculo.

Ella extraía de los movimientos de su muñeca
los gestos grandiosos
de su pensamiento.

Las arrugas del plumaje
de esta criatura vespertina
volvíanse juegos de destreza
de los veleros sobre el mar.

Y así vagaba
en el ir y venir de su abanico,
participando del mar,
y del ocaso,
que le corrían en torno
y exhalaban su declinante sonido.

Un mar geográficamente indeterminado —¿en las Antillas, tal vez?— y una mujer dentro del paisaje, integran esta simple y sugestiva composición cuyo título españolizante no tiene, creemos, otra connotación que la de cierto exotismo, más irónico que decorativo, al que suele ser afecto Stevens. Elementos de la naturaleza, del mundo exterior, en los que nace el poema; el poema *naciendo de la naturaleza, no imitándola*, para recordar el principio aristotélico de la creación como una forma donde la naturaleza es su contenido. En términos stevensianos, “Infanta Marina” toca el tema de la imaginación conectándose con la experiencia e incorporando lo irreal, lo que *no está allí, a la vista*. La idea de que todo arte es imaginativo, y de que la imaginación no se limita a irrumpir en la experiencia sino que la transforma por medio del arte. Para Stevens, la imaginación tiene como cualidades el cambio y el movimiento, cualidades tan intrínsecamente de ella como de la vida. Ambas, imaginación y vida, se manifiestan a través del cambio y del movimiento, y el núcleo central de los poemas suele estar allí donde se simboliza esa situación. Como en la segunda estrofa de “Infanta Marina”: *Ella extraía de los movimientos de su muñeca / los gestos grandiosos / de su pensamiento*.

DOMINATION OF 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*

DOMINIO DEL NEGRO

De noche, junto al fuego,
los colores de los arbustos
y de las hojas caídas,
repitiéndose,
giraban en el cuarto
como las mismas hojas
girando en el viento.
Sí: pero el color de los pesados abetos
entró a grandes pasos.
Y recordé el grito de los pavos reales.

Las tonalidades de sus colas
eran como las mismas hojas
girando en el viento,
en el viento del crepúsculo.
Se arrastraban por el cuarto,
así como descendían volando desde las ramas
de los abetos hasta el suelo.
Los oí gritar. . . los pavos reales.
¿Era un grito en contra del crepúsculo
o en contra de las mismas hojas
girando en el viento,
girando como las llamas
giraban en el fuego,
girando como las colas de los pavos reales

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.

giraban en el sonoro fuego,
sonoro como los abetos
plenos del grito de los pavos reales?
¿O era un grito en contra de los abetos?

Ventanas afuera,
vi cómo los planetas se agrupaban
a semejanza de las hojas
girando en el viento.
Vi cómo llegaba la noche,
a grandes pasos, como el color de los pesados abetos.
Sentí miedo.
Y recordé el grito de los pavos reales.

En *The Continuity of American Poetry* (1), el crítico Roy Harvey Pearce sostiene que el eje de la poesía de Wallace Stevens se mueve alrededor de un conocimiento de la textura de la realidad como un factor que enriquece y a la vez limita la experiencia y sus alcances. De esa realidad tomamos conciencia, participamos y somos animados por ella; y también, intervenimos mediante un juego en el que actúa la imaginación creadora. Dentro de este esquema, en "Infanta Marina" hemos asistido a un paisaje donde los movimientos de una mujer actúan y llegan a ser parte de la belleza del ambiente que la rodea. Y en "Dominio del negro", ya con el inicial: *De noche junto al fuego*, somos movidos desde la visión de las hojas a la visión de las colas de los pavos reales, y después al sonido del grito de los pavos reales y al terror implícito en ese grito, no sabemos si dirigido en contra de las hojas, del crepúsculo, o de los pesados abetos. Cada uno de esos estados influye sobre nosotros y es, a la vez, influido por nosotros al registrarlo. Como si cuanto se produjera fuese creado en parte por nosotros, por la imaginación, y cada estadio fluiera dentro del otro, terminando cada uno por ser parte del otro. El que habla en el poema (nosotros), es inseparable de lo que describe o presencia.

(1) Princeton University Press, 1961.

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.

EL HOMBRE DE NIEVE

Se debe poseer un espíritu de invierno
para observar la escarcha y las ramas
de los pinos encostrados de nieve;

y haber tenido frío durante largo tiempo
para contemplar los enebros erizados de hielo,
los rudos abetos en el distante resplandor

del sol de enero; y no pensar
en ningún dolor en el sonido del viento,
en el rumor de unas pocas hojas,

que es la voz de la tierra
llena del mismo viento
que sopla en el mismo desnudo paraje

para el que escucha, el que escucha en la nieve,
y, nada en sí mismo, contempla
esa nada que no está allí y la nada que está.

Juntamente con "Sunday Morning", "Infanta Marina", "Dominio del Negro", "Desilusión a las diez", y otras piezas de esta selección, "El hombre de nieve" pertenece a "Harmonium", un libro que abunda en ascéticos poemas sobre la vacuidad, desnudos, destinados a expresar ideas, aunque los sentimientos también jueguen en ellos un papel⁽¹⁾. El poema, destaca también W. Y. Tindall, desembarazado de adornos avanza con un pensamiento único hasta un final que condensa austeramente todo su sentido. El "hombre de nieve" encarna el espíritu invernal, mira la realidad imbuido de ese espíritu, y su conclusión es que está contemplando una nada que no está allí y la nada que está. Una nada parecida a la de la abstracción matemática, más desalentadora aún que la que persiguieron otros grandes poetas, "más vacía que la oscuridad y la privación de Eliot, quieto en su asiento, al extremo de cuya vía negativa hay un coro de mártires y de vírgenes".

El paisaje de "El hombre de nieve", el espectáculo de invierno, demasiado intenso y negativo como para enfrentarnos con él de manera absoluta, por así decir, no es en Wallace Stevens una presencia aislada. Como no lo son las menciones a las distintas estaciones del año, muy importantes en tantos poemas, y aun en los títulos de algunos de sus libros ("Transport to Summer", "The Auroras of Autumn"), aunque tal vez las preferen-

(1) William York Tindall: *Wallace Stevens* (University of Minnesota Press, 1961).

cias del poeta por la desnudez total, uniforme, sin colores, del paisaje invernal, corresponden a su necesidad de aprehender una belleza esencial, directa y al mismo tiempo terrible, escueta, tan despojada que lo contenga todo, tan completa que podamos extraer de ella todas las cosas posibles. En los poemas de este tipo, Stevens se preocupa de que el que habla responda anímicamente a lo que el paisaje de la estación sugiere. Un acuerdo que se traduce no sólo en matices del sentimiento sino —especialmente—, en las observaciones del poeta sobre la realidad. Si comparamos, pongamos por caso, “El hombre de nieve” con “Poesie Abrutie”, un poema de línea similar, aunque más descriptivo, se entenderá con claridad esa actitud. “Poesie Abrutie” transcurre en febrero, donde si bien el *gelid Januar has gone to hell* todo es aún monótono y triste, aún hay hielo y nieve. Pero empieza a percibirse, no obstante, una imprecisa movilidad en los arroyos, en el parcial disolverse del hielo, que anticipa la estación próxima, el comienzo de un cambio que es minuciosamente registrado por la imaginación. Y por el contrario, en “El hombre de nieve” nada de eso ocurre, el dominio del invierno en su plenitud es absoluto, y la imaginación y la mente caen bajo ese dominio. Ningún cambio las distrae, ni siquiera son distraídas por sugerencias humanas, y observan el paisaje en un estado de paralelismo entre lo interno y las condiciones del mundo exterior, un mundo que es cambiante por definición pero que en ese instante del invierno que el poema quiere expresar ha alcanzado la inmovilidad de lo eterno.

FABLIAU OF FLORIDA

*Barque of phosphor
On the palmy beach,*

*Move outward into heaven,
Into the alabasters
And night blues.*

*Foam and cloud are one.
Sultry moon-monsters
Are dissolving.*

*Fill your black hull
With white moonlight.*

*There will never be an end
To this droning of the surf.*

FABLIAU DE FLORIDA

Barca de fósforo
sobre la playa de palmeras,

muévete a lo largo del cielo,
dentro de los alabastros
y la melancolía de la noche.

Espuma y nube se confunden.
Los sofocantes monstruos de la luna
se disuelven.

Llena tu negro casco
con blanca luz de luna.

No tendrá nunca fin
este sordo oleaje.

En una carta dirigida a Ronald Lane Latimer, de Alcestes Press, el 22 de octubre de 1935⁽¹⁾, hace Wallace Stevens algunas consideraciones que nos parecen muy aplicables a "Fabliau de Florida", ya que atañen a la naturaleza del paisaje allí presentado, en cuanto a si es real o imaginado: "...desde luego, mi imaginación es un factor muy importante, sin embargo me pregunto, de sugerirme usted algún poema en particular, si no podría hallar un fundamento real para usted. He estado yendo a Florida por más de veinte años, y todos los poemas de Florida tienen un escenario real. El mundo real visto por un hombre imaginativo puede muy bien parecerse a una construcción imaginativa."

(1) "Some Stevens Letters", en *Encounter*, octubre de 1966.

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 that province.*

*There are men of a valley
Who are that valley.*

*There are men whose words
Are as natural sound
Of their places
As the cackle of toucans
In the place of toucans.*

*The mandoline is the instrument
Of a place.*

*Are there mandolines of western mountains?
Are there mandolines of northern moonlight?*

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

ANECDOTA DE HOMBRES POR MILLARES

El alma, dijo, está compuesta
del mundo exterior.

Hay hombres del Este, dijo,
que son el Este.
Hay hombres de una provincia
que son esa provincia.
Hay hombres de un valle
que son ese valle.

Hay hombres cuyas palabras
son como los sonidos naturales
de sus lugares,
como la cháchara de los tucanes
en el lugar de los tucanes.

La mandolina es el instrumento
de un lugar.

¿Hay mandolinas en las montañas occidentales?
¿Hay mandolinas en el claro de luna septentrional?

El vestido de una mujer de Lhasa,
en su lugar,
es un invisible elemento de ese lugar
hecho visible.

Ese extraer de movimientos del cuerpo gestos del pensamiento, que anotáramos en "Infanta Marina", se extrema en "Anécdota de hombres por millares" con la declaración de que el alma está compuesta del mundo exterior. A su vez, el proceso de identificación entre el sujeto y el objeto, característico de otros poemas de Stevens, como veremos en "La casa estaba en silencio y el mundo en calma", por ejemplo, es más vasto y esencial: los hombres del Este, de una provincia, de un valle, no son ya como esa provincia, valle, o ese Este, ni se han convertido en ellos, sino que son el Este, el valle o la provincia. Es decir, en rigor, una búsqueda y un intento de llegar a una unidad con el mundo que el hombre vive. La necesidad, además, de que cada cosa esté objetivada de manera total, inmediata, muy concreta; de que el hombre, el sujeto, no constituya un mero símbolo del Este, el valle o la provincia, pero que sea esas cosas. En otras palabras, identificaciones y correspondencias para llegar a vislumbrar una unidad donde son fundamentales el mundo de los sentidos y el de la mente. Hay una armonización de ambos elementos ante una realidad que por carecer de valores últimos necesita de algo que la sustente. Para Wallace Stevens, carente de una firme convicción religiosa, el instrumento es la poesía, que reemplaza o es un equivalente de las creencias. Y él mismo lo ha dicho: "Después que uno ha abandonado la creencia en Dios, la poesía es la esencia que ocupa su lugar, como redención de la vida".

DISILLUSIONMENT OF TEN O' CLOCK

*The houses are haunted
By white night-gowns.
None are green,
Or purple with green rings,
Or green with yellow rings,
Or yellow with blue rings.
None of them are strange,
With socks of lace
And beaded ceintures.
People are not going
To dream of baboons and periwinkles.
Only, here and there, and old sailor,
Drunk and asleep in his boots,
Catches tigers
In red weather.*

DESILUSION A LAS DIEZ

Las casas están frecuentadas
por blancas camisas de dormir.
Ninguna de ellas es verde,
o púrpura con anillos verdes,
o verde con anillos amarillos.
o amarilla con anillos azules.
Ninguna de ellas es singular,
con esarpines de lazo
y cintos de abalorios.
La gente no irá a soñar
con mandriles y caracolas.
Sólo, aquí y allá, un viejo marinero
borracho y dormido con sus botas,
caza tigres
en rojo clima.

Realidad

Stevens llama realidad al campo donde opera la poesía, entendiendo por ello no solamente el mundo físico sino las cosas como son, as they are, y el proceso incesante que las mueve. Pero esas cosas se nos imponen, en primera instancia, como una rutina a la que podemos resistirnos mediante un acto de la conciencia, una toma de conciencia que se logra gracias a la imaginación. O sea que la imaginación, además de cumplir en el poema la función de incorporar lo irreal, lo que no está allí, para conectarse con la experiencia que da origen al poema, tiene por objeto transformar la realidad en conocimiento; toma de conciencia de la realidad, de lo que ella encierra de contradictorio y de violento oculto por la apariencia y la rutina. En "Desilusión a las diez", tema de sentido fácilmente captable, es interesante ver cómo ese mecanismo de la imaginación frente a la realidad está sabiamente aplicado. Por un lado, las blancas camisas de dormir que usa el hombre común, en casas comunes, con tan poca individualidad como sus ocupantes, casas donde las luces se apagan juiciosamente a las diez de la noche, y donde los sueños no pueden ser ni extravagantes ni fantasiosos. Por el otro, la noche fuera de esas casas, en lugares menos ordenados, con gente capaz de vivir la realidad como es. El marinero borracho, dormido con sus botas, realmente *caza tigres / en rojo clima*, es realmente capaz de tocar las cosas, no sólo sus apariencias.

SUNDAY MORNING

I

*Complacencies of the peignoir, and late
Coffee and oranges in a sunny chair,
An 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*

DOMINGO A 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,
parten 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,

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 road 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 discerned 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,

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 ella:
pasiones de la lluvia, o estados de ánimo con el caer de
lamentos en soledad, o insumisos [la nieve,
entusiasmos cuando la selva florece, borrascosas
emociones por caminos mojados en noches de otoño;
todos los goces y todas las penas, recordando
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
dio 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 hasta los siervos lo reconocieron en una estrella.
¿Fracasará nuestra sangre? ¿O tornaráse
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 dolor,
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 quimera alguna de la tumba,

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 ours 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 make 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?

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, tocada
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 los muchachos a amontonar más ciruelas y
en desdeñadas bandejas. Las doncellas prueban [peras
y se extravían apasionadamente por las desordenadas hojas.

VI

¿No habrá en el paraíso otra muerte?
¿No cae jamás el fruto maduro? ¿O las ramas
cuelgan siempre hinchidas bajo ese cielo perfecto,
inmutable y sin embargo tan similar a nuestra perecedera
con ríos como los nuestros, siempre en busca [tierra,
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?

Alas, that they should wear our colors there,
The silken weavings of our afternoons,
And pick the strings of our insipid lutes!
Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

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 in 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 cries, "The tomb in Palestine
Is not the porch of spirits lingering.
It is the grave of Jesus, where he lay."
We live in and 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;

¡Ay, que luzcan allí nuestros colores,
la sedosa trama de nuestras tardes,
y hagan vibrar las cuerdas de nuestros insípidos laudes!
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 uno 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,
el 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 dónde 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 El 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 ciervos recorren nuestros montes, y las codornices
silban en torno de nosotros sus espontáneos gritos;

*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.*

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.

Quizás el más difundido de los textos de Stevens, "Sunday Morning" figura, invariablemente, en todas las antologías de poesía norteamericana reunidas en los últimos cincuenta años. Además, el elogio de un crítico tan estricto y prestigioso como Ivor Winters, considerándolo el mejor poema norteamericano de este siglo, ha hecho fortuna. Agrega Winters⁽¹⁾ que la firmeza y estructura y sensibilidad de detalles del verso blanco en que "Sunday Morning" está escrito, difiere de todos los otros poemas en verso blanco de nuestra época, salvo algunos fragmentos de Hart Crane, que en cierto modo ha tomado al poema de Stevens por modelo. En cuanto al contenido, lo que en conjunto le impresiona a Winters es cómo "Sunday Morning" traduce una aguda conciencia de la muerte, de la sensorial y emotiva riqueza de la vida en este mundo, y de la magnificencia de los mitos religiosos, ya perdidos para nosotros, excepto como recuerdos de cosas sucedidas hace mucho tiempo.

En la estrofa primera, hace Stevens la presentación de una especie de protagonista del poema y de su ambiente; es un domingo por la mañana, y esa mujer está tomando su desayuno al sol, a la hora en que se supone que debería estar en la iglesia, asistiendo al servicio religioso. Esa dualidad de actitud se expresa en los versos. La mujer goza del ambiente, de la naturaleza, y de lo

(1) En "Wallace Stevens or the Hedonist's Progress", ensayo escrito en 1943, e incluido posteriormente en el libro "On Modern Poets" (Meridian Books; Cleveland, 1963).

que en ese momento habla a sus sentidos, pero no puede, a la vez, olvidar totalmente sus sentimientos y recuerdos religiosos unidos a la *callada Palestina / reino de la sangre y del sepulcro*. Pero luego, en la segunda estrofa, ese estado de la protagonista se concreta en preguntas fundamentales para el tema, son casi el tema mismo. Su: *¿Por qué habría de dar su dádiva a los muertos?*, etc., ese querer saber a qué divinidad debe entregarse y pensar como premio ante lo inevitable de la muerte, renueva la dualidad apuntada en la primera parte del poema. Tal divinidad *debe vivir dentro de ella*, y consiste en sus emociones, que en sí mismas siempre son buenas. O sea que la tierra, con la naturaleza, los paisajes, los dolores, glorias y humanas alegrías, es lo único que puede oponerse a la muerte o a una religión de la muerte. En la tercera parte, se introduce a Júpiter, y es —según Winters—, una alegoría donde hablando de Júpiter y sus amores humanos, a través de los cuales transita de lo celestial a lo humano, se intenta mostrar cómo el hombre tiene una capacidad que en algún sentido merece ser calificada de divina. Lo humano se va, así, mezclando con lo absoluto. El cielo se hace amistoso, y ya no será más un *divisorio e indiferente azul*, y la tierra representará como un *paraíso donde viviremos en armonía con nuestro ambiente*. En la parte cuarta perdura la actitud de considerar, por una parte, la posibilidad de un paraíso que está más allá de este mundo, y por la otra, que es necesario negar la posibilidad de un paraíso en cualquier zona o realidad que no sea la de la naturaleza y los sentidos. Como afirma otro comentar de “Sunday Morning” (2), ningún mito religioso de *ultratumba* puede ser tan permanente e inmediato como el continuo y recurrente andar de la naturaleza. En la parte quinta, la mujer insiste en su objeción, y sigue dando curso a sus secretas apetencias. Sabe que el paraíso es la tierra, pero es efímero, y la muerte es

(2) J. V. Cunningham, en “Poetry”, diciembre de 1949.

inevitable, de modo que no cesa de decirse que siente la urgencia de una dicha más imperecedera. No obstante, la conciencia de lo efímero de la vida es lo que más estimula nuestra percepción de la belleza de la vida. Resulta, invertida, una forma de atracción de la muerte. La parte sexta desarrolla el apotegma: *La muerte es la madre de la belleza*. No se limita a repetir el clisé de que las pasajeras cosas de la tierra se hacen más preciosas en la medida en que las sentimos pasajeras, sino la idea más profunda de que toda la belleza que nosotros, como humanos, podemos conocer, nace del proceso de cambio, que es uno con el proceso de la muerte. El hombre no ha imaginado, ni puede hacerlo, ningún cielo. Sólo su propia tierra, allí donde todas las cosas en última instancia mueren. En suma, que el paraíso que se supone alcanzamos luego de la muerte terrena no sería sino un espejo del mundo terrenal. La imaginación, apenas si puede proyectar como paraíso ultraterreno algo muy similar a lo que, hedónicamente, se considera la buena vida en la tierra. La parte séptima sugiere una visión panteísta; se habla de un círculo de hombres que cantará, orgiástico, una mañana de verano / su tumultuosa adoración del sol, es decir, nuevamente, la imagen del paraíso en la tierra, la identificación de la alegría del mundo con los símbolos del paraíso (árboles como serafines). La parte octava cierra el poema, y según Ivor Winters, lo hace con una epifanía. Lo que en esencia se proclama es que el lugar de la Resurrección es el lugar donde el hombre muere. No es un camino de acceso a un mundo espiritual. Asimismo, por versos como: *La tumba en Palestina / no es el pórtico de los espíritus que se demoran*, parecería estar negándose la inmortalidad de Jesús, en tanto que la protagonista del poema —y todos nosotros—, vive en un antiguo caos del sol, como expresando un argumento más en favor de una existencia mortal y terrenal. En contra de la doctrina de la fe en la inmortalidad personal.

SIX SIGNIFICANT LANDSCAPES

I

*An old man sits
In the shadow of a pine tree
In China.
He sees larkspur,
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.*

SEIS PAISAJES SIGNIFICATIVOS

I

Un anciano está sentado
a la sombra de un pino
en China.

Mira una espuela de caballero,
azul y blanca,
al borde de la sombra,
que se mece al viento.
Su barba se mece al viento.
El pino se mece al viento.
Así fluye el agua
sobre las malezas.

II

La noche es del color
de un brazo de mujer:
la noche, la hembra,
oscura,
fragante y flexible,
se oculta.

Una laguna brilla
como un brazalete
agitado en una danza.

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-post,
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.*

IV

*Rationalists, wearing square hats,
Think, in square rooms,*

III

Me mido a mí mismo
contra un alto árbol.
Descubro que soy mucho más alto,
pues alcanza con mi ojo
hasta el sol;
y alcanzo a la orilla del mar
con mi oído.
No obstante, me disgusta
la manera cómo se arrastran las hormigas
dentro y fuera de mi sombra.

IV

Cuando mi sueño estaba cerca de la luna,
los blancos pliegues de su túnica
llenáronse de luz amarilla.
Las plantas de sus pies
tornáronse rojas.
Sus cabellos se llenaron
de ciertas azules cristalizaciones
provenientes de estrellas
no lejanas.

V

No todos los cuchillos de los postes de alumbrado,
ni los cinceles de las largas calles,
ni los mazos de las cúpulas
y altas torres,
pueden tallar
lo que una estrella puede tallar,
brillando a través de los pámpanos.

VI

Los racionalistas, usando cuadrados sombreros,
piensan, en cuadradas habitaciones,

*Looking at the floor,
Looking at the ceiling.
They confine themselves
To right-angled triangles.
If they tried rhomboids,
Cones, waving lines, ellipses—
As, for example, the ellipse of the half moon—
Rationalists would wear sombreros (1)*

(1) En español en el original.

mirando al piso,
mirando al techo.

Se limitan

a los triángulos rectángulos.

Si probaran romboides,

conos, líneas curvas, elipses—

como, por ejemplo, la elipse de la media luna—,

los racionalistas usarían sombreros.

Las principales líneas de fuerza de esta poesía, las ideas de Stevens sobre el poetizar, y el papel de la imaginación, además de otros aspectos, como la elegancia deliberada, el dandismo, la ironía —muy a menudo contundente—, con que pone en evidencia lo irreal de cosas presuntamente “reales”, y a la inversa, están ya en “Harmonium”, y toda la obra posterior no es más que un desarrollo en profundidad. Esa continuidad esencial, ha permitido a estudiosos de Stevens arribar a interesantes observaciones. Como las de Marius Bewley, en “The Poetry of Wallace Stevens”⁽¹⁾, llamando la atención sobre el hecho de que el conocimiento de los poemas de la última época permite retomar los del comienzo como un verdadero descubrimiento, conocerlos en su exacta originalidad y perspectiva. Stevens no sería el único caso, pues entre los grandes ejemplos debe recordarse el de Eliot, cuyos poemas de orientación casi imagista, “Preludes”, suministran temas e imágenes que reaparecerán en los “Four Quartets”. Esa corriente ininterrumpida de significados e intenciones, le permite a Bewley destacar la analogía entre la estrofa final de “Seis paisajes significativos”, de “Harmonium” (1923) con “The Pastor Caballero”, de “Transport to Summer”, libro de 1947. La misma idea, compleja y algo risueña, tal vez accidental, ambigua, de *los racionalistas usando cuadrados sombreros / piensan, en cuadradas habitaciones*, etc., es retoma-

(1) Incluido en: *The Achievement of Wallace Stevens* (J. B. Lippincott Co., New York, 1962).

da y explorada en todas sus posibilidades, hasta transformarla en una reflexión muy completa y profunda y orgánica que desde el terceto inicial: *The importance of its hat to a form becomes / More definite. The sweeping brim of the hat / Make of the form Most Merciful Captain*, se extiende a todo el poema. La poco clara y aun extravagante declaración y observación de la parte última de "Seis paisajes significativos" se ha ido desplazando, avanzando gradualmente hacia una sutil afirmación, exposición, de equilibrio espiritual, *spiritual poise*, como lo califica Bewley. Y que Stevens es muy consciente de la transición producida desde un poema al otro lo sugiere abiertamente ese *becomes*, del primer verso de "The Pastor Caballero". La forma sugerida por la sexta parte de "Seis paisajes significativos" se ha metamorfoseado en la sombra de un sombrero en particular, y las imágenes que se agrupan en torno de este símbolo ayudan a elucidar el sentido, u oscuras partes de él, de otros poemas, de alguna manera mejorándolos.

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.*

ANECDOTA DEL CANTARO

Puse el cántaro en Tennessee,
y era redondo, sobre una colina.
Hizo que el hirsuto yermo
rodeara esa colina.

El yermo ascendió hasta él,
y extendióse en torno, ya no más inculto.
El cántaro era redondo sobre la tierra
y alto y de cierto porte en el aire.

Y tomó posesión por todas partes.
El cántaro era gris y desnudo.
No daba ni pájaro ni arbusto,
como ninguna otra cosa en Tennessee.

Like Heide.
w/ elements
interaction -
Bridle

Este poema ha sido explicado como un intento del autor de introducir el tema de la interacción mutua, el efecto de un objeto sobre lo que lo rodea, y viceversa. En la "anécdota", el objeto es un cántaro, algo que no es solamente una forma en sí misma sino que también crea formas en lo que lo circunda. La imaginación, actuando sobre la realidad, provoca ese estado. Pero a la vez, lo que funciona es un anhelo de orden, derivado de la necesidad mutua de los elementos que entran en juego: el cántaro, firme, gris y desnudo sobre la colina, y el yermo, despojado de matorrales y de pájaros. No hace falta agregar que la forma del poema es tan ceñida, austera y seca como los materiales que en él entran; y cto tanto la dicción, una especial sugerencia extraída mediante muy escasas palabras.

TWO FIGURES IN DENSE VIOLET LIGHT

*I had as lief be embraced by the porter at the hotel
As to get no more from the moonlight
Than your moist hand.*

*Be the voice of night and Florida in my ear.
Use dusky words and dusky images.
Darken your speech.*

*Speak, even, as if I did not hear you speaking,
But spoke for you perfectly in my thoughts,
Conceiving words,*

*As the night conceives the sea-sounds in silence,
And out of their droning sibilants makes
A serenade.*

*Say, puerile, that the buzzards crouch on the ridge-pole
And sleep with one eye watching the stars fall
Below Key West.*

*Say that the palms are clear in a total blue,
Are clear and are obscure; that it is night;
That the moon shines.*

DOS FIGURAS EN LA DENSA LUZ VIOLETA

Tanto valdría ser abrazada por el portero del hotel
como no recibir del claro de luna
nada más que tu húmeda mano.

Sé en mis oídos la voz de la noche y de la Florida.
Emplea sombrías palabras y sombrías imágenes.
Oscurece tu lenguaje.

Habla, todavía, como si yo no te oyese hablar,
pero hablaste para ti perfectamente en mis pensamientos,
concibiendo palabras

como la noche concibe en silencio los sonidos del mar,
y con el zumbir de las sibilantes compone
una serenata.

Di, pueril, que los milanos se acucillan en el palo de la
y duermen con un ojo observando las estrellas [tienda
que caen detrás de Cayo Hueso.

Di que las palmeras son diáfanas en un azul absoluto,
son claras y son oscuras; que es noche;
que la luna resplandece.

lo real

✓ (Nunca abandona Stevens su casi obsesiva preocupación por lo real, lo real que es "sólo la base, pero es la base", y hacia lo cual debe "volar la imaginación para dar cuenta de las cosas tal y como son", pues la imaginación "pierde vitalidad en cuanto deja de adherirse a lo que es real". Esta preocupación se objetiva, preferentemente, mediante datos muy concretos, a veces bajo la forma de nombres geográficos —Florida y Cayo Hueso, en "Dos figuras en la densa luz violeta"—, que con sus sugerencias de paisaje, clima, colorido, de que se vale Stevens para crear analogías, nos ubican de lleno en la atmósfera y aun en el asunto del poema. Asimismo, en "Dos figuras en la densa luz violeta", las referencias concretas sobre sonidos, sobre el brillo de las estrellas y de la luna, traducen las gradaciones internas de la situación. Son signos alegóricos con determinadas significaciones; son lo real, como base y punto de referencia para el sueño, y son también pormenores de ese sueño. Si bien en Stevens son muy comunes los poemas característicamente líricos e impresionistas, no lo son tanto aquellos donde el tema del amor es tratado así, sin implicaciones conceptuales, irónicas o de otra índole, como un estado emocional del que el paisaje es contorno y materia.

THIRTEEN WAYS OF LOOKING AT A BLACKBIRD

I

*Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.*

II

*I was of three minds,
Like a tree
In which there are three blackbirds.*

III

*The blackbird whirled in the autumn wind.
It was a small part of the pantomime.*

IV

*A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.*

V

*I do not know which to prefer,
The beauty of inflections*

TRECE MODOS DE CONTEMPLAR A UN MIRLO

I

Entre veinte nevados montes
lo único móvil
era el ojo del mirlo.

II

Yo era de tres opiniones,
como un árbol
sobre el que se posan tres mirlos.

III

Giraba el mirlo con los vientos otoñales.
Era su breve papel en la pantomima.

IV

Un hombre y una mujer
son uno.
Un hombre y una mujer y un mirlo
son uno.

V

Yo no sé qué preferir,
si la belleza de las cadencias

*Or the beauty of innuendoes
The blackbird whistling
Or just after.*

VI

*Icicles filled the long window
With barbaric glass.
The shadow of the blackbird
Crossed it, to and fro.
The mood
Traced in the shadow
An indecipherable cause.*

VII

*O thin men of Haddam,
Why do you imagine golden birds?
Do you not see how the blackbird
Walks around the feet
Of the women about you?*

VIII

*I know noble accents
And lucid, inescapable rhythms;
But I know, too,
That the blackbird is involved
In what I know.*

IX

*When the blackbird flew out of sight,
It marked the edge
Of one of many circles.*

X

*At the sight of blackbirds
Flying in a green light,*

o la belleza de las alusiones,
el silbido del mirlo
o lo que sigue.

VI

Los carámbanos cubrían la amplia ventana
de cristales bárbaros.
La sombra del mirlo
la atravesaba, de un lado al otro.
El estado de ánimo
trazó en la sombra
un motivo indescifrable.

VII

Oh tenues hombres de Haddam,
¿por qué imagináis a pájaros dorados?
¿No véis cómo el mirlo
anda entre los pies
de las mujeres que os rodean?

VIII

Yo sé de nobles acentos
y lúcidos, inevitables ritmos;
pero sé, también,
que el mirlo está implicado
en lo que sé.

IX

Cuando el mirlo se perdió de vista
señaló los límites
de uno de los muchos círculos.

X

A la vista de los mirlos
volando en una luz verde,

*Even the bawds of euphony
Would cry out sharply.*

XI

*He rode over Connecticut
In a glass coach.
Once, a fear pierced him,
In that the mistook
The shadow of his equipage
For blackbirds.*

XII

*The river is moving.
The blackbird must be flying*

XIII

*It was evening all afternoon.
It was snowing
And it was going to snow.
The blackbird sat
In the cedar-limbs.*

aun los alcahuetes de la eufonía
gritarían agudamente.

XI

Viajó por Connecticut
en un coche de cristal.
Una vez el miedo lo traspasó,
al confundir la sombra de su equipaje
con mirlos.

XII

El río se mueve.
El mirlo debe estar volando.

XIII

La tarde entera fue ocaso.
Nevaba
y seguía nevando.
El mirlo se posaba
en las ramas del cedro.

Ciertos enunciados como: "La noción de absoluto es relativa", o "Las cosas son vistas según son vistas", sintetizan uno de los criterios con que se aplica Stevens a la contemplación de la realidad. Con arreglo a ello no habría, entonces, una verdad absoluta, y lo que importa son las circunstancias en que cada juicio que pretende ser la verdad es expresado. Tantas verdades acerca de lo observado como individuos que observan; tantas maneras de dar un juicio sobre el objeto, como condiciones o ángulos desde los cuales el observador contempla, condiciones numéricamente infinitas, si se tiene en cuenta la naturaleza cambiante y huidiza de la realidad. El sentido del poema es ese; pueden ser trece, trece mil, o tres millones de modos de contemplar a un mirlo, ya que no hay en el mundo dos mirlos iguales, ni hay dos observadores capaces de acercarse a un mirlo de la misma manera.

D
Zen - time
... al observador
... el observador
... no llega
... en el

from.: SEA SURFACE FULL OF CLOUDS

I

*In that November off Tehuantepec,
The slopping of the sea grew still one night
And in the morning summer hued the deck*

*And made one think of rosy chocolate
And gilt umbrellas. Paradisal green
Gave suavity of the perplexed machine*

*Of ocean, which like limpid water lay.
Who, then, in that ambrosial latitude
Out of the light evolved the moving blooms,*

*Who, then, evolved the sea-blooms from the clouds
Diffusing balm in that Pacific calm?
C'était mon enfant, mon bijou, mon âme.*

*The sea-clouds whitened far below the calm
And moved, as blooms move, in the swimming green
And in its watery radiance, while the hue*

*Of heaven is an antique reflection, rolled
Round those flotillas. And sometimes the sea
Poured brilliant iris on the glistening blue.*

de: SUPERFICIE MARINA PLENA DE NUBES

I

En aquel noviembre, frente a Tehuantepec,
aquietáronse una noche las aguas del mar
y, en la mañana, el estío tiñó la cubierta

que se diría fue cambiada en rosado chocolate
y doradas sombrillas. Un verde-paraíso
dio suavidad al complejo mecanismo

del océano, extendido en límpidas aguas.
¿Quién, pues, en esa latitud de ambrosía,
hizo crecer de la luz los errantes capullos,

quién, pues, hizo crecer de las nubes las flores marinas
que por el calmo Pacífico difunden su perfume?
C'était mon enfant, mon bijou, mon âmé.

Las nubes marinas aquietáronse en la calma
y moviéronse, como se mueven las flores,
en el flotante verde y en su acuático esplendor,

mientras el tinte del cielo en un antiguo reflejo
agitóse en torno de aquellas flotillas. Y el mar
derramó algunas veces un refulgente iris sobre el
[brillante azul.

III

*In that November of Tehuantepec,
The slopping of the sea grew still one night
And pale silver patterned on the deck*

*And made one think of porcelain chocolate
And pied umbrellas. An uncertain green,
Piano-polished, held the tranced machine*

*Of ocean, as a prelude holds and holds.
Who, seeing silver petals of white blooms
Unfolding in the water, feeling sure*

*Of the milk with the saltiest spurge, heard, then,
The sea unfolding in the sunken clouds?
Oh! C'etait mon extase et mon amour.*

*So deeply sunken were they that shrouds,
The shrouding shadows, made the petals black
Until the rolling heaven made them blue,*

*A blue beyond the rainy hyacinth,
And smiting the crevasses of the leaves
Deluged the ocean with a sapphire blue.*

III

En aquel noviembre, frente a Tehuantepec,
aquietáronse una noche las aguas del mar
y un pálido plateado cubrió la cubierta

que se diría fue cambiada en porcelana chocolate
y sombrillas multicolores. Un verde incierto,
lustroso como un piano, retuvo el encantado

mecanismo del océano, como un preludio se prolonga
[y prolonga.
¿Quién, viendo los argentados pétalos de las flores
abrirse en el agua, sintiéndose seguro

de la leche que guarda el más salado tártago, oyó, pues
al mar abrirse en las ahogadas nubes?
¡Oh! C'était mon extase et mon amour.

Estaban tan profundamente sumergidos que los sudarios,
las amortajadas sombras, oscurecieron los pétalos
hasta que el ondulante cielo los volvió azules,

de un azul más azul que el del jacinto lluvioso,
y golpeando en las hendiduras de las hojas
de azul zafiro inundó el océano.

De la misma carta dirigida a Ronald Lane Latimer, que citamos en el comentario a "Fabliau de Florida", transcribimos otro fragmento igualmente valioso, en relación con "Superficie marina plena de nubes", donde Stevens dice: *Acerca de Tehuantepec: todo lo que sé sobre ese lugar es que, camino a California, uno debe cruzar la bahía o golfo de Tehuantepec, de modo que "frente a Tehuantepec" no es simplemente algo que yo haya imaginado. No soy particularmente aficionado a leer libros de viajes. La verdad es que no he leído mucho de nada. Compro muchos buenos libros; leo muy poco de ellos. Esto plantea dos cuestiones: la de aceptar o no la opinión corriente de que mi poesía es esencialmente decorativa, y de si mis paisajes son reales o imaginarios. Compuesto de cinco partes en tercetos, el poema detalla la visión del océano que refleja el polícromo cielo de México, y a juicio de M. Bernetta Quinn, en uno de los más agudos ensayos sobre Wallace Stevens⁽¹⁾, el autor ha trabajado en esas cinco partes con un gran sentido del equilibrio en la sintaxis, matizando ajustadamente la dicción, utilizando cada doce líneas una breve sentencia en francés para indicar cómo el mudable yo del observador remodela, una y otra vez, este fluyente mundo del mar y de las nubes.*

(1) "The Metamorphic Tradition in Modern Poetry" (Rutgers University Press, 1955).

THE SUN THIS MARCH

*The exceeding brightness of this early sun
Makes me conceive how dark I have become.*

*And re-illuminates things that used to turn
To gold in broadest blue, and be a part*

*Of a turning spirit in an earlier self.
That, too, returns from out the winter's air,*

*Like an hallucination come to daze
The corner of the eye. Our element,*

*Cold is our element and winter's air
Brings voices as of lions coming down.*

*Oh! Rabbi, rabbi, fend my soul for me
And true savant of this dark nature be.*

EL SOL ESTE MARZO

El extremo resplandor de este sol precoz
me hace pensar en qué oscuro me he vuelto,

y torna a iluminar cosas que cambiaban
de amplio azul en oro, y que eran parte

de un espíritu mudable en un yo más antiguo.
Eso, también, vuelve del aire del invierno

como una alucinación que entorpece
el ángulo del ojo. Nuestro elemento,

el frío es nuestro elemento, y el aire del invierno
trae voces como de leones que se precipitan.

¡Oh, rabí, rabí, protege mi alma, y sé
verdadero sabio de esta negra naturaleza!

Δ tiempo → 1 instante
 - lo exterior / lo interno
 - el mismo, cambio
 nada absoluto

Cierta tipo de experiencias y de símbolos son repetidamente utilizados, resultando en poemas muy similares por su ambiente y aun por los detalles. Todo lo que se relaciona, por ejemplo, con las estaciones del año, como imágenes adecuadas para transmitir ciertas preocupaciones típicas de Stevens: el dinamismo de lo creado, el cambio constante, el mundo como imposibilidad de lo estable y absoluto; ese mundo que "es una fuerza, no una presencia". También, según podemos comprobarlo en "El hombre de nieve", "Poesie Abrutie", "El sol este marzo", etc., se reitera la interrelación, la correspondencia entre las fluctuaciones y matices del clima y del paisaje, y el estado interno del que habla en el poema. Las variantes, empezando por la circunstancia de que la acción puede trascurrir en enero o en marzo, en otoño o en verano, son cuidadosamente manejadas. La minuciosidad y agudeza de percepción de Stevens, para captar los matices del paisaje y sus analogías en un instante del tiempo, denotan una actitud muy parecida a la del impresionismo en la pintura. Tanto, que la luz suele jugar una importancia decisiva en determinados poemas, y que en "El sol este marzo" es la virtual protagonista: *y torna a iluminar cosas que cambiaban / de amplio azul en oro, y que eran parte / de un espíritu mudable en un yo más antiguo.*

from: THE MAN WITH THE BLUE GUITAR

I

*The man bent over his guitar,
A shearsman 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."*

XVIII

*A dream (to call it a dream) in which
I can believe, in face of the object,*

*A dream no longer a dream, a thing,
Of things as they are, as the blue guitar*

de: EL HOMBRE DE LA GUITARRA AZUL

I

El hombre inclinado sobre su guitarra,
un sastre de mala muerte. El día era verde.

Le dijeron: "Tienes una guitarra azul,
tú no ejecutas las cosas como son".

El hombre respondió: "Las cosas como son
en la guitarra sufren un cambio".

Y entonces le dijeron: "Pero toca, debes hacerlo,
un aire que nos trascienda y que a la vez sea nosotros,

un aire en la guitarra azul
de las cosas exactamente como son".

XVIII

Un sueño (por así llamarlo) en el cual
pueda yo creer, frente al objeto,

un sueño ya no más un sueño, sino una cosa,
de las cosas como son, como la guitarra azul,

After long strumming on certain nights
Gives the touch of the senses, not of the hand,

But the very senses as they touch
The wind-gloss. Or as day light comes,

Like light in a mirroring of cliffs,
Rising upward from a sea of ~~sex~~.

XIX

That I may reduce the monster to
Myself, and then may be myself

In face of the monster, be more than part
Of it, more than monstrous player of

One of its monstrous lutes, not be
Alone, but reduce the monster and be,

Two things, the two together as one,
And play of the monster and of myself,

Or better not of myself at all,
But of that as its intelligence,

Being the lion in the lute
Before the lion locked in stone.

XXII

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

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

en ciertas noches, después de largo rasguear,
se consagra a pulsar los sentidos, no los dedos,

pero los auténticos sentidos, como cuando desfloran
el resplandor del viento. O cuando llega el alba,

como la luz en un reverbero de escollos
emergiendo de un mar que fue.

XIX

Que pueda yo reducir el monstruo
a mí mismo, y luego ser yo mismo

frente al monstruo, ser más que una parte
de él, más que el monstruoso tañedor

de uno de sus monstruosos laúdes, no estar solo,
sino sojuzgar el monstruo y ser

dos cosas, las dos juntas como una,
y tañer al monstruo y a mí mismo,

o mejor, para nada a mí mismo
sino a él, a su inteligencia,

y ser en el laúd el león,
antes ese león encerrado en la piedra.

XXII

La poesía es el tema del poema.
De esto nace el poema y a esto

vuelve. Entre ambos extremos,
entre origen y retorno,

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

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

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

*From these it takes. Perhaps it gives,
In the universal intercourse.*

existe una ausencia de realidad,
las cosas como son. O así parecen serlo.

¿Pero son distintos? Es una ausencia
lo que al poema da la verdadera

apariencia, verde de sol, rojo de nube,
tierra que siente, cielo que piensa.

De éstos toma. Tal vez da
en universal reciprocidad.

El hecho de que el título de este extenso poema sea el del famoso cuadro de Picasso, y de que en una línea de la parte XV diga: *In this picture of Picasso*, ha sido motivo de discusión, por más que el propio Stevens contestara sobre ello de manera ambigua: "No tenía en la mente ninguna pintura de Picasso en particular, ni pensé que reproducir una de sus pinturas en la cubierta del libro contribuiría a la venta de éste"⁽¹⁾. Y en cuanto al significado del poema, responde: "La intención general de 'El hombre de la guitarra azul' fue la de expresar algunas cosas que me sentía impulsado a decir: 1) sobre la realidad; 2) sobre la imaginación; 3) sus interrelaciones; 4) sobre todo, mi actitud hacia cada una de esas cosas. Tal es el alcance general del poema, que está limitado al área de la poesía y no tiene ninguna pretensión de ir más allá"⁽²⁾.

No obstante, algunos pasajes fueron aclarados por Stevens; por ejemplo, la expresión *A shearsman of sorts*, en la parte I, describe la postura del que habla en el poema, inclinado sobre sí como un sastre trabajando en una prenda. En la parte XVIII, al final del último verso nos encontramos con la expresión *a sea of ex*, y Stevens observa que la intención es la de dar la idea de un mar puramente negativo; de allí el sufijo *ex*. Del tercer fragmento que hemos traducido, la parte XIX, se refiere al

(1) En carta a Renato Poggioli, de la Universidad de Harvard.

(2) Idem. (1).

verso que comienza diciendo: *In face of the monster*, aclarando que ese monstruo es la naturaleza, a la cual desearía reducir, gobernar, subyugar, adquirir sobre ella completo control y usarla libremente para sus propósitos como poeta. "Quiero ser naturaleza bajo la forma de un hombre, con todos los recursos de la naturaleza: quiero ser el león en el laúd". Y luego: "Quiero, como hombre de imaginación, escribir poesía con todo el poder de un monstruo igual en fuerza al monstruo sobre el cual escribo. Quiero que la imaginación del hombre sea completamente adecuada al rostro de la realidad"⁽³⁾.

(3) Idem. (1).

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.*

*Corazón, ⁽¹⁾ 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.*

(1) En español en el original.

LA POESIA ES UNA FUERZA DESTRUCTIVA

La desgracia es
no tener en verdad nada.
Es tener o nada.

Es algo para tener,
un león, un buey en su pecho,
sentirlo respirar allí.

El corazón, perro fornido,
buey joven, oso patizambo,
prueba la sangre de ellos, no la escupe.

Es como un hombre
en el cuerpo de una bestia violenta.
Sus músculos son los de él...

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

No es exagerado identificar el significado de "La poesía es una fuerza destructiva" con lo que afirma Stevens en un ensayo titulado "The Figure of the Youth as Virile Poet" (1), donde luego de analizar las posibilidades y obstáculos para llegar a definirla sostiene que la poesía es metamorfosis, y que el poeta tiene el poder de reconstruirnos valiéndose de sus propias trasformaciones, así como también el poder de destruirnos por iguales medios. Vale la pena mencionar, complementando la idea de la relación entre el poema y la concepción de la poesía como metamorfosis, un inteligente hallazgo de M. Bernetta Quinn (en el ya citado "The Metamorphic Tradition in Modern Poetry") (2), al precisar la influencia de las "Metamorfosis", de Ovidio, sobre los versos de "La poesía es una fuerza destructiva". Según el crítico, se nos hace aquí asistir a una de esas trasformaciones típicas del libro de Ovidio. Y con análogas características: cada vez que un ser humano es convertido en bestia su razón se mantiene, es trasferida al cuerpo de la criatura irracional. No parece excesivamente aventurado, asimismo, reconocer en las seis últimas líneas de "La poesía es una fuerza destructiva" poco menos que una paráfrasis de la historia de Hipómenes, quien luego de obtener la mano de Atlanta, tras haberla vencido en una carrera, fue transformado por Venus en un león por profanar el templo de la diosa ("Metamorfosis" - Libro X).

(1) Incluido en "The Necessary Angel" (Alfred A. Knopf; New York, 1951).

(2) Ver nota a "Superficie marina plena de nubes".

STUDY OF TWO PEARS

I

Opusculum pedagogum.
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.

ESTUDIO DE DOS PERAS

I

Oposculum pedagogum.
Las peras no son violones,
desnudos o botellas.
No se parecen a ninguna otra cosa.

II

Son formas amarillas
compuestas de curvas
combándose hacia la base.
Son toques rojos.

III

No son superficies planas
de curvados perfiles.
Son redondas,
ahusadas en el vértice.

IV

Tal como están modeladas
hay porciones de azul.

*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 observers wills*

Una tiesa hoja seca cuelga
del vástago.

V

El amarillo resplandece,
brilla en distintos amarillos,
limones, verdes y naranjas
que florecen en la piel.

VI

Las sombras de las peras
son burbujas sobre el verde mantel.
Las peras no se ven
como el observador quiere.

En "Estudio de dos peras" se desarrolla una experiencia puramente estética, la descripción de dos objetos con una morosidad, delectación e intención que recuerda el procedimiento de las artes plásticas, por las que Stevens estuvo siempre particularmente interesado. La extrema objetividad que caracteriza al poema, estableciendo una muy precisa distancia entre el observador y lo que se describe, lo beneficia, pues le permite una estructura lineal, sin digresiones. Pero, por otra parte, quizás lo hace demasiado exterior, carente de tensiones internas, al punto de que sólo muy indirectamente asoma esa constante que, casi sin excepción, hemos registrado en los demás poemas: los diarios cambios sobre una cambiante conciencia en un cambiante mundo.

MEN MADE OUT OF WORDS

*What should we be without the sexual myth,
The human revery or poem of death?*

*Castratos of moon-mash-Life consists
Of propositions about life. The human*

*Revery is a solitude in which
We compose these propositions, torn by dreams.*

*By the terrible incantations of defects
And by the fear that defeats and dreams are one.*

*The whole race is a poet that writes down
The eccentric propositions of its fate.*

HUMANIDAD HECHA DE PALABRAS

¿Qué seríamos nosotros sin el mito sexual,
el humano ensueño o el poema de la muerte?

Castrados en un amasijo hecho de luna. La vida consiste
en proposiciones acerca de la vida. El humano

ensueño es una soledad en la cual
componemos esas proposiciones, desgarrados por los
[sueños,

por los terribles sortilegios de las derrotas
y por el miedo a descubrir que derrotas y sueños son uno.

La raza entera es un poeta que escribe
las excéntricas proposiciones de su destino.

En su estudio sobre Wallace Stevens ⁽¹⁾, William York Tindall se detiene en "Humanidad hecha de palabras", para destacar una frase de la segunda estrofa del poema: ...La vida consiste / en proposiciones acerca de la vida, calificando al autor de poeta del proceso y de la proposición. Relaciona dicha frase con el procedimiento que emplea Stevens en uno de sus poemas extensos, "Notes Toward a Supreme Fiction", dividida en tres secciones, cada una de las cuales comprende diez poemas que en su mayoría comienzan con una proposición, o incluyen una en el texto; proposición, no afirmación, es decir, algo que debe ser aceptado o rechazado, y que se elabora dentro del poema mediante metáforas.

(1) Ver nota a "El hombre de nieve".

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 not 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.*

LA CASA ESTABA EN SILENCIO Y EL MUNDO EN CALMA

La casa estaba en silencio y el mundo en calma.
El lector convirtiéndose 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 no hubiese libro,
fuera de que el lector inclinado sobre la página

deseaba inclinarse, deseaba ser
el erudito para el cual su libro es real, para el cual

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

La quietud 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
donde no existe otro significado, él mismo [en calma,

es calma, él mismo es verano y noche, él mismo
es el lector inclinándose hasta tarde y leyendo allí.

"La casa estaba en silencio y el mundo en calma" reitera la imagen del cambio, de las incesantes variaciones del paisaje, las estaciones y los climas, la interrelación de las condiciones externas y las internas, tan importantes unas como otras, y que se dan en el yo dueño de ciclos, períodos de luz, sombra, alta y baja energía, equivalentes anímicos de las estaciones. Pero debe destacarse que aquí la interrelación entre las dos zonas en que el poema se va creando y se mueve está acentuada hasta la identificación. El lector llega a ser ese libro que está leyendo (*The reader became the book*) y luego, la noche de verano (*and summer night / Was like the conscious being of the book*). Un proceso idéntico, se ha dicho, al que denotan aquellos versos de Eliot, en "The Dry Salvages" *...or music heard so deeply / That it is not heard at all, but you are the music / While the music lasts*, y que en el caso de Stevens ha sido también interpretado como una actitud escapista, la expresión del deseo de huir de los males y conflictos de la vida refugiándose en la fantasía de ser un objeto cualquiera, pensante pero ajeno al dolor del mundo.

from: **NOTES TOWARD A SUPREME FICTION**

It Must Be Astract

I

*Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.*

*You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.*

*Never suppose an inventing mind as source
Of this idea nor for that mind compose
A voluminous master folded in his fire.*

*How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images...*

*The death of one god is the death of all.
Let purple Phoebus lie in umber harvest,
Let Phoebus slumber and die in autumn umber,*

de: NOTAS EN TORNO DE UNA SUPREMA FICCION

Debe ser abstracta

I

Comienza, efebo, por percibir la idea
de esta invención, de este inventado mundo,
la inconcebible idea del sol.

Debes, nuevamente, volver a ser ignorante,
y con ojos ignorantes descubrir de nuevo el sol
y verlo claramente en la idea de sol.

No presuponer nunca como fuente de esta idea
una mente inventora, ni que esa mente componga
un voluminoso amo envuelto en su fuego.

Qué límpido es el sol visto en su idea,
bañado en la más remota diafanidad de un cielo
que nos expulsara a nosotros y a nuestras imágenes...

La muerte de un dios es la muerte de todos.
Déja yacer en la sombría cosecha al purpúreo Febo,
déjalo dormir y morir en el sombrío otoño,

Phoebus is dead, ephebe. But Phoebus was
A name for something that never could be named.
There was a project for the sun and is.

X There is a project for the sun. The sun
Must bear no name, gold flourisher, but be
In the difficulty of what it is to be.

Febo está muerto, efebo. Pero Febo
fue un nombre para algo que nunca pudo ser nombrado.
Hubo un proyecto para el sol y aún existe.

Hay un proyecto para el sol. El sol
no debe cargar con un nombre, dorado florecer, sino estar
en la dificultad de qué es ser.

Publicado primeramente en 1942, e incluido luego en el volumen "Transport to Summer" (1), este extenso poema de 659 versos escritos en su mayoría con la cadencia del endecasílabo del pentámetro yámbico, comprende tres secciones: *It Must be Abstract, It Must Change, It Must Give Pleasure*, cada una de diez partes divididas en siete tercetos. Según Harold Bloom (2), la intención de Stevens es llegar a una creencia absoluta en una ficción entendida exclusivamente como ficción. Algo que en sí mismo es poético y, en consecuencia, un punto de vista análogo al enunciado en "El hombre de la guitarra azul": la poesía es el tema del poema. Llegar a esa ficción como tal significa despojarnos de todo factor histórico, antropomórfico, llegar a la idea primigenia, sin superposiciones mítico-religiosas, a una suerte de contemplación platónica que "recoge el fuego de la idea primera", que nos conduce a la integridad originaria del Ser. En torno de este tema giran las diez partes de *It Must Be Abstract*, un título exhortatorio que alude a que el poeta debe tener el poder de abstraerse

(1) Alfred A. Knopf; New York, 1947.

(2) "Notes Toward a Supreme Fiction": A Commentary. En "Wallace Stevens" (Collection of Critical Essays Edited by Marie Borroff. Prentice-Hall, Inc., 1963).

de las ajadas conceptualizaciones de la realidad y vivir en el mundo, aunque existan —además—, diversas concepciones de este mundo. Y sólo puede arribar a esta abstracción mediante la creación de ficciones. “Cuando esas ficciones se han convertido en supremas —dice Bloom—, en la obra de un poeta importante, un Wordsworth o un Stevens, es porque la realidad abstraída ha sido unida a las posibles sublimidades de la imaginación.”

- Llegar a Sea
- abstracción a del poeta

THIS SOLITUDE OF CATARACTS

*He never felt twice the same about the flecked river,
Which kept flowing and never the same way twice,
[]flowing*

*Through many places, as if it stood still in one,
Fixed like a lake on which the wild ducks fluttered,*

*Ruffling its common reflections, thought-like Monadnocks.
There seemed to be an apostrophe that was not spoken.*

*There was so much that was real that was not real at all.
He wanted to feel the same way over and over.*

*He wanted the river to go on flowing the same way,
To keep on flowing. He wanted to walk beside it,*

Under the buttonwoods, beneath a moon nailed fast.

He wanted his heart to stop beating and his mind to rest

ESTA SOLEDAD EN LAS CATARATAS

Nunca sintió dos veces lo mismo respecto del salpicado río,
que seguía fluyendo y nunca dos veces el mismo, fluyendo

a través de muchos lugares, y como inmóvil en uno,
fijo como un lago donde se agitan los patos silvestres,

rizando sus usuales reflejos, pensados Monadnocks ⁽¹⁾.
Parecía ser un apóstrofe que no fue dicho.

Había tanto de lo real que para nada era real.
Una y otra vez él quiso sentir lo mismo.

Quiso que el río siguiese fluyendo de la misma manera,
que siguiese fluyendo. Quiso caminar a su lado,

bajo los sicómoros, debajo de una luna rápidamente
[enclavada.

Quiso que su corazón dejara de latir, que su mente
[descansara

(1) Monadnocks es el nombre de una línea de montañas, y se usa ese término en geología para indicar restos de antiguas zonas altas que se alzan sobre un llano como una aislada masa rocosa. (N. del T.)

*In a permanent realization, without any wild ducks
Or mountains that were not mountains, just to know how
[it would be,*

*Just to know it would feel, released from destruction,
To be a bronze man breathing under archaic lapis,*

*Without the oscillations of planetary pass-pass,
Breathing his bronzen breath at the azury centre of time.*

en una permanente comprensión, sin patos silvestres
o montañas que no eran montañas, sólo por saber cómo
[sería,

sólo por saber cómo sentiría, liberado de la destrucción,
ser un hombre de bronce respirando bajo arcaica piedra,

sin las oscilaciones del paso planetario,
respirando su aliento bronceíneo en el azulado centro
[del tiempo.

Desde los versos iniciales: *Nunca sintió dos veces lo mismo respecto del salpicado río, / que seguía fluyendo y nunca dos veces el mismo*, parece evidente que el poema se apoya en la idea heracliana de la perpetua fluencia, eterno devenir y movimiento de cuanto existe; en la imposibilidad y nostalgia de no encontrar jamás algo ...liberado de la destrucción, único e inmutable, ...sin las oscilaciones del paso planetario. Sin embargo, otra interpretación de "Esta soledad en las cataratas" sería la de juzgarlo como ejemplo de una típica actitud temperamental, llamémosle así, de la obra de Stevens: por un lado, la visión escéptica de la realidad, por el otro, algo semejante a la esperanza, al anhelo de hallar una base para la afirmación y la aceptación de algo donde conocer la paz. Ese deseo de que su corazón dejara de latir, que su mente descansara / en una permanente comprensión...

TO AN OLD PHILOSOPHER IN ROME

*On the threshold of heaven, the figures in the street
Become the figures of heaven, the majestic movement
Of men growing small in the distances of space,
Singing, with smaller and still smaller sound,
Unintelligible absolution and an end.*

*The threshold, Rome, and that more merciful Rome
Beyond, the two alike the make of the mind.
It is as if in a human dignity
Two parallels become one, a perspective of which
Men are part both in the inch and in the mile.*

*How easily the blown banners change to wings...
Things dark on the horizons of perception,
Become accompaniments of fortune, but
Of the fortune of the spirit, beyond the eye,
Not of its sphere, and yet not far beyond,*

*The human end in the spirit's greatest reach,
The extreme of the known in the presence of the extreme
Of the unknown. The newsboys' muttering
Becomes another murmuring; the smell
Of medicine, a fragrantness not to be spoiled...*

A UN VIEJO FILOSOFO EN ROMA

En los umbrales del cielo, las figuras de la calle
tórnanse figuras del cielo, el majestuoso movimiento
de hombres empequeñeciéndose en las distancias espaciales,
cantando, con un tono cada vez más bajo,
una ininteligible absolución y un fin.

La entrada, Roma, y más allá la otra Roma, más piadosa,
similares las dos en su ser espiritual.

Es como si en una dignidad humana
dos paralelas se unieran, una perspectiva de la cual
son partes los hombres en la pulgada y en la milla.

Qué fácilmente las banderas al viento se transforman
[en alas.

Oscuras cosas sobre el horizonte de la percepción
tórnanse en acompañamientos de la fortuna, pero
de la fortuna del espíritu, más allá del ojo,
fuera de su esfera, y sin embargo no tan lejos,

el humano fin en el logro más grande del espíritu,
el extremo de lo conocido en presencia del extremo
de lo desconocido. El confuso murmullo del vendedor
[de diarios
conviértese en otro murmullo; el olor de las medicinas,
una fragancia que no se disipa...

The bed, the books, the chair, the moving nuns,
The candle as it evades the sight, these are
The sources of happiness in the shape of Rome,
A shape within the ancient circles of shapes,
And these beneath the shadow of a shape

In a confusion on bed and books, a portent
On the chair, a moving transparence on the nuns,
A light on the candle tearing against the wick
To join a hovering excellence, to escape
From fire and be part only of that of which

Fire is the symbol: the celestial possible.
Speak to your pillow as if it was yourself.
Be orator but with an accurate tongue
And without eloquence, O, half —asleep,
Of the pity that is the memorial of this room,

So that we feel, in this illumined large,
The veritable small, so that each of us
Beholds himself in you, and hears his voice
In yours, master and commiserable man,
Intent on your particles of nether-do,

Your dozing in the depths of wakefulness,
In the warmth of your bed, at the edge of your chair, alive
Yet living in two worlds, impenitent
As to one, and, as to one, most penitent,
Impatient for the grandeur that you need

In so much misery; and yet finding it
Only in misery, the afflatus of ruin,
Profound poetry of the poor and of the dead,
As in the last drop of the deepest blood,
As it falls from the heart and lies there to be seen,

El lecho, los libros, la silla, los pasos de las monjas,
la vela que rehúye la vista, esas son
las fuentes de la felicidad en la forma de Roma,
una forma dentro de antiguos círculos de formas,
y éstas debajo de la sombra de una forma

en una confusión en el lecho y los libros, un presagio
sobre la silla, una móvil transparencia sobre las monjas.
una luz sobre la vela arañando el pábilo
para unirse a una vacilante perfección, para huir
del fuego y ser sólo parte de aquello de lo cual

el fuego es el símbolo: el celestial posible.
Háblale a tu almohada como a ti mismo.
Sé orador, pero con un lenguaje cuidado
y sin elocuencia, oh adormilado,
de la piedad que es el recuerdo de este cuarto,

de modo que percibamos, en este gran iluminado,
lo minúsculo verdadero, y cada uno de nosotros
puede reflejarse en ti, y oír su voz
en la tuya, maestro y lastimoso hombre,
atento a tus partículas del hacer terreno,

tu sopor en las profundidades de la vigilia,
en el calor de tu lecho, en el borde de tu silla,
vivo, pero viviendo en dos mundos, impenitente
en uno, contrito en el otro,
impaciente por la grandeza que necesitas

entre tanta aflicción; y sin embargo hallándola
sólo en la desgracia, el soplo de la ruina,
la honda poesía de los pobres y de los muertos,
como en la última gota de la más escondida sangre,
como brota del corazón y yace allí para ser vista,

Even as the blood of an empire, it might be,
For a citizen of heaven though still of Rome.
It is poverty's speech that seeks us out the most.
It is older than the oldest speech of Rome.
This is the tragic accent of the scene.

And you-it is you that speak it, without speech,
The loftiest syllables among loftiest things,
The one invulnerable man among
Crude captains, the naked majesty, if you like,
Of bird-nest arches and of rain-stained vaults.

The sounds drift in. The building are remembered.
The life of the city never lets go, nor do you
Ever want it to. It is part of the life in your room.
Its domes are the architecture of your bed.
The bells keep on repeating solemn names

In choruses and choirs of choruses,
Unwilling that mercy should be a mystery
Of silence, that any solitude of sense
Should give you more than their peculiar chords
And reverberations clinging to whisper still.

It is a kind of total grandeur at the end,
With every visible thing enlarged and yet
No more than a bed, a chair and moving nuns,
The immensest theatre, the pillared porch,
The book and candle in your ambered room,

Total grandeur of a total edifice,
Chosen by an inquisitor of structures
For himself. He stops upon this threshold,
As if the design of all his words takes form
And frame from thinking and is realized.

así como la sangre de un imperio, podría ser,
para un ciudadano del cielo aunque todavía de Roma.
El idioma de la pobreza es el que más nos penetra.
Es más viejo que la más vieja lengua de Roma.
Este es el trágico acento de la escena.

Y tú, tú eres quien lo habla, sin articularlo,
las sílabas más excelsas entre las cosas más excelsas,
el invulnerable entre rudos capitanes,
la desnuda majestad, si lo prefieres, de los arcos
de nidos de pájaros y bóvedas salpicadas por la lluvia.

Los sonidos penetran. Recuérdanse los edificios.
La vida de la ciudad nunca reposa. Tú no lo quieres.
Eso es parte de la vida en tu cuarto.
Sus cúpulas son la arquitectura de tu lecho.
Las campanas repican sin cesar nombres solemnes

en coros y coros de coros.
negándose a que la misericordia sea un misterio
del silencio, y a que cada soledad del sentido
pueda darte más que sus peculiares acordes
y las reverberaciones adheridas en un susurro.

Es una especie de magnificencia total en el fin,
con cada cosa visible engrandecida y sin embargo
no más que una cama, una silla y pasos de monjas,
el teatro más inmenso, el pórtico sostenido por columnas,
el libro y la vela en tu cuarto ambarino,

magnificencia total de un edificio total,
elegido para sí por un inquisidor
de estructuras. Se detiene en este umbral,
como si el esquema de todas sus palabras tomara
del pensamiento forma y marco y fuese concretado.

Escrito hacia 1953, poco después de la muerte de George Santayana en un convento de Roma, "A un viejo filósofo en Roma" es un tributo a la personalidad y el pensamiento del filósofo, admirado por Stevens quizás por una común actitud, moral y estética, de contemplar el mundo buscando una verdad que en su complejidad, riqueza y belleza sea capaz de colmar toda apetencia humana. Santayana, considerándose algo así como un filósofo natural, pensaba —al igual que Wallace Stevens—, que la fuente de la realidad está en la experiencia, y que colores, formas, gustos y olores recibidos mediante sensaciones constituyen el "reino de las esencias". La coincidencia se ahonda por el hecho de que según Santayana esa experiencia está sujeta a ser interpretada por la fantasía del hombre, fantasía cuyo equivalente en Stevens es la imaginación. Esta posición es visible sobre todo en el tratamiento de ciertos temas, como los relacionados con problemas de creencia o de fe en sus aspectos teológico y metafísico. Santayana sólo considera a la Iglesia desde un ángulo estético, más como belleza que como verdad, idea que Stevens comparte, y aun extrema, en algunos de sus grandes poemas; y si no, recuérdese "Sunday Morning", cuya parte II expresa casi directamente que el cristianismo es la religión de la muerte y de la irrealidad, que en esta tierra existen muchísimas, infinitas cosas capaces de reemplazar al cielo, dignas de ser amadas tanto como el pensamiento del cielo (*Things to be cherished like the thought of heaven*). En otras palabras, verdaderamente humano y divino es

cuanto le sucede al hombre en la tierra, la comunión con el sentido de la naturaleza y del paisaje, los dolores y alegrías del hombre. Y con arreglo a esto, "A un viejo filósofo en Roma" le sirve a Stevens para exponer un pensamiento que es una de las consecuencias más permanentes de su manera de ver al hombre: nos movemos en un círculo temporal, tal es nuestra vida, y la muerte no es una partida de ese círculo, sino un cambio de relación dentro de él. En el poema imagina a Santayana agonizante y a las puertas del cielo (¿o del celestial posible?), en una Roma que es real y es, al mismo tiempo, creación de la imaginación; real, y por lo tanto poética, o a la inversa, de acuerdo con la teoría de Stevens. Un cuarto de moribundo donde los objetos son percibidos y mostrados con gran realismo. La cama, los libros, las monjas, etc., rodeando y acompañando con sus formas —que en ese instante se trasforman en otras formas—, el morir de un hombre cuyo morir es vivir ahora entre dos mundos (*impenitente / en uno, contrito en el otro*), es trasformar su voz en una voz que es de él pero que también atañe a todos los hombres.

CRONOLOGIA PRINCIPAL

- 1879 Wallace Stevens nace en Reading, Pensilvania, el 2 de octubre.
- 1914 En el número de noviembre de "Poetry: A Magazine of Verse", aparecen, por vez primera, sus poemas.
- 1916 Ingresa como abogado en la filial de Nueva York de la Hartford Accident and Indemnity.
- 1923 "Harmonium" (Alfred A. Knopf, New York), su primer libro, reeditado en 1931 y 1937.
- 1934 Es elegido vicepresidente de la Hartford Accident and Indemnity Co.
- 1936 "Ideas of Order" (Alfred A. Knopf, New York).
- 1937 "The Man with the Blue Guitar" (Alfred A. Knopf, New York).
- 1942 "Parts of a World" (Alfred A. Knopf, New York).
- 1950 "The Auroras of Autumn" (Alfred A. Knopf, New York). Obtiene el Premio Bollingen de poesía.
- 1951 "The Necessary Angel: *Essays on Reality and the Imagination*" (Alfred A. Knopf, New York).
- 1954 "The Collected Poems" (Alfred A. Knopf, New York), publicado con motivo del 75 aniversario del autor..
- 1955 Le es conferido el Premio Pulitzer de poesía. Muere el 2 de agosto de ese año.
- 1957 "Opus Posthumous" (Alfred A. Knopf, New York).
- 1966 "The Letters of Wallace Stevens" (Alfred A. Knopf, New York). Seleccionadas por Holly Stevens.

I N D I C E

Prólogo	7
<i>Infanta Marina</i>	12
Infanta Marina	13
<i>Domination of Black</i>	16
Dominio del Negro	17
<i>The Snow Man</i>	22
El Hombre de Nieve	23
<i>Fabliau of Florida</i>	26
Fabliau de Florida	27
<i>Anecdote of Men by the Thousand</i>	30
Anécdota de Hombres por Millares	31
<i>Desillusionment of Ten O'clock</i>	34
Desilusión a las Diez	35
<i>Sunday Morning</i>	38
Domingo a la Mañana	39
<i>Six Significant Landscapes</i>	52
Seis Paisajes Significativos	53
<i>Anecdote of the Jar</i>	60
Anécdota del Cántaro	61
<i>Two Figures in Dense Violent Light</i>	64
Dos Figuras en la Densa Luz Violeta	65

<i>Thirteen Ways of Looking at a Blackbird</i>	68
Trece Modos de Contemplar a un Mirlo	68
<i>from: Sea Surface Full of Clouds</i>	76
de: Superficie Marina Plena de Nubes	77
<i>The Sun this March</i>	82
El Sol este Marzo	83
<i>from: The Man with the Blue Guitar</i>	86
de: El Hombre de la Guitarra Azul	87
<i>Poetry is a Destructive Force</i>	94
La Poesía es una Fuerza Destructiva	95
<i>Study of Two Pears</i>	98
Estudio de Dos Peras	99
<i>Men Made Out of Words</i>	104
Humanidad Hecha de Palabras	105
<i>The House was Quiet and the World was Calm</i>	108
La Casa estaba en Silencio y el Mundo en Calma	109
<i>from: Notes Toward a Supreme Fiction</i>	112
de: Notas en Torno de una Suprema Ficción	113
<i>This Solitude of Cataracts</i>	118
Esta Soledad en las Cataratas	119
<i>To An Old Philosopher in Rome</i>	124
A un Viejo Filósofo en Roma	125
Cronología Principal	133

**Este libro se terminó de imprimir
el día 8 de setiembre de 1967,
en ARTES GRÁFICAS CADOP,
Venezuela 2241, Bs. As.**

ALBERTO GIRRI

**POEMAS
DE WALLACE
STEVENS**

PARA WALLACE STEVENS, EL MUNDO QUE NOS RODEA ES UNA REALIDAD BIEN CONCRETA QUE LA MAYORIA DE SUS POEMAS REFLEJA NO SOLAMENTE EN FORMA VISUAL, IMPRESIONISTA, SINO PLASTICAMENTE.

POR SUS INTENCIONES Y LENGUAJE, LOS POEMAS DE STEVENS PARECEN A MENUDO DISCURSOS FILOSOFICOS, PERO CUALQUIER LECTOR ATENTO PUEDE PERCIBIR QUE LO QUE ALLI ESTA EN JUEGO ES, MAS QUE CONCEPTOS, UNA TENSION ESPIRITUAL A TRAVES DE LA CUAL EL POETA TRATA DE APROVECHAR TODOS LOS RECURSOS QUE LA INTELIGENCIA Y LA SENSIBILIDAD PONEN A SU ALCANCE PARA EXPRESAR UNA VERDAD, OBJETO ESENCIAL DEL POEMA, Y LOS MOVIMIENTOS SUCESIVOS EN LA BUSQUEDA DE ESA VERDAD.