

Wallace Stevens

**Domingo a la mañana
y otros poemas**

Selección y prólogo: Daniel Chirom

**Traducción: Alberto Girri, Andrés Sánchez Robayna
y Guillermo Sucre**

Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988

Wallace Stevens nació el 2 de octubre de 1879 en Reading, Pennsylvania. Segundo hijo de cinco hermanos, se crió en un hogar burgués de origen irlandés. Su madre, Margaretha Catherine Zeller, era maestra, y su padre Garret Barcalow Stevens, era un abogado que solía escribir versos. En 1897 Wallace ingresó al Harvard Collage como estudiante especial. Allí empezó a publicar poesía y prosa en las revistas estudiantiles. En 1900 se trasladó a Nueva York, donde trabajó como periodista en el *New York Tribune*. Pero abandonó este oficio, pues pensaba que la vida mundanal que conllevaba era incompatible con la soledad y serenidad que necesitaba para dedicarse a la creación. En 1903 obtuvo un título de abogado. Trabajó en diferentes oficios durante varios años hasta que comienza a especializarse en seguros, actividad en la que llegaría a ser uno de los abogados más importantes de su país. En 1909 se casó con Elsie Kachel a quién le dedicó ese mismo año una colección de poemas titulada *The little June Book* (El pequeño libro de junio). En 1914 apareció *Carnet de Voyage* (Carnet de viaje), una colección de ocho poemas que son los primeros en publicarse desde los tiempos de Harvard. En 1916 ingresó en Hartford Accident and Indemnity Company, una de las principales empresas de seguros de todo el país, de la cual Stevens llegaría a ser vicepresidente. Según los testimonios recogidos por Peter Brazeau en su espléndida biografía *Parts of a World, and oral biography* (Random House, Nueva York, 1983), al poeta no le gustaba hablar de su poesía en el trabajo y trataba de mantener ambos mundos separados. Más tarde se mudó a Hartford en forma definitiva. Esta ciudad de Nueva Inglaterra tenía una larga tradición literaria. En su Lewis Street Bookshop y en las reuniones del Saturday Club Wallace hablará, casi con exclusividad, sobre literatura. En 1916 recibió un premio por su obra de teatro *Three travelers watch a Sunrise* (Tres viajeros miran el amanecer).

En septiembre de 1923 la editorial Alfred A. Knopf publicó el primer poemario de Stevens: *Armonium*. Sus libros posteriores son: *Ideas of Order* (1936); *Owl's Clover* (1936); *The man with the blue guitar* (1937); *Parts of a World* (1942); *Transport to summer* (1947); *The Auroras of autum* (1950); *The necessary angel: essays on reality and imagination* (1951). En 1954 aparecen sus *Collected Poems*; publicados por Alfred Knopf que incluyen los poemas de *The Rock*. Stevens murió el 2 de agosto de 1955. Con posterioridad a su muerte se publicó *Opus Posthumous* (1957, incluye "Adagia") y en 1966 sus cartas. Obtuvo los siguientes premios: Bollingen (1949), Nacional Book y Pulitzer (1955). Debido a la importancia de su creación, son muchísimos los ensayos que han encarado su obra, que aún siguen marcando un camino.

“La lengua es un ojo” dice Wallace Stevens en su *Adagia* (poemario incluido en *Opus Posthumous*, 1957). Esta afirmación revela el ideario del poeta que luchó por atrapar la realidad y su relación con el hombre, y a partir de allí describir los procesos de la imaginación y de cómo ella transforma al mundo. Quizás por emprender esta búsqueda, su poesía sea de difícil lectura y, por lo general, haya quedado confinada a los propios poetas. Sin embargo, una vez que se trasciende esa dificultad inicial, se lo visualiza “como uno de los talentos más originales y refinados que haya dado la poesía escrita en lengua inglesa en nuestro siglo” (Alberto Girri en el prólogo a los *Poemas de Wallace Stevens*).

Una de las mejores formas de aproximarse a la poesía de Stevens es a través del análisis de las influencias que tuvo. Fundamentalmente ellas son: 1) la tradición adámica norteamericana; 2) el romanticismo inglés; 3) el simbolismo francés y 4) la escuela metafísica moderna (sobre todo George Santayana).

- 1) El poema adámico está basado en el proceso de la imaginación creativa como un acto de autodefinición. De este modo, el poema, más allá de su sujeto superficial, está involucrado con su propia existencia y el rol del poeta que lo ha creado. Permite al bardo la libertad de crear, mas en ella éste distingue su persona del hombre común y de la comunidad norteamericana. Es Stevens la tradición adámica llega a su climax porque en su poesía la oposición entre el yo y el mundo, típica de los poetas yanquis, se puede ver en su extremo. Esta oposición entre lo poético y lo antipoético y entre la imaginación del yo y la realidad no se resuelve en su poesía, pero sí se recorta con claridad pues hay deseos de conocer las propias limitaciones y no trascenderlas, sino contenerlas. Además, como otros poetas de su país, está interesado en la comprensión (y compromiso) de Norteamérica como una parte del mundo. En *The Continuity of America Poetry* (Princeton University, 1961), Roy Harvey Pearce afirma que “las opuestas tradiciones de la poesía norteamericana, la mítica y la adámica, culminan en el siglo XX representadas por T. S. Eliot y Stevens. Eliot encierra la concepción geocéntrica y ortodoxa que pone el énfasis en la cultura y la historia sin el hombre pero asociada al mito, y en oposición Stevens encierra una concepción egocéntrica donde el acento está puesto en la personalidad y el hombre sin la historia”. Se podría agregar que Stevens, al igual que Emerson y Whitman pone el pensamiento por encima de todo y espera convertirse en Adam; “pero para Stevens esto lleva al único descubrimiento posible en el siglo XX: que esperar ser Adam ya no es más ser un

hombre sino un Dios" (Pearce). Esto muy bien se puede entrelazar con la afirmación de Stevens de que "utilizamos las mismas facultades cuando escribimos poesía que cuando creamos los dioses".

Otro rasgo que ubica al poeta en la tradición norteamericana es su búsqueda de un orden personal más que de las ceremonias institucionales que impongan un orden. Diane Wood Middlebrook en su ensayo *Whitman and Wallace Stevens* (Cornell University Press, 1974) describe las diferencias que existen entre las visiones de los dos poetas. "Para Whitman la imperfección del hombre era una ilusión, pero para Stevens esta romántica versión del yo era una ilusión que necesitaba ser revisada (el veía al hombre como un caído pero redimible a través del yo y la imaginación). Otra importante distinción reside en que el yo de Whitman era su propia personalidad vista como un héroe, mientras que en Stevens el héroe nunca es tan personal. Otra diferencia estaría marcada por el mito de que Whitman está basado en el ciclo natural desde el nacimiento hasta la muerte, tratándose a esta última en forma objetiva, mientras que el mito de Stevens está basado en el ciclo de las estaciones desde un invierno al otro y sin un fin definido pues el poeta encuentra nuevamente esperanzas de retorno en la primavera".

- 2) Básicamente Stevens coincide con los poetas románticos ingleses (Shelley, Coleridge y fundamentalmente Wordsworth) por su punto de vista acerca del rol del artista. El examen de la percepción como una función de la imaginación del poeta, creencia en la realidad como una fuente de la percepción y el reemplazo de la poesía por la religión en una era de descreimiento. Stevens, como Wordsworth, intenta romper la expectativa en el lector de que en el poema vaya a suceder algo especial. Con la ausencia de la narración, pretende fomentar el hábito de la delectación intelectual y así poder visualizar la vida de las cosas. En el prefacio a *Lyrical Ballads* Wordsworth dice que su objetivo es "elegir incidentes y situaciones de la vida normal, y relatarlos o describirlos totalmente, en la medida que fuera posible, en una selección de lenguaje usado realmente por los hombres y, a la vez, recubrirlos con cierto colorido de la imaginación, de forma que las cosas ordinarias se presentaran a la mente de una forma poco usual, y además y sobre todo, hacer estas situaciones interesantes al rastrear en ellas de forma verdadera, aunque no ostentosa, las leyes primarias de la naturaleza". La diferencia que Stevens guarda con la actitud del poeta británico son, entre otras, las siguientes: a) su tono irónico o cómico, que lo distancia del "sufrimiento" con que los románticos

vivían el mundo; b) su visión pastoral es la de una sensibilidad moderna pues se siente no sólo como un intruso frente a la naturaleza, sino también aislado de ella; c) los paisajes, personas y objetos de Stevens no están ubicados en el espacio sino en el tiempo. Además, Stevens está interesado en la relación entre los estilos de la naturaleza y los de la civilización.

- 3) Del simbolismo francés, Stevens guarda la ironía y el uso de las palabras sin sentido de Jules Laforgue. De Mallarmé, según afirma Hi Simons en *Wallace Stevens and Mallarmé* (1946) el bardo norteamericano trató de emular la virtuosidad en el tono, la imagen y los efectos verbales, pero el crítico pronto dice que en realidad fue una influencia importante pues durante los años de Stevens en Harvard, su amigo Arensberg estaba traduciendo *L'Après-midi d'un faune*. Otra influencia en Stevens del simbolismo francés sería cierto gusto por el exotismo y la elegancia. Mas según Yvor Winters (*Poetic Styles, old and new* 1959) "el método de Stevens es post simbolista y potencialmente el mayor logro en la poesía occidental... su manipulación de la imagen romántica y el uso de la estructura, que a diferencia de la progresión racional del verso renacentista, se mueve y se une sólo por asociaciones".
- 4) Stevens comenzó a admirar a George Santayana cuando éste daba clases en Harvard. La influencia del filósofo se ve con claridad en la creencia de Stevens de que la imaginación y el arte son centrales en la vida y de que toda experiencia ocurre en términos poéticos. Stevens le dedicó a su maestro el hermoso poema "A un viejo filósofo en Roma" (1953).

El ojo clarividente

Abbie F. Williard (*The poet and his critics*, American Library Association, 1978) distingue dos teorías entre los críticos que se abocaron a la obra de Stevens. Una, que es la seguida por la mayoría, es la que sostiene que el poeta progresó a través de diversas y sucesivas fases. La otra ve en los temas y técnicas comunes que Stevens utilizó a través de todos sus trabajos, un creador que no tuvo ningún cambio ni desarrollo y que en realidad realizó un gran poema unificado. Detenerse en el análisis de estas corrientes excede largamente el cometido de este breve prólogo pero vale la pena mencionarlas pues, en la medida que el lector profundice en el mundo de Stevens, comprenderá que ellas plantean cuestiones fundamentales.

“Un cambio de estilo es un cambio de tema” (*Adagia*). Para el vate no existe la verdad absoluta, “hay tantas verdades sobre lo observado como individuos que observan (Girri). Esta creencia se puede visualizar con nitidez en el poema “Trece modos de contemplar a un mirlo”. De allí que “la descripción es revelación” (“Description without plays”). Por ello, cada nuevo poema es una nueva realidad, agrega algo al mundo y no simplemente lo recrea. Esta idea que vive en la poética de Stevens constituye uno de los principales pilares de la poesía contemporánea. En el ensayo *El origen de la obra de arte* Martin Heidegger afirma que “la verdad que se abre en la obra nunca se deduce ni se comprueba por lo hasta ahora ocurrido”... Por eso lo que el arte instaure nunca se compensa ni se suple con lo existente disponible. La instauración es una superabundancia, una ofrenda.” Para ofrendar hay que estar decidido, y sólo está decidido quien ha visto. Muchos acusan a Stevens de ser un poeta intelectual y este mote que pretende ser descalificativo, en verdad descalifica a quien lo enuncia. Implica darle al arte una mera función emulativa. Pero el bardo norteamericano busca en el mundo exterior el sentido esencial, y esta búsqueda la realiza tanto con la mente como con la intuición pues –y esto es fundamental para comprender a Stevens- el poeta indaga obsesivamente en la relación que existe entre la inteligencia y la realidad y cómo la imaginación opera sobre este diálogo y cómo transforma la experiencia.

En relación a lo ya señalado, cabría apuntar que en su poesía el sujeto y el objeto se identifica, uno influye sobre otro hasta llegar a una unidad entre el mundo y el hombre (ejemplo: “La casa estaba en silencio”). Existe un paralelismo entre el mundo exterior y el interior. Esto se puede observar con claridad en aquellos poemas donde Stevens describe un paisaje pues en ellos el poeta responde anímicamente a lo que ese paisaje sugiere (ejemplo: “el hombre de nieve”). Mas no hay que confundirlo con el movimiento imaginista pues si bien hay una tensión hacia lo fresco y concreto (ejemplo: “Estudio de dos peras”), ello está envuelto en un proceso de abstracción. También es importante apuntar a la plasticidad de su verso y el excelente manejo que realiza de la luz y del color.

Por todo lo apuntado, la obra de Stevens se constituye en una de las que más lúcidamente se ha interrogado sobre el ser de la poesía y cuál es su función.

“En una época de escepticismo, o, lo que es un decir, en una época en gran medida humanística, de un modo u otro, es el poeta quien proporciona el desagravio de la fe, a su medida y de acuerdo a su estilo” (“Adagia”). Stevens fue un convencido militante de la poesía y pensaba que, de alguna forma, ella podía ocupar el lugar de la creencia en Dios en el sentido de mito que nos cree y refleje. Su esfuerzo fue titánico y basado

en la firme convicción de la potencialidad creativa del hombre. Después de haber leído *Sunday morning*, al lector seguramente le quedará resonando en su espíritu la crucial pregunta que plantea Stevens sobre el destino humano: “¿fracasará nuestra sangre? ¿O tornaráse/sangre del paraíso?/¿Y la tierra/semeará al paraíso que conocemos?

Daniel Chirom

TATUAJE

La luz 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 y tu hierba.

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

EL EMPERADOR DE LOS HELADOS

Llama al que lía gruesos cigarrillos,
Al forzado, y ofrécele batir
En tarros de cocina las concuspiscentes cuajadas.
Deja que las sirvientas huelguen con los mismos vestidos
Que suelen llevar, y deja que sus galanes
Lleven flores envueltas en periódicos del mes pasado.
Deja que ser rime con parecer.
El único emperador es el Emperador de los Helados.

Llévate algo del aparador
Donde faltan tres borlas de cristal, aquella sábana
Donde ella bordaba una vez fantasías
Extendiéndola luego para ocultar su cara.
Si sus callosos pies quedan fuera, llegan
A mostrar qué fría y muda está ella.
Deja fijar la lámpara a su viga.
El único emperador es el Emperador de los Helados.

DOMINIO DEL NEGRO

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

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

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

DOMINGO A LA MAÑANA

I

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

II

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

III

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

IV

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

V

Ella dice: “pero en la satisfacción siento aún
la necesidad de una dicha imperecedera”.
La muerte es la madre de la belleza; por eso
sólo de ella vendrá el cumplimiento de nuestros sueños
y nuestros deseos. Aunque ella esparce por nuestros
senderos las hojas de la destrucción,
el sendero que tomó la doliente pena, los muchos senderos
por donde el triunfo hizo sonar su fanfarria descarada,
o donde el amor impulsado por la ternura algo susurró.
Ella hace que el sauce tiemble al sol
para las doncellas que solían sentarse y contemplar
los prados, abandonados a sus pies.
Ella induce a los muchachos a amontonar más ciruelas y peras
en desdeñadas bandejas. Las doncellas prueban
y se extravían apasionadamente por las desordenadas hojas.

VI

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

VII

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

VIII

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

EL HOMBRE DE NIEVE

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

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

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

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

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

TEORÍA

Soy lo que me rodea.

Las mujeres comprenden esto.
No se puede ser duquesa
A cien yardas de un carruaje.

Esto, pues, son retratos:
Un vestíbulo negro;
una cama alta rodeada de cortinas.

Esto son sólo ejemplos.

PETER QUINCE AL TECLADO

I

Así como mis dedos en las teclas
Hacen música, también así los mismos
Sonidos en mi espíritu hacen música.

Música es sentimiento, pues, y no sonido;
Así es como lo siento,
Es esta habitación, deseándote.

Pensando en tu sombría seda azul:
Esto es música. Es como el acorde
Levantado en los viejos por Susana.

Es una tarde verde, clara y calurosa,
Se bañaba en su quieto jardín, los viejos
De ojos rojos miraban, entretanto; sentía

Latir los tonos graves de los viejos
En coros embrujados, y en su sangre
Pulsar los pizzicatos de un Hosanna.

II

En unas aguas verdes, claras y calurosas
Yacía Susana.
Buscaba
El tacto de las fuentes,
Y encontraba
Ocultas fantasías.
Suspiraba
Por tanta melodía.

En la orilla, se hallaba
En el frescor
De emociones gastadas,
Sentía, entre las hojas,
El rocío
De viejas emociones.

Caminó por la hierba
Trémula todavía.
Los aires fueron como
Sus doncellas de tímido pie,
Buscando sus fajas tejidas,
Todavía ondulantes.

Un aliento en su mano
Acalló la noche
Se volvió
Un címbalo roto,
Y cornos rugidores.

III

Pronto, con un sonido de panderos,
Llegaron a atenderla Bizantinas.

Deseaba saber por qué Susana
Gritó contra los viejos a su lado;

Y como susurraban, la tonada
Igual era un sauce barrido por la lluvia.

En seguida elevaron la llama de sus lámparas,
Mostraron a Susana y su vergüenza.

Entonces, las sonrientes Bizantinas,
huyeron con un ruido de panderos.

IV

La belleza es momentánea en la mente
El trazo incierto de un portal;
Pero en la carne es inmortal.
El cuerpo muere; la belleza del cuerpo perdura.
Así mueren las tardes en su verde partida,
Una ola que fluye interminablemente.
Así mueren los jardines, su cálido aliento humeando
La cúpula del invierno, hecha arrepentimiento.
Así mueren las vírgenes en la celebración
Auroral del coro de una virgen.
Susana tocó las impúdicas cuerdas
De aquellos viejos pálidos; huyendo, sin embargo,

Dejó sólo a la irónica garra de la Muerte.
Ahora, en su inmortalidad, toca la clara
Viola de su memoria, y hace
Constante sacramento de alabanza.

SEIS PAISAJES SIGNIFICATIVOS

I

Un anciano está sentado
a la sombra de un pino
en China.
Mira una espuela de caballero,
azul y blanca,
al borde de la sombra,
que se mece al viento.
Su barba se mece al viento.
El pino se mece al viento.
Así fluye el agua sobre malezas.

II

La noche es del color
de un brazo de mujer;
la noche, la hembra,
oscura,
fragante y flexible,
se oculta.
Una laguna brilla
como un brazalete
agitado en una danza.

III

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

IV

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

V

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

VI

Los racionalistas, usando cuadrados sombreros,
piensan, en cuadradas habitaciones,
mirando al piso,
mirando al techo.
Se limitan
a los triángulos rectángulos.
Si probaran romboides,
conos, líneas curvas, elipses-
como por ejemplo, la elipse de la media luna-,
los racionalistas usarían sombreros.

DESILUSION A LAS DIEZ

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

TRECE MODOS DE CONTEMPLAR A UN MIRLO

I

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

II

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

III

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

IV

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

V

Yo no sé qué preferir,
si la belleza de las cadencias
o la belleza de las alusiones,
el silbido de un mirlo
o lo que sigue.

VI

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

VII

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

VIII

Yo sé de nobles acentos,
y lúcidos, inevitables ritmos:
pero sé, también,
que el mirlo estás implicado
en lo que no sé.

IX

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

X

A la vista de los mirlos
volando en una luz verde,
aún los alcahuetes de la eufonía
gritarían agudamente.

XI

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

XII

El río se mueve.
El mirlo debe estar volando.

XIII

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

EL SOL ESTE MARZO

La brillantez extrema de este sol naciente
Me hace pensar en qué oscuro te he vuelto,

E ilumina de nuevo las cosas que cambiaban
De amplio azul en oro, y que eran parte

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

Y es como una visión que entorpeciera
El ángulo del ojo. Nuestro elemento,

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

¡Oh, rabí, rabí, protege mi alma, y sé
Verdadero sabio de esta gran naturaleza!

HUMANIDAD HECHA DE PALABRAS

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

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

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

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

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

EL HOMBRE DE LA GUITARRA AZUL (fragmento)

I

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

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

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

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

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

XVIII

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

un sueño ya nomás sueño, sino una cosa,
de las cosas como son, como la guitarra azul,

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

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

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

XIX

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

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

de uno de sus monstruosos laúdes, no estar solo,
sino juzgar el monstruo y ser
dos cosas, las dos juntas como una,
y tañer al monstruo y a mí mismo,

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

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

XXII

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

vuelve. Entre ambos extremos,
entre origen y retorno,

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

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

apariciencia, verde de sol, rojo de nube,
tierra que siente, cielo que pienso.

De éstos toma. Tal vez da
en universal reciprocidad.

EL VASO DE AGUA

Que el vaso en el calor se fundiría
Y que el agua en el frío se volvería hielo,
Demuestran que este objeto es tan solo un estado,
Uno de muchos, entre dos polos.
También lo metafísico posee esos dos polos.

El vaso está en el centro. La luz.
Es un león que ha bajado a beber. Allí,
Y en ese estado, el vaso es una charca.
Tiene rojos las garras y los ojos
Cuando la luz desciende a humedecer su quijada espumosa.

Y en el agua se mueve la cizaña arrancada.
Y allí y en otro estado –los reflejos,
La *metaphysica*, la zona plástica de los poemas,
Estallan en la mente. Pero, gordo, Jocundo,
Que no te inquieta el vaso sino el centro.

En el centro de nuestras vidas, este tiempo y día
Es un estado, primavera entre políticos
Que juegan a las cartas. En un pueblo de indígenas
Uno quisiera descansar. Entre perros y estiércol
Seguiría luchando con las propias ideas.

DE POESIA MODERNA

El poema de la mente en el acto de hallar
Lo que habrá de bastarle. No siempre hubo de hallar:

La escena era precisa: repetía
Lo que había en el guión.

Entonces el teatro
Cambiaba en algo más. Y su pasado era un recuerdo.

Ha de vivir. Saber el habla del lugar.
Ha de encarar a los hombres del tiempo,
Hallar a las mujeres del tiempo; pensar acerca de la guerra
Y hallar lo que habrá de bastarle. He de
Edificar un escenario nuevo, estar sobre el escenario
Y, tal actor insaciable, lentamente y con
Meditación decir palabras que en el oído
En el más delicado oído de la mente, repitan
Exactamente lo que quiere oír, en cuyo
Sonido, un invisible auditorio escucha
No la pieza, sino a sí mismo, expresada en una
Emoción como de dos personas, como de
Dos emociones convirtiéndose en una. El actor es
Un autor metafísico en lo oscuro, tañendo
Un instrumento, tañendo tensas cuerdas que producen
Sonidos que atraviesan súbita equidad, que contienen
En su totalidad la mente, debajo de la cual no puede
Descender, fuera de la que no habrá de subir. Debe
Ser el encuentro de una satisfacción, y
Quizá de un hombre patinando, una mujer que baila, una
Mujer peinándose. El poema del acto de la mente.

LA CASA ESTABA EN SILENCIO Y EL MUNDO EN CALMA

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

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

Las palabras fueron dichas como si no hubiera libro,
fuera de que el lector inclinado sobre la página

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

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

RAMO DE ROSAS AL SOL

Di que es un tosco efecto, negros rojos,
Rosas amarillos, naranjas blancos, muchos
Para ser algo más en la luz de este cuarto,

Muchos para cambiarlos en metáforas,
Reales, cosas que en ser real
Hacen que las imaginemos como cosas menores.

Pero esto se debe al modo en que sentimos,
Aunque no es real, excepto en nuestra idea,
En nuestra sensación del rojo más fecundo,

Del color amarillo como primer color
Y del blanco, donde la idea yace aún
Como un hombre que yace en su verdad perfecta.

Si cambia nuestra idea también las cosas cambian,
No como en metáfora sino en la idea misma.
De este modo la idea excede a las metáforas.

A UN VIEJO FILÓSOFO EN ROMA

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

La entrada, Roma, y más allá la otra Roma, más piadosa,
similares las dos en su ser espiritual.
Es como si en una dignidad humana
dos paralelas se unieran, una perspectiva de la cual
son partes los hombres en la pulgada y en la milla.

Qué fácilmente las banderas al viento se transforman en alas.
Oscuras cosas sobre el horizonte de la percepción
tórnanse en acompañamientos de la fortuna, pero
de la fortuna del espíritu, más allá del ojo,
fuera de su esfera, y sin embargo no tan lejos,

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

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

en una confusión en el lecho y los libros, un presagio
sobre la silla, una móvil transparencia sobre las monjas,
una luz sobre la vela arañando el pábilo
para unirse a una vacilante perfección, para huir
del fuego y ser sólo parte de aquello de lo cual
el fuego es el símbolo: el celestial posible.
Háblale a tu almohada como a ti mismo.
Sé orador, pero con un lenguaje cuidado
y sin elocuencia, oh adormilado,
de la piedad que es el recuerdo de este cuarto,

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

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

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

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

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

Los sonidos penetran. Recuérdanse los edificios.
La vida de la ciudad nunca reposa. Tú no lo quieres.
Eso es parte de la vida en tu cuarto.
Sus cúpulas son la arquitectura de tu lecho.
Las campanas repican sin cesar nombres solemnes
en coros y coros de coros,
negándose a que la misericordia sea un misterio
del silencio, y a que cada soledad del sentido
pueda darte más que sus peculiares acordes
y las reverberaciones adheridas en un susurro.

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

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

SOLILOQUIO FINAL DEL AMANTE INTERIOR

Luz, primera luz de la noche, como en un cuarto
En el que descansamos y, casi por nada, pensamos
Que el mundo imaginado es bien esencial.

Este es, por tanto, el más intenso rendez-vous.
Es en esta idea en la que nos recogemos,
Fuera de todas las indiferencias, en una sola cosa:

Dentro de una sola cosa, un solo chal
Que nos abriga bien, pues somos pobres, un calor,
Una luz, un poder, la milagrosa influencia.

Ahora, aquí, nos olvidamos el uno al otro y de nosotros.
Sentimos la oscuridad de un orden, una totalidad,
Un conocer, lo que arregló la cita,

Dentro de su vital circunscripción, en la mente.
Decimos: Dios y la imaginación son uno.
La candela más alta, que alta ilumina lo oscuro...

Y fuera de esta luz, de esta mente central,
Hacemos nuestra casa en el aire nocturno,
Donde estar los dos juntos es lo suficiente.

ESTUDIO DE DOS PERAS

I

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

II

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

III

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

IV

Tal como están modeladas
hay porciones de azul.
Una tiesa hoja seca cuelga
del vástago.

V

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

VI

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

INFANTA MARINA

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

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

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

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

FABLIAU DE FLORIDA

Barca de fósforo
sobre la playa de palmeras,

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

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

Llena tu negro casco
con blanca luz de luna.

No tendrá nunca fin
su sordo oleaje.

ANÉCDOTA DE HOMBRES POR MILLARES

El alma, dijo, está compuesta
del mundo exterior.

Hay hombres del Este, dijo,
que son del Este.
Hay hombres de una provincia
que son esa provincia.
Hay hombres de un valle
que son ese valle.
Hay hombres cuyas palabras
son como los sonidos naturales
de sus lugares,
como la cháchara de los tucanes
en el lugar de los tucanes.

La mandolina es el instrumento
de un lugar.

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

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

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,
conciendo palabras

como la noche concibe en silencio los so nidos del mar,
y con el zumbar 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.

ANÉCDOTA DEL CANTARO

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

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

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

de: SUPERFICIE MARINA PLENA DE NUBES

I

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

ESTA SOLEDAD EN LAS CATARATAS

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

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

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

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

bajo los sicómoros, debajo de una luna rápidamente enclavada.
Quiso que su corazón dejara de latir, que su mente descansara

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

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

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

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,
sentirla 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.

ADAGIA (fragmentos)

El poeta fabrica vestidos de seda con gusanos.

Los autores son actores, los libros son teatros.

Después que se ha abandonado la creencia en Dios, la poesía es esa esencia que toma su lugar como la redención de la vida.

La exactitud de la observación es el equivalente de la exactitud del pensamiento.

La relación del arte con la vida es de primera importancia, especialmente en una época escéptica, puesto que, en ausencia de la creencia en Dios, la mente se vuelve sobre sus propias creaciones y las examina, no sólo desde el punto de vista estético, sino por lo que ella revelan, por lo que validan o invalidan, por el apoyo que dan.

Un tema grandioso no garantiza un efecto grandioso, sino, muy probablemente lo opuesto.

La poesía y la materia poética son términos intercambiables.

Un nuevo significado es el equivalente de una nueva palabra.

Lo real sólo es la base, pero es la base.

Al menos en poesía, la imaginación no debe desligarse de la realidad.

Es la creencia y no el dios lo que cuenta.

Un viaje en el espacio es igual a un viaje en el tiempo.

La poesía incrementa el sentimiento de la realidad.

El poeta es el intermediario entre la gente y el mundo en que vive así como entre la gente entre sí; pero no entre la gente y algún otro mundo.

El propósito de la poesía es hacer que la vida sea completa en sí misma.

La creencia superior es la de creer en una ficción sabiendo que es ficción, por no haber nada más. La verdad exquisita es saber que se trata de una ficción y que uno cree voluntariamente en ella.

En presencia de una extraordinaria realidad, la conciencia toma el lugar de la imaginación.

El poema es naturaleza creada por el poeta.

El poeta es el sacerdote de lo invisible.

La metáfora crea una nueva realidad desde la cual el original parece irreal.

Los ojos ven menos de lo que la lengua dice. La lengua dice menos de lo que la mente piensa.

Un cambio de estilo es un cambio de tema.

El poeta es un dios, o el joven poeta es un dios. El viejo poeta es un vagabundo.

No se puede perder el tiempo en ser moderno cuando hay tantas cosas importantes que ser.

El mundo del poeta depende del mundo que ha contemplado.

La imaginación aplicada a la totalidad del mundo es insípida en comparación con la imaginación aplicada al detalla.

Un poema no necesita tener un significado y, como muchas de las cosas de la naturaleza, a menudo lo tiene.

A la larga la verdad no debe importar.

La poesía descubre la relación de los hombres con los hechos.

ÍNDICE
Selección de poemas

Prólogo, 2
Tatuaje, 8
El emperador de los Helados, 8
Dominio del negro, 9
Domingo a la mañana, 10
El hombre de nieve, 14
Teoría, 14
Peter Quince al teclado, 15
Seis paisajes significativos, 17
Desilusión a las diez, 19
Trece modos de contemplar a un mirlo, 19
El sol este marzo, 21
Humanidad hecha de palabras, 22
El hombre de la guitarra azul, 22
El vaso de agua, 24
De poesía moderna, 25
La casa estaba en silencio y el mundo en calma, 26
Ramo de rosas al sol, 26
A un viejo filósofo en Roma, 27
Soliloquio final del amante interior, 29
Estudio de dos peras, 30
Infanta Marina, 31
Fabliau de Florida, 31
Anécdota de hombres por millares, 32
Dos figuras en la densa luz violeta, 32
Anécdota del cántaro, 33
de: Superficie marina plena de nubes, 33
Esta soledad en las cataratas, 35
La poesía es una fuerza destructiva, 35
Adagia (fragmentos), 36

Las traducciones de la presente selección pertenecen a **Alberto Girri** (Tatuaje; Dominio del Negro; El hombre de nieve; Desilusión a las diez; Domingo a la mañana; Seis paisajes significativos; Trece modos de contemplar a un mirlo; El hombre de la guitarra azul (fragmentos); Humanidad hecha de palabras; La casa estaba en silencio y el mundo en calma; A un viejo filósofo en Roma.) A **Andrés Sánchez Robayna** (El emperador de los Helados; Teoría; Perter Quince al teclado; El sol esta marzo; El vaso de agua; De poesía moderna; Ramos de rosas; Soliloquio final del amante interior). Y a **Guillermo Sucre** fragmentos de Adagia.