

estudia las fuentes literarias de *El lazarillo* y las principales lecturas de su autor, hombre de sólida cultura, posiblemente buen conocedor de los clásicos y, sin duda, de los autores franceses y españoles, en especial —como señalé anteriormente— de Quedo. En el capítulo XI se sitúa la obra de Carrió como representante plena de su época, y una de las mejores; en los capítulos XII y XIII se observa tanto la irradiación bibliográfica de *El lazarillo*, como lo que Carilla llama las derivaciones ocultas, es decir, las citas, datos, referencias, etc., que se tomaron de la obra sin mencionar su procedencia.

En los Apéndices se incluyen una bibliografía general, notas críticas de las ediciones de *El lazarillo*, un índice de temas y el extracto del "Diario náutico".

Como puede observarse a través de estas líneas, estamos ante un estudio sobre *El lazarillo de ciegos caminantes*, no sólo general y completo, sino enormemente rico en hallazgos, acerca de una obra tan llena de problemas y dificultades desde su origen. Así, este libro de Carilla se convierte en estudio indispensable para todo aquel que quiera, no sólo adentrarse en el estudio de *El lazarillo*, sino en el estudio del siglo XVIII americano o, mejor, hispánico. Además, por la sencillez y gracia con que una investigación tan seria está llevada a cabo, su lectura se presenta llena de atractivo e interés.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Facultad de Filosofía y Letras.

WALLAGE STEVENS, *The necessary Angel. Essays on reality and the imagination*. New York, Random House, 1951; 176 pp.

En esta colección de ensayos, el poeta de *Harmonium* y de *Auro-ras of Autumn*, se propuso hacer luz sobre "la poesía misma, el poema desnudo, la imaginación tal como ella se manifiesta en el dominio de las palabras" (p. viii). En el primero de ellos, "The Noble Rider and the Sound of Words", señala Stevens que la fusión de la imaginación y de la realidad como elementos de la obra de arte es indispensable, ya que la imaginación no equivale a la mera fantasía que se solaza en seleccionar objetos para asociarlos, sino que es aquella facultad que lucha por realizarse a sí misma mediante el propio conocimiento. De ahí que sea genera-

dora de originalidad, y que la mera imitación o el aglutinamiento de elementos le sean extraños.

Partiendo de la imagen platónica del alma comparada con un noble auriga que conduce el carro de caballos alados, discute Stevens el concepto de *nobleza* en relación con el arte, y da diversos ejemplos para demostrar que ese concepto es variable según el gusto de las épocas, y está en función de las relaciones cambiantes que guardan entre sí la realidad y la imaginación. Hay épocas "denotativas" y épocas "connotativas" en las artes. La tendencia de las primeras, llevada al extremo, acabaría por matar la expresión artística, "desnudándola" de toda asociación; las segundas harían lo mismo empeñándose en disipar el sentido "en una multiplicidad de asociaciones". Las épocas denotativas tienden al ascetismo; las connotativas, al hedonismo. El siglo xx ha sido de este segundo tipo por lo que hace a la literatura —Joyce y los surrealistas son buena prueba de ello—; mas no ha sucedido lo mismo en todas las artes, v. gr. la música y la pintura. Piénsese en Braque, Picasso, Schönberg y los músicos austríacos del siglo xx, que propugnan una música escueta y realista. Sin embargo, observa el autor, este realismo es fruto de la imaginación.

Stevens dice que la contemplación artística es el contenido de conciencia, pero unificado y dado a luz por la subjetividad en desarrollo de quien percibe; y cita a Croce: "Si... la poesía es intuición y expresión, la fusión de la imagen con el sonido, ¿cuál es el material que toma la forma del sonido y de la imagen? El hombre en su totalidad..." (p. 18).

La presión de la realidad es de tal modo importante, que condiciona el arte de cada época. Esta presión se ha vuelto especialmente fuerte e inclusive penosa en nuestros días, en que no sólo el individuo, sino la sociedad, están en crisis. La mayor proximidad espiritual y física de unos hombres con otros, la enorme difusión de noticias, la importancia y la magnitud de los asuntos que continuamente vienen a ser de nuestro conocimiento, el escaso tiempo para la meditación, todos éstos son factores que modifican la imaginación y nos atraen hacia lo que es "directo, inmediato y real" o, por mejor decir, tangible, dice Stevens. Este conjunto de cosas puede traer el fin de una época en la historia de la imaginación y el principio de otra. Pero "es una de las peculiaridades de la imaginación el que se halle siempre al final de una época. Lo que sucede es que la imaginación tiende a adherirse siempre a una nueva realidad" (p. 18).

El retrato del poeta moderno, según Stevens, no puede ser el

de un auriga recorriendo los espacios siderales. La imagen platónica le parece al norteamericano "anticuada y rústica", porque, según él, "el alma ya no existe." Y añade: "la imaginación pierde vitalidad cuando cesa de adherirse a lo que es real" (p. 6). Creemos que al hacer esta afirmación incurre Stevens en una generalización gratuita y dogmática. Da por sentado que sus lectores comparten con él el escepticismo respecto de la existencia del alma, y en todo caso, limita la capacidad de éstos para simpatizar con una imagen poética por el mero hecho de que el lector no comparta las convicciones del autor. Paradójicamente, su posición en este caso es contraria a la que sostendrá más adelante, cuando afirme que los objetos creados por la imaginación poética son "parte de la estructura de la realidad" (p. 18). También se opone a lo que había declarado antes, al decir que nuestra dificultad como lectores modernos con respecto a la alegoría platónica "no es una dificultad por lo que respecta a objetos irrales, puesto que la imaginación los acepta" (pp. 4-5).

En opinión de Stevens, el aspirante a poeta, en la actualidad, debe haber asimilado la esencia cultural de los últimos dos mil años, y haberse familiarizado con los grandes poetas, Virgilio, Dante, Shakespeare, Milton. Ha de convivir, simpatizar y comulgar con sus personajes, que viven la vida extraordinariamente intensa de las creaciones artísticas con una fuerza mayor que la de la vida real. Debe poseer, el poeta, la capacidad de experimentar la realidad y de abstraerla en su imaginación, de tal modo que la presión de esa realidad no llegue a perjudicar su capacidad de contemplación, sino que lo lleve a conciliar realidad e imaginación, a la manera del autor del Quijote, como los polos interdependientes e inseparables del todo artístico.

Stevens llega, así, a concebir la poesía como "una interdependencia de la imaginación y de la realidad como iguales" (p. 27). El poeta está ligado a la sociedad en cuanto que ésta forma parte de la vida y de la realidad; y lo mismo puede decirse de la política. Un fuerte movimiento social o político puede dar lugar al nacimiento de buena poesía, porque estimula la imaginación, pero ningún dictador puede obligar al poeta a escribir poesía. ¿Cuál es entonces la función del poeta? Stevens responde que ésta consiste en asimilar su imaginación a la de sus contemporáneos y hacer que ilumine la mente de sus semejantes. De ese modo, el poeta ayuda a vivir a los hombres. De ordinario, el poeta se dirige a un público, con mucha frecuencia a un grupo

selecto, que le presta un servicio inestimable: el de recibir su poesía.

Dándole sabor a la vida e interpretándola en función de la imaginación y de los sentidos es como el poeta sirve a la humanidad; es él quien descubre o crea la posible obra de arte extrayéndola de la vida, y la presenta a sus lectores en epicúreo banquete. En esta abstracción el poeta es necesariamente escapista, pero este término sólo es despectivo cuando la imaginación del poeta se desvincula de la realidad. El poeta "le presta a la vida las ficciones supremas sin las cuales no podemos concebirla" (p. 31).

La imaginación confiere a todo lo que toca una cierta cualidad, una "nobleza", cuyo grado es variable. Al tratar de definir la nobleza, Stevens descarta la retórica, la ética y lo sonoro y pomposo. Aquélla es una cualidad inefable que responde a "nuestra altura y profundidad espiritual" (pp. 33-34), y que produce ese éxtasis o "libertad extática de la mente" (pp. 33-34) que constituye el máximo privilegio del poeta. Algo así como la liberación del tiempo y del espacio que Keats expresa en su "Oda a un ruiseñor".

Stevens concluye este ensayo subrayando una vez más que la nobleza poética es extraña a todo artificio. Es, dice, "una fuerza", la de la imaginación que empuja contra la presión que ejerce sobre ella la realidad. En cuanto que esta reacción se expresa en palabras, el verbo poético ayuda al hombre a vivir.

"La figura del mancebo como poeta viril" es el segundo de los ensayos de la colección. Stevens comienza por comparar la filosofía y la poesía. En tanto que la primera es "la manera oficial" de conocer la verdad y el ser, la segunda es "la manera no oficial" de hacer lo mismo. La una y la otra están sujetas al ir y venir de filósofos y poetas. La primera busca la verdad por medio de la razón; la segunda, por medio de la imaginación. La alianza de la razón y de la imaginación en una misma idea es la idea más completa que pueda existir; una poesía que satisficiera ambas facultades daría al poeta la máxima satisfacción posible, pero a menudo el poeta satisface sólo su imaginación.

La poesía "es un proceso de la personalidad del poeta" (p. 45), si bien no por ello debe tener como asunto al poeta mismo. Pero su personalidad es la fuerza que da vida y modernidad a la poesía. El poema es un proceso que no debe ser directamente egocéntrico, pero que no puede dejar de ser egocéntrico en sentido indirecto. Cualquier esfuerzo por expresar el contenido mental

es forzosamente personal y egocéntrico. No podemos tener un poema sin tener al mismo tiempo el contenido mental del poeta. Razón, imaginación e individualidad en un poema son elementos que satisfarían a todos los lectores. Al escribir el poema que le satisface, el poeta experimenta, como el místico, una liberación. Es como un acercamiento a "un nudo vital". Stevens usa las palabras "justificación", "purificación" y "elevación" para definir esta experiencia, lo cual no quiere decir que hayamos de confundir al poeta con el santo (pp. 50-51).

El poeta lucha por hacernos creer en su verdad. "El momento de exaltación que el poeta experimenta cuando escribe un poema que cumple totalmente su propósito, es un momento de triunfo sobre lo increíble, un momento de pureza que no viene a ser menos puro, porque en tanto que se iluminaba lo que era increíble, algo que llegaba a ser creíble toma su lugar" (p. 53). La filosofía y la poesía persiguen ambas la verdad, pero la primera lo hace de manera lógica; la segunda, de manera empírica. "Puede decirse —añade Stevens— que la verdad poética es un acuerdo con la realidad, producido por la imaginación de un hombre dispuesto a dejarse influenciar fuertemente por su imaginación, la cual él cree, por un tiempo, ser verdadera, y expresado en términos de sus emociones, o para restringir menos el punto, en términos de su propia personalidad" (p. 54). Y este quehacer poético, quehacer imaginativo, es delicioso y regocijado.

Más adelante nos ofrece Stevens esta otra definición: "La poesía es la imaginación de la vida. El poema es un detalle de la vida meditado tan largamente, que el pensamiento de uno ha llegado a ser parte inseparable de ello; un detalle de la vida sentido tan intensamente que el sentimiento ha entrado en él" (p. 65). Para Stevens "la verdad poética equivale a la verdad de los hechos" (p. 62), puesto que el hecho poético es una clase de acontecer.

El ensayo "Tres piezas académicas" se inicia con la declaración de que es necesario, en un estudio de teoría poética, examinar la estructura de la realidad, porque la poesía siempre hace referencia a ella. El primer elemento de esta estructura es la semejanza de los objetos que les sirve de lazo de unión y que es la base de la metáfora, la cual puede ser el hallazgo de una semejanza entre dos o más partes de la realidad, entre una cosa real y una cosa imaginaria o viceversa, o entre dos cosas imaginarias. Stevens habla de semejanza y no de identidad, porque explica que los objetos de la naturaleza —hombres, olas, hojas o

manos— no son idénticos, sino semejantes. Esto implica una creación incesante, y la metáfora es también un acto creador. La imitación es una búsqueda de identidad, intencional, artificiosa y falsificada que carece de la espontaneidad de la metáfora. Ésta, en cambio, es fortuita. En su búsqueda de semejanzas, la imaginación siempre tiene que partir de la realidad; no puede producir algo totalmente nuevo; tiene en todo caso que evitar la falsa exageración guardando el sentido del equilibrio.

A veces una parte de un objeto basta para hacernos recordar el objeto en su totalidad. Esto sucede especialmente en la esfera del sentimiento, en lo que llamamos “recuerdo de fulano”, o que conservamos como tal, o simplemente acertamos a descubrir y asociar con una persona, un ambiente o una época; v. gr. la famosa experiencia de Marcel Proust al probar el pedazo de magdalena mojada en té. Todos tenemos nuestros objetos clave que desencadenan imágenes y asociaciones en la mente. Y esos objetos también forman parte de la estructura de la realidad —inclusive— pueden constituir una super-realidad. De ahí, piensa Stevens, la importancia del poeta, que utiliza la imaginación como instrumento de creación y estructuración a partir de la realidad. La mente, dice Stevens, “engendra dentro de la semejanza” (p. 76). “La poesía satisface el deseo de la semejanza” (p. 77), pero al hacerlo, aumenta e intensifica el sentido de la realidad; y lo hace complementando el elemento que las dos cosas distintas tienen entre sí, haciendo hincapié en el aspecto común que las une. Si los objetos así comparados poseen nobleza ya de por sí, la poesía los sublima. Stevens propone como ejemplo la belleza de las imágenes del Eclesiastés: “O que alguna vez la cuerda de plata se afloje, o se quiebre el vaso de oro, o la jarra se quiebre en la fuente, o la rueda se quiebre en la cisterna”. La semejanza poética presta a estos objetos una solemnidad que es hermosa y los transforma metamorfoseando e intensificando su realidad. En concordancia con el idealismo kantiano, afirma Stevens que “un sentido de la realidad suficientemente agudo como para exceder el sentido normal de la realidad crea una realidad *per se*” (p. 79). Creemos que, al hacer esta afirmación, corre el poeta norteamericano el riesgo de caer en un subjetivismo exagerado y fantasmal; pero según él la creación de esa “realidad *per se*” es lo que realiza la semejanza o ambigüedad poética.

De la afirmación de que “la poesía es parte de la estructura de la realidad” (p. 81), Stevens procede a la declaración, no muy convincente por cierto, de que “la estructura de la poesía y la

estructura de la realidad son una, o, en efecto, que la poesía y la realidad son una o deberían serlo," (p. 81). De ahí pasa a ver "las semejanzas y las repeticiones de las semejanzas como fuente del ideal" (p. 81). Así pues, la metáfora participa de la naturaleza de lo ideal.

Como vía de ejemplo de la teoría poética que acaba de exponer, Stevens presenta dos poemas: "Someone puts a pineapple together" ("Alguien compone una piña") y "Of ideal time and choice" ("Sobre el tiempo y la elección ideal"). En el primero, partiendo de la realidad de la piña, Stevens construye una "realidad imaginaria", más comprensiva, aunque casi fantasmal, a base de una proliferación de metáforas. Contempla así una "naturaleza totalmente artificial", y llama a su imaginación creadora "el ángel en el centro de esta corteza". Él mismo, como poeta, se ve como una incógnita, "irreductible", "habitante" y "expositor" de la fruta que va a crear su imaginación, "planeta" que compone "interminables efigies". Así ve la piña como "jarro" donde brota un "país niño" o como "urna venerable". Es "en la tangente de la imaginación poética" donde esta composición viene a ser "un objeto con peso en que reposa lo que no tiene peso".

Más el enjambre de "effímeras" semejanzas no debe caer en la extravagancia: "no debe decir nada de la fruta que no sea cierto, ni menos aún, pensarlo". Debe buscar la verdad de la imagen, tan celosamente, como si se tratara del "otro yo", "como la verdadera luz del sol más verdadero", "una imagen cierta como el significado lo es al sonido, sustancia y ejecutora de ese sonido", es decir, buscadora de las palabras del poema.

La fruta vista así se vuelve "fértil" con algo más que meros "cambios de luz". El ingenio y la imaginación la enriquecen con "propagaciones más eruditas". La simple fruta sobre la mesa habría satisfecho "una época" más primitiva; pero ahora, el hábito del poeta idealista y "capcioso" le dice al autor que la verdad no interesa sólo a una sino a muchas cosas. Estas proliferaciones de la imaginación son "los increíbles asuntos de la poesía". Increíbles, mas, no por eso, menos preciados por Stevens, "porque lo increíble también tiene su verdad"; al escéptico Stevens, que ha hecho de la poesía una religión, "lo increíble presta a su creencia un propósito".

La realidad de la fruta se reviste o se transforma en "otra realidad: la doble fruta de los bullangueros epicuros" (poetas o amantes de la poesía). Nos hallamos ante la reverberación de

un mismo ser "como la misma naranja repitiendo en un árbol su ser individual".

Bajo la influencia de la imaginación, como bajo el signo de un planeta, Stevens se complace en evocar un cuadro tropical. Ve la piña como "una choza construida bajo las palmeras", o como "botella de donde salen geniecillos verdes". Como mar "escupiendo agua entre las rocas" o como corteza cuyos rombos parecen "celosías clavadas". También se le ocurre asemejarla a un "búho escondido" con "cien ojos", a una "isla inhabitable" o a "un volcán apagado", quizá porque las rugosidades de la cáscara sugieren las formaciones de la lava petrificada. Todas estas metáforas, "exfoliaciones casuales", pertenecen al "trópico de la semejanza"; son "aposiciones" a este "cono de azúcar", "módulos de un cuadro de cristal incoado". También puede considerarse esta serie de metáforas como "puntos de apoyo momentáneos" en "la ascensión a la piña", vista ahora como "un Alpe", una montaña compuesta como un bizcocho, "con las mezclas derretidas de cosas semejantes" que pueden tener un sabor extraño o remoto (a leyenda danesa). Son "ilusiones" admite el poeta, pero él las define como "un artificio total que se revela como la realidad total". A partir de un objeto real, la piña, Stevens ambiciona crear un universo: el de la mente, el de las inagotables posibilidades de la imaginación poética.

El siguiente ensayo, "Comentarios sobre uno de los poemas de Marianne Moore", se relaciona con un tratado "Sobre la verdad poética" de H. D. Lewis (publicado en *Philosophy*, London, 1946). Según Stevens, comentando a Lewis, "la poesía tiene que ver con la realidad en su aspecto más individual" (p. 93). El poeta no se ocupa del "hecho aislado", sino que tiene que relacionarlo con el universo, y para ello, utiliza todo el bagaje de su experiencia. Para ejemplificar esto, contrasta la descripción del avestruz en la *Enciclopedia Británica* con la descripción de la misma ave en un poema de Marianne Moore. La primera reza así: "Extremadamente plano de pies, cuando se ve atacado, el avestruz usa sus fuertes patas con mucha eficacia. Varias gallinas se acomodan a poner huevos en un nido, y el gallo se sienta sobre ellos de noche, mientras las hembras se relevan de día" (p. 94). En cambio, los fragmentos de Marianne Moore que cita Stevens aluden a "la concentración maternal" de este pájaro, "gargantúa alerta de pequeñas alas" (p. 95).

En tanto que la Enciclopedia registra un "hecho aislado", el poema de Marianne Moore describe una "realidad individual",

fruto de una abstracción, pese a los hechos a que alude la poetisa. Estos hechos están elevados a un plano significativo y casi ascético al ser desprovistos de todo lo que interesa a su realidad particular, descubierta y reconocida por la mente poética. Esta realidad es nueva, no tiene precedentes y se abre paso a través de nuestra conciencia, no por la importancia que tiene en sí misma, sino por la fuerza con que nos convence de su verdad particular.

“Efectos de la analogía”, el siguiente ensayo, versa sobre la capacidad que tiene el artista para integrar la imagen con el significado. Stevens arguye que Bunyan, en su elaborada alegoría del “Pilgrim’s Progress”, no logra esa integración en forma cabal; o atendemos a los símbolos o atendemos al contenido moral de la obra, pero no es posible que percibamos los dos como “las formaciones prismáticas en el caso de los reflejos y de las refracciones” (p. 109). En cambio, en la fábula de La Fontaine sobre “El cuervo y la zorra”, la integración es tan perfecta que casi nos cuesta trabajo caer en la cuenta de que el artista está trabajando con analogías. La analogía poética es algo que se basa en semejanzas o paralelismos válidos sólo para la imaginación. Muchas veces una fuerte carga emocional inspira estas analogías, que logran comunicar la emoción perfectamente. O bien el autor edifica un vasto edificio de analogías que, si la obra es larga, impregnan al lector de la emoción que las inspira. En este sentido, creo que el “Pilgrim’s Progress” sí logra comunicar muchas de las actitudes de Bunyan —el ascetismo, por ejemplo, y el fervor— a pesar de lo que Stevens dice en contrario, y aunque el “Pilgrim’s Progress” no sea un poema.

Pero, sin duda, Stevens tiene razón cuando dice que la poesía “es uno de los efectos de la analogía” (p. 117), o sea “el resultado de la operación de una imaginación sobre otra mediante el instrumentalismo de las imágenes”. Y añade: “Identificar la poesía con la metáfora o la metamorfosis es meramente un modo de abreviar esta última observación” (p. 118). Hay imágenes —símbolos, más bien— rebuscadas y artificiosas; y otras —las verdaderas metáforas— que tienen en sí mismas una “atingencia” —“appositeness”— que las hace vehículos instantáneos y económicos de la emoción.

Otra fuente de analogías es el poeta mismo, en cuanto poseedor de un sentido particular de la realidad. La elección de un asunto depende del temperamento, o mejor dicho, de la personalidad del poeta. Stevens hace notar que, a menudo, poetas y

pintores carecen de asunto. No hacen sino imitar el de sus maestros. Sin embargo, el poeta no puede evitar escribir de acuerdo con su modo particular de ver la vida. Aun cuando acepte tratar un asunto que otro le sugiera o le exija, su obra no puede dejar de ser autobiográfica en un amplio sentido. Por ello, es inútil hablar de las obligaciones sociales del poeta. Si éste se aislara por egoísmo, habría hasta cierto punto razón de reprochárselo, mas si se aísla para poder concentrarse, que sea en buena hora. El estilo es igualmente inseparable del poeta y expresión de su personalidad.

Una forma más de analogía es la musicalidad del poema. Muchas formas antiguas de ella son ahora intolerables, porque la poesía moderna, como la pintura, ha perdido "eufrasia". Pero la poesía moderna no ha perdido el sentido de la musicalidad: "Contiene rimas a intervalos irregulares y es intensamente cadenciosa". Parece la voz de alguna "figura escondida, de tal modo que no podemos identificarla; alguien que habla con voz mesurada y que se siente perturbado frecuentemente por el sentimiento de lo que dice" (pp. 125-126). En todo caso, la musicalidad constituye una analogía del sentimiento o de la idea expresada.

A este respecto, Stevens enuncia los siguientes postulados:

- 1.—"Toda imagen es la elaboración de un detalle del asunto de la imagen".
- 2.—"Toda imagen es una reafirmación del asunto de la imagen en términos de una actitud" (el sentido de la vida que tenga el poeta).
- 3.—"Toda imagen es una intervención de parte del que la fabrica en términos específicos del estilo".

Consecuentemente, Stevens llega a la siguiente definición: "La poesía viene a ser y es una analogía trascendente compuesta de detalles de la realidad, creada por el sentido que el poeta tiene del mundo, es decir, por su actitud en cuanto que él interviene e interpone las apariencias de ese sentido" (p. 130).

En "La Imaginación como valor" observa el autor que la capacidad imaginativa, en sí misma, no es ni buena ni mala; su valor depende del uso que se haga de ella. Trae a cuento entonces a Pascal, que desconfiaba de la imaginación, e incurre en un error fundamental: interpretar la robusta fe religiosa del escritor francés como un acto de mera imaginación. Pero Stevens comete con frecuencia esa equivocación, o al menos es ambiguo; no toma en

cuenta los fundamentos que la revelación, la historia y la psicología prestan a la creencia religiosa. Juzga que los creyentes son personas que se adhieren, a veces en forma conmovedora, a meras ilusiones.

Stevens define la imaginación "como el poder de la mente sobre las posibilidades de las cosas" (p. 136); por tanto, según él, la imaginación "no es fuente de un único valor individual, sino de tantos valores como residen en las posibilidades de las cosas" (p. 136). Procede luego a desligarla del romanticismo y del positivismo basándose en una cita de *Un ensayo sobre el hombre* de Ernst Cassirer. "En el pensamiento romántico —dice Cassirer— la teoría de la imaginación poética ha alcanzado el clímax. La imaginación ya no es la actividad humana particular que construye el mundo humano del arte. Ahora tiene valor metafísico universal. La imaginación poética viene a ser la única clave de la realidad" (p. 136).

El peligro que acecha a la imaginación, según Stevens, es el de identificarla con lo romántico. En este sentido dice: "La imaginación es uno de los grandes poderes del hombre. El romántico la empequeñece. La imaginación es la libertad del alma. El romántico fracasa en el uso de esa libertad. Viene a ser a la imaginación lo que el sentimentalismo es al sentimiento. Es el fracaso de la imaginación precisamente como el sentimentalismo es el fracaso del sentimiento. La imaginación es el único genio. Es ávida e intrépida y el ápice de sus realizaciones reside en la abstracción. Las realizaciones del romántico, por el contrario, radican en las satisfacciones de pequeños deseos" (pp. 138-139).

Por otra parte, señala Stevens que equiparar la imaginación con la metafísica puede provocar objeciones por parte de la lógica positivista, para la cual toda realidad metafísica, siendo extra-sensorial, "no es verdadera ni falsa"; hablar de ella es "mera charlatanería". Por su parte, Stevens piensa que la imaginación, tal como existe en nuestra época, es el único patrimonio del hombre fuera de la ciencia, y cree que la imaginación puede ser la ciencia del futuro, o que puede existir, en el provenir, una ciencia de la imaginación.

Pero Stevens va, como siempre, demasiado lejos en los poderes que atribuye a la imaginación. Al decir, "Cuando consideramos la imaginación como metafísica, nos damos cuenta que es propio de la imaginación misma que nos apresuremos a aceptarla como la única clave de la realidad" (p. 137), nos damos cuenta de que está olvidando injustamente la razón y sus poderes deduc-

tivos e inductivos en el proceso de aprehensión de realidades extra-físicas, que no son tampoco del dominio de la ciencia. Tal sería, por ejemplo, la existencia de Dios y del alma. Esto es claro en toda su disquisición, que peca de endeblez filosófica y de falta de claridad. Sin embargo, creemos que Stevens tiene razón al decir que, contemplando las grandes obras de la imaginación artística, digamos, esas bellísimas iglesias doradas del barroco, el alma puede sentirse transportada de lo real a lo visionario. Esto es quizá lo que él llama poder metafísico de la imaginación.

En el resto del ensayo, Stevens se dedica a subrayar el papel primordial y a menudo inadvertido que la imaginación juega en nuestra vida diaria. Lo que juzgamos artificio imaginativo es parte de nuestra existencia. En política, por ejemplo, ¿cómo explicar la difusión de ciertas teorías? Porque la gente se imagina que lo que éstas prometen es practicable. ¿Hasta qué punto la fuerza de las diversas autoridades que presiden y regulan nuestras actividades cotidianas se apoya en recursos —trajes, emblemas, símbolos— que impresionan nuestra imaginación? El uniforme de un policía o la toga y el birrete de un magistrado podrían servir de ejemplo al respecto.

En la parte final del ensayo es interesante la distinción que hace Stevens entre la Biblia y la poesía, porque muchos creen que la popularidad de la primera se debe a su valor literario: "Si la poesía hablara de las mismas necesidades y aspiraciones, las mismas esperanzas y temores de que habla la Biblia, rivalizaría con ella en difusión. La poesía no se dirige a las creencias. En consecuencia, cuando los críticos de la poesía le piden que haga algunas de las cosas que hace la Biblia, pasan por alto la certidumbre de que la imaginación bíblica es una cosa y la imaginación poética es, inevitablemente, otra ... el valor poético es un valor intrínseco. No es el valor del conocimiento. No es el valor de la fe. Es el valor de la imaginación y no necesita justificarse; simplemente existe" (p. 149). Después se opone al concepto tradicional de la imaginación como la más desordenada de las facultades humanas definiéndola como "el poder que nos permite percibir lo normal en lo anormal, lo opuesto al caos en el caos" (p. 153).

De acuerdo con esta definición, la imaginación tiene un alto valor estructural. Introduce conceptos o elementos en la vida que a primera vista parecen anormales o exóticos, y que la razón aclimata o metodiza lentamente. La imaginación rebasa las po-

sibilades de análisis; la razón somete todo al análisis. Ambas se complementan.

El último ensayo se titula "Relaciones entre la poesía y la pintura". Aquí hace notar Stevens cómo poesía y pintura participan en buena medida de una misma teoría del arte. Lo que es válido para el poeta lo es también, con frecuencia, para el pintor. Esto se pone de relieve en el ensayo "Apreciación: al leer poesía y contemplar pinturas" de Leo Stein, donde este artista llega a improvisar la definición de que el arte "es la naturaleza vista a la luz de su significado formal" (p. 162). Stein llegó a este concepto después de haber contemplado largamente un plato de cerámica puesto sobre una mesa, hasta que pudo verlo de un modo especial, no como artículo de inventario sino como asunto de composición pictórica. Lo mismo puede decirse de los asuntos poéticos (Pensemos en la teoría de Gerald Manley Hopkins con su "inshape" o captación de la forma esencial de un objeto y su "in-stress", o reacción del alma del poeta ante ella). Stevens señala que un poema afortunado o una buena pintura es "una síntesis de concentración excepcional" (p. 164) que depende más de la imaginación que del sentimiento. No es mero recuerdo tampoco, sino una cualidad que reconstruye el objeto y "hace uso de lo familiar para producir lo insólito" (p. 165). El poeta hace un esfuerzo mental para producir su poema; no lo logra por inspiración, sino por el ejercicio "de esa milagrosa especie de lógica que algunas veces promueve la imaginación" (p. 165).

Pasando a otro aspecto de las relaciones entre la poesía y la pintura, Stevens concluye que, en la época moderna, ambas artes son "intransigentes" porque "no hacen concesiones" (los límites que cada artista fija a su arte parecen ser cada vez más estrechos); "plausibles", porque se tiene o se inventa una razón para toda manifestación artística; y "fanáticas" porque el pintor o poeta moderno se considera a sí mismo en términos de igualdad sólo ante sus colegas, y no se deja juzgar más que por ellos.

Desde la muerte de Yeats y de T. S. Eliot, Wallace Stevens aparece como la más poderosa fuerza imaginativa de la poesía anglo-americana. Su teoría —no obstante las salvedades hechas— nos parece inteligente y útil para la comprensión de la poesía en sí misma, y de la actividad y funciones del poeta, artífice de la imaginación.

MA. ENRIQUETA GONZÁLEZ PADILLA