

WALLACE STEVENS

*Notas para
una ficción suprema*

Edición y traducción al cuidado de JAVIER MABÍAS



En su poema «A High-Toned Old Christian Woman», perteneciente a su primer libro, *Harmonium* (1923), Wallace Stevens (Reading, Pennsylvania, 1879 - Hartford, Connecticut, 1955) comenzó así: «Poetry is the supreme fiction, madame» (La poesía es la ficción suprema, señora).

La verdad es, sin embargo, que los críticos todavía no se han puesto enteramente de acuerdo acerca de si la «Ficción Suprema» del presente poema es la poesía, como parece indicar el mencionado antecedente, o bien el poeta en el momento de crear su texto (el yo poético que poetiza la realidad por medio de su imaginación).

Esta falta de acuerdo no es de extrañar, dada la frecuente opacidad de la poesía de Stevens y de este poema en particular; hay numerosos pasajes de *Notes toward a Supreme Fiction* que se han visto sometidos a las más variadas y arbitrarias interpretaciones. Y no en balde el propio Stevens puso la palabra «Notas» en el título de su poema: «Debo decir que no he definido una ficción suprema», escribió en una carta de 1943, y añadió: «En principio parece haber ciertas características de una ficción suprema y las "Notas" se limitan a expresar unas pocas de esas características. Tal y como veo el tema, podría ocupar a toda una escuela de rabinos durante las próximas generaciones». Y en otra carta, de 1954, dijo: «Que la obra de un hombre quede indefinida es a menudo algo intencionado. Por ejemplo, al proyectar una ficción suprema, no puedo imaginar nada más fatal que expresarla de manera definida y sin precauciones... Se trata de poesía, no de filosofía. Lo último que querría hacer sería formular un sistema». Javier Marías

Nota previa

En su poema «A High-Toned Old Christian Woman», perteneciente a su primer libro, *Harmonium* (1923), Wallace Stevens (Reading, Pennsylvania, 1879 - Hartford, Connecticut, 1955) comenzó así: *Poetry is the supreme fiction, madame* (*La poesía es la ficción suprema, señora*). La verdad es, sin embargo, que los críticos todavía no se han puesto enteramente de acuerdo acerca de si la Ficción Suprema del presente poema es la poesía, como parece indicar el mencionado antecedente, o bien el poeta en el momento de crear su texto (el yo poético que poetiza la realidad por medio de su imaginación). Esta falla de acuerdo no es de extrañar, dada la frecuente opacidad de la poesía de Stevens y de este poema en particular: hay numerosos pasajes de «Notes toward a Supreme Fiction» que se han visto sometidos a las más variadas y arbitrarias interpretaciones. Y no en balde el propio Stevens puso la palabra «Notas» en el título de su poema: *Debo decir que no he definido una ficción suprema, escribió en una carta de 1943, y añadió: En principio parece haber ciertas características de una ficción suprema y las «Notas» se limita a expresar unas pocas de esas características. Tal y como veo el tema, podría ocupar a toda una escuela de rabinos durante las próximas generaciones. Y en otra carta, de 1954, dijo: Que la obra de un hombre quede indefinida es a menudo algo intencionado. Por ejemplo, al proyectar una ficción suprema, no puedo imaginar nada más fatal que expresarla de manera defi-*

nida y sin precauciones... Se trata de poesía, no de filosofía. Lo último que querría hacer sería formular un sistema.

Sin embargo en lo que sí parecen estar de acuerdo todos los críticos de Stevens, «el maestro del verso exquisito», es en que «Notas para una Ficción Suprema» es el poema más importante de toda su obra, la columna vertebral y el momento crucial de su poesía, su obra maestra. De ahí el interés de contar con una traducción española.

Ahora bien, ¿cómo traducir esa opacidad, cómo interpretar los numerosísimos versos ambiguos e interpretables? El traductor es sin duda un intérprete, pero muy distinto del crítico literario. Digamos que está a mitad de camino entre éste y el poeta, y lo que lo aproxima al segundo le permite algo que al primero le está vedado: no explicar. A la opacidad puede responder con opacidad, a la ambigüedad con ambigüedad, a

la oscuridad con oscuridad.

Evidentemente, lo que aquí se ofrece es *mi* versión de «Notes toward a Supreme Fiction», lo cual no quiere decir, como podría pensarse tras esta declaración, que me haya permitido libertades amparándome en ese vocablo tan dudoso, «versión», sino que se trata del poema de Stevens tal y como yo lo entiendo. De lo que puede tener seguridad el lector es precisamente de que lo que dice el texto de Stevens lo dice también mi texto, y, por lo tanto, también lo dice casi igual que como lo dice Stevens. Respecto a ese casi, más vale dejarlo en paz, pues en él reside el misterio de la traducción, el del posible paso de una lengua a otra.

Con todo, algunos dobles sentidos o ambigüedades extremas del poema (los que no permiten que el traductor no explique sin por ello cometer una infidelidad) van comentados en las notas, al final. En estas notas he incluido asimismo algunos extractos de cartas del propio Stevens, en los que hace observaciones de interés acerca de algunos pasajes del texto. A fin de no interrumpir la lectura del poema las notas van al final y su numeración corresponde a los

cantos (números romanos) y versos (números árabes) dentro de cada canto.

«Notes toward a Supreme Fiction» se publicó, en una edición limitada, en 1942, y posteriormente fue incluido, como cierre del libro, en *Transports to Summer* (1947). Stevens consideró que dicha inclusión hacía de *Transports to Summer* su libro más importante.

Las ediciones utilizadas para esta traducción son las siguientes: Wallace Stevens, *The Collected Poems* (Nueva York, 1982), y Wallace Stevens, *Selected Poems* (Londres, 1980).

J. M.

A Henry Church

¿Y por qué, salvo por ti, siento yo amor?
¿Acaso estrecho el libro más excelso
del hombre más sabio, noche y día oculto en mí?
En la incierta luz de la verdad única, cierta,
igual en viva capacidad de cambio a la luz
en que te encuentro, en que nos sentamos quie-
tos,
en la central de nuestro ser durante un instante,
la intensa transparencia que tú traes es la paz.

Debe ser abstracta

I

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

Debes hacerte de nuevo un hombre ignorante
y ver con ojo ignorante el sol de nuevo
y verlo claramente en la idea de sol.

Nunca supongas que una mente Inventora es la fuente
de esta idea ni compongas para esa mente
un voluminoso dueño envuelto en su fuego.

Qué limpio el sol cuando visto en su idea,
lavado en la más remota limpieza de un cielo
que nos ha expulsado con nuestras imágenes...

La muerte de un dios es la muerte de todos.
Yazga el purpúreo Febo en cosecha umbría,
dormite y muera Febo en umbría otoñal,

Febo ha muerto, efebo. Pero Febo fue
un nombre para algo que nunca pudo nombrarse.
Había un proyecto para el sol y lo hay.

Hay un proyecto para el sol. El sol
no debe tener nombre, florecedor de oro, sino ser
en la dificultad de lo que él va a ser.

II

Es el tedio celestial de los apartamentos
lo que nos devuelve a la primera idea, la médula
de esta invención; y sin embargo tan venenosos

son los raptos de la verdad, tan fatales para
la verdad misma, la primera idea se convierte
en el ermitaño de las metáforas de un poeta,

que viene y va y viene y va todo el día.

¿Puede haber un tedio de la primera idea?

¿Qué otra cosa, prodigioso hombre docto, debería
haber?

El hombre monástico es un artista. El filósofo
señala el lugar del hombre en la música, digamos,
hoy.

Pero el sacerdote desea. El filósofo desea.

Y no tener es el principio del deseo.

Tener lo que no es es su antiguo ciclo.

Es el deseo al final del invierno, cuando

ve tornarse azul al tiempo sin esfuerzo

y ve la miosota en su matorral.

Siendo viril, oye el himno del calendario.

Sabe que lo que tiene es lo que no es

y lo desecha como una cosa de otro tiempo,

como la mañana se deshace de la luz rancia de la luna

y del raído sueño.

III

El poema renueva la vida para que compartamos,
por un momento, la primera idea... Satisface
la creencia en un principio immaculado

y nos lanza, alados por una voluntad inconsciente,
a un final immaculado. Nos movemos entre estos pun-
tos:

de ese candor siempre temprano a su plural tardío

y el candor de ambos es el gran regocijo
de lo que sentimos por lo que pensamos, del pensa-
miento
latiendo en el corazón, como si la sangre llegara nue-
vamente,

un elixir, una excitación, un poder puro.

El poema, a través del candor, trae de nuevo un po-
der
que a todo da una índole cándida.

Decimos: De noche un árabe en mi habitación,
con su condenado jábala-jábala-jábala-jo,
inscribe una astronomía primitiva

a través de los impolutos frentes que el futuro arroja
y tira sus estrellas por el suelo. De día
la torcaz solía cantar su jábala-ju

y aun la más gruesa iridiscencia oceánica
ulula ju y asciende y ulula ju y cae.

El sinsentido de la vida nos traspasa con extraña relación.

IV

La primera idea no fue nuestra. Adán
en el Edén fue el padre de Descartes
y Eva hizo del aire el espejo de sí misma,

de sus hijos y sus hijas. Se encontraron
en el cielo como en un cristal; una segunda tierra;
y en la tierra misma encontraron un prado:

los habitantes de un muy pulido prado.
Pero la primera idea no fue dar forma a las nubes
en imitación. Las nubes nos precedieron.

Había un centro de barro antes de que alentáramos.
Había un mito antes de que el mito empezara,
venerable y articulado y completo.

De esto surge el poema: que vivimos en un lugar
que no es el nuestro y, mucho más, no nosotros
y duro es pese a los días blasonados.

Nosotros somos los imitadores. Las nubes son peda-
gogos.

El aire no es un espejo sino tabla rasa,
bastidores claroscuras, trágico claroscuro

y cómico color de la rosa, y en él
instrumentos abismales emiten sonidos como señales
de los amplios significados que les añadimos.

V

El león ruga al enfurecedor desierto,
enrojece la arena con su ruido colorado,
desafía al vacío rojo para desarrollar su combate,

señor por pata y fauces y por la melena,
retador flexibilísimo. El elefante
quiebra la oscuridad de Ceilán con trompeteos,

los fugaces destellos sobre superficies de tanques,
despedazando lo remoto más terciopelado. El oso,
la pesada canela, gruñe en su montaña

al trueno de verano y duerme a través de la nieve de
invierno.

Pero tú, efebo, miras desde tu ático por la ventana,
tu mansarda con un piano alquilado. Yaces

en silencio sobre tu cama. Agarras con la mano
la punta de tu almohada. Retuerces y exprimes
una enunciación amarga de tu retorcedora, muda,

sin embargo voluble violencia muda. Miras
por los tejados como sigilo y como custodia
y en tu centro los marcas y estás intimidado...

Estos son los heroicos hijos a Jos que el tiempo cría
contra la primera idea: azotar al león,
engalanar elefantes, enseñar a los osos malabarismos,

VI

No ha de advertirse porque no ha de verse, no ha de amarse ni odiarse porque no ha de advertirse. Tiempo por Franz Hals,

pincelado por hirsutos vientos en hirsutas nubes, humedecido por el azul, más frío por el blanco. No ha de hablársele, sin un techo, sin

primeros frutos, sin la espineta de los pájaros, el cinturón marrón oscuro flojo, no soltado. Alegre es, alegre era, la forsythia alegre

y el amarillo, el amarillo afina el azul septentrional. Sin nombre y nada que desear, si acaso imaginado pero imaginado bien.

Mi casa ha cambiado un poco al sol. La fragancia de las magnolias se acerca, falso toque, falsa forma, pero cerca la familia de la falsedad.

Debe ser visible o invisible, invisible o visible o ambas cosas: un ver y no ver en el ojo.

El tiempo y el gigante del tiempo, digamos el tiempo, el mero tiempo, el mero aire: una abstracción sangrada, como un hombre por el pensamiento.

VII

Se siente bien tal como está sin el gigante,
un pensador de la primera idea. Tal vez
la verdad depende de un paseo alrededor de un la-
go,

un componer mientras se cansa el cuerpo, un alto
para ver la hepática, un alto para observar
una definición que se hace cierta

y una espera en esa certidumbre, un descanso
en los vaivenes de los pinos que bordean el lago.
Tal vez hay momentos de excelencia inherente,

como cuando canta el gallo a la izquierda y todo
está bien, equilibrios incalculables,
a los que adviene una especie de perfección suiza

y una música conocida de la máquina
instaura su Schwärmerei, no equilibrios
que alcanzamos sino equilibrios que ocurren,

como un hombre y una mujer se encuentran y aman
en el acto.

Tal vez hay momentos de despertar,
extremos, fortuitos, personales, en los que

más que despertar, nos sentamos en el borde del sue-
ño,

como en una elevación, y contemplamos
las academias como estructuras en la niebla.