

TRES POEMAS DE WALLACE STEVENS

Desde 1913, en que a los treinta y cuatro años publicara su poema *Sunday Morning*, en *Poetry*, la revista de Harriet Monroe, hasta 1955, el año de su muerte, Wallace Stevens, abogado especialista en seguros, vicepresidente de la Harford Accident and 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 leído casi exclusivamente por poetas y críticos profesionales, atraídos por el virtuosismo y la naturaleza experimental de la mayoría de sus obras. Algo semejante, se ha señalado, a la suerte corrida por Whistler, *pintor para pintores*, pero con menos fortuna que éste, pues ninguno de los poemas de Stevens alcanzaría, no obstante, tanta difusión como el retrato de la madre del pintor, de Whistler, 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 su 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 también los movimientos sucesivos en la búsqueda de esa verdad. Wallace Stevens suele tocar temas propios, aparentemente, de un tratado de estética, o de poética, y no de poemas; temas especulativos acerca de la creación artística, como en *The Man with the Blue Guitar*, extensa composición en treinta y tres estrofas que desarrolla el problema de las relaciones entre el arte y la realidad, y donde hallamos enunciados como estos de la estrofa 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,
Things as they are. Or so we say.*

En rigor, lo que estos versos intentan expresar 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 ya es una cifra de la lírica stevensiana, se está expresando el estado del poeta frente a su objeto, su verso forzado, como *artifex*, a cantar en versos la imposibilidad última del canto.

En cuanto a la abstracción, no es, tampoco, de naturaleza intelectual. Implica una suerte de contemplación platónica que quiere apresar lo esencial, lo virgen y original de cada idea. 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. Quiere recuperar la idea en su estado puro mediante el instrumento de la poesía, la *suprême 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 gran parte de sus poemas refleja no sólo en forma visual, impresionista, sino plásticamente. Muchos y admirables son los ejemplos de esta 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*:

T A T U A J E

*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.*

Tal 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*. La poesía, escribió Stevens 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 textualmente está dicho en la estrofa 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,
In its own seeming, plainly visible,
Yet not too closely the double of our lives,
Intenser than any actual life could be.*

* * *

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 tienda
y duermen con un ojo observando las estrellas
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.*

Casi ningún poema de Wallace Stevens pierde de vista esa obsesiva preocupación de su autor por lo *real*; lo real que es, para utilizar sus palabras, *sólo la base, pero es la base*, y hacia el 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 datos geográficos —como la mención de la Florida y Cayo Hueso en *Dos figuras en la densa luz violeta*—, que con todas sus implicaciones de paisaje, clima, colorido, de que se vale Stevens para crear las analogías, nos ubican de lleno en la atmósfera y aun en el asunto del poema. Pero, además, en este poema los datos sobre sonidos, sobre el brillo de las estrellas y de la luna, van acompañando y traduciendo las gradaciones internas de la situación; son signos alegóricos con determinadas significaciones; son lo real, que sirve de punto de referencia y base para el sueño, y son también los pormenores de ese sueño. Aunque en Stevens son frecuentes los poemas característicamente líricos e impresionistas, no lo son tanto los poemas donde el tema del amor es tratado así, como en *Dos figuras en la densa luz violeta*, sin implicaciones conceptuales irónicas o de otra especie, sino como un estado emocional del que el paisaje es contorno y materia.

* * *

LA POESÍA 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.*

Algunos textos en prosa de Stevens, suelen suministrar una invaluable guía para desentrañar el punto de partida de concepciones que aparecen en ciertos poemas. No es difícil ver el sentido de *La poesía es una fuerza destructiva* en una parte del ensayo "The Figure of the Youth as Virile Poet" (en *The Necessary Angel*; Knopf, 1951), donde luego de analizar las posibilidades y obstáculos para llegar a definir la poesía, Stevens sostiene que la poesía es metamorfosis, añadiendo que el poeta tiene el poder de reconstruirnos valiéndose de sus propias transformaciones, así como también tiene el poder de destruirnos por iguales medios. Vale la pena mencionar también complementando la idea de la relación entre el poema y la concepción de la poesía como metamorfosis, una inteligente observación de M. Bernetta Quinn (en *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*; Rutgers University Press, 1955), quien señala la influencia de la *Metamorfosis*, de Ovidio, sobre *La poesía es una fuerza destructiva*. Según el crítico, Stevens nos hace asistir aquí a una de esas transformaciones típicas del libro de Ovidio, y con análogas características: cada vez que un ser humano es convertido en bestia su razón se mantiene, es transferida al cuerpo de la criatura irracional. No parece excesivamente aventurado, asimismo, ver 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 Atalanta, tras haberla vencido en una carrera, fue transformado por Venus en un león, por profanar el templo de la diosa (*Metamorfosis* - Libro X).

* * *

DESILUSIÓN A LAS DIEZ

*Las casas están encantadas
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 extraña,
con escarpines de lazo*

*y cintos de abalorios.
La gente no tr a a soñar
con mandriles y pervincas.
Sólo aquí y all , un viejo marnero
borracho y dormido con sus botas,
caza tigres
en rojo clima.*

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*, 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 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 all *, para conectarse con la experiencia que da origen al poema, tiene por objeto *transformar la realidad en conocimiento*, la toma de conciencia de la realidad, de lo que ella encierra de contradictorio y violento oculto por la apariencia y rutina. En *Desilusión a las diez*, cuyo tema tiene un sentido fácilmente perceptible, es interesante observar cómo ese mecanismo de la imaginación frente a la realidad está sabiamente aplicado en los detalles. Por un lado, las blancas camisas de dormir, asépticas y tediosas sin nada verde o púrpura, sin anillos ni dibujos de ninguna clase, las comunes 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 otro lado, la noche fuera de esas casas, en lugares menos ordenados, con gentes capaces de vivir la realidad *como es*; con ese marnero borracho, dormido con sus botas, que *realmente caza tigres / en rojo clima*; que es capaz de tocar las cosas, no sus apariencias.

ALBERTO GIRRI