

Yo imitaba el poema 'Thirteen Ways' de Stevens, pero el poema sobre el que escogí escribir un ensayo en 1951 fue 'The Comedian as Letter C', otro poema sobre el océano, en el que el héroe, Crispin, sugería una alternativa al acercamiento místico de Crane, así como a su fusión con el mar. Lamentaba en parte que, luego de dejar el mar convertido en otro hombre, Crispin alcanzara una *Gemütlichkeit* algo burguesa. Sin embargo, Crispin no trataba de perder su identidad en el océano, sino más bien permitir que la experiencia lo cambiara: el fin no era despegar hacia el infinito sino ver el mundo con nuevos ojos. El desafío planteado por 'Voyages' de Crane me hizo ver con qué frecuencia los poemas americanos que yo prefería eran piezas de ambiente marino. El segundo *Canto* de Pound, 'The Fish', 'The Steeple-Jack' y 'A Grave' de Miss Moore, 'Comedian' de Stevens, y, en retrospectiva, 'Sea Drift' de Whitman..., en todos los casos se trataba de poemas que parecían proponer un terreno moral que permitiera confrontar la naturaleza, e implicaban, a mi juicio, la existencia de una atmósfera moral que en sí misma participaba de la cortante claridad del aire marino y el salitre.

Envié mi ensayo sobre 'The Comedian' a Stevens, así como un comentario a sus 'Credences of Summer'. Su respuesta a este segundo texto aparece en la página 719 de *Letters of Wallace Stevens*. Acusando recibo de mi lectura de 'The Comedian' en una carta inédita fechada el 3 de julio de 1951, Stevens llamó mi atención sobre un punto que no había tenido en cuenta y que, en lo que se me alcanza, otros críticos han ignorado:

... este poema explota los sonidos de la letra c; de ahí su título. Estos sonidos incluyen todas las versiones sordas y sonoras y también los incluidos en otras letras, o mejor, los sonidos de otras letras, por ejemplo en la línea

Exchequering from piebald fiscs unkeyed,

donde ex contiene el sonido c, al igual que ch, que, scs y k. Esto termina siendo tedioso si uno es demasiado consciente de ello, pero es fácil mejorarlo.

Curiosa forma de escribir poemas, pensé, aunque semejante atención a tales detalles lingüísticos era, en cualquier caso, un signo más saludable en un poeta, tal vez, que el deseo de perderse en la Superalma o de girar hacia «el vértice de nuestra tumba».

La década de los cincuenta no era una época propicia para escribir la clase de verso que me interesaba, e Inglaterra no era el lugar propicio para publicarlo. Un heredero de Pound, Moore, Crane y Stevens, debe haber

parecido un tipo raro a ojos de sus compatriotas. Escribí los poemas que componen mi pequeño volumen *The Necklace* entre diciembre de 1950 y marzo de 1953. Aparecieron publicados en 1955 en una editorial modesta, y esto no habría sucedido si Donald Davie no hubiera aportado una nota introductoria. La reseña de este librito, que Hugh Kenner publicó en *Poetry* en el verano de 1956, y el consiguiente interés de su director, Henry Rago, por lo que yo escribía, fueron todo mi sustento en esta etapa de emigración mental, y desembocaron en mi primera visita a los Estados Unidos. Al mismo tiempo, podía contar con la ayuda, la crítica y el apoyo de Donald Davie. Cuando la reseña de Kenner apareció en 1956 yo ya había terminado virtualmente un nuevo poemario, *Seeing is Believing*, al que añadí algunos poemas al año siguiente. El libro no halló ningún editor en Inglaterra –se lo envié a la gran mayoría de ellos– hasta 1960. Aparecería antes en Nueva York.

Los críticos han hablado de la presencia de Williams tanto en *The Necklace* como en *Seeing is Believing*, pero no empecé a leer en serio a Williams hasta el otoño de 1956 –*Desert Music* y *Journey to Love*– y dudo mucho que algo se hubiera filtrado antes. Poco después me adentré en *Paterson*, que a excepción de algunos pasajes no me convenció. Asimismo había estado leyendo *Light and Dark*, de William Bronk, el siempre subestimado poeta del estado de Nueva York. Me fue recomendado por Gael Turnbull, que me había prestado los volúmenes de Williams. Por esos años él dirigía Migrant Books, en Worcester, una organización que hacía circular los libros canadienses y estadounidenses que más le llamaban la atención. Gracias a esta fuente, adquirí tempranamente *The Whip*, the Robert Creeley, y su libro de cuentos cortos, *The Gold Diggers*, así como los dos volúmenes de los *Maximum Poems*, de Olson, editados en Stuttgart.

Las presencias americanas más distinguibles entonces en mi trabajo eran, hasta donde se me alcanza, Pound, Stevens y Marianne Moore; no obstante, si gracias a ellos la tonalidad era americana, la tradición se remontaba a los poemas conversacionales de Coleridge. Al mismo tiempo, había absorbido de la prosa crítica de Eliot lo que tal vez él había absorbido de *The Poetry of Barbarism*, de Santayana, a saber, una desconfianza del ego romántico y de la noción de que la poesía puede sostenerse a lomos de ráfagas de personalismo e intensidad. Todo esto –y no pondré más a prueba la paciencia del lector rastreando influencias– actuó en conjunción con mi propia pintura y con la clase de disciplina visual y literaria que había adquirido al leer pasajes como la famosa descripción del abeto firmada por Ruskin:

El Poder del árbol... radica en sus oscuras, planas y sólidas tablas de follaje, que sostiene en sus fuertes brazos, curvados levemente sobre ellas como escudos, y extendiéndose hacia las extremidades como una mano. Es inútil tratar de pintar el nítido, herboso e intrincado follaje si no se ha discernido antes esta forma rectora; y, en las ramas que acercan al espectador, el escorzo es igual que el de un paisaje de amplias colinas, en el que cada loma se alza por encima de la otra a distancias sucesivas.

Le leí este pasaje a Hugh Kenner hace veinte años, y hace poco (en *A Homemade World*, 1975) lo ha citado y aplicado con justicia a las innovaciones operadas por Marianne Moore en la poesía norteamericana moderna. Estoy seguro de que Miss Moore conocía el pasaje y de que Ruskin es una de nuestras lecturas compartidas.

Al encontrarme por vez primera con Kenner en Inglaterra en noviembre de 1956, me conmovió saber por él que Miss Moore había leído su reseña de *The Necklace*, se había interesado por las citas, y había comentado, «me parece que en estos versos hay tanta presencia de Moore como de Stevens». Al visitarla de camino a Nueva York, Kenner tenía en sus manos una copia del último libro de Miss Moore, *Like a Bulwark*, reservada a mi persona. Cuando me lo entregó en Somerset, vi que la poeta había escrito estas palabras:

Para Mr. Charles Tomlinson  
de Hugh Kenner  
y, ¿puedo decirlo? de  
Marianne Moore  
10 de noviembre de 1956

Me animó que alguien se tomara tan en serio la posición de un artista como Hugh Kenner quien, en su generosidad, seguía mi obra. Una vez le enseñé mis dibujos y también el nuevo manuscrito —una buena parte de lo que acabaría siendo *Seeing is Believing*— que (lo sabía) era ciertamente impublicable en Inglaterra. Kenner habló incluso del asunto con Wyndham Lewis, que al parecer contestó: «Dígale, por supuesto, que se venga a Estados Unidos».

Después de recibir *Like a Bulwark*, escribí casi de inmediato a Miss Moore, adjuntando una copia de *The Necklace* y copiando para ella el texto de la época victoriana que explica el funcionamiento de la cámara oscura de la torre de Clifton, en Bristol:

... la cámara oscura, para aquellos no familiarizados con ella, tiene un efecto mágico, pues el movimiento de las personas, los animales, los carruajes, el temblor del follaje y el ir y venir de los barcos son atrapados

en la escena con la distinción y el vivo colorido de la naturaleza, proporcionando un grato placer al observador gracias a los cambios continuos y los variados efectos de la luz y la sombra sobre el paisaje.

Su respuesta, gratamente rápida, estaba fechada el 24 de marzo de 1956:

Estimado Sr. Tomlinson:

Le agradezco sus buenos deseos, el texto victoriano que se halla en el exterior de la torre de la cámara oscura en Bristol –*en rigor*, un verdadero poema–, y le agradezco el envío de *The Necklace*. Me honra que piense que su trabajo se parece al mío. Veré ahora si puedo lograr que el mío se parezca al suyo: por ejemplo, *The Bead*, *The Art of Poetry*, ‘las facetas de copiosidad’, el mar ‘enrollando y desenrollando flecos de las rocas sumergidas’ y el ‘ala de la abeja’.

No puedo, por desgracia, igualar su dirección, tendré que contentarme con escribirla.

Fue un poco agresivo por mi parte aprovechar la oportunidad para unir-me a Hugh Kenner a la hora de darle un libro que después de todo era *su* regalo...

Atentamente,  
Marianne Moore

A últimos de febrero de 1957 escribí los primeros poemas que emulaban la tríada que Williams había usado en los dos libros que yo conocía. Completé, en un principio, ‘Sea Poem’, ‘Winter’, ‘Le Musée Imaginaire’ y ‘Letter to Dr. Williams’. Poco después hice un trueque con Hugh Kenner: a cambio de la correspondencia de Hilaire Belloc, él me envió *Collected Early Poems* y *Collected Later Poems* de Williams. Pero de momento fueron sus poemas escritos en tríadas los que más me llamaron la atención, tal vez porque me daban la posibilidad de un movimiento más meditativo. Me fueron útiles más tarde, cuando con la ayuda de Henry Gifford empecé a traducir a Antonio Machado, y necesitaba encontrar una forma que progresara a una velocidad semejante a la del pensamiento, al tiempo que evitara el cascabeleo facilón en que uno incurre cuando traduce el octosílabo español directamente al inglés, respetando las rimas finales.

Cuando empecé a imitar la medida de Williams, aplicándola a las cadencias del inglés tradicional, todavía encontraba dificultades para publicar poesía en mi país, y esta nueva y en apariencia extraña disposición no era precisamente una recomendación a ojos de los editores. Algunas de mis páginas habían encontrado residencia en *Spectrum*, una pequeña revista publicada por los estudiantes de la Universidad de California, en Santa