El poeta del fin de la mente

Posted on 1 de marzo de 1999 by Andrés Ibáñez

El capítulo VIII de *Las iluminaciones de la Meca* de Ibn Arabi se titula «Sobre el conocimiento de la Tierra que fue creada con el resto de la semilla de arcilla de Adán, y que es la tierra de la Verdadera Realidad, con la mención de las sorpresas y maravillas que contiene». Según Ibn Arabi, después de la creación de Adán, a Dios le quedó un poco de arcilla en las manos, y con esta arcilla sobrante decidió crear la palmera. Y todavía después de la creación de la palmera quedó un resto casi insignificante de arcilla, una cantidad invisible (una «cantidad hechizada», diría Lezama) equivalente a una semilla de sésamo. Esta palmera, que es verdaderamente «la hermana de Adán», esta semilla de sésamo, son la puerta a lo que Ibn Arabi llama «la tierra de la Verdadera Realidad», la «Tierra Celeste», «Hurqalya», el mundo intermedio, el *intermundo* donde habitan las imágenes, el país de la imaginación. La palmera es, pues, el símbolo de este mundo de la imaginación y quizá su límite irradiante. Conviene recordar aquí (lo cuenta Henry Corbin en su libro infinitamente fascinante *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*) que para los sufíes la imaginación crea un mundo intermedio entre *Yabarut*, la esfera de las puras inteligencias querubínicas, el reino de las ideas puras (lo que para nosotros sería la metafísica), y *Mulk*, la esfera de lo material y lo visible (el mundo físico). Este mundo intermedio creado por Dios con la arcilla sobrante de Adán y del cual la palmera es heraldo y símbolo, es *Malakut*, el mundo del alma y de las almas, la esfera de las imágenes, el reino de la imaginación creadora. *Malakut* no es el más allá, no es el lugar donde están los ángeles, pero tampoco está aquí mismo, en el mundo de lo material y lo mensurable. Es el reino de la imaginación creadora (lo que Paracelso llamaba *imaginatio vera* para diferenciarla de la mera fantasía), el reino intermedio entre lo visible y lo invisible.

«La palmera del final de la mente, / más allá del último pensamiento, se eleva / en el decorado de bronce…», dicen los versos iniciales de «De simplemente ser», quizá el último poema de Stevens (nada más terminarlo fue hospitalizado, se le diagnosticó un cáncer de estómago, fue operado y murió a los pocos meses) que hasta ahora sólo podíamos leer en la antología de su obra realizada por Holly Stevens, la hija del poeta, titulada precisamente «La palmera del final de la mente». La palmera se eleva al fin de la mente y parece señalar, por tanto, la linde de un mundo nuevo. Pero ¿por qué se eleva la palmera *al final de la mente*? ¿Qué puede haber más allá de la mente? ¿Qué relación existe entre la mente y la imaginación? En las líneas que siguen nos proponemos, entre otras cosas, dar una respuesta a estas tres preguntas. Digamos ya, y para tenerlo presente de ahora en adelante, que en la palmera canta un pájaro: «Un pájaro de plumas doradas / canta en la palmera, sin significado

humano, / sin humano sentimiento, una canción extranjera…». Digamos también que la imagen es indudablemente deudora de Yeats («Navegando a Bizancio»).

«Mente» e «imaginación» son dos de las grandes palabras definitorias de la poesía de Stevens y también, junto con «romántico», «abstracto», «ficticio», «idea», «poesía» o «ser», uno de los términos que a él le gustaba más usar tanto en poemas como en ensayos o aforismos. Podemos comprender toda la obra poética de Wallace Stevens como un intento de *decir* tres cosas: decir qué es la poesía, decir qué es la imaginación, decir qué es la mente (el pensamiento), pero *decir* en el sentido casi místico que esta palabra tiene, por ejemplo, para el último Wittgenstein, decir como búsqueda de *das erlösende Wort*, «la palabra que deshace los nudos», decir de forma absoluta, decir por fin, decir para siempre. Desde luego, Stevens jamás llegó a ese imposible, y como era de esperar, todos sus intentos fueron inútiles. El resultado de esos intentos inútiles es, por supuesto, su extensa, caudalosa, majestuosa obra poética.

«La realidad es una actividad de la más augusta imaginación» reza el título de uno de los Últimos Poemas. El lenguaje de Stevens es el lenguaje de la imaginación en el sentido de *imaginatio vera*, de imaginación como reino intermedio entre el reino de la mente y el reino de la mística, de imaginación no como fantasía (que «inventa sin descubrir», que es lo que sucede, según Stevens, en el surrealismo) sino como lenguaje tendido entre nosotros y lo desconocido, entre la mente y la «canción extranjera» del pájaro que canta en la palmera del fin de la mente. Intentemos sortear las dificultades terminológicas y conceptuales de este paso peligroso con un mínimo de elegancia. Prestemos atención. «Puesto que vivimos en la mente, vivimos con la imaginación» dice el poeta en «La imaginación como valor» (*El ángel necesario*). Aquí «mente» e «imaginación» parecen sinónimos. El «ángel necesario de la tierra» («Ángel rodeado de paisanos»), a través de cuyos ojos podemos «ver el mundo de nuevo, limpio de la rigidez y testarudez de la costumbre humana» se define a sí mismo como «un hombre de la mente». Aquí parece que la visión del ángel de la tierra se realiza a través de la mente. Sin embargo, y éste es, precisamente, el centro de nuestro argumento, toda la investigación de Stevens en la sustancia de la poesía, de la imaginación y de la mente (es decir, del pensamiento) le condujo, inevitablemente, a esta aseveración: que si bien es cierto que vivimos la gran aventura de la mente, la poesía nos conduce a lo que está más allá de la mente. Decir esto resulta más bien extraño dentro de una tradición que considera la mente sinónimo de «yo» y lugar natural de la presencia. Por eso nos hemos permitido citar al principio de esta reseña a Ibn Arabi y a la tradición sufí de la palmera hermana de Adán: porque dentro de la tradición de Descartes y su «pienso, luego existo», el poema «De simplemente ser» no tiene el menor sentido.

En «San Juan y el Dolor de Espalda» (*Las auroras de otoño*), el tema aparece expuesto con

radiante claridad. Dice San Juan: «El mundo es presencia y no fuerza. / La presencia no es mente». Este es un Stevens muy distinto a aquel que fue tan importante para la generación de nuestros «novísimos» y cuyo verso «la poesía es el tema del poema» (de *El hombre de la guitarra azul*), tantas veces citado, parecía ser la suma total de su aventura poética. Éste es un Stevens preocupado por la presencia, la gran bestia negra del modernismo y no digamos ya del posmodernismo, un Stevens que presiente que la presencia no está en la mente. «La presencia», sigue diciendo San Juan, «llena todo el mundo antes de que la mente pueda pensar». Continúa elaborando el tema de la presencia por medio de una serie de ilustraciones que «nos ayudan a enfrentarnos al intrigante abismo / que existe entre nosotros y el objeto», y termina con la añoranza de «esa pequeña ignorancia que lo es todo» y, finalmente, de «el nido posible en el árbol invisible». Este «árbol invisible», no hace falta decirlo, es la palmera que se eleva al final de la mente, y el «nido posible», el habitáculo del pájaro de plumas doradas.

Pero ¿qué es lo que sucede con la mente? ¿Por qué deberíamos ir más allá de la mente? ¿Por qué sentimos esa nostalgia de la tierra de la palmera, por qué deseamos escuchar la «canción extranjera» del pájaro? «La mente está embarrada», leemos en «Maestro del lodo» (*Ideas of Order*). Y en «*Esthétique du Mal*», en nuestra opinión el poema más intenso y más hermoso de Stevens: «El genio de la desdicha / no es un sentimental. Es, más bien, / ese elemento maligno, ese mal en el yo, del cual, / en gestos bruscos, huecos, desesperados, / cae la culpa sobre todas las cosas: el genio / de la mente, que es nuestro ser, equivocado y equivocado, / el genio del cuerpo, que es nuestro mundo, / gastado en las falsas ocupaciones de la mente». Existe en el Yo, dice Stevens, un cierto elemento maligno que es el origen de la desdicha humana. Este elemento es la mente, que se ha apoderado de nosotros hasta hacerse una con nosotros («que es nuestro ser») y se ha apoderado también de nuestro cuerpo, que se gasta «en las falsas ocupaciones (*engagements*) de la mente». Esto es lo que dice la personal «estética del mal» de Wallace Stevens: que la mente, que se ha apoderado de nuestro pensamiento y de nuestro cuerpo, es el origen del mal. Es una afirmación tan extraña, tan escandalosa, tan incomprensible para aquellos que consideran que «la mente» y «el yo» son la misma cosa, que seguramente muchos lectores preferirían no haberla leído. El tema reaparece en *El búho en el sarcófago*, uno de los más misteriosos y lúgubres poemas de Stevens, y en opinión de Harold Bloom uno de los mejores. El poema es una extraña y sombría descripción de dos criaturas, dos «hermanos», a los que pronto se une una tercera que es (cito, *mutatismutandis,* según la traducción de Jenaro Talens): «La madre de todos nosotros, / la madre terrena y la madre de los muertos», tres sombras que «viven sin nuestra luz, / en un elemento que no sea la pensantez del tiempo, / en el que la realidad es prodigio». Y he aquí los versos finales que, de nuevo, apenas requieren comentarios: «Estas son las supremas imágenes de la muerte, / las puras perfecciones del espacio paterno, / los hijos de

un deseo que es voluntad, / incluso de muerte, los seres de la mente / en el espacio de la mente que tiende hacia la luz, la llamarada florida… / Es un niño que se arrulla a sí mismo / la mente, entre las criaturas que construye, / la gente, aquellos junto a quienes vive y muere». La mente es inconsciente como un niño, dicen los extraños versos de *El búho en el sarcófago*, y en su inconsciencia crea seres siniestros, criaturas sin vida, imágenes de la muerte. Está claro que estas imágenes de la mente nada tienen que ver con las imágenes nacidas de la *imaginatio vera*, las imágenes de *Malakut*, la tierra de la palmera: todo lo contrario, son las criaturas sombrías que nos alejan de *Malakut* y nos impiden alcanzar el estado de presencia que llamamos «el ángel». En «Puella parvula» (*Las auroras de otoño*), donde la mente es de nuevo comparada con un niño (la «niña pequeña» del título), se presenta ya de forma inequívoca el triunfo de la imaginación sobre la mente: «Sobre todo esto triunfa la poderosa imaginación / como una trompeta, y dice: […] / mantente tranquila en el corazón, oh, perra salvaje, oh, mente / enloquecida, y sé lo que él te pide que seas: *Puella.* / Escribe *pax* en el cristal de la ventana. Y luego / quédate quieta».

Ya que éste es, quizá, el centro del problema. La actividad incansable de la mente, su creación de imágenes sin vida (por oposición a las imágenes *vivas* de *Malakut*), el hecho de que se haya apoderado de nuestro ser y hasta de nuestro cuerpo, sólo podrá remediarse si hallamos una forma de acallarla, una manera de calmar la mente. Ya en «El comediante como la letra C», el más humorístico de los grandes poemas (*Harmonium*), se preguntaba el poeta: «¿Puede un hombre pensar una cosa y pensarla mucho tiempo?, / ¿puede un hombre ser una cosa y serla mucho tiempo?». El tema de «pensar sólo una cosa» obsesionó a Stevens, y reaparece en poema tras poema. Sería imposible no ponerlo en relación con la técnica de *dhyana* tal como se explica en el tratado budista *Abhidamma Sangha* y que consiste en concentrar la mente en una única imagen, o en lo que el yoga llama «mente fija en un punto», la técnica básica de la meditación. En *«Esthétique du Mal»* hallamos el tema formulado en su vertiente musical: «Cuando B. Se sentaba al piano y hacía / una transparencia en la que nosotros oíamos música, hacía música, / en la cual oíamos sonidos transparentes, ¿tocaba / toda clase de notas? ¿O tocaba sólo una / en un éxtasis de sus notas asociadas, / variaciones en los tonos de un único sonido, / el último, o sonidos tan únicos que parecían uno?». En «El hombre bien vestido y con barba» (*Partes de un mundo*) se habla de que las «cosas rechazadas» y las «cosas negadas» caen todas «por la catarata occidental», pero que «hay una, / una solamente, una cosa que está firme, no más / que un pensamiento», y luego, con un suspiro: «con una cosa que quedara, infalible, sería suficiente». El poema termina, significativamente, con este verso: «La mente no puede quedar nunca satisfecha, jamás». Pero quizá sea en «Extractos de comunicados a la Academia de Bellas Ideas» (*Partes de un mundo*), donde el tema halla su culminación. La tercera parte del poema habla de un «mundo nuevo, en que todos los hombres son

sacerdotes». Y luego: «Todos ellos predican, y predican en una tierra / todavía no descrita. Todos ellos predican en una época / todavía no descrita. ¿Evangelistas de qué? / Si pudieran reunir todas sus tesis en una, / si pudieran reunir sus pensamientos en uno, / en un solo pensamiento (…) / ¡Ah, si pudieran! ¿O es acaso la multitud de pensamientos, / como insectos en las profundidades de la mente, lo que mata / al solo pensamiento?». Los «insectos de las profundidades de la mente» son las criaturas sombrías de *El búho en el sarcófago*, las formas de la muerte que matan el pensamiento que puede liberarnos y llevarnos a la tierra no descrita, a la época todavía no descrita, la tierra de la palmera que los sufíes llamaron *Malakut*. «¿En qué refugio podríamos nosotros, desnudos, estar / más allá del conocimiento de la desnudez, como parte / de la realidad, más allá del conocimiento de lo que / es real, como parte de una tierra más allá de la mente?»

Se inicia así el movimiento que nos llevará al encuentro con el ángel. En *Owl's Clover* leemos: «Hemos llegado a estar hartos del hombre que piensa: / ya que piensa y no es verdad. El hombre de debajo / imagina, y es verdad, y es como si pensara / por medio de la imaginación…». Pero ¿quién es ese «hombre de debajo» que piensa por medio de la imaginación, que piensa por fuera de la mente? Stevens aclara que el «hombre de debajo» «no es que haya nacido en otra tierra, / adornada con luces primitivas, y que viva con nosotros / en vislumbres», es decir, no es ese «hombre ignorante» que aparece tantas veces en los poemas (por ejemplo, al principio de «Notas para una ficción suprema») y que es capaz de ver el mundo directamente y sin necesidad de conceptos, no, «este hombre nació en nuestro interior como un segundo yo, / un yo nacido de padres que nunca han muerto» y cuyas vidas regresan «en lo que vemos» y «en lo que oímos». Este segundo yo, este «yo de debajo», es el yo del país de la palmera, el yo que está más allá de la mente, el yo que vive en las imágenes del octavo clima, de Hurqalya, de *Malakut*. Este segundo yo es el ángel, que tiene en la poesía de Stevens apenas un par de apariciones fugaces, pero de tal intensidad que se quedan para siempre en nuestra memoria: el ángel de la ficción suprema y, sobre todo, el ángel necesario de la tierra. Al fin de «Notas para una ficción suprema» leemos que para llegar a lo real debemos arrancarnos todas las ficciones menos una, la ficción de un absoluto. E inmediatamente aparece el ángel (cito según la traducción, magnífica por cierto, de Javier Marías): «Ángel, / guarda silencio en tu luminosa nube y oye / la luminosa melodía del sonido justo». Y luego: «¿Estoy yo que imagino a este ángel menos satisfecho? / ¿Son suyas las alas, el aire asediado por lápides? / ¿Es él o soy yo quien experimenta esto? / Soy yo entonces quien sigo diciendo que hay una hora / llena de expresable dicha…». ¿Quién es, pues el ángel? ¿Es él o soy yo? El ángel soy yo, es decir, el ángel es el yo, pero no el yo de la mente. Es el yo que está más allá de la mente. No es Adán, es su hermana, la palmera que crece al final de la mente. Es Adán despertando a la sombra de la palmera. Y en «Ángel rodeado de paisanos», uno de los poemas emblemáticos de Stevens, donde todo es tan

hermoso, tan luminoso, tan nostálgico, tan transparente, tan huidizo, tan puro, que desearíamos citar todo el poema verso por verso: «Yo soy el ángel de la realidad», dice el ángel cuando aparece en la puerta, «Yo soy uno de vosotros, y ser uno de vosotros / es lo mismo que ser y saber lo que sé y lo que soy. / Y sin embargo soy el ángel necesario de la tierra, / ya que, en mis ojos, veis la tierra de nuevo, / limpia de su rígido y testarudo hábito humano / y en mi oído, podéis oír su trágico murmullo / elevándose líquido en líquidos remansos, / como ácueas palabras inundadas…».

Observa Herny Corbin, cuyo libro *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* nos ha orientado en nuestro viaje al país de la imaginación, que «la percepción del Ángel de la Tierra se efectuará en un universo intermedio que no es ni el de las esencias de las que se ocupa la filosofía ni el de los datos sensibles con que trabaja la ciencia positiva, sino un universo de Formas imaginales, el *mundus imaginalis*». Corbin usa la palabra «imaginal» para diferenciarla bien de «imaginario» e «imaginación», que en nuestra cultura tienen el sentido de algo inventado e irreal. Se trata de la *imaginatio vera* a que hacíamos referencia más arriba, la imaginación activa, lo que los alquimistas llamaban *astrum in homine*, la estrella en el hombre. «La imaginación activa», nos dice Corbin, «es el órgano de las metamorfosis, y de su manera de meditar la Tierra depende la transmutación de la Tierra en sustancia del cuerpo de resurrección». Y eso es, precisamente, lo que nos ofrece el «ángel necesario de la tierra», que no es un ángel del cielo, que no es un ángel con alas y aureola, que no es otro que el «yo de debajo», el yo que despierta a la sombra de la palmera de más allá de la mente. Nos ofrece transformar la tierra a través de sus ojos y de su oído, nos ofrece limpiar nuestra visión del *stiff, stubborn, man-locked set*, «el hábito rígido, testarudo, cerrado con llave por el hombre» para, a través de la imaginación, habitar la tierra de nuevo. Nos ofrece ser otros para así poder ser nosotros, salir del yo para poder encontrar el yo, experimentar la extrañeza sublime del lenguaje de la poesía (la «canción extranjera» del pájaro de plumas doradas, «sin sentimiento ni significado humano») para librarnos de la costumbre del lenguaje y regresar, así, al país de la verdadera realidad.

Stevens, *Poesía y prosa reunida*, es el escueto título dado por los editores al volumen de la Library of America que reúne la mayor parte de la producción de nuestro autor y que es, por otra parte, la feliz excusa para la presente reseña. Se trata de un volumen de poco más de mil páginas, impreso en papel sin ácido que cumple los requisitos de duración del American National Standards Institute y encuadernado en una tela azul de rayón llamada «Brillianta» y fabricada en Holanda. Una fina cinta de seda azul sirve de marcador. En el forro aparece una fotografía de Stevens, sólido, corpulento, pelo blanco, ojos fríos y claros, grandes manos cruzadas, dedos largos y expresivos, chaqueta y corbata. No son unas obras completas de Wallace Stevens, sobre todo en lo que respecta a las cartas del poeta, de las cuales aquí se

da una muestra bastante escasa, pero sí unas obras casi completas. Más importante: se reúnen aquí por primera vez en forma de libro innumerables poemas y textos en prosa que, de otra manera, serían prácticamente imposibles de encontrar. La edición ha estado al cuidado de Frank Kermode y Joan Richardson. Para cualquier admirador de la obra de Stevens, el volumen que comentamos es un tesoro sin precio.

Se reúnen por primera vez en un volumen los poemas completos de Stevens en tres secciones: los seis libros publicados por Stevens (aquí con la versión de *Owl's Clover* que incluyó en *El hombre de la guitarra azul* y luego no se incluyó en las Obras Completas), además de *La roca*, que compone la última sección de las Obras Completas, una sección de Poemas Tardíos, entre los que se encuentran el *último* poema que es el hilo conductor de este artículo, «De meramente ser», y una sección de Poemas no Recogidos en Libro. Es en esta última donde encontraremos, seguramente, las joyas más raras y preciosas de todo el volumen. Son casi 120 páginas de poesía donde se reúnen poemas aparecidos en revistas o que jamás vieron la imprenta (muchos de ellos publicados en el tomo *Opus Posthumous* editado por Milton J. Bates en 1989), la versión original de *Owl's Clover* y 24 poemas tomados directamente de versiones manuscritas o mecanografiadas. Hay un poco de todo, desde la serie de sonetos que Stevens escribió como trabajo de clase cuando estaba en Harvard, hasta las colecciones de poemas que solía ofrecer a Elsie como regalo al final de la primavera: *A Book of Verses* (junio de 1908) y *The Little June Book* (junio de 1909; Wallace y Elsie se casaron en septiembre del mismo año) o bien piezas tan deliciosas y ya tan características como «*An Exercise for Professor X*», una de las primeras investigaciones de Stevens en la sustancia de la imaginación, o la curiosa serie «*Lettres d'un Soldat*», colección de poemas inspirados por las cartas de un soldado francés de la primera guerra mundial, alguno de los cuales, como «*The Surprises of the Superhuman*» pasarían como poemas independientes a *Harmonium*, el primer libro publicado de Stevens. En «*This Vast Inelegance*» , hallamos el lenguaje más rico, barroco y majestuoso del poeta, y en «*One of Those Hibiscuses of Damozels*» el más absurdo, musical y humorístico: «*She was all of her airs, and for all of her airs, / She was all of her airs, and ears and hairs*», cuya música irresistible, tan tonta (o tan genial) como Lewis Carroll, puede percibirse, creo, hasta sin saber una palabra de inglés. Pero sin duda la obra más interesante es la versión completa de *Owl's Clover* tal como apareció en 1936, publicada por Alcestis Press como volumen independiente y que es el poema más extenso que Stevens escribiera nunca. Es evidente que Stevens no se sentía satisfecho con la obra: una versión significativamente abreviada apareció al final de *El hombre de la guitarra azul*, pero incluso ésta fue eliminada de los *Collected Poems* de 1954. *Owl's Clover* está compuesto por varias secciones donde las referencias a la realidad se mezclan con delirantes visiones y la yuxtaposición de diferentes elementos heterogéneos (en este caso «la mujer y la estatua», «el cielo», «África», «un pato

para cenar», «un portento que se mueve a través del cielo», etc.) crea una extraña geometría de significados cuyo sentido último parece que estamos todo el tiempo a punto de comprender, pero que huye y se transforma sin cesar. La imagen recurrente es la de una estatua ecuestre en un parque y una anciana que la contempla. En «El elemento irracional en la poesía», ensayo incluido en la sección de Prosas no Recogidas en Libro, leemos que «la anciana es un símbolo de aquellos que sufrieron durante la depresión y la estatua es un símbolo del arte». La observación es interesante no porque revele nada del poema (ya que entender un poema, si es que tal cosa es posible o incluso necesaria, no es, desde luego, conocer las intenciones de su autor), sino porque nos permite entrever la forma en que Stevens leía su propia poesía. «El continente más verde» es África. Aparece el tema del cielo, el cielo como paraíso y como cielo físico por el cual «un portento se arrastra». ¿Leyó Pynchon *«Owl's Clover»*? ¿Es esta la fuente remota de una de las imágenes recurrentes de *El arco iris de la gravedad*? (De cualquier modo, no hay duda de que Pynchon leyó intensamente a Stevens: la prosa de *V.* no podría existir sin *Esthétique du Mal*). Pero África no es el cielo: «desde sus tabernáculos, una vez más / los ángeles vinieron, armados, para matar gloriosamente / a los negros y arruinar su trono sepulcral». Los diplomáticos en los cafés toman queso, café y coñac y consideran que «fue un error pintar a los dioses», ya que los dioses «no tienen lugar como colonizadores, no tienen lugar en África». Aparece un búlgaro que habla de un pato cocinado con manzanas pero sin vino y también de que los trabajadores «no se levantan, del mismo modo que Venus se levanta sobre el mar color violeta» y aparece también un tal Basilewsky que en el kiosko de la banda interpreta un «Concierto para aeroplano y pianoforte» que tiene mucho que ver con la música vanguardista de la época (baste recordar aquel poema sinfónico de Honegger sobre una máquina de tren o aquel ballet de Satie cuya instrumentación incluía máquinas de escribir). Y aquí y allá vuelve a aparecer la imagen de la estatua, coronando los cielos, flotando entre las nubes, y no, no es probable que la estatua sea un «símbolo del arte» como suponía Stevens. Es probable que no sea un símbolo de nada, pero conviene recordar que Stevens era, aparentemente, un apasionado de las estatuas ecuestres (ver, por ejemplo, la «Danza de los ratones macabros» de *Harmonium* o el final del ensayo «La imaginación como valor» de *El ángel necesario*), y que su idea de la sublimidad americana («El sublime americano»), sí, querido lector, no era otra que la estatua ecuestre del general Jackson que se encuentra en Washington frente a la Casa Blanca.

La sección de Poemas no Incluidos en Libro termina con otro delicado, nostálgico *último poema* donde Stevens hace un rápido repaso a su obra («el poema sobre la piña, el otro / sobre la mente, que nunca se queda satisfecha, / aquel sobre el héroe creíble, aquel / sobre el verano…»), que termina con estos serenos y hermosos versos: «Y sin embargo, nada ha cambiado, excepto lo irreal, / y es como si nada hubiera cambiado en absoluto».

La prosa está representada por *El ángel necesario* y una extensísima selección de textos, la mayor parte ellos no recogidos nunca en libro, donde se incluyen ensayos sobre poesía, filosofía o pintura, homenajes, notas diversas, prólogos, respuestas a entrevistas, discursos, conferencias o textos para catálogos de exposiciones. Incluso para los que no somos muy devotos de la prosa de Stevens, que puede resultar enormemente farragosa y acusa a menudo una tendencia casi *amateur* a la dispersión (y esto vale también para los afamados ensayos de *El ángel necesario*), los materiales reunidos aquí resultan verdaderamente fascinantes. Al lado de homenajes, discursos de agradecimiento para la entrega de diversos premios literarios o un pequeño cuento que trata de una gallina que tenía tres pollitos («Había una vez una madre gallina») encontramos uno de los ensayos más interesantes de Stevens, «Dos o tres ideas», donde su deseo de sistematizar deja paso a una vena más lírica y rapsódica, lo cual le permite decir cosas admirables. Después de preguntarse (ignoro si Stevens había leído a Hölderlin o a Heidegger) «¿cuál es, entonces, la naturaleza de la poesía en una época incrédula?», establece que «el estilo de un poema y el poema en sí son una y la misma cosa». A continuación, y de forma completamente gratuita, relaciona a la poesía con los dioses y termina por afirmar que «en una época de incredulidad […] corresponde al poeta la tarea de proporcionar las satisfacciones de la creencia», una de sus grandes obsesiones (el tema lo hallamos ya pergeñado en una entrada de su diario de 1902, cuando tenía 23 años, lugar donde afirma que se trata de una obsesión «antigua» en él). Y luego: «Así, probablemente sea cierto que el estilo de un poema y los propios dioses son una y la misma cosa; o que el estilo de los dioses y el de los hombres son una y la misma cosa; o que el estilo de un poema y el estilo de los hombres es una y la misma cosa», para postular más tarde que si la capacidad creativa de la mente humana fuera lo mismo que la creación en el mundo natural, entonces sería posible hablar de «un planeta espiritual, parejo al sol» que daría vida y aliento a nuestra imaginación del mismo modo que la luz y el calor de la primavera revitalizan nuestras facultades físicas. Se incluyen también dos curiosísimos textos, *Seguros y cambio social* y *Surety and Fidelity Claims*, que prueban fuera de toda duda que Stevens sentía un genuino interés por su trabajo como presidente de la Hartford Accident & Indemnity Company (Stevens siguió trabajando en la compañía varios años después de pasada la edad de jubilación) y, entre muchos otros textos, «El elemento irracional en la poesía» mencionado más arriba, «Una recopilación filosófica», que fue rechazada por el filósofo Paul Weiss para su publicación en *The Review of Metaphysics*, y también las respuestas a los cuestionarios de diversas revistas, llenos de interesantes observaciones sobre la poesía o el proceso creativo, como por ejemplo el de la *Partisan Review* de 1939 donde aparece esta declaración, tantas veces citada: «El material de la imaginación es la realidad, y la realidad no puede ser otra cosa que el pasado utilizable».

Las tres obras de teatro (*Tres viajeros contemplan el amanecer*, *Carlos entre las velas* y *Bol,*

Gato y Palo de Escoba), que Holly Stevens incluyó en la famosa antología *The Palm at the End of the Mind*, donde no se recoge, por ejemplo, el texto completo de «Notas hacia una ficción suprema», pueden parecernos hoy una mera curiosidad. Los aforismos de los «cuadernos de notas», quizá lo más interesante de Stevens después de los poemas, están representados por amplias selecciones de *Adagia* y por los aforismos originales de *Sur Plusieurs Beaux Sujets* (curiosamente, de ambas obras existe traducción española) junto con el texto completo de *Schemata* y *Materia Poetica*, entre otros textos. Para terminar, una breve muestra de los diarios y 20 cartas, entre ellas algunas dirigidas a poetas como Marianne Moore, William Carlos Williams o Allen Tate, junto con una muestra de la curiosa y breve relación epistolar y amistosa que unió a nuestro autor con el escritor cubano Julio Rodríguez Feo (que, como sabemos, fascinaba a Lezama con el relato de sus charlas con Stevens) y dos cartas juveniles dedicadas a la que pronto sería su mujer, Elsie Moll. Una útil y detallada cronología, una «Nota sobre los textos» que proporciona información sobre los criterios de selección y sobre el origen de los textos y unas «Notas» dedicadas sobre todo a dilucidar la selva de referencias y palabras exóticas de las obras de Stevens (y entre las que se encuentra la monstruosa «nota» que contiene el texto completo de «Del diario de Crispin», la versión original de «El comediante como la letra C») completan el volumen.

Wallace Stevens fue un hombre corpulento, seguro de sí mismo, jovial, con una visión de la vida enormemente práctica. John Updike le describe así: «Robusto, paciente, leal y bienhumorado». Su fascinación por el trópico, las «cosas orientales» o la cultura francesa son la consecuencia lógica de una vida en la que apenas hay acontecimientos externos –si exceptuamos algunas experiencias juveniles como corresponsal de prensa en Nueva York, algunos viajes por lugares tropicales como La Habana, Florida o el canal de Panamá o una pelea a puñetazos con Ernest Hemingway en el curso de la cual se partió la mano derecha por dos sitios y fue finalmente derribado por el novelista. Nunca sabremos si su matrimonio con Elsie Moll fue razonablemente feliz o moderadamente desgraciado (es imposible saber eso de otra persona). La belleza de Elsie es proverbial y sabemos que en 1916 posó para el escultor que diseñó la moneda de diez centavos con la efigie de la Libertad, pero también sabemos que nunca sintió gran interés por la poesía de su marido y que le disgustaba que publicara sus libros. Holly Stevens se queja de que su madre sufría un agudo complejo de persecución, y los diarios severamente censurados del poeta mencionan, en algún lugar, que Elsie es «imposible de manejar» o, bien, «difícil». Políticamente fue conservador. Recordaba con nostalgia el mundo anterior a la guerra mundial como «un lugar en que el mar estaba lleno de yates y los yates llenos de millonarios». A pesar de su sentido del humor, tan notorio en muchos de sus poemas, hay en él, en su figura, en su icono, en sus fotografías, algo serio, desdeñoso, prosaico, que nos asusta ligeramente. A la muerte de Dylan Thomas rehusó participar en un homenaje al poeta galés arguyendo que éste le parecía «una persona

absolutamente falta de previsión», observación en la que oímos más al ejecutivo de la compañía de seguros que al poeta. Nos parece imposible que una persona así, alguien, por decirlo de una vez, tan espantosamente diferente de Keats o de Rimbaud, fuera un verdadero poeta. Pero Wallace Stevens no sólo fue un verdadero poeta, sino que fue, y es, uno de los más grandes poetas del siglo XX . Harold Bloom, el autor de un famoso y ridículo «canon occidental» que no incluye a Garcilaso, considera que Stevens es el poeta americano más importante después de Walt Whitman y Emily Dickinson. Por una vez, estamos de acuerdo.

Autor: WALLACE STEVENS

Edicion: Ed. por Frank Kermode y Joan Richardson. The Library of America, Nueva York, 1998

Titulo: Collected Poetry and Prose