

POSTFACIO

LA  
POESÍA  
DE  
EZRA POUND

por  
John Berryman

[ Traducción de Rafael Vargas ]



*P*uesto que Pound ha sido durante varias generaciones uno de los más famosos poetas vivos, puede causar asombro considerar que su poesía requiera de una introducción, como la que recientemente me invitó a escribir la editorial *New Directions*. Puede causar asombro, sí, pero dudo que eso suceda. No se necesita ser muy cándido para darse cuenta de que, aunque Pound es famoso y su poesía es famosa, ésta no es familiar, y que aun lectores serios, que merecen la mayor estimación, han abandonado incluso la vaga perspectiva que sostenían quince años atrás y ahora la consideran ya sea con hostilidad o con indiferencia. Para el crítico, la situación es embarazosa. Comúnmente, cuando el objeto de la crítica es a la vez celebrado, poco familiar y aborrecido, también se halla distante en el tiempo; las pesquisas de la crítica no alcanzan a afectar una pasión actual o reciente. Pero en nuestro caso estamos lejos de encontrarnos en tan envidiable posición.

En unos cuantos años nadie recordará al bufo,  
nadie recordará mis triviales parlamentos,  
el detalle cómico estará ausente.

---

In a few years no one will remember the *buffo*,  
No one will remember the trivial parts of me,  
The comic detail will be absent.

Pero los detalles cómicos y triviales no se han borrado después de 35 años. Cualquier cosa que el crítico desee decir acerca de la poesía corre el riesgo de tomarse como observación acerca del poeta; uno topa con prejuicios vehementes, y no parece que oponerse a ellos pueda servir de algo. Conste, sin embargo, que a estas alturas aún no me he convertido en un opositor. Permítaseme tan sólo proceder lentamente —recordando siempre que el objeto de la crítica es ofrecer explicaciones— y comenzar con el asunto de la hostilidad, y, en ese sentido, con la cuestión de la indiferencia.

Es motivo de asombro, quizá, que los lectores de poesía permanezcan indiferentes a los versos de un poeta tan influyente como ha sido Pound. En tanto que la suya es una de las obras dominantes, seminales de nuestro tiempo, uno supone que lo más natural sería que los lectores quisieran familiarizarse con ella. Que muchos no lo deseen indica que tal vez no la consideran así o, acaso, que sólo la consideran como una influencia de tipo específico; creo que esto es lo que ocurre. Consideran a Pound como una influencia dominante. Y tienen razón, desde luego. Pero, con frecuencia, aun esto se regatea o ignora, de manera que no podemos evitar discutirlo. Es necesario contemplar a Pound bajo dos aspectos: de acuerdo con su trabajo como poeta, y de acuerdo con su influencia sobre el público. Ya que aún es corriente considerarlo como publicista de Joyce, Eliot, Frost y cientos de otros escritores, me siento en libertad de elegir dos ejemplos que más bien demuestran el primer aspecto, y de ponderar sus relaciones con W.B. Yeats, con el Imaginismo, y con LA TIERRA BALDÍA, es decir, con el principal poeta, el principal movimiento y el principal poema en lo que va del siglo.

Pound viajó a Londres en 1908, a los 23 años, para aprender de Yeats cómo escribir poesía, con la creencia de que ningún otro poeta vivo de la época sabía más al respecto. Aunque Swinburne vivía todavía (cuando murió al siguiente abril, Yeats le dijo a una de sus hermanas, al encontrarla en la calle: “Me he convertido en el rey de la fauna”), permanecía inaccesible detrás de Watts-Dunton.

Swinburne mi única falla  
y yo no sabía que él había ido a ver a Landor  
y me dijeron esto y lo de más allá  
y cuando el viejo Mathews fue vio las tres tazas de té  
dos para Watts-Dunton a quien le gustaba dejar  
que su té se enfriara.  
De manera que el viejo Elkin tenía sólo una gloria  
cargó una vez la maleta de Algernon  
cuando él, Elkin, llegó a Londres por primera vez.  
Pero dado lo que ahora sé me las hubiera ingeniado de algún  
| modo... ánima de Dirce  
o un garrote. (“Cantar LXXXII”).

Swinburne my only miss  
and I didn't know he'd been to see Landor  
and they told me this that an' tother  
and when old Mathews went he saw the three teacups

two for Watts Dunton who liked to let his tea cool  
So old Elkin had only one glory  
He did carry Algernon's suite *once*  
when he, Elkin, first came to London.  
But given what I know I'd have  
got thru it somehow... Dirce's shade  
or a black jack.

Pound resultó ser un discípulo muy extraño; se consideraba a sí mismo heredero de Browning, trataba de quitarse de encima a Fitzgerald y a los poetas de los noventa, ya había comenzado su interminable lucha en torno al yambo y la línea heroica inglesa (considérense los dos dáctilos que inician la cita, y luego el espondeo-dos-dáctilos-y-troqueo de la hermosa línea sexta), estaba lleno de poesía de los trovadores y comenzaba a obsesionarse con la idea del verso-como-habla. Tenía tanta energía como Yeats. El viejo poeta ha registrado su deuda con el joven por sus consejos en contra de las abstracciones, el habérselas subrayado, su auxilio en la revisión, etc. Pero el cambio que en esa época comenzó a darse en los versos de Yeats fue respecto al habla, el principio de su famoso desarrollo, y como uno o dos más de mis colegas, siempre he pensado que Pound fue el motor. Esto es lo que creo que ocurrió: Pound iba por las tardes a ver a Ford Madox Hueffer (Ford) y por las noches iba a ver a Yeats; Ford y Yeats no simpatizaban entre sí. De las cuatro “honora- bles deudas” que Pound reconocería más tarde, la principal se debe a Hueffer, quien “cree que se debe escribir de acuerdo al habla contemporánea, o por lo menos en un lenguaje capaz de hablarse”, lo cual, como se observará, no es la misma cosa que Pound asentara tiempo antes en su famosa fórmula: “la poesía debe estar tan bien escrita como la prosa”.

De manera que el viejo Elkin tenía sólo una gloria, que consistía en transmitir por la noche, sin dar crédito a la fuente, lo que había escuchado por la tarde.

Sigue ahora el Imaginismo. Existieron dos movimientos “Ima- ginistas” (además de una diluida versión del segundo, conducida por Amy Lowell, que llegó al público), ambos en Londres. El primero fue iniciado en marzo de 1909 por T.E. Hulme, quien insistía en “una presentación absolutamente precisa y libre de verbosidad”; por F.S. Flint, quien abogaba por el “verso libre”; por Edward Storer, quien estaba interesado en la imagen; y por algunos otros, todos ellos fuertemente influidos por la poesía simbolista francesa. Pound se unió al grupo el 22 de abril de ese

año (Elkin Mathews había publicado la semana anterior su tercer libro de poemas: PERSONAE, el primer libro, de hecho, que le valdría cierta reputación). Pound leyó a la espantada concurrencia del café Soho un nuevo poema: “Sestina: Altaforte”. EXULTATIONS, publicado un poco más tarde ese mismo año, y CANZONI (1911), que continúan sus investigaciones provenzales, no muestran una filiación imaginista, lo que sí ocurre en RIPOSTES, de 1912, año en que imprimió cinco poemas de Hulme y dio nombre al movimiento, que mientras tanto había muerto, acaso porque ninguno de sus otros miembros podía escribir poesía. A través de la persona de Pound, el primer movimiento alcanzó al segundo. Éste estaba compuesto, en 1912, por H.D. y Richard Aldington, quienes se inspiraban no en el verso francés sino en el griego. Pound imprimió su trabajo, escribió los documentos esenciales del movimiento (UNOS CUANTOS *No*, publicado en la revista *Poetry* en marzo de 1913, y una entrevista con él firmada por Flint) y editó el libro DES IMAGISTES, que apareció en marzo de 1914. Ese verano, para cuando la señorita Lowell volvió con su séquito, Pound, aliado ahora de Wyndham Lewis y con el escultor Gaudier-Brzeska, ya había lanzado el vorticism, en el número inicial de *Blast*. La importancia de los movimientos literarios se exagera rápidamente; es probable que al final el imaginismo parezca valioso, sobre todo en la medida en que afectó el verso de Pound. Sin embargo, con la dudosa excepción del innominado movimiento del grupo de Auden alrededor de 1930, para nuestra época lo más interesante es el cambio a una nueva posición, y estos movimientos dan una buena muestra de la actividad de Pound.

Otra es su célebre intervención —que ocurriría años más tarde— en el acabado de LA TIERRA BALDÍA, desembarazándolo de todos aquellos elementos que su propio autor describe como caóticos, y que aumentaban al doble su extensión, para entregarlo como ahora lo conocemos\*. Si mantenemos en orden nuestros datos y especulaciones, no necesitamos seguir a un crítico como Yvor Winters, tan puntual las más de las veces, para encontrar a Pound como “espíritu motor” detrás de cada gesto, cada deplorable gesto del deplorable Eliot. “La principal influencia sobre el verso de Eliot —escribe Winters— es probablemente la de Laforgue, cuya poesía Pound había comenzado a reverenciar por

\* En el librito EL ELIOT DE OTRO(S) POETA(AS), de Piero Montebruno —Beuvedraís Editores, 2000—, se traducen los textos que Ezra Pound recomendó a Eliot sacar de LA TIERRA BALDÍA. Referencias en [www.bvdrais.cl](http://www.bvdrais.cl) (*N. del E.*).

lo menos desde 1917”. Muy temprana fecha, en verdad; sólo siete años posterior al “Humoresque, a la manera de Jules Laforgue”, de Eliot, publicado en el *Harvard Advocate*. No, Eliot empezó solo. Ambos poetas se encontraron por primera vez en 1915, y Pound convenció a la revista *Poetry* de publicar “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” —fecha para la cual Eliot estaba a punto de abandonar su etapa laforgueana. El texto de Winter olvida también el carácter serial de las influencias en la poesía de Eliot, que incluyen a Laforgue, Webster, James, Baudelaire, Pound, Gautier, Joyce, Apollinaire y Dante. No es un error notable, sin embargo, señalar que la influencia personal de Pound fue grande a partir de 1915, y sobre todo el periodo posterior en conjunto.

Existe también otro motivo de indiferencia para el lector que no es estudioso de la poesía: Pound, ha oído decir siempre ese lector, no tiene “tema”. Aun conociendo la “importancia” de su verso, y la posibilidad de que habiendo sido un ejemplo fecundo para los poetas, su verso resulte agradable o hermoso cuando se le frecuenta, ¿qué tiene el lector que ver con este juego, una poesía sin tema? Este es un punto de insatisfacción mucho más sofisticado, y puede alegar el más alto respaldo crítico: “Confieso —escribió Eliot alguna vez— que raramente me intereso en lo que dice excepto por la manera en que lo dice”; y R.P. Blackmur: “Es todo superficie y articulación”. Anotamos el calificativo de Eliot (“raramente”); nos confunde el término empleado por Blackmur: “articulación” (¿se refiere a ensamblar, o simplemente a articular palabras?); en conjunto, representan con autoridad el punto de vista establecido. Es indudable que no puede contradecirse a tales autoridades directamente. Pero el suyo es un cargo demasiado notorio y violento; creo que debemos profundizar un poco en esto.

Si sus críticos tienen razón, el propio Pound concibió mal su obra desde el inicio y ha continuado así. Desde luego, ello no es imposible; de hecho, aunque en otro sentido, aquí argumentaré que justamente eso es lo que ha hecho. Empero, escuchemos lo que él ha dicho. En un poema muy temprano, “Revuelta: contra el espíritu crepuscular en la poesía moderna”, escribe:

Sacudiría de su letargo a nuestra época y diría  
a cambio de sombras, figuras poderosas,  
a cambio de sueños, hombres.

I would shake off the lethargy of this our time, and give

For shadows—shapes of power  
For dreams—men.

Si el poema es malo, su proyecto es singular. Así, una de sus deudas, según anota tiempo más tarde, “puede considerarse como el ejemplo o la sugerencia tomados de Thomas Hardy”, quien, a pesar de la estética de la época, ha permanecido interesado en su tema, en vez de interesarse en el “tratamiento”.

Entre otros ejemplos que citaré con el mismo propósito, ofrezco uno, posterior incluso, que los lectores deben haber descubierto con asombro. Hablando de Eliot y de Marianne Moore, Pound señala: “Es improbable que ellos, o cualquier otro, aleguen que tienen tanto interés en la vida como yo, o que yo poseo su paciencia para leer”.

El punto de vista “literario” o “estético”, tomado de Pound durante muchos años, no se ve muy afectado por tales aseveraciones, hasta que observamos cuán extrañamente se hallan confirmadas por las opiniones expresadas en 1909 a propósito de *PERSONAE*. Estas opiniones merecen nuestra atención, porque a partir de ellas la personalidad literaria de Pound comenzó a considerarse como la de un líder, y la mayoría de las reseñas que sus libros han recibido desde entonces dejan ver la huella de tal consideración: son espurias. No es exagerado decir que la primera edición de *PERSONAE* fue el último libro de Pound juzgado sólo por sus méritos. ¿Y qué dijeron los viejos reseñistas? “Escribe con la exuberancia que dan las ideas impetuosas y las convicciones apasionadas... Va directo al corazón de su asunto y sugiere virilidad en la acción combinada con fiereza, vehemencia y ternura” —dijo R.A. Scott-James, cuyo entusiasmo, por cierto, por la “fuerza bruta de la imaginación del señor Pound”, no evitó que notara la desusual utilización del espondeo-dáctilo, que ejemplificó con una bella línea de “Cino”:

Ojos, sueños, labios, y la noche pasa.

Éyes, dréams, líps, and the níght góes.

Es del todo innecesario, y a un erudito puede parecerle ridículo, frecuentar a los reseñistas de una época anterior, pero citarlos vale la pena: “La belleza (de ‘Alabanza de Isolda’) es belleza de la pasión, la sinceridad y la intensidad —escribió Edward Thomas—, no la de las bellas palabras y las imágenes

y las sugerencias... el pensamiento domina a las palabras y es superior a ellas". Difícilmente se puede reconocer en estas notas al Pound "superficial" o "insensato" que los críticos nos han presentado desde entonces. No obstante que se le compara con los poetas provenzales, con Browning y con el primer Yeats, para no mencionar a Villon, los reseñistas insisten en la poderosa singularidad del poeta: "Así son todos sus poemas, desde el principio hasta el fin, y, en todos los sentidos, son suyos, inscritos en un mundo propio". Comparado con tales maestros (las notas citan a Richard de St. Victor, etc.), los reseñistas admiraron "su temeridad y carencia de autoconciencia" y la "bocanada de aire libre". "No tiene caso compararlo... —prosiguió Thomas— con ningún escritor vivo... lleno de personalidad y con tal poder para expresarla", etc.

La revista *Isis*, de Oxford, estaba de acuerdo en que "física e intelectualmente, el verso parece reproducir la personalidad con ceñimiento y equilibrio". Pero en vez de seguir los temas resaltados en esta miscelánea de exageración y justicia, entresacada principalmente de las últimas hojas de *EXULTATIONS*, permítaseme pasar a una tercera y más seria dificultad en relación a la idea de que Pound no tiene "tema".

La poesía de Pound habla de Provenza, China, Roma, Londres, la vida medieval, la vida moderna, las relaciones humanas, autores, mujeres jóvenes, animales, dinero, juegos, gobierno, guerra, poesía, amor y otras cosas. Esto puede verificarse. Lo que los críticos deben querer decir, entonces, es que tienen conciencia de un *defecto*, o defectos, en la sustancia de su poesía. Sobre un defecto han sido explícitos: la carencia de originalidad en la sustancia. Pound no posee un tema *propio*. Pound —a quien aun en las más sorprendentes comarcas se le reconoce como un "gran" traductor— es mejor como traductor. El "Propercio" es un poema mucho más fuerte, sostenido e independiente que el "Mauberley", según Blackmur. "En ambos poemas puede encontrarse oficio, pero el señor Pound ha puesto más de su propia sensibilidad, de su genuina voz personal, en el 'Propercio', donde tenía algo de que partir, que en el 'Mauberley', donde partía de sí mismo... Este hecho, que quizás no puede demostrarse, pero puede percibirse cuando el lector tiene suficiente familiaridad con esos poemas, es la clave de un serio juicio en torno al señor Pound". No estoy seguro de que el tiempo sostenga la primera parte de este cuidadoso juicio. Las secciones más finas de ese adiós de posguerra de Pound a Londres que es el "Mauberley",

en que la *grotesquiere* de Tristán Corbière se introduce como un nuevo elemento en el complejo estilo, a la vez ingenuo y astuto, con el cual canta las dificultades y nostalgias del poeta moderno, me parecen de alguna manera más sólidas, brillantes e independientes que las mejores secciones del poema romano. Pero mis objeciones a tal punto de vista se remontan bastante más atrás que cualquier juicio de valor. Toda la poesía ambiciosa de los últimos seiscientos años es mucho menos “original” de lo que los lectores, excepto unos cuantos, puedan darse cuenta. Una inmensa cantidad de ella tiene fuentes directas, e incluso fuentes textuales, en otra poesía, e historia, filosofía, teología y prosa de todo tipo. Incluso la palabra “original”, en este sentido, se encuentra por primera vez en Dryden, y ese sentido no se estableció sino hasta la siguiente mitad de siglo. Unas cuantas horas o días de lectura de diversas ediciones anotadas del LYCIDAS bastarían para transformar las ideas del lector respecto a este asunto, especialmente si se tiene en cuenta la probabilidad de que la estrategia de los poetas modernos serios se asemeja a la de Milton —excepcional, como era Milton— mucho más cercanamente de lo que su actitud y conocimiento (del lector) pueda parecerse a la actitud y conocimiento del lector contemporáneo de Milton. La poesía es un palimpsesto. “Los viejos dramas empleaban temas viejos”, señala un poeta que no ha sido acusado de carecer de originalidad, “y ni siquiera disponían el tema de una nueva manera. Estaban absortos en la expresión, es decir, en lo más próximo y delicado”. Esto escribió Yeats, pero si nuestra crítica literaria, en los mejores casos, sabe bien todo esto, también tiende a olvidarlo y actúa como si la originalidad no fuera la mayoría de las veces una cuestión de *grado* en las obras en que vale la pena señalarla. Uno de los problemas es que la crítica moderna desperdicia mucho tiempo en la lectura de escritos que en realidad son más o menos originales —y omitibles. Este problema de la originalidad se presta a muchas confusiones. Uno de los poemas favoritos del escritor es perfectamente Thomson en su tratamiento tanto como perfectamente Wordsworth, mientras que en contenido es todo excepto Wordsworth. ¿Y cuál es la manera en que acostumbramos tratar con todo esto? La respuesta es que no existe tal manera. Es evidente que a Eliot le inquieta que las dos primeras secciones de “Cerca de Perigord” recuerden a Browning, el maestro de Pound, aunque el poema le parezca (como a mí) hermoso y profundo; ese poema es extremadamente original en el desarrollo de su contenido. Ahora bien, aunque Blackmur dice preferir la derivación en tanto que Eliot

la desdén, ambos ilustran un idéntico desorden en su proceder, el de una crítica que se contenta con considerar la originalidad por aislado, ya sea de contenido o de forma, sin tomar en cuenta la otra parte, y con muy poca atención al grado de originalidad. Llamo a esto desorden más que defecto, porque en relación a una poesía tan singular como la de Pound, y con tan diversas opiniones que solicitan nuestra atención, no resulta fatal para la crítica. Nuestros dos críticos escribieron hace quince años el uno, veinte el otro, pero que yo sepa nuestra situación no ha mejorado mucho, y sobra decir que la mejor crítica del periodo se ha concentrado casi exclusivamente en la forma, excepto por la proliferación, en la década anterior, de una crítica exegética igualmente limitada si bien despreciable en comparación. Hasta que contemos con una crítica capaz de considerar ambos tipos de originalidad, en grado, los méritos de Pound como poeta no podrán extraerse de una vez por todas del conjunto de su obra. Mientras, debemos evitar todo prejuicio. Sin duda el hecho de que haya traducido tanto le ha costado muchos lectores, quienes (a pesar del antecedente de Dryden y de Pope) no pueden imaginar que un “verdadero poeta” se sienta satisfecho con traducir; pero la crítica debería ser más inteligente que esos lectores.

¿Por qué *ha* traducido tanto Pound? La pregunta es importante, y las respuestas ofrecidas habitualmente ignoran el abismo que existe entre sus traducciones como tales —de los poemas de Cavalcanti, por ejemplo (exceptuando las CANZONI, cuya última versión de ellas inicia el “Cantar xxxvi”)—, que podrían haber sido hechas por algún otro poeta de extraordinario talento, y versiones como las de CATHAY y el “Propercio”, que forman parte de la propia vida y poesía de Pound. Las primeras pueden ser consideradas como un ejercicio de difusión, de actividad crítica, y tomarse en conjunto con su poderosa e incoherente crítica literaria. Para comprender las segundas es necesario asomarse a la idea que Pound tiene de la máscara o *personae*, que practicó, sucesivamente, bajo la máscara de Cino, Bertran de Born, diversos poetas chinos, Propercio, Mauberley y cincuenta más. Difieren tanto de las máscaras de Yeats como de las dramatizaciones a la Prufrock o el “aviador” de Auden, que otros poetas encuentran necesarias en un periodo adverso a la poesía, gregario e impaciente de dignidad.

Sobre esa idea podemos aprender algo si escuchamos dos de sus primeros poemas. Un soneto llamado “Máscaras”, sobre

[...] almas que a sí mismas se hallaron  
entre gente desconocida y de lengua hostil,

unas cuantas almas que no habían olvidado  
los campos tan grandes como estrellas de su antiguo solar  
donde ilimitado entre las nubes oscilaba su curso  
o encendidos con sus hermanos mayores cantaban  
las baladas de los antiguos en Camelot.

---

[...] souls that found themselves among  
Unwonted folk that spake an hostile tongue,  
Some souls from all the rest who'd not forgot  
The star-span acres of a former lot  
Where boundless mid the clouds his course he swung,  
Or carnate with his elder brothers sung  
E'er ballad makers lisped of Camelot?

y "En cautiverio":

Por todo ello, siento nostalgia de los míos  
y aun en mi condición me reuniría con ellos  
lleno de cadenas mas a salvo el secreto.

---

But for all that, I am homesick after mine own kind  
And would meet kindred e'en as I am,  
Flesh-shrouded bearing the secret.

La cuestión es para qué sirven las máscaras. Pero, ¿acaso el lector familiarizado con la poesía de Pound no alcanza a ver que su tema es la vida del poeta moderno?

Lo es en "Famam librosque Cano" y en "Scriptor Ignotus", de A LUME SPENTO:

Y veo a mi alma grandiosa doblegándose  
como la sílaba, a causa de esa gran épica en la que he  
| invertido cuarenta años  
de la que ya han oído, y aún no he escrito  
pero que como el juguete de un niño revuelto entre mis dedos  
[...]  
Si mi poder ha disminuido  
¿acaso mi lucha ha de ser menos vehemente?

---

And I see my greater soul-self bending  
Sibylwise with that great forty-year epic  
That you know of, yet unwrit  
But as some child's toy 'tween my fingers  
[...]  
If my power be lesser  
Shall my striving be less keen?

Lo es también en “Histrión”, de A QUINZINE FOR THIS YULE:

Así como entre nosotros brilla una esfera translúcida,  
de oro fundido que es el “Yo”  
y en esto cierta forma proyecta de sí misma  
[...]  
Así los Maestros del Alma perviven.

---

’Tis as in midmost us there glows a sphere  
Translucent, molten gold, that is the “I”  
And into this some form projects itself:  
[...]  
And these, the Masters of the Soul, live on.

Lo es en una de las pocas líneas valiosas de CANZONI:

¿Quién me llama holgazán? Pensaba en ella.

---

Who calls me idle? I have thought of her.

Lo es en “N.Y.”, de RIPOSTES (1912), el libro con el que Pound estableció su estilo y con el cual puede decirse que comienza la poesía moderna en inglés:

¡Mi ciudad, mi amada, blanca mía! ¡Ah, esbelta!  
[...]  
Entre la delicada música del junco, ¡atiéndome!

*Ahora sé con certeza que estoy loco  
porque aquí un millón de personas rabia con el tráfico:  
Esta no es una doncella.  
Ni yo podría tañer un junco si lo tuviera.*

---

My City, my beloved, my white! Ah, slender,  
[...]  
Delicately upon the reed, attend me!

*Now do I know that I am mad,  
For here are a million people surly with traffic:  
This is no maid.  
Neither could I play upon any reed if I had one.*

Es evidente (lo mismo que en la poesía china) en los más “originales” poemas y epigramas de LUSTRA, escritos entre 1913 y 1916. (Un lustro o lustración es “una ofrenda por los pecados de todo un pueblo, practicada por los censores al expirar sus cinco

años de servicio”. Quizá no se ha reparado lo suficiente en que Pound es uno de los más ingeniosos poetas que jamás hayan escrito. Sin embargo, es bastante serio en cuanto a este título. En algunas actitudes —su nostalgia por lo medieval, su antisemitismo literario— recuerda mucho a Henry Adams; ambos pasaron su vida en busca de un cargo oficial en el que pudieran emplear su talento, y su fracaso en ese sentido produjo tanto la libertad como la incongruencia que nos encantan y molestan en ambos autores). También es evidente en las *personae* extranjeras que vinieron luego: CATHAY, de 1915:

Y he dormido triste en los jardines del Emperador,  
| aguardando la  
orden de escribir.

---

And I have moped in the Emperor's garden, awaiting an  
order-to-write!

Y “Homenaje a Sexto Propertio” (1919):

Yo que he venido primero de la clara Fuente  
introduje las orgías griegas en Italia,  
y la danza en Italia.

---

I who come first from the clear font  
Bringing the Grecian orgies into Italy,  
and the dance into Italy.

También en H.S. MAUBERLEY, por supuesto:

Dowson encontraba ramerás más baratas que hoteles;  
[...]  
así habló el autor de “El estilo dórico”,

M. Verog, a destiempo con la época,  
desligado de sus contemporáneos  
olvidado por los jóvenes  
a causa de tales fantasías.

---

Dowson found harlots cheaper than hotels;  
[...]  
So spoke the author of “The Dorian Mood,”

M. Verog, out of step with the decade,  
Detached from his contemporaries  
Neglected by the young,  
Because of these reveries.

Entretanto, el concepto que Pound tenía del método había sido fuertemente alterado por el ensayo de Ernest Fenollosa, *LOS CARACTERES DE LA ESCRITURA CHINA COMO MEDIO POÉTICO*:

La metáfora, reveladora de la naturaleza, es la sustancia misma de la poesía... la poesía china se retrotrae hacia los procesos naturales por medio de la vitalidad y riqueza de sus figuras... Si pretendemos seguir su desarrollo en inglés por medio de la traducción debemos emplear palabras altamente cargadas de significado, palabras cuyo poder de sugerencia y de vitalidad se entrecruzan e imbrican de la misma manera en que lo hacen los elementos de la naturaleza. Las oraciones se tocan y se juntan como los velos de las orillas de los pendones o como los colores de muchas flores se conjugan en el esplendor único de la pradera... en una multitud de matices verbales.

y durante años estuvo tratando de componer una forma a partir de la cual pudiera conjuntar su tema; lo había logrado ya para la época de *H.S. MAUBERLEY*, cuando redactó la versión final de los primeros *CANTARES*. Y también se halla presente, como habremos de ver, en los *CANTARES*.

Pero su asunto está compuesto, sobre todo, de ciertos temas en la vida del poeta moderno: indecisión-decisión e infidelidad-fidelidad. Pound ha escrito muchos más poemas amorosos de lo que generalmente se advierte, y cuando fidelidad y decisión se traban en su mente, escuchamos efectos extraordinarios, apasionados, solemnes. A una dama se le sirve el corazón de su amante-cantor; lo come, y entonces su esposo dice:

“Es el corazón de Cabestán en la bandeja”.  
“¿Es el corazón de Cabestán en la bandeja?”  
“Ningún otro sabor podrá sustituir éste”. (“Cantar IV”)

“It is Cabestan’s heart in the dish.”  
“It is Cabestan’s heart in the dish?”  
“No other taste shall change this.”

Y ella se arroja por la ventana.

Y en la provincia del sur Tchin Tiaouen se había sublevado y tomado la ciudad de Tchang tcheou ofreciendo matrimonio a Ouang Chi que comentó: es un honor

Primero debo enterrar a Kanouen. Su cadáver es pesado.  
Sus cenizas no eran pesadas.  
Brillante era la llama para Kanouen  
Ouang Chi se lanzó a ella, eternamente fiel,  
alto es el salón que TIMOUR le erigió. (“Cantar LVI”)

---

And in south province Tchin Tiaouen had risen  
and took the city of Tchang tcheou  
offered marriage to Ouang Chi,  
who said: It is an honour  
I must first bury Kanouen. His body is heavy.  
His ashes were light to carry.  
Bright was the flame for Kanouen  
Ouang Chi cast herself into it, Faithful forever  
High the hall TIMOUR made her.

“Su cadáver es pesado”. El tema nos produce también el vértigo y terror del final de “Cerca de Perigod”, en el que finalmente alcanzamos a Bertran a *través de Maent*, de quien ya habíamos desesperado. Si acaso existe en poesía una solemnidad y pasión similar a esta

¡Temible alma! Si la tierra alguna vez  
albergó un alma temible

---

Soul awful! if the earth has ever lodg'd  
An awful soul.

tenemos que andar mucho para encontrarla. Si Pound no es el poeta apostrofado aquí ni el poeta que apostrofa, ni Milton o Wordsworth, su lugar será suficientemente alto.

En su poesía, estos temas de decisión y fidelidad comportan muchas otras cosas además de amor; se habla también —como cabe esperar cuando el tema es el poeta en el exilio (Ovidio, Dante, Villon, Browning, Henry James, Joyce, Pound, Eliot, al igual que Mann, Brecht y Auden)— de política:

el homenaje y la fidelidad se rinden a la persona,  
no al cuerpo político... (“Cantar LXVII”)

---

homage, fealty are to the person  
can not be to body politic...

Existen, desde luego, otros temas, fuertes y débiles, y una enorme cantidad de tópicos, de analogías sobre la vida del poeta

moderno, con o sin metaforizar los intereses del poeta. Pero esta sería una característica común en la obra de cualquier poeta. Me refiero de manera más específica a la “vida y contactos”, como reza el subtítulo de HUGH SELWYN MAUBERLEY.

No es solamente el caso de Ezra Pound. Otro romántico, W.B. Yeats, se convirtió también en el tema de su propia poesía, él mismo como él mismo. Pound es su propio tema *qua* poeta moderno; lo que le importa es la suerte y experiencia de este escritor, “nacido a destiempo / en un país semisalvaje”, y su exilio voluntario, sostenido durante más de treinta años. Y es necesario hacer otra distinción: en años recientes, Wallace Stevens nos ha presentado una serie de extraños documentos en prosa acerca de la “imaginación” y la “realidad”. Si la poesía de Stevens tiene la imaginación como tema, dentro de esta dicotomía Pound tiene como tema la realidad. Un poema como “Villancejo: la hora psicológica” o el pasaje acerca de Swinburne que he citado, sólo podrían haber sido hechos por Pound, y ese hábito de involucrar la reflexión nos ha dado muchas verdades que no podríamos haber tenido de otra manera. ¡Dos jóvenes amigos no fueron a visitar al poeta! ¡El poeta no conoció al Maestro! Realmente de esto está hecha la vida en buena medida, aunque al leer la mayor parte de la poesía escrita uno nunca lo adivinaría.

Y también a ti te decimos adiós,  
pues no parece haber descubierto  
que la tuya es una relación parasitaria;  
a nuestros Festines nunca trajiste  
inteligencia, humor, ni la agradable actitud del discípulo.

And we say good-bye to you also,  
For you seem never to have discovered  
That your relationship is wholly parasitic;  
Yet to our feasts you bring neither  
Wit, nor good spirits, nor the pleasing attitudes  
Of discipleship.

Es personal, pero no demasiado personal. La “distancia” que se advierte en el finísimo verso que trata su tema directamente tiene, creo, dos poderosas fuentes, aparte de las habituales (verificación, etc.). La primera, el peculiar desapego con que Pound parece considerarse a sí mismo; ningún otro escritor revela menos de su vida pasional, y aun sus amigos dan testimonio —el doctor Williams con cierto enojo— de la misma reticencia en privado. La segunda, su indudable, enciclopédica maestría en el tono

—una maestría que compensa una relativa debilidad en cuanto a sintaxis. (Debo añadir que, por instinto, Pound siempre ha minimizado la importancia de la sintaxis, y que acaso este instinto explique su aversión a Milton, aversión que ha tenido amplias consecuencias durante tres décadas del presente siglo; tal vez Milton no sólo le parece antirromántico y antirrealista, anticonvencional y carente de detalles, pues Milton es el supremo Maestro de la sintaxis en lengua inglesa). Detrás de esta maestría está su oído. Difícilmente puedo decir algo al respecto. Quince años de escucharlo no me han enseñado que sea inferior al oído del autor de TWELFTH NIGHT. El lector que haya escuchado el daño hecho en mi manejo de la línea de Ezra Pound —*So old Elkin had only one glory*— será capaz de formarse su propia opinión.

Creo que fue Lautrec quien dijo: “Pinto con mi pene”; el verso se escribe con el oído; esto es muy importante. Al formar, animar, dominar su material, el oído es uno de los factores más importantes y misteriosos del verso moderno. Por ejemplo, Pound impone una “distancia” respecto al triste tema de los CANTARES DE PISA, tan definitiva como en la despedida del epigrama citado párrafos antes. El poeta ha escuchado su vida, por así decirlo, y nos cuenta lo que ha escuchado.

Creo que una vez que se han desarrollado, tanto la personalidad-como-tema, como la personalidad expresiva, se vuelven casi uniformes. En Yeats y en Eliot asistimos a reformaciones de la personalidad. No así en Pound; él no se regenera. “*Toutes mes pieces datent de quinze ans*”, citó alguna vez con la aprobación de su amigo, y el contraste que establece entre la vida del poeta cómo ésta debería ser (o ha sido) y cómo es, es permanente. Pero si esta explicación del tema del poeta es correcta, ¿qué puede haberla ocultado incluso a los críticos y lectores más favorables y perspicaces? Hay dos cosas, me parece, en relación a los críticos. Los mejores críticos de Pound también escriben versos, la mayoría de ellos versos que le deben a Pound, y mucho, en la mayoría de los casos; se han interesado por su oficio, no por la personalidad o por el tema. Quizá también han sido deslumbrados por la idea de “impersonalidad” del poeta. Esta valiosa y perversa doctrina se asocia en nuestro tiempo con el nombre de Eliot, pero Goethe se entretuvo con ella y Keats le dio expresión al insistir en que el poeta “no tiene identidad; se halla continuamente asumiendo otro cuerpo”. Esta es una idea precisa respecto a cierto tipo de poesía (la dramática), pero para otro tipo de poesía, incluyendo la de Pound, resulta paradójica

de algún modo, y puede distorsionar más que iluminar. Oculta el motivo, que persiste. No logra dejarnos ver, por ejemplo, que la fuente de inspiración dominante en el soneto de Keats sobre el Homero de Chapman es el *antagonismo*, su desprecio hacia Pope y hacia el Homero de Pope. (Este punto de vista, que ofrezco con la debida vacilación, es una aportación hecha por un erudito británico, en una industriosa e inteligente biografía del soneto, incluida en *ESSAYS AND STUDIES*, de 1931).

En cuanto a los lectores, en cierto sentido casi siempre tienen más razón que la mayoría de los críticos. El lector se siente frustrado ante la heterogeneidad de los temas, acerca de la cual hablaré más adelante, pero escucha una personalidad en la poesía de Pound. De hecho, su hostilidad —por fin tocamos el punto— se basa en ella. El problema es que escucha la personalidad que esperaba escuchar, más que la que se encuentra ahí esencialmente. Escucha la bien conocida personalidad prosística de Pound: belicosa, programática, afirmativa, y lo resiente. En parte, Pound es responsable. Esa personalidad existe en él, es aquella con la que ha vivido, incluso puede escribir poesía con ella, como vemos en “Sestina: Altaforte” y en otros poemas anteriores y posteriores. Seguidor de Browning, Pound adopta una visión de la poesía profundamente *activa*, y es muy probable que tenga una idea muy imprecisa sobre qué es su tema y qué es su personalidad expresiva.

Esta personalidad es felina, supradelicada, absorta. Si Browning escribió el verso más rápido en inglés, Pound escribe el más lento, el más discreto y cortés. Alguna vez, a propósito de un cuento de *DUBLINESES*, dijo que se trataba de algo mejor que un cuento; que era “una vívida espera”, y la frase dice mucho acerca de su propia naturaleza. Existe el desasosiego, pero el arte del poeta se coloca a sí mismo, por encima de todo y de manera inmediata y misteriosa, al servicio de lo pasivo y lo elegiaco, de lo nostálgico. Un hecho singular sugiere la verdadera ascendencia de esta personalidad sobre la otra: el grado en que el carácter profético se halla ausente de su poesía. Mira hacia adelante, es cierto, y mira con vehemencia, pero no siente hacia adelante, sino hacia atrás. (Luego de escribir esta frase, recuerdo unas palabras de Fenollosa, una impresionante observación: “La principal tarea de los escritores respecto al lenguaje, y en especial de los poetas, consiste en rastrear las viejas líneas de avance hacia sus orígenes”). La suya es la poesía de un artesano extinto, de un expatriado de una cultura decadente:

Tan flaca es siempre mi alegría,  
que me pongo en camino y lejos voy  
a buscar en otras comarcas mi solaz. (“El navegante”)

Henos aquí, arrancando los primeros brotes de los helechos  
diciéndonos: ¿cuándo volveremos a la patria?  
[...]  
Es amarga nuestra pena, pero no querríamos regresar a la patria.  
(Versos iniciales de CATHAY)

---

Moaneth alway my mind's lust  
That I fare forth, that I afar hence  
Seek out a foreign fastness.

Here we are, picking the first fern-shoots  
And saying: When shall we got back to our country?  
[...]  
Our sorrow is bitter, but we would not return to our country.

La personalidad aparece ya en forma entera en “El regreso”, de RIPOSTES; regreso de los cazadores, o de los hombres de letras, pues como en otros temas de Pound, se trata de una metáfora: aquellos que en un poema anterior habían clamado: “A la caza de ese cierto blanco, la Fama, marchamos”, vuelven ahora desilusionados.

Los CANTARES también parecen ser una metáfora. Este gigantesco poema, aún sin terminar y sin título, está seriamente incabado: dos cantares se han extraviado y dieciséis están por hacerse, si es que el poeta se recupera lo suficiente para escribir versos otra vez. Puesto que simplemente el “Cantar LXXIV” tiene una extensión de veinticinco páginas, es evidente que los últimos dieciséis de la centena pueden alterar de manera radical la visión que nos hemos formado de la obra como un todo con base en la parte que conocemos; y queremos evitar el error (si fue un error) cometido por Pound cuando en 1933 se aventuró a decir del manuscrito aún sin título y sin terminar de FINNEGANS WAKE, “difícilmente podría decirse... que el trazo principal destaca por encima del detalle”. No obstante, debo decir algo acerca del tema y la forma de esta épica. Creo que la visión de la crítica es que se trata de un “atado” de los intereses del poeta, de un “catálogo, sus joyas de conversación”. Puede, entonces, leerse con deleite e infinito provecho si, encima de todo, se comprende que se trata de un trabajo de versificación; es decir, de un poema. El ritmo básico que yo escucho es el dactílico, como en los citados pasajes

de Swinburne y Ouang Chi, y, la línea inicial “And then went to the ship” (“y bajamos a la nave”); en esta línea observamos la tendencia natural de los dácilios ingleses a convertirse en anapestos con anacrusis, pero me parece que la ambigüedad se evita conforme el poema avanza. La visión del “atado” se apoya en líneas que Pound suprimió de las primeras versiones impresas de los cantares iniciales; la forma se desarrolló enormemente; la forma para el tema. Para ser un atado, el poema se inicia de una manera muy extraña. Describiré los tres primeros cantares.

1. El viaje físico y mental del poeta, del héroe: ¿qué puedo “yo” esperar? Personaje, Odiseo-en-el-exilio; antagonista, Poseidón (el “mar divino” —un juego irónico). Material: escape de la transformación, sacrificio, descenso al Infierno, reconocimiento de los muertos y obligaciones hacia ellos (Padres, Maestros), predicción de un retorno *solitario* por los mares, “toda compañía perdida”. (Esto es exactamente lo que, treinta años después, le ocurrió al poeta). Forma: una introducción en profundidad, del griego heroico (ODISEA, XI) al latín renacentista (Divus), empleando el antiguo estilo heroico inglés de acuerdo con las modificaciones del estilo moderno. Tal es el primer cantar, acerca del sacrificio al enemigo, el reconocimiento de deudas y el principio.
2. La orquesta comienza, el inglés decimonónico del poeta pasa del provenzal al chino al inglés antiguo al español moderno (otro exilio), al antiguo griego, muy rápidamente; luego el tema y tentación del Poeta, la Belleza, una mujer infiel (Helena); luego un exquisito color y sentido lírico (el primero de docenas) en honor de la amada de Poseidón; luego, el cantar propiamente, acerca de la *traición*, la metamorfosis en “acecho y afelpado paso de bestias” de todos aquellos que no reconocen y desean *vender* (traicionar); Dionisio y Poseidón están ligados en tanto que ambos tienen poder sobre el mar, y aquellos que les son infieles son los “traidores del lenguaje” del “Cantar XIV”, el señor Nixon de H.S. MAUBERLEY —sólo “Yo” (Acoetes, el personaje) no. El exiliado Ovidio es la fuente de la fábula.
3. Tres temas: 1) una ceremonia marina más fuerte que el sacrificio, el enfrentamiento de las dificultades, el veneciano “sponzalizio del mar” (“tomar al mar como esposa”) que pertenece a Catulo “con voz de campanillas” para las canciones nupciales; 2) enemistades o pobreza que afligen

al Héroe o Poeta (personaje, el Cid), proscripción; 3) moral artística, un fresco de Mategna descascarándose y, justo antes, un ejemplo opuesto: Inés de Castro apuñalada por órdenes de su amante (Pedro I de Portugal) en 1355, vengada luego por su hijo, exhumada y coronada (“un muro ahí levantado”).

El tiempo es el mal. Mal.  
Un día, y otro día  
anduvo el joven Pedro confuso  
un día, y otro día  
después que Inés fue asesinada.  
Llegaron los Señores de Lisboa  
un día, y otro día  
en homenaje. Allí sentados  
ojos muertos,  
pelo muerto bajo la corona,  
el Rey aún joven allí a su lado. (“Cantar xxx”)

---

Time is the evil. Evil.  
A day, and a day  
Walked the young Pedro baffled,  
a day, and a day  
After Inez was murdered.  
Came the Lords in Lisboa  
a day, and a day  
I homage. Seated there  
dead eyes,  
Dead hair under the crown,  
The King still young there beside her.

Esta clase de interpenetración de vida y arte, en metáforas, es uno de los logros del poema, una fusión al estilo de Coleridge.

Tal es, según las notas que alguna vez hice al margen de mi lectura, el comienzo de esta famosa obra “informe” que no “trata de nada”, según opinión de un distinguido crítico. Los reseñistas de los CANTARES DE PISA se han mostrado sorprendidos de que éstos sean tan “personales”, y no obstante excelentes. En efecto, forman la secuencia más brillante desde los primeros treinta. Los CANTARES siempre han sido personales: los personajes adaptados una y otra vez son, conforme se clarifica el destino del poeta, el propio Pound.

La heterogeneidad del material, como todos los lectores señalan, parece deberse a tres cosas. La ilusión del romanticismo de

Pound (“¡si es que el romanticismo es una ilusión!” exclama en INDISCRECIONES) le ha dado una inmoderada pasión por épocas y lugares en los que la situación del poeta es aparentemente atractiva, como en los cantares de Malatesta, en los que Segismundo es a la vez mecenas, gobernador y amante (VII-X), y en los cantares chinos (XII, XLIX, LII-LXI); en ellos es a veces maravilloso pero también incontrolable. Después lo invade la ansiedad por encontrar *qué ha marchado mal* en cuanto al dinero y el gobierno, que se ha producido tal situación para el poeta; algunos de los cantares acerca del dinero, como el XLV y el LI, son brillantes, pero la mayoría de los cantares sobre la historia norteamericana (XXXI-IV, XXXVII-VIII, LXII-LXXI) son voluntariosos, nimbados, coléricos; los personajes Jefferson y John Adams no son sentidos, y así el material se le escapa de las manos. El resto de su heterogeneidad se debe al inmoderado deseo, fuerte también en algunos otros artistas modernos, por la mera conservación:

Y no sea que se olviden con las noticias del día  
que se tiran con el periódico.

(“Cantar XXVIII”)

---

And lest it pass with the day's news  
Thrown out with the daily paper.

Una vez que la forma y estas cualidades han sido entendidas, la obra de Pound presenta menos dificultades que aquellas a las que estamos habituados en la poesía moderna ambiciosa. Piezas como “A Song for the Degrees” (un antisalmó) y “Papiro” (una broma, para el caso, clara y muy buena) son raras. Ocasionalmente, es necesario aprender a estimar ciertas cosas si no deseamos confundirnos, y no hace ningún daño utilizar el índice de la undécima edición de la BRITANNICA y algunos diccionarios, así como familiarizarse con la prosa de Pound cuando uno lee los CANTARES; la tarea es similar a la que requiere una seria comprensión del ULYSSES, y la meditación es la clave de todo. Con frecuencia, para saber qué ha hecho un poeta moderno tenemos que preguntarnos *por qué* lo hizo.

Las declaraciones del propio poeta deben aceptarse con alguna reserva, que ni sus admiradores ni sus detractores han ejercido nunca. Así, se dice que los CANTARES han sido escritos como el equivalente de un ideograma. Hemos reconocido ya su relación con algunos fragmentos de Fenollosa, pero el meollo técnico de Fenollosa es el ataque contra la cópula gramatical; yo veo que

cuatro de las líneas acerca de Ouang Chi emplean sucesivamente la cópula sin perder su belleza característica, y creo que en estas cuestiones debemos apoyarnos en nuestro propio juicio. Mucho más interesantes son los equivalentes de la forma musical, y la versificación. Esto ocurre con la afirmación de Pound en el sentido de que son “la historia de la tribu”; sólo de manera aparente son una épica histórica o filosófica; en realidad, son una épica personal, según él mismo parece entender en alguna parte de *CULTURE*, cuando sugiere que el trabajo debe mostrar, como la música de Beethoven, los defectos inherentes “en el registro de una lucha”. Como sus críticos, también Pound puede realmente considerar la obra como algo casi exento de héroes y trama. Dice, escribiendo a propósito del Dr. Williams, “casi me inclinaría por decir que, en términos generales, la trama, la forma mayor o esbozo deben dejarse a los autores que sienten una necesidad interna de ello; permítaseme decir, incluso, que sólo cuando se tratara de una necesidad muy fuerte, desusual e inevitable respecto a estas cuestiones; prefiero los libros en los que la susodicha forma, trama, etc., brotan naturalmente del tema tratado”. Dice “casi”, y no está refiriéndose directamente a los *CANTARES*, pero el párrafo es muy impresionante: es herético. Como testimonio en su contra, pongo el ejemplo de su larga y ardua labor en los cantares iniciales, y en los cantares mismos, según mi simple análisis, en los que la disposición de los temas dista mucho de ser casual. Las alusiones al Infierno en la primera mitad de la obra, con alusiones al Paraíso en los cantares más recientes, también implican de manera poderosa una forma mayor. Pero toda discusión actual debe limitarse a ser tentativa. Tengo la impresión de que Pound admitió en su obra, sea cual sea su plan (si en efecto se trata de un plan), la deriva de la vida, la interferencia del destino, inevitable en un periodo de cambios violentos, y que esto puede brindarnos algo totalmente impredecible en los cantares por venir, como nos lo ha dado ya en las maravillosas páginas de los *CANTARES DE PISA*. Aquí sentimos al poeta igual que él sintió a D’Annunzio en 1922: “D’Annunzio —escribió desde París para *The Dial*— yace con un ojo parchado en la bombardeada Venecia, efervesciendo con sus propias sensaciones, recuerdos y especulaciones acerca de lo que Dante podría haber hecho o dejado de hacer si hubiese leído a Esquilo”. Efervesciendo, no obstante, siempre con limpidez, *clarté*, el amor contra la retórica, del cual su poesía es el modelo en nuestro siglo. Sería interesante, si los *CANTARES* estuvieran ya terminados, compararlos con otro poema, no más original en concepto, que exhibe, si bien con un material y una variedad

técnica más reducida, mayor solidez, similar sustancia y una maestría expresiva semejante: “El preludio”; pero el argumento de este limitadísimo ensayo ha terminado. Escuchemos, ahora, la música del poeta.

1949



Impreso  
y  
encuadernado  
en Santiago de Chile  
por  
Salesianos Impresores S.A.  
([www.imprenta-salesianos.cl](http://www.imprenta-salesianos.cl))  
durante  
mayo  
de  
2008





