

La verdad de la poesía

I

Que la poesía personifica o representa la verdad de una u otra clase lo han negado casi nunca los poetas, incluso aquellos que han ido más lejos que Baudelaire en la búsqueda de una sintaxis liberada de los usos de la prosa, de una metáfora no sometida a un tema, de una dicción determinada más por valores acústicos que por exigencias semánticas. Es un error afirmar que la poesía desde la época de Baudelaire se ha desarrollado en una de las direcciones. Distintos poetas han explorado diferentes posibilidades de desarrollo; y un número bastante considerable de poetas, no menos modernos que aquellos que remontarían su descendencia a Mallarmé, no han tomado ninguna de esas direcciones, sino que han aspirado a la desnudez y a la expresión directa, que excede con mucho cualquier cosa exigida por los estrictos cánones clásicos. Para Dryden, las palabras que formaban un poema eran "la imagen y el ornamento" del pensamiento y la función primaria de ese poema era "comunicar para la comprensión";¹ aunque Dryden se refería a la traducción en verso, su práctica como poeta traductor de poesía no siempre está de acuerdo con una definición tan rígida. Los poetas modernos en cuestión difieren de Dryden en no haber empleado ornamento ni imágenes o metáforas que sean ornamentales en el sentido de añadir sólo grandeza o dignidad a sus pensamientos. Lo importante para los lectores y críticos de poemas modernos consiste en no esperar un enfoque tan simple o constante de las muchas clases de verdad que diferentes clases de poemas son capaces de expresar.

Donald Davie al reseñar, en 1954, el libro de Bonamy Dorée, *The Broken Cistern*, cita el muy conocido pasaje de la conferencia de Housman, dictada en 1933, *The Name and Nature of Poetry*:²

Los poemas rara vez consisten únicamente en poesía: lo placentero puede derivarse de sus otros ingredientes. Estoy convencido que la mayoría de sus lectores, cuando piensan que están admirando la poesía se engañan a sí mismos, pues su falta de habilidad para analizar sus sensaciones los lleva en realidad a admirar no la poesía que tienen ante ellos sino algo más que ellas, y que prefieren sobre la poesía.

Davie comenta por su parte:

I.A. Richard, en *Practical Criticism*, mostró que así era, en efecto. Bonamy Dorée afirma que la poesía en la actualidad tiene pocos lectores de este tipo y esto, aunque no

puede probarse, también parece posible. Lo sorprendente es que piense que esto es una lástima. Uno pensaría que si el poeta no tiene ya tantos lectores de este tipo, es mucho mejor para él. Pero el profesor Dorée está convencido de que la poesía puede ser una influencia civilizadora aun en personas que leen poemas por algo más que su contenido poético. Esto es, por decir lo menos, muy cuestionable, porque *Practical Criticism* parecería probar también que si la poesía se leyera en esta dirección equivocada, tendría una influencia debilitante y de ningún modo civilizadora.

Sería un placer coincidir con Davie cuando dice que "la poesía en la actualidad tiene pocos lectores de este tipo"; pero a una gran cantidad de ellos aún se les encuentra en los recitales de poesía, en los seminarios y en otros lugares inesperados. "La poesía —dijo Housman en la misma conferencia— no es la cosa dicha sino la forma de decirla. ¿Puede entonces aislarse y estudiarse por sí misma? Porque la combinación del lenguaje con su contenido intelectual, su significado, es una unión más estrecha de lo imaginario". Si críticos tan expertos como el profesor Dorée insisten en separar "la cosa dicha" de "la forma de decirla", o insisten en que la poesía, después de todo, es "la cosa dicha", como lo ha hecho el profesor Heller, lectores de ese tipo aún existirán por mucho tiempo y no sólo en aquellos países donde cualquier clase de lector es considerado ideológicamente sospechoso. Incluso después del simbolismo, el imagismo, el futurismo, el expresionismo, el surrealismo y la nueva poesía concreta, no sólo los críticos y lectores sino también los poetas siguen divididos sobre aquellas cuestiones a las que Baudelaire no puede dar una respuesta inequívoca; y tal división, en muchos casos, persiste como división interna, y es uno de esos conflictos consigo mismo con el que un poeta, digamos Yeats, hace poesía.

Donald Davie escribió en una ocasión un elocuente llamado en pro de una clase de poesía que "exhale lo humano" y que no muestre "pérdida de fe en el pensamiento conceptual" y, como opinó en esa ocasión en *Articulate Energy*,³ tal poesía debería regresar a una sintaxis más lógica que dinámica. Aunque su posición con seguridad ha cambiado desde esa época, su análisis de la sintaxis poética moderna y de los cambios psicológicos y filosóficos que condujeron a su adopción aún es válido. Sobre todo, tenía razón al subrayar la importancia en la sintaxis poética:

Es desde ese punto de vista, con respecto a la sintaxis, que la poesía moderna, tan diversa en otros aspectos, es vista como una sola. Y podemos definirla así: *Lo que es común a toda poesía moderna es la certeza o la suposición (con más frecuencia esto último) de que la sintaxis en la poesía es completamente diferen-*

te de la sintaxis según la entienden los lógicos o los gramáticos. Cuando el poeta retiene formas sintácticas aceptables para los gramáticos, esto es sólo una convención que él prefiere observar. Pero nunca antes del periodo moderno se ha dado por supuesto que toda sintaxis poética es de esta clase. Esta es, seguramente, la innovación simbolista que está en la raíz de todas las novedades técnicas que los poetas simbolistas introdujeron. Los poetas posteriores pueden rehusar el patrocinio de los demás métodos simbolistas, pero al compartir, conscientemente o no, la actitud simbolista hacia la sintaxis, ellos mismos se destacaron como post-simbolistas.

En el mismo estudio Donald Davie citó una comparación de Paul Valéry entre la sintaxis poética de Mallarmé —una sintaxis, por cierto, que Mallarmé también tuvo éxito en trasladar a la prosa— y “las actitudes de los hombres que desde el álgebra han examinado la ciencia de las formas y la parte simbólica del arte de las matemáticas. Este tipo de atención hace que la estructura de la expresión tenga más sentido y que sea más interesante que su significado o valor”. La conclusión de Davie fue que “la sintaxis de Mallarmé no recurre a otra cosa que no esté contenida en sí misma, y deja de lado lo que está fuera del mundo del poema”.⁴

Sin embargo, Mallarmé ha sido considerado también como el representante de una tradición tan antigua como la misma poesía. Elizabeth Sewell, de cuyo libro *The Structure of Poetry* citó Davie la observación de Valéry, ha hecho justamente tal conexión en su obra posterior, *The Orphic Voice*. Allí cita la referencia de Mallarmé a la tradición órfica: “L’explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence”. * Su libro tiene el singular mérito de relacionar la “postlógica” de la poesía moderna —ejemplificada en los desarrollos sintácticos analizados por Donald Davie— con el desarrollo de la ciencia y el pensamiento. No tiene dudas en absoluto sobre la capacidad de la poesía moderna de encarnar la verdad: “La poesía emplea el idioma en su uso pleno como medio de pensamiento, exploración y descubrimiento, y esto es apenas un comienzo sobre su utilidad potencial”. Las palabras activas son “exploración” y “descubrimiento”, puesto que la distinción crucial entre una sintaxis expositiva y la sintaxis de la poesía post-simbolista se relaciona con la disposición de estos últimos poetas para explorar verdades más que para afirmarlas. Elizabeth Sewell muestra que hay un precedente para el procedimiento exploratorio no sólo en la poesía de todas las épocas sino también en la ciencia filosófica y especulativa. La poesía, sugiere ella, tiene el mismo propósito que la religión, la ciencia y el mito, “que es la verdad tomada en su sentido más llano”. Esta función de la poesía ha sido resumida de una vez por todas en el prefacio a *Lyrical Balads*: “La poesía es el aliento y el más fino espíritu de todo conocimiento, que infunde lo sensible entre el núcleo de los objetos de la ciencia misma.”

II

La poesía de Mallarmé y de sus sucesores llevó las sensaciones —imagen, música, gestos— hacia el reino que una vez fue considerado accesible sólo al pensamiento abstracto y a la argumentación lógica. No muchos poetas anteriores a ellos hicieron tan deliberadamente una sintaxis próxima a “la ló-

gica de la conciencia misma” como Susanne K. Langer lo ha expresado,⁶ aunque las contracciones sintácticas de Holderlin, elipsis, interrupciones, son tan atrevidas como las de Mallarmé (Holderlin buscó también conscientemente una poesía tan “viva” como fuera posible, en la cual el mero proceso de sentir y pensar e imaginar se efectúan).

Sin embargo, la discusión no ha terminado. Lo que Susanne Langer llama el “interés artístico” de la poesía sigue estando en conflicto con lo que ella denomina el “Proporcional” —que de hecho a veces puede manifestarse dentro del trabajo de un poeta o incluso dentro de la estructura de un poema. Se podría aceptar el punto de vista de una esteta como Susanne Langer que “la relación de la poesía con el mundo de los hechos es la misma de la pintura con el mundo de los objetos; los sucesos actuales, si entran del todo dentro de su órbita, son motivo de la poesía, como los objetos verdaderos son motivo de la pintura. La poesía, como todo arte, es abstracta y significativa”. Sin embargo, al mismo tiempo podría hallarse uno mismo respondiendo primitivamente al “interés proposicional” de un verso como el de Mallarmé:

La abstracción artística, al ser incidental al proceso simbólico que apunta a la expresión y el conocimiento de algo muy concreto —los sentimientos humanos son tan concretos como los incidentes físicos—, no proporciona un genuino pensamiento abstracto. El proceso de abstracción en el arte probablemente permanecería siempre inconsciente si no supiéramos por la lógica discursiva qué es la abstracción... Pues la ciencia va de la denotación general a la abstracción precisa, y el arte de la abstracción precisa a la connotación vital, sin el auxilio de generalidades.

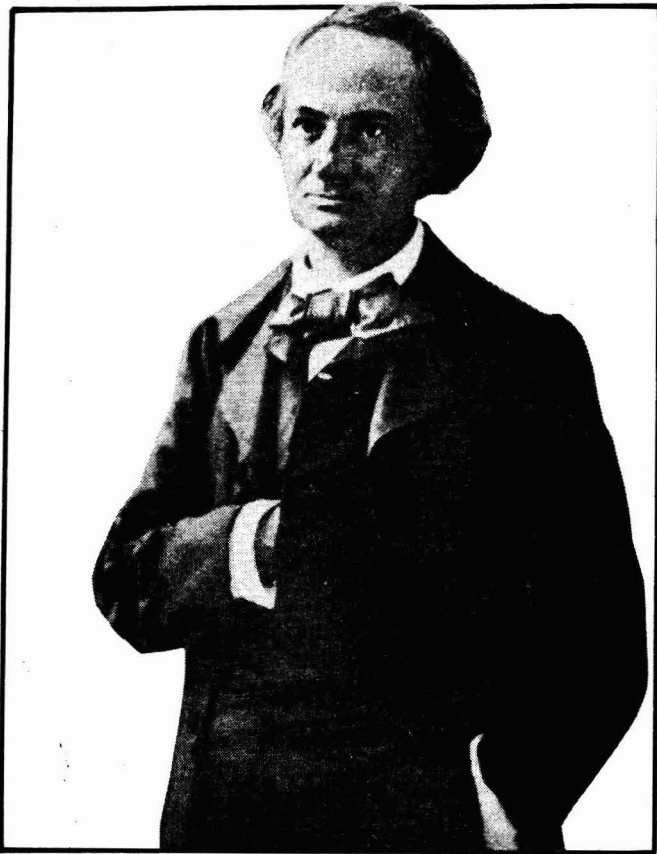
La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres.

O de Yeats:

Man has created death

aunque ambos son excelentes ejemplos de aseveración pseudofactuales cuyo significado no puede separarse de sus contextos. Tanto en el verso Mallarmé, de su primera época, y que todavía es un poema de cierta forma baudelairiano (*Brise Marine*), como en el poema de Yeats, el verso aislado, debido a su unidad sintáctica todavía evoca más característicamente un verso clásico que el de los últimos de Mallarmé: poesía organizada más sutilmente, en la cual cada imagen y cadencia está relacionada intrínsecamente con otras, e incluso la puntuación se descarta. Otra forma de expresarlo es la siguiente: la convención romántica de la poesía confesional es aun dominante en los primeros poemas de Mallarmé, como lo fue en los poemas de Baudelaire, a tal grado que invita más bien a un “interés proposicional” que a uno artístico. La proposición en el poema de Mallarmé *L’Azur*, acerca de que “El cielo está muerto” (“Le ciel est mort”), difícilmente puede despertar una respuesta semejante a nuestra respuesta a la proclama de Nietzsche hecha en prosa: “Dios ha muerto”. La proposición de Mallarmé no llena una línea; pero la apostrofación del “tema” en la misma línea “Vers toi, j’accours! donne, o matière...” —establecer un vínculo tan importante en la historia del pensamiento y el arte, tan esencial también para una comprensión del desarrollo de Mallarmé como artista, que es difícil resistir una interpretación que deje al contexto sin tomarse en cuenta. Fue el haberse dado cuenta de que los poetas no necesitan proporcionar esa clase de evidencias (en este caso, una variación del descubrimiento de Nietzsche de que la muerte de Dios hace que el “arte sea la última actividad metafísica dentro del nihilismo euro-

* “La explicación órfica de la tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia.”



Charles Baudelaire

peo", junto con el corolario de que este arte moderno debería ser en último término materialista, a pesar de los impulsos espirituales y cuasirreligiosos que se hallan detrás de él) lo que condujo a Mallarmé y sus sucesores a desarrollar una poesía que no lleva ya a la interpretación literal de versos aislados o de parte de ellos.

Esta realización no necesariamente implica una "pérdida de nervio" de parte de los poetas modernos, como lo sugiere Donald Davie en *Articulate Energy*, o un empobrecimiento de la poesía, como lo lamenta Bonamy Dobrée en *The Broken Cistern*. Las verdades ontológicas o psicológicas expresadas en declaraciones como "El hombre ha creado la muerte" y "El cielo está muerto" no han sido separadas de la poesía, aun cuando los poetas lleguen a resistir la tentación de formularlas directamente. Los poetas aún piensan, así sienten e imaginan; pero el pensamiento, el sentimiento y la imaginación han tendido cada vez más a interpretarse como el proceso indivisible que intrínsecamente siempre ha sido. "La imaginación", dijo el poeta francés Saint-Pol Roux, en 1923, "es una cosecha antes de la siembra. La razón es la imaginación que se ha vuelto rancia"⁸.

No podemos realmente cuestionar que las directas aserciones que se desprenden de los poemas han obstaculizado la comprensión de ellos —es decir, por dichas aserciones nos referimos a algunos pasajes que parecen más inmediatamente comprensibles. Algunas aseveraciones de esta índole, como ésta, notoria, glosada por W. H. Auden, parecen exigir que se les destaque porque son muy aptas para ser citadas:

Si se preguntara quien dijo: ¡La belleza es verdad, la verdad es belleza!, muchos lectores responderían: ¡Keats!

* L'imaginación, c'est la moisson d'avant les semailles. La raison, c'est de l'imaginación qui a de la bouteille.

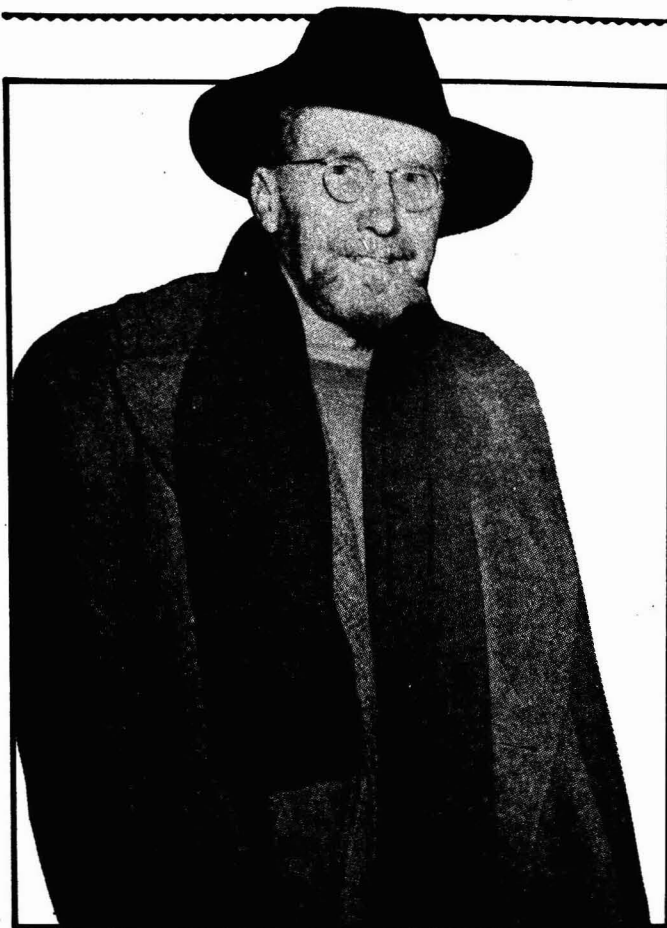
Pero Keats no dijo nada semejante. Es lo que dijo que decía la urna griega, su descripción y crítica de cierta clase de obras de arte que deliberadamente excluye los males y problemas de la vida, 'el corazón afligido y hostigado'. La urna, por ejemplo, representa, entre otros hermosos paisajes, la ciudadela de un pueblo en la colina, pero no muestra la guerra, que hace necesaria a la ciudadela.

El arte se desprende de nuestro deseo de belleza y verdad, y de nuestro conocimiento de que no son idénticos.⁹

Críticos más inclinados al platonismo o a la tradición órfica de Elizabeth Sewall con toda seguridad disientirían de la interpretación de Auden. Ese es precisamente el problema con aseveraciones de esa clase. Auden está en lo cierto al señalar la función estrictamente poética de esas palabras dentro de ese particular poema. Pero cuando a continuación dice que los poetas escriben sabiendo que la belleza y la verdad no son idénticos, nos está diciendo algo acerca de los poetas como Auden, y no necesariamente sobre poetas como Yeats, cuyas proposiciones o aseveraciones siguen siendo controvertibles, temas de debate para críticos y estetas. Y eso, en el mejor de los casos, es una función incidental de la poesía.

III

W. H. Auden fue mencionado en el estudio ampliamente leído de Hugo Friederich sobre el desarrollo de la poesía moderna: *Die Struktur der modernen Lyrik*;¹⁰ en éste, una vez más, se nos recuerda que no existe un movimiento único en la poesía moderna, totalmente internacional, que progrese en línea recta desde Baudelaire hasta la mitad de nuestro siglo (período que cubre el libro de Hugo Friederich). Friederich tiende a concentrarse en un desarrollo lineal —hacia la poesía "pura", "absoluta" o hermética— porque su especialización académica es en lenguas romances, en las que esa tendencia de desarrollo ha sido más acusada que en las lenguas anglosajonas, eslavas o escandinavas. En la poesía inglesa, especialmente, a cada paso en dirección del verso hermético o puro le han seguido al menos dos pasos hacia atrás, o lo que suele llamarse un período de "consolidación". La historia del imagismo —la más prometedora de las variedades del modernismo anglosajón— es un caso sobresaliente. Sin embargo, Baudelaire, como he tratado de demostrarlo, lo mismo fue un moralista que un esteta. Y es el interés moral de los que no son herméticos lo que ha traído de vuelta una y otra vez las formas de articulación poética que divergen de la línea de desarrollo trazada por Hugo Friederich. Característicamente la breve referencia a Auden es similar a la de Bertolt Brecht, un poeta que no pertenece a la especialización lingüística de Friederich. Si se toma a Baudelaire, el dilema inherente a la poesía moderna tiene que tomarse en cuenta Baudelaire, después de todo, fue uno de los primeros poetas en enfrentarse a los retos de las realidades de la moderna escena magapolitana; y los poetas de lengua inglesa, de T. S. Eliot a Auden, de William Carlos Williams a Philip Larkin y Charles Tomlinson, han sobresalido en la clase de poesía que responde mucho más fehacientemente que la de Baudelaire a diferentes lugares y costumbres. La asimilación de realidades sufridas y observadas por la poesía en los aspectos de dicción, imagen y estructura rítmica de los versos es un proceso aparentemente en disparidad con la tendencia hacia la abstracción, como lo entendió Susanne Langer, o hacia la esencial autonomía del arte. Mas donde quiera que se haya escrito gran poesía, en el siglo pasado o en cualquier otro, los dos impulsos opuestos se han encontrado: la imaginación (o



Ezra Pound

“la interioridad”) ha fundido de una forma novedosa con la experiencia exterior.

Hugo Friederich puso todo el acento en lo que llama la “destrucción de la realidad” en la poesía moderna, comenzando con Baudelaire y su “despersonalización de la poesía. Por lo menos en cuanto a la palabra lírica, ésta no procede ya de la unidad de la poesía con el yo empírico”.¹¹ Sin embargo, asiente en que esta unidad fue característica sólo de la poesía confesional del periodo romántico, y así, pues, la “despersonalización” de Baudelaire puede ser vista como un retorno a las premisas clásicas. (Así fue como la defensa de Eliot de la impersonalidad en la literatura se ligó al mismo tiempo con su modernismo y su preferencia por el clasicismo.) Con Rimbaud, el asalto de la imaginación asume una vehemencia que apoya la noción de Friedrich de una “destrucción de la realidad” por algunos poetas modernos. Tiene razón también al hablar del “trascendentalismo vacío” de gran parte de la poesía moderna al citar la invocación de Rimbaud sobre “los ángeles sin Dios y sin mensaje”. (Toda una genealogía de tales ángeles puede trazarse desde Rimbaud hasta Stefan George, Rilke, Wallace Stevens y Rafael Alberti, y de hecho Friedrich lo hace estableciendo la conexión entre los ángeles de Alberti y los de Rimbaud.) También en Rimbaud, Friedrich encuentra evidencias de “un proceso de deshumanización” característico del desarrollo de la poesía moderna —pero de nueva cuenta: uno debe objetar esa línea única de desarrollo que Friederich escoge seguir. Cita el siguiente verso de “Herodías” de Mallarmé:

Du rest, je ne veux rien d'humain

Y afirma que “podría servir como motivo de toda la obra de Mallarmé”.¹² Pero este es un poema en forma dialogada y es Herodías quien habla, en la obra de un poeta que había roto

“la unidad de la poesía con el yo empírico” mucho más cabalmente que Baudelaire. Friederich mismo cita la famosa observación que Mallarmé hizo a Degás: “Los poemas no están hechos de ideas sino de palabras”. Aunque es verdad que Friederich también cita la confesión que Mallarmé hizo a Cazalis en una carta de 1866: “Después de haber encontrado la nada encontré la belleza”. Por lo demás, no se niega aquí que un profundo nihilismo subyace en el extremo esteticismo de las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

Es la parcialidad del punto de vista de Friederich sobre lo que constituye la poesía moderna lo que le permite hacer generalizaciones como la siguiente: “Llamar a una cosa por su nombre significa destruir tres cuartas partes del placer de un poema... esto se aplica a Mallarmé así como a casi toda la poesía lírica después de él”. O esta otra. “El poema moderno evita el conocimiento de la existencia objetiva del mundo objetivo (incluyendo el mundo interno) por elementos descriptivos y narrativos”. Sin embargo, en otra parte admite que “existe también una poesía pletórica de cosas”, aunque “tal abundancia de cosas está sujeta a una nueva forma de ver y de combinar nuevos recursos estilísticos; es materia del poder del sujeto lírico arreglarlos como le plazca”,¹³ y se refiere a Francis Ponge como un escritor de “una poesía que no tiene otro contenido que las cosas...” “El tema de sus poemas en verso libre se llama pan, puerta, concha, vela, guijarro, cigarro. Están captadas tan verdaderamente que un crítico (Sartre) ha hablado de una “fenomenología lírica”. El ego que las capta es ficticio, un mero transportador del lenguaje. Este lenguaje es, sin embargo, todo menos realista. No deforma tanto las cosas como que las hace inertes, o comunica una vitalidad tan extraña a las cosas inertes por naturaleza que se crea una irrealdad fantasmal. Pero el hombre queda excluido”.

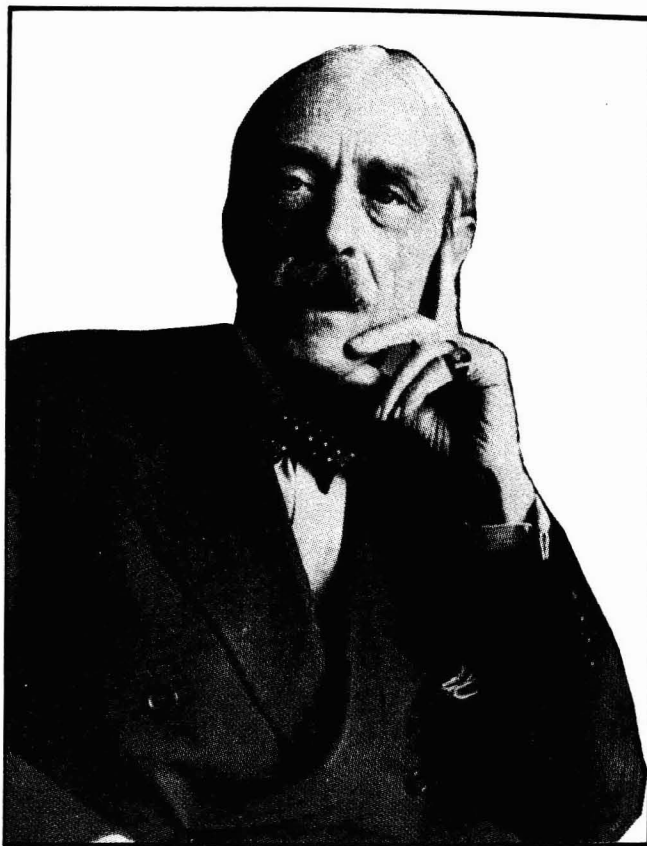
Sugerí ya que el hombre no puede nunca ser excluido de la poesía escrita por seres humanos, ya sea impersonal o abstracta, y de los poemas de Francis Ponge en particular uno podría igualmente decir que no expresan las cosas sino una forma de ver las cosas y de sentirlas. Ponge, es verdad, ha expresado graves celos sobre el antropocéntrico punto de vista de un universo que se ha convertido “sólo en el campo de acción del hombre, un escenario sobre el cual ejerce su poder”. Pero lo anterior también es el punto de vista del hombre. En otra parte, en su libro *Liasse* (1948), Ponge ha escrito: “La gente dice que el arte existe por sí mismo. Esto no significa nada para mí. Todo en el arte existe por el hombre”. En cuanto a su enfoque de las cosas —un intento por poner otra vez al hombre en el universo, y de relacionarla con sus fenómenos—, ha dicho: “Mi método no es, con toda seguridad, el de la contemplación en el sentido estricto de la palabra, sino más bien consiste en uno tan activo que la acción de nombrar aparece de inmediato, es una operación pluma en mano, de tal modo que encuentro analogías más cercanas en la alquimia... y generalmente también en la acción (incluyendo la acción política) que en cualquier clase de éxtasis que se origina sólo en lo individual— y que más bien me hace reír”.

Como lo ha demostrado Werner Vortrude,¹⁴ la práctica simbolista descansa en la suposición de una correspondencia mágica entre los mundos interior y exterior, una suposición que se remonta a Novalis y a otros teóricos del romanticismo alemán. “Psicológicamente hablando”, comenta Vortrude, “el uso de símbolos de Mallarmé y la práctica simbolista por lo general son un misticismo secularizado”; psicoló-

gicamente he dicho, porque los simbolistas estaban produciendo perpetuamente analogías del proceso poético mismo. Por lo menos Mallarmé en sus últimos años aún hablaba de “la comprensión” de los poemas al decir que nuestro placer de un poema consistía en nuestro *gradual* entendimiento. El lector, por lo tanto, está invitado a participar en un proceso de exploración. La referencia de Francis Ponge a la alquimia nos pone una vez más en guardia contra la peculiar intercambiabilidad de sujeto y objeto en gran parte de la poesía moderna. La “poesía objeto” de Rilke en su *Neue Gedichte* es otro ejemplo destacado. Esto comúnmente se ha visto como un intento altamente subjetivo del poeta por emular la práctica de los pintores y escultores en su interés por lo visual y los atributos táctiles del mundo físico. “Der Panther” de Rilke, un aparente triunfo de la objetividad poética en aquella colección, es con mucho un poema sobre el proceso poético al mismo tiempo que sobre la pantera: la mirada del animal enjaulado, que encuentra sólo imágenes sin relación con la verdadera naturaleza de la pantera, imágenes que entran en el ojo de la pantera pero que “cesan de ser” cuando llegan a su corazón, como los barrotes de la primera estrofa sin un “mundo” detrás de ellos —todo eso son analogías de la enajenada “interioridad del poeta”. Pero esto también es “hablar psicológicamente” y no tenemos necesidad de investigar dentro del proceso psicológico. Lo que hace que el poema tenga éxito se debe a que el poeta ha encontrado una correspondencia que funciona —la correlación objetiva de Eliot— y la ha expresado de tal forma que no nos distrae con alusiones sobre condiciones mentales. El poema de Baudelaire “El albatros”, hablando psicológicamente, es un poema similar, pero Baudelaire aún se siente obligado a explicar y resolver su analogía entre el animal y el poeta cuyas gigantescas alas le impiden caminar de la misma forma, como la pantera de Rilke es una “gran voluntad” paralizada por la falta de algo en qué ejercerla. La explicación de Baudelaire convierte a su albatros en un pajarito metafórico, menos interesante en sí mismo que la pantera de Rilke, y permite al lector de mente muy literal objetar que los poetas, como no son pájaros ni ángeles, no tienen alas, y mucho menos alas gigantescas. La comparación denigra al pájaro y al poeta, porque aun el símil más rigurosamente sostenido siempre implica que las dos cosas comparadas no son de hecho idénticas. Básicamente, el recurso de Mallarmé a este tipo de imágenes enriqueció los registros de la poesía cualesquiera que hayan sido sus premisas psicológicas y filosóficas. Artísticamente hablando —es decir, en términos de efectos más que de causas— absuelve a los poetas posteriores de la gastada dicotomía entre pensamiento y cosa.

IV

El lenguaje por sí mismo garantiza que ningún tipo de poesía será totalmente “deshumanizado”, sin tomar en consideración si un poeta intenta proyectar la interioridad pura hacia el exterior —como lo hizo con frecuencia Rilke— o perderse y encontrarse en animales, plantas y cosas inanimadas. El equilibrio exacto entre la expresión del sentimiento y la penetración del mundo exterior puede ser un problema para los poetas cuando no están escribiendo poesía, así como para aquellos de sus críticos cuyos intereses principales son psicológicos y filosóficos. Si el poema tiene éxito, el problema está resuelto en ese poema: dentro de sus límites una correspondencia mágica prevalece de hecho. Algo de esta intercambiabilidad parece ligarse aun a los últimos experi-



Paul Valéry

mentos en esa clase de poesía que no expresa ni registra nada, pero que hace de las palabras y su interrelación su único material. Es bastante significativo que esta clase de poesía haya sido descrita como “abstracta” o “concreta”.

William Carlos Williams es otro poeta cuyo trabajo está pletórico de gentes, lugares y cosas. Como en el trabajo de Ponge, este involucramiento fue activo, basado en la reciprocidad de la imaginación y la realidad externa. Es común etiquetar a Williams con la receta “no hay ideas sino en las cosas”, un paréntesis que está en su poema *A Sort of Song*:¹⁵

Let the snake wait under
his weed
and the writing
be of words, slow and quick, sharp
to strike, quiet to wait
sleepless.
—through metaphor to reconcile
the people and the stones.
Compose (no ideas
but in things); Invent!
Saxigrafe is my flower that splits
the rocks.

(Que la serpiente espere bajo / el yerbal / y la escritura sea de palabras / lentas y rápidas / prontas a morder, tranquilas en la espera / insomnes // por la metáfora reconciliar / a la gente con las piedras / componer (No hay ideas / sino en las cosas); ¡Inventa! / Saxígrafa es mi flor que parte / la roca.)

Para empezar, se trata de un poema dinámico de descubrimiento; y las palabras entre paréntesis no son una fórmula sino parte de una experiencia —una parte de la experiencia incidentalmente que no puede ser expresada en términos de las dos imágenes o las dos cosas dominantes en el poema,

la serpiente y la sexígrafa. En poemas posteriores, Williams desarrolló un estilo meditativo que tampoco excluye la expresión de ideas como lo hizo Eliot en *Cuatro cuartetos*, e incluso aquí él tiene que acudir al lenguaje de las ideas a fin de comunicar su propósito —en forma semejante a la oposición de Ponge a la exploración antropocéntrica del universo— “a través de la metáfora para reconciliar a la gente con las piedras”. Un poema posterior, *The Desert Music*, añade una reflexión sobre el carácter del involucramiento de Williams con el mundo exterior:

to imitate, not to copy nature, not
to copy nature
NOT prostrate to copy nature
but a dance...!¹⁶

(Imitar, no copiar a la naturaleza, no / copiar a la naturaleza // no postrarse para copiar a la naturaleza sino bailar...!)

El verso que sigue nos lleva al mundo físico, de tal forma que una vez más los versos citados pierden su carácter perceptivo y se convierten en parte de una experiencia que es también un descubrimiento. En ambos casos es imposible, e irrelevante, decir si Williams ha escrito un poema sobre el proceso poético acerca de cosas y personas.

No hay ninguna inconsistencia real entre el procedimiento del poema de su primera época *A Sort of Song* y las palabras de Williams en otro poema posterior, *The Host* —palabras que han sido despojadas de su contexto y tomadas como una especie de manifiesto.

It is all
according to the imagination!
Only the imagination
is real! They have imagined it
therefore it is so!¹⁷

(¡Todo está de acuerdo con la imaginación! // ¡Sólo la imaginación/ es real! Lo han imaginado/ por lo tanto así es.)

Aquí Williams ni siquiera habla de poesía o arte, sino sobre creencias religiosas —que para él, un no creyente, es la imaginación— y como siempre la observación general procede de un encuentro con la gente, lugares y cosas, de una ocasión específica que más que narrar revive dinámicamente a través de palabras que proporcionan una experiencia interior y exterior.

La frase: “Sólo la imaginación es real”, leída fuera del contexto se convierte en una declaración que uno se inclinaria a atribuir no a Williams sino a su contemporáneo norteamericano que parece representar el polo opuesto de la poesía moderna, Wallace Stevens, un poeta muy autocontenido (a diferencia de Williams, que estaba abierto a cualquier cosa a su alrededor). Sin embargo, la dicción y, sobre todo, la sintaxis y el maestro en su contexto inmediato —con esa palabra “ellos que cambian sin transición de la declaración general a la gente del poema, el “evangelista negro alto”, las “dos monjas irlandesas” y el “anglicano de pelo blanco”— nos remiten de inmediato a Williams y a la urgencia de la experiencia inmediata. Filosóficamente, Williams y Stevens se encuentran en ese pasaje, pues los extremos tienen la aptitud de tocarse en la poesía moderna, puesto que las posibilidades de la expresión poética son siempre llevadas hasta sus límites. Cuando tal límite se ha alcanzado, el poeta puede oscilar al otro extremo. Sin embargo, el principio de la imaginación no estaba menos presente en las palabras a ambos lados del paréntesis en el poema *A Sort of Song* (las palabras “componer” e “inventar”). Si hay una aparente contradic-

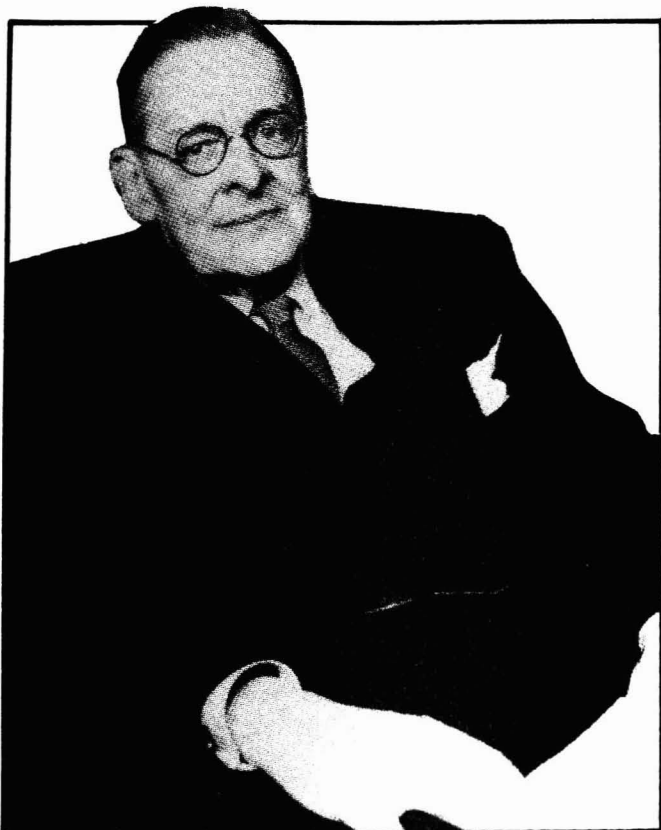
ción entre “no hay ideas sino en las cosas” y “sólo la imaginación es real”, esta contradicción tiene que ver con el lenguaje en sí.

Una cosa que Williams tenía en común con Wallace Stevens, lo mismo que con Ezra Pound y T. S. Eliot y casi con todos los poetas destacados de su tiempo, fue su interés constante en las posibilidades y límites del lenguaje, incluyendo las contradicciones inherentes a él como materia de la poesía. En su profundo y preceptivo ensayo *The Poet and Fool and Priest* el difunto Sigurd Burckhardt mostró por qué el lenguaje en sí impide la abstracción total tanto en poesía como en prosa:

No puede haber poesía no-representacional ya que su medio de expresión lo impide. La sentencia de MacLeish: ‘Un poeta no debe significar sino ser’, apunta hacia una importante verdad, pero como se presenta es un disparate porque el medio de expresión de la poesía es distinto de cualquier otro. Las palabras deben significar y si no es así carecen de sentido. El árbol del pintor es una imagen, pero si el poeta escribe ‘árbol’ no está creando una imagen, sino que la está empleando. La imagen poética sólo existe en sentido metafórico... Las palabras tienen ya lo que el artista quiere darles de primera intención —significado— y fatalmente les falta lo que él necesita para darles forma —cuerpo.

Esta característica fundamental, pero fácilmente subestimada, del lenguaje, apunta hacia uno de los obstáculos con los que se encontró Williams, lo mismo que todos los imagistas. Incidentalmente, también cancela los temores de Erich Heller sobre la arrogancia de aquellos —como Mallarmé, Rilke, Stevens— que se erigieron en “poetas creadores”, y modifica todas las definiciones de las funciones de la poesía, las cuales —como la de Susanne Langer— están basadas en consideraciones de todas las artes. Burckhard continúa con la explicación de por qué los poetas —y no sólo los poetas modernos— se han ido hasta el extremo de hacer “difícil su lenguaje” (así como otros poetas, o los mismos en otras épocas, han cultivado una simplicidad de dicción también muy apartada de los estilos literarios o no literarios del discurso prevaliente en su tiempo).

Idealmente, el lenguaje del intercambio social debe ser como una ventana abierta: no deberíamos darnos cuenta de lo que se interpone entre nosotros y el significado que está ‘detrás’ de él. Cuando los químicos recientemente desarrollaron un revestimiento plástico que hizo invisible el vidrio sobre el cual fue colocado, los resultados estuvieron lejos de ser satisfactorios: la gente tropezaba con el vidrio. Si hubiera un lenguaje lo suficientemente puro que transmitiera toda la experiencia humana sin distorsión, no habría necesidad de la poesía. Pero tal lenguaje no sólo no existe sino que no puede existir. El lenguaje no puede hacer justicia a toda la verdad humana como tampoco la ley puede satisfacer a todos los deseos humanos. Según su naturaleza de instrumento social debe ser una convención, debe arbitrariamente ordenar el caos de la experiencia, permitiendo la expresión a algunos y negándosela a otros. Debe proporcionar un denominar común y esto necesariamente implica una falsificación, así como la ley necesariamente inflige injusticia. Y tales falsificaciones serán más peligrosas entre más transparente parezca volverse el lenguaje, entre mas incuestionablemente sea aceptado como un medio sin distorsión. No se trata del vidrio de una ventana sino más bien de un sistema de lentes que enfoca y re-



T. S. Eliot

fracta los rayos de una hipotética visión sin intermediarios. El primer propósito del lenguaje poético, de las metáforas en particular, es lo opuesto a hacer el lenguaje más transparente. Las metáforas incrementan la conciencia de la distorsión del lenguaje al incrementar el espesor y la curvatura de las lentes y exagerar así los ángulos de refracción. Nos sacuden y perdemos la confortable convicción de que una tumba es una tumba. Son juegos semánticos de palabras; así pues, los juegos de palabras son metáforas fonéticas; aunque dejen intacto el sonido de las palabras, rompen su identidad semántica.

El lenguaje poético recurre, pues, a lo que Brecht, en un contexto diferente, llamó "efectos alienantes". Metro y ritmo, muestra Burckhardt, son efectos tales hasta que se convierten en "una convención obligatoria de la poesía" y pierden su "fuerza disociativa". Al comentar sobre la canción *The Tempest*, "cinco brazadas completas", señala que para que la palabra posea riqueza en poesía "debe antes que todo hacerse extraña". Las dislocaciones de la sintaxis normal, como en Mallarmé, son otros artificios de la misma clase. "Una palabra que puede funcionar simultáneamente como dos o más partes del discurso, una frase que puede ser analizada de dos o más formas —para desesperación de los maestros de gramática— solamente amplía la incertidumbre que permea las palabras en la poesía hasta las conexiones de las palabras entre sí en enunciados."

Mas tan pronto como cosas tales como ritmo, metro e inversión se han convertido en convenciones poéticas, los poetas tienen que revertir todo el proceso a fin de producir la alienación necesaria. Podrían intentar hacerlo sin lenguaje metafórico de ningún tipo, puesto que el discurso no poético también está lleno de metáforas. Si las convenciones poéticas o discursivas tienden a hacer la conformidad y lo intrincado, los poetas explorarán las posibilidades del sencillo lenguaje

coloquial, como lo hicieron en el siglo XVIII Blake y Wordsworth, o como lo hizo en nuestro siglo Williams.

Dentro de este contexto Burckhardt se apoya en el análisis de la ambigüedad de William Empson y modifica "un poco el énfasis, como él mismo lo dice —una modesta declaración de su parte.

El (Empson) nos hace conscientes de que una palabra —y en la gran poesía sucede con frecuencia— puede tener *muchos significados*. Más bien insistiría sobre lo contrario, que muchos significados tienen *una sola palabra*. Para el poeta, la palabra antigua es el punto crucial del problema que consiste en la creación de un medio dentro del que él puede trabajar. Si los significados son primordiales y las palabras son sólo sus signos, entonces las palabras ambiguas son falsas; cada significado debería tener su palabra, y cada sonido, su letra. Pero si lo contrario es cierto y las palabras son primero —es decir, si ellas son las entidades corporales que requiere el poeta— entonces la ambigüedad es algo muy distinto: es la fractura de una unidad prístina mediante la conceptualización analítica de la prosa.

La distinción lleva a Burckhardt a su hipótesis principal: que la naturaleza del lenguaje mismo obliga al poeta a tomar el doble papel de bufón y sacerdote, puesto que "el propósito del poeta es decir la verdad —verdad que escapa de los confines del habla discursiva. Y para lograrlo se halla entregado a la palabra, incluso a la palabra negativa, como si ésta estuviera físicamente presente. ¿Cómo, entonces, puede expresar las negaciones?" Burckhardt encuentra la respuesta en el soneto 116 de Shakespeare, aunque la función de lo negativo y la negación en la poesía más reciente es tan peculiar que me ocuparé de ella en otro capítulo. Por el momento, la conclusión de Burckhardt de que "el poeta debe ser siempre medio bufón, el corruptor de las palabras", vale la pena de tomarse en cuenta pues justamente su análisis del pasaje de Shakespeare conduce a ello. Las contradicciones inherentes al lenguaje mismo no están confinadas a la poesía posterior a Baudelaire, aunque los poetas modernos las han experimentado más intensamente.

El poeta estaría mucho más a salvo (escribe Burckhardt) si no se entregara a la palabra, sino que más bien en un despego irónico explotara las infinitas ambigüedades del habla. O podría ponerse a cubierto dentro del orden sacro-religioso, abandonar su pretensión de sacerdotado verbal y convertirse en 'portavoz'. Ambos caminos han sido recorridos —pero ambos conducen a la autonegación... Donde el filósofo busca la certeza en el signo —la 'p' del cálculo proporcional— y lo místico en el inefable 'OM' de los hindúes, el poeta toma para él la paradoja de la palabra humana, que es ambas y ninguna y a la que creativamente transforma con su 'rima poderosa'. Esta rima es su hazaña, y disocia, disuelve la palabra en sus componentes pero simultáneamente se funde en una nueva y ahora sacramental unión.

V

El propósito de los poetas es pues "decir la verdad", pero de una forma necesariamente complicada por la "paradoja de la palabra humana". De Baudelaire en adelante (y mucho antes de Baudelaire) los poetas se han asido sin reposo a esa paradoja básica. Y ya que escribir poesía es una "hazaña" —un proceso de exploración y descubrimiento— las verdades

dichas son de una clase especial. Ciertamente hubo épocas en las que, aun en verso, el énfasis recayó en la explosión elegante y decorosa de las verdades que eran ya propiedad común del escritor y del lector, pero esas fueron épocas de homogeneidad cultural —o de exclusividad cultural— desconocidas para los poetas que me interesan. “Una de las cosas más difíciles al escribir poesía”, señaló Wallace Stevens con una sequedad deliberada nada sorprendente en un poeta posterior a Mallarmé, “consiste en saber cuál es el tema de uno. Mucha gente lo sabe y no escribe poesía porque está consciente de ese único tema. El tema de uno es siempre la poesía, o debería serlo. Pero algunas veces se convierte en algo más definido y fluido,¹⁹ y el asunto funciona mejor”. En otras palabras, es el poema el que le dice al poeta lo que él piensa y no *viceversa*, y Stevens se ocupa justamente de esa peculiaridad de los poetas —un aspecto de lo que Keats llamó su “capacidad negativa” —en una carta posterior en la que dice²⁰ que “algunas personas siempre saben exactamente lo que ellas piensan. Me temo que no pertenezco a esa clase de personas. El mismo tema se mantiene activo en mi pensamiento y rara vez llega a fijarse. Esto es verdad lo mismo para la poesía como para la política”. Sin embargo, el pensamiento cristaliza en poemas, y Stevens pudo escribir también que “me agradó mucho enterarme el otro día que Carnap dijo llanamente que la filosofía y la poesía son lo mismo. Ni la filosofía de las ciencias ni la filosofía de las matemáticas se oponen a la poesía”.²¹

Mallarmé, Valéry, Stevens y Jorge Guillén son algunos de los poetas que han tratado de pensar en términos puramente poéticos, de igual forma que los matemáticos piensan en términos puramente matemáticos —sin referencia directa a asuntos que bien podrían haber sido suyos cuando estaban involucrados en otras actividades. Mallarmé escribió, en 1867, que creó su trabajo “*sólo por eliminación*”. Esta eliminación, presente también en el trabajo de los poetas posteriores, es ciertamente semejante a la abstracción de las matemáticas y a la tenencia hacia las formas abstractas en las artes visuales que dio comienzo con los post-impresionistas; pero ya que las palabras tienen significados independientes de las funciones especiales que la poesía les proporciona, tales analogías nunca deben ser tomadas tan literalmente. Incluso Stevens combinó elementos de bufonería verbal con su seriedad filosófica, que fue sacerdotal en el preciso sentido en que la definió Burckhardt. Stevens comenzó con la creencia de la poesía. “Lo que soy después de todo es poesía, y no pienso que haya escrito alguna vez una cosa con otro objeto que no haya sido el escribir poesía”.²² Fue sólo cuando trató de explicarse esta creencia a sí mismo y a los demás que llegó a relacionarla con preocupaciones que no eran de ningún modo puramente estéticas.

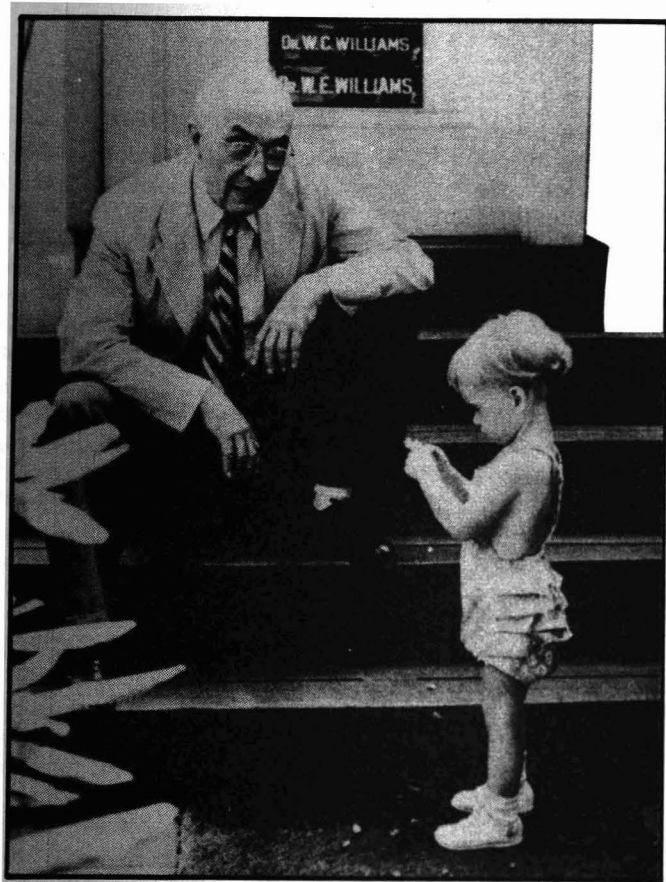
Es la paradoja inherente al lenguaje mismo lo que hace que las teorías y los ocasionales pronunciamientos teóricos de los poetas sean más confusos, más oscuros, y con frecuencia más autocontradictorios que su práctica. Pierre Reverdy, por ejemplo, escribió en 1948 que “el poeta no tiene ningún tema... Su trabajo es valorizado sólo porque no aduce razones, por su discontinuidad y su proceso de fundirse con cosas incompatibles”. En una discusión por radio con Francis Ponge y Jean Cocteau, el mismo poeta dijo que “la forma es sólo la parte visible del contenido —la piel”. Las dos opiniones parecen estar en contradicción mutua aunque ambas adquieren sentido cuando se aplican a la poesía de Reverdy, o a muchos otros poetas de su época. En el primer ejemplo, Reverdy pensaba en un tema que podría ser parafraseado en

prosa, traducido o abstraído de su medio dentro de ese discurso lógico. En el segundo ejemplo, pensaba no en esa clase de tema sino en el peculiar sentir, pensar e imaginar poético que en realidad determina la forma de un poema, especialmente donde esa forma es “orgánica” o “libre”. Ambas opiniones, por consiguiente, dicen algo sobre la indivisibilidad de forma y contenido en poesía, y las dos implican una distinción entre contenido y tema.

Las diferencias genuinas entre los poetas nacen del valor que cada uno de ellos atribuye a las implicaciones y funciones públicas de la poesía —funciones e implicaciones que están lejos de haber sido eliminadas de una vez por todas por el apóstrofe de Mallarmé de que “los poemas están hechos de palabras y no de ideas”, o por el de MacLeish: “un poema debe ser y no significar”. Tales son, en todo caso, verdades a medias, como señala Burckhardt, ya que las palabras nunca pueden ser totalmente desvinculadas de su conexión con las ideas y el significado.

Ni tampoco necesita ser uno marxista para reconocer que toda poesía tiene implicaciones morales, políticas y sociales, sin tomar en cuenta si la intención que hay en ella es o no didáctica o “proselitista”. Contrariamente a lo que Hugo Friederich ha aseverado, un buen ejemplo podría obtenerse de la calidad humana de gran parte de la poesía moderna, una preocupación por la humanidad como un todo mucho más intensa por ser menos egocéntrica que la poesía romántica, porque los poetas románticos más confesionales estaban más interesados en sus individualidades y en aquellas cosas que los hacían diferentes de las demás personas.

Al margen de compromisos morales —y tendré mucho que decir acerca de esto, así como de la persistencia de actitudes romántico-simbolistas en poetas modernos— la sólo práctica de la poesía como arte cuyo medio es el lenguaje tiene implicaciones sociales a las que se les ha dado un papel prominente en este siglo. Esto se manifiesta, por ejemplo, en los copiosos escritos del crítico y aforista austriaco Karl Kraus sobre la sociedad y la literatura, que se basan en el análisis de los demasiados usos y abusos del lenguaje. Si los poetas son escritores cuyo uso del lenguaje es necesariamente crítico, ya que cualquier cosa que sea el poema no puede ser un buen poema a menos que cada palabra haya sido calibrada, éstos tienen una función inexorable que ha sido subrayada incluso por escritores tan en conflicto con su sociedad y sus valores como lo fue Ezra Pound: “¿Cumple una función la literatura en el Estado, en el conjunto de los seres humanos, en la república...? Ha tenido que ver con la claridad y el vigor de ‘todos y cada uno’ de los pensamientos y opiniones... Cuando este trabajo se corrompe —no quiero decir con esto que lo anterior sucede cuando se expresan pensamientos indecorosos—, lo mismo que el medio, la esencia de su trabajo cuando se corrompe la aplicación de una palabra a las cosas, cuando por ejemplo se hace fangosa e inexacta o excesiva o inflada, toda la maquinaria social, el orden y el pensamiento individual se arruinan”.²³ Tal fue también la opinión de Karl Kraus, quien estaba muy lejos de compartir el entusiasmo político de Ezra Pound en esa época. Estos entusiasmos políticos nos hablan de cuán enraizados estaban en la estética romántico-simbolista; pero a pesar de lo limitado de su visión de las realidades sociales, Pound estaba apasionadamente preocupado por ellas de una manera como no lo estuvo, por ejemplo, Mallarmé. Así como es exacto su trabajo, es decir, en cuanto corresponde en verdad a la conciencia humana, a la naturaleza del hombre, esta proporción es también exacta en la formulación del deseo. Quiero decir que



William Carlos Williams

sostiene la precisión y claridad del pensamiento no sólo para beneficio de unos pocos diletantes y "amantes de la literatura" sino que mantiene la salud del pensamiento fuera de los círculos literarios y en la existencia no literaria, en general en la vida individual y comunal.²⁴ Ni tampoco existe alguna confusión entre palabras e ideas, el significado y el ser mismo de la poesía, en la definición de Pound de la gran literatura, en este mismo trabajo ya citado, "como lenguaje sólo cargado de significado hasta el grado más extenso posible".

"La conciencia humana y la naturaleza del hombre" —estos dos conceptos bastan para indicar por qué la poesía jamás puede excluir al hombre mientras sea escrita por seres humanos en lugar de máquinas (y hasta las máquinas están hechas y diseñadas por lo hombres). Lo que la poesía sí excluye es la individualidad, sobre todo cuando las palabras se seleccionan al azar y se dividen en sus componentes o se transforman en patrones visuales o auditivos sobre la página. Pero —insisto— donde esos ejercicios son significativos revelan algo sobre el lenguaje y el lenguaje nos devuelve a la "conciencia humana" y "la naturaleza del hombre".

Octavio Paz ha explicado por qué "la poesía es el alimento que la burguesía —como clase— se ha mostrado incapaz de digerir".²⁵ La poesía, señala, ha intentado diferentes formas de abolir "la distancia entre la palabra y la cosa", y esta distancia se debe a la autoconciencia del hombre civilizado y a su separación de la naturaleza. "La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y en un nivel más profundo, entre el hombre y su ser— la autoconciencia se interpone". La poesía moderna, según Paz, se mueve entre dos polos, que él llama lo mágico y lo revolucionario. Lo mágico consiste en un deseo por regresar a la naturaleza mediante la disolución de la autoconciencia que nos separa de ella, "perderse uno para siempre en la ino-

cencia animal o liberarse de la historia". La aspiración revolucionaria, por otra parte, exige "la conquista del mundo histórico y la naturaleza". Ambas son formas de salvar el mismo abismo y de reconciliar la "conciencia alienada" con el mundo externo.

Sin embargo, ambas tendencias pueden manifestarse en un mismo poeta, y aun dentro de un mismo poema, pues el poeta puede combinar la función del sacerdote y el bufón, odiar y amar las palabras. Octavio Paz ha escrito también: "Lo que caracteriza a un poema en su dependencia necesaria de las palabras así como su lucha por trascenderlas".²⁶ La dependencia tiene que ver con el involucramiento del poeta en la historia de la sociedad; la trascendencia, con la toma de un atajo mágico que nos remite a la naturaleza y a la unidad primitiva de la palabra y la cosa. Ambas corresponden a la preocupación humana general, aunque mucha gente quizá sea inconsciente de las tensiones y complejidades inherentes en su relación con las palabras y las cosas. Un extraordinario grado de alienación del lenguaje, incluso como medio de simple comunicación, ha llegado a ser cada vez más extendido en sociedades "avanzadas", como puede uno comprobar en entrevistas por televisión con jóvenes incapaces de articular la más sencilla frase sin apoyarse en expresiones como "padre" y "ves". La causa de esta falta de articulación quizá pueda estar estrechamente relacionada con el "escepticismo de la palabra" que subyace en muchas de las prácticas de los poetas modernos (y que Hofmannsthal atribuyó básicamente al divorcio entre la convención del lenguaje y la realidad de una cosa particular). La verdad de la poesía, y de la poesía moderna en especial, está por hallarse no sólo en su expresión directa sino en sus peculiares dificultades, atajos, silencios, hiatos y fusiones.

Notas

1. *Ovid and the Art of Translation* (1680), en John Dryden: *Dramatic Poesy and Other Essays*, London, 1912, p. 154; *Dramatic Essays*, New York, 1912, p. 154.
2. A. E. Housman: *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge and New York, 1933, p. 34.
3. London, 1955. Véanse sobre todo las pp. 9, 56, 67, 148, 158.
4. *Ibid.*, p. 192.
5. London, 1961, pp. 280, 46 67; New Haven, 1960.
6. *Problems of Art*. London and New York, 1957, pp. 26, 160.
7. *Ibid.*, p. 180.
8. En *Poesis vivante*, Ginebra, November-December 1965.
9. W. H. Auden: *The Dyer's Hand and Other Essays*, London 1963, p. 336; New York, 1963, p. 337.
10. Nueva edición aumentada, Hamburgo, 1967.
11. *Op. cit.*, p. 36.
12. *Ibid.*, p. 110.
13. *Ibid.*, p. 150.
14. Werner Vortriede: *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart, 1963, pp. 149, 156 y *passim*.
15. En William Carlos Williams: *Collected Later Poems*, New York, 1963, p. 7.
16. En *Pictures from Brueghel and Other Poems*, New York, 1962, p. 109.
17. *Ibid.*, pp. 93-4.
18. En *ELH, A Journal of English Literary History*, Vol. 25, No. 4, December 1956, pp. 279-98.
19. Carta a Ronald Lane Latimer, 26 de noviembre de 1955. *Letters of Wallace Stevens*, New York, 1966, London 1967.
20. A Samuel French Morse, 13 de julio de 1949. *Ibid.*
21. A Ronald Lane Latimer, 22 de octubre de 1935. *Ibid.*
22. A Barbara Church, 20 de agosto de 1951. *Ibid.*
23. Ezra Pound: *How to Read*, London and New York, 1931, pp. 17, 18.
24. *Ibid.*, pp. 18, 19.
25. Octavio Paz: *L'Arc et la lyre*, Paris, 1965, pp. 46, 40-41.
26. *Ibid.*, p. 246.
27. *The Letters of Lord Chandos*, en Hugo von Hofmannsthal, *Selected Prose*, New York and London, 1952, pp. 129-41; y los comentarios de Donald Davie en *Articulate Energy*, pp. 1-5.