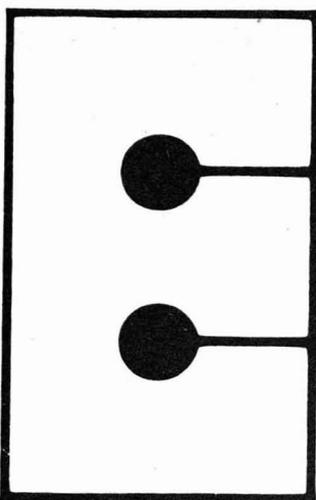


**CARLOS  
MONTEMAYOR**



**EZRA  
POUND**

I.

Una obra poética concluída es el capullo donde nuestra metamorfosis se realiza, lentamente; permanecemos ahí, como la oruga, hasta que el desenvolvimiento paulatino nos hace salir. Ingresamos en el orbe de la poesía y sufrimos la violencia, la estructura y los cambios vitales que nutren cada poema, cada época del poeta que la escribe, y también cada época que, como lectores, asumimos o abandonamos. Muchas veces, inesperadamente, nos damos cuenta que nuestra convivencia con un poeta es profunda, que nos hallamos próximos a él a pesar de que no hemos seguido conscientemente sus pasos. Es que raramente descubrimos la belleza con la sistematización del pensamiento crítico; la encontramos con una sorpresa semejante a la del placer, el ritmo o la exaltación con que también nos atrae la mujer, la música, la danza o el amanecer.

La obra poética de Ezra Pound es un sistema de arterias que nos conduce a preocupaciones semejantes, que nos lleva a mirar la poesía con su urgencia, a que los ojos exijan más, la recopilación exhaustiva de todo lo que puede "cargar" cada palabra; ofrece sus ojos para que nos enterremos en el infierno de lecturas donde tenazas candentes abren los poemas hasta que las palabras suenen en nosotros con su historia y apremio, su ardua perennidad.

Aquí, por lo que toca al ámbito de las palabras, a la sorpresa de las palabras, a su infierno, es decir, a su oficio, recuerdo los versos del primer canto del *Infierno* (61-3)

*Mentre ch'i' ruinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco.*

*(Mientras me precipitaba en profundos lugares,  
alguien apareció ante mis ojos  
que por tan largo silencio creí mudo.)*

Sin saber que se trata de Virgilio, clama Dante:

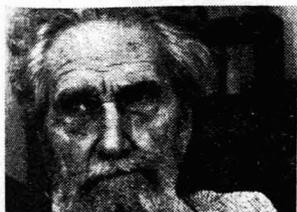
*"miserere di me", gridai a lui,  
"Qual che tu sie, od ombra od omo certo" (65-6)*

*("Piedad de mí", le grité  
quienquiera que seas, fantasma u hombre verdadero).*

*"Non omo, omo gia fui. . ." responde Virgilio, y alude a Eneas diciendo:*

*Poeta fui, e cantai di quel giusto  
figliuol d'Anchise che venne da Troia. . . (73-4)*

*(Poeta fui: canté a aquel justo  
hijo de Anquises que vino de Troya. . .)*



Esto siento al pensar en Ezra Pound, el mismo encuentro, un agradecimiento semejante al que Dante tuvo para Virgilio, el maestro que, aparte de haberlo formado en el lenguaje poético ("Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore. . ." etc), lo conduce después al orden profundo de los infiernos, al descubrimiento de los fundamentos irreparables que el universo pudo guardar para Dante, que una obra poética puede ofrecer a otro poeta, a otro lector, inesperadamente. Sólo vale aquí el gran amor y estudio que descubren el orbe interior, personal —esto es, infernal—, de la poesía:

*Vagliami il lungo studio e 'l grande amore  
che m'ha fatto cercar lo tuo volume. (83-4)*

*(Tenga un valor el largo estudio  
y el gran amor con que he repasado tu libro).*

Acaso recuerdo siempre estos versos porque debo a Ezra Pound el haber comenzado a leer poesía con su exigencia, con la misma urgencia que no destruye la prisa. Su apremio, su tenaz presencia, conduce por caminos ya preparados de antemano. En ocasiones su exaltación es tan luminosa que persuade con la fragancia o la belleza, pero en otras su exaltación es infernal, es una fragua infernal de Lemnos donde se cría el joven dios arrojado del cielo, que Thetis y Eurynome recogen de las aguas del mar, Hefastos, y esa exaltación enloquecida no persuade, pero exige. Esta sensación de dos extremos, de dos capacidades, de dos fases opuestas y a la vez unidas, es la que produce Ezra Pound. Es el regreso de los Dióscuros, que alternaban la luz del día con las cavernas del infierno para que ambos pudieran vivir.

Una frase del *Enchiridion Theologicum* (*De Gratia Christi*, prf. 1421) de San Agustín, sirve para indicar los dos tipos de exaltación, de la exigencia preceptista de Pound. Es de un hereje pelagiano, Iulianus, que elegantemente afirma sobre el nombre: "Tam liberum Deo obedire imperanti, quam diabolo persuadenti" (tan libre de obedecer a Dios que manda como al diablo que persuade). Poeta para poetas, lector para lectores, progenitor para progenitores, manda y persuade según la frase de Juliano: un ángel luminoso y un demonio fétido de incontable poder y lecturas han escrito su obra.

Los poetas (los poetas, no los que tratan de ser poetas) siempre provienen del cielo o del infierno. La vida de Ezra Pound, su conducta política, despide un olor fétido del infierno de nuestro tiempo. La explosión poética siempre estuvo acompañada en él con la diabólica lujuria de la técnica poética. Su obra, su preparación exhaustiva para "cargar" las palabras que tocaba el poema, el lenguaje mismo, tuvo la dimensión infernal de la elaboración y exaltación minuciosamente técnicas.



En cambio, su luz, su poder poético, su virtud de renovar, de redimir la historia poética, de entregar en una poesía reciente, nueva, los cantos de la *Odisea*, las elegías de Propertio, o glosar poemas chinos y provenzales, su virtud de *hacer poesía*, de aferrarse a la belleza para siempre, proviene del cielo, tal como se ve en *Envol* 1919, con la música y el ritmo de la *Ballatteta* de Cavalcanti:

...When our two dusts with Waller's shall be laid  
Siftings on siftings in oblivion  
Till change hath broken down  
All things save beauty alone.

*(cuando nuestras dos cenizas con las de Waller  
sean abandonadas,  
tamizándose y tamizándose en el olvido  
hasta que la mudanza quebrante  
todas las cosas, y quede lo bello)*

El trabajo intenso de lecturas, borradores, traducciones, paráfrasis, el conocimiento de lenguas, la búsqueda de todo aquello que sirviera a través de siglos de labor poética para llenar la cabeza de ritmos, métricas, rimas, música, tuvo un sentido preciso, artesanal y luminoso en Ezra Pound. Congregó todo ese material de poesía para forjar la suya, la que debía surgir con la carga peculiar de nuestro siglo. Afirmó que los grandes poetas *han nacido justamente a su hora y que les fue dado amontonar y arreglar y armonizar los resultados de los trabajos de muchos hombres. Esta facultad para la amalgama es parte de su genio. . . Aquellos de quienes Dante pidió prestado son recordados tanto por haberle prestado como por sus propias composiciones. . . Si Dante no hubiera hecho bastante más que pedirle prestadas rimas a Arnaut Daniel y teología a Santo Tomás de Aquino no lo publicaría Dent en el año de gracia de 1913.*

Esa peculiar "modestia", como también la llamó, de servir en medio de lecturas innumerables como el conducto de un nuevo poema, de una nueva expresión en que la belleza persista entre nosotros, es lo que deseo recalcar en estas notas. Ahí entendemos la comunicación vital que nutre a la poesía, a la literatura —como en nuestra lengua lo indica Borges.— En *El oro de los tigres* Borges escribe: *En cuanto a las influencias que se advertirán en este volumen. . . En primer término, los escritores que prefiero —he nombrado ya a Robert Browning—; luego, los que he leído y repito; luego, los que nunca he leído pero que están en mí. Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos.* Un poeta como Pound descubre la armonía, la comunicación, la *simphies* (en el más ortodoxo sentido estoico, la *connaturalidad*) de la tradición poética, de la tradición del *poder poético*, del *hacer poético*, y a través de él, de





sus palabras, de su cuerpo, pasa la música de ese universo, el centro cardinal de la poesía. Pound se estableció en esa tradición. Pound continuó esa tradición.

## II

Llegar al Pound de los *Cantos* es culminar una metamorfosis lenta y minuciosa. El que los escribió fue un múltiple poeta que de la poesía anterior no sólo heredó la tradición de construcciones, temas y órdenes, sino la tradición más importante y delicada de ser la manifestación renovada de la poesía de un siglo, la manifestación que las reunía simultáneamente.

Esto implicó no sólo la inspiración o la rebeldía individual en que cada poeta se descubre a sí mismo, sino la necesidad de asumir con la conciencia múltiple de veinte siglos la misma labor técnica en que estuvieron sumersos Homero, Sófocles, Propertio, Catulo, Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, etc. Más que la urgencia de lectura o el hallazgo de la poesía aún contemporánea, inteligible, aplicable en nuestros días, la precisa labor que realizó fue la de preparar un múltiple rostro del siglo XX que recibiera, simultáneamente, el del *hombre* anterior que nos escribió la historia poética, que ha hecho posible la *permanencia poética*, la técnica, la sujeción de las palabras y su búsqueda.

A este respecto, por 1928, en la introducción a *Selected Poems of Ezra Pound*, Eliot escribió que los *Cantos* de Pound serían a *text-book of modern versification*. Añadió que la obra de Pound no es tan variada como se supone generalmente; por el contrario, constituye un desarrollo continuo donde *Hugh Selwyn Mauberley* es el último escalón de importancia inmediatamente anterior a los *Cantos*. Mucha de la dificultad que ofrece su densa obra, concluye T.S. Eliot, desaparece cuando el lector ha seguido la poesía de Pound desde el principio.

A distancia, utilizando la luz que irradia una obra poética cerrada sobre cualesquiera de sus épocas, comprendemos que Pound mantuvo un mismo objetivo en la obra que finalmente dejó escrita. La múltiple preocupación poética que nos muestra *Personae of Ezra Pound* (1908-1910) es significativa: desde el inicio de su poesía Pound arriba íntegro, sin ningún ápice de su persona retrasada o dispersa. La tarea de penetrar en la poesía Provenzal, en los italianos, en los griegos y aun en Propertio, cuando glosa en *Personae* por primera vez *Elegiae*, III, 26, no marca un comienzo (menos un término) sino que constituye su *manifestación intemporal*, el instante sin tiempo en que su *persona* (en el sentido latino: máscara, actuación, a través de lo que se habla) existe. Esto mismo ocurre en *Ripostes*, donde avanza en su tarea de interrogación poética con el anglosajón de *The Seafarer*. Ejemplos del Pound idéntico al que crea los *Cantos* son, entre muchos otros, los poemas *Na Audiart*, *Ballad of The Gibbet*, *Marvail*, *Sestina: Altaforte*, *Piere Vidal Old*, *Ballatetta*, *Rome Prayer for his lady's life*, etc.

La tarea poética, la preparación en que estos libros se empeñaron, indica ya el camino que lo condujo a los *Cantos*. Ingresar en estas obras de Pound es comprender el sistema circulatorio de sus posteriores poemas.

Como advirtió Eliot en su introducción ya citada, *la acumulación de experiencia hizo cristalizar la forma de su arte, y los años de trabajo en la técnica poética prepararon un adecuado medium para la realización de ese arte*. Recorrer paso a paso la obra de Pound es experimentar una preparación semejante, interior y cerebral, técnica y poética, que permite entender el *verse as song poundiano*.

Sus primeros libros no sólo son la apertura a su visión, a su mundo, sino también a sus propósitos, a su formación y al desarrollo cada vez más agudo de una labor crítica, sistemática, que corrió a la par de sus ensayos literarios, de su ansia de erudición y de la permanente labor selectiva en la lectura de la historia poética.

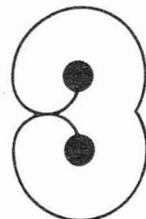
Por ello, Pound es un maestro para escritores; la formación que permite se dirige tanto a la selección de la historia poética, como a la exigencia del pensamiento, al dominio del lenguaje y, como diría Cuesta, a la sensibilidad de la inteligencia. Los ensayos y los primeros poemas de Pound desenvuelven un mismo complejo, insisten en una misma labor y acaso se mantienen en un mismo nivel formativo: son las caras de una misma moneda; ambas son una unidad, como Jano, que ve el pasado y el futuro.

En sus libros siguientes, *Lustra*, *Cathay*, *Hugh Selwyn Mauberley*, vemos otro ámbito: distintas tensiones poéticas, sensibles a gran variedad de esferas, ritmos y propósitos, un valle donde comienza el ascenso a los *Cantos*. No ignoramos su personalidad ni su influjo, pero requerimos de la única relación efectiva, vital, que la poesía ofrece: el intercambio de consecuencias siempre imprevistas, laberínticas, entre el poema y el lector... y después entre el lector y el poeta.

## III

Eliot apuntó que en *Lustra* hay muchas resonancias, muchas voces. Esto no implica una invasión en la obra de Pound. A través de todas las resonancias descubrimos una voz personal, una particular expresión de Pound, ya sea al recordar a Browning o Whitman, ya sea en los breves poemas chinos y todos los que presentan o, mejor, ostentan una característica peculiar de estilo —en griegos y latinos, en provenzales e italianos.

Encontramos en este libro una diversa tensión poética: una escala que diversifica tonos, alientos y propósitos, manteniendo siempre una cuidadosa emoción de líneas delicadas, no tenues, sino delicadas, precisas. Muchos poemas diferentes contiene *Lustra*; pero rasgos semejantes de maestría y dulzura, de ductilidad,



manifiestan cada uno de esos poemas. Eliot escribió que en ellos *the "feeling" or "mood" is more interesting than the writing* (la emoción o sensibilidad es más interesante que la escritura).

La delicadeza de un poema, su ductilidad o modo, señala, más que resonancias o estilos, el regocijo de haber alcanzado la tensión interna (la capacidad de sentir, de vibrar con la efímera iluminación poética) y la externa (la sencillez o ductilidad que un poema consigue). Pound acude a las resonancias poéticas de otras lenguas y otras épocas porque es la etapa en que él *nace* intuitiva e interiormente; es decir, en que la simiente del trabajo técnico, del oficio de muchos años, lecturas e idiomas fructifica en la tensión poética y en su expresión, en *un ritmo interior* que se torna natural, mas no en la palabra o forma *que por sí misma trata de vivir*: es el ingreso armonioso en toda expresión, el ascenso espiritual de Pound a todas esas múltiples voces, que recibe de todos puntos, que busca simultáneamente.

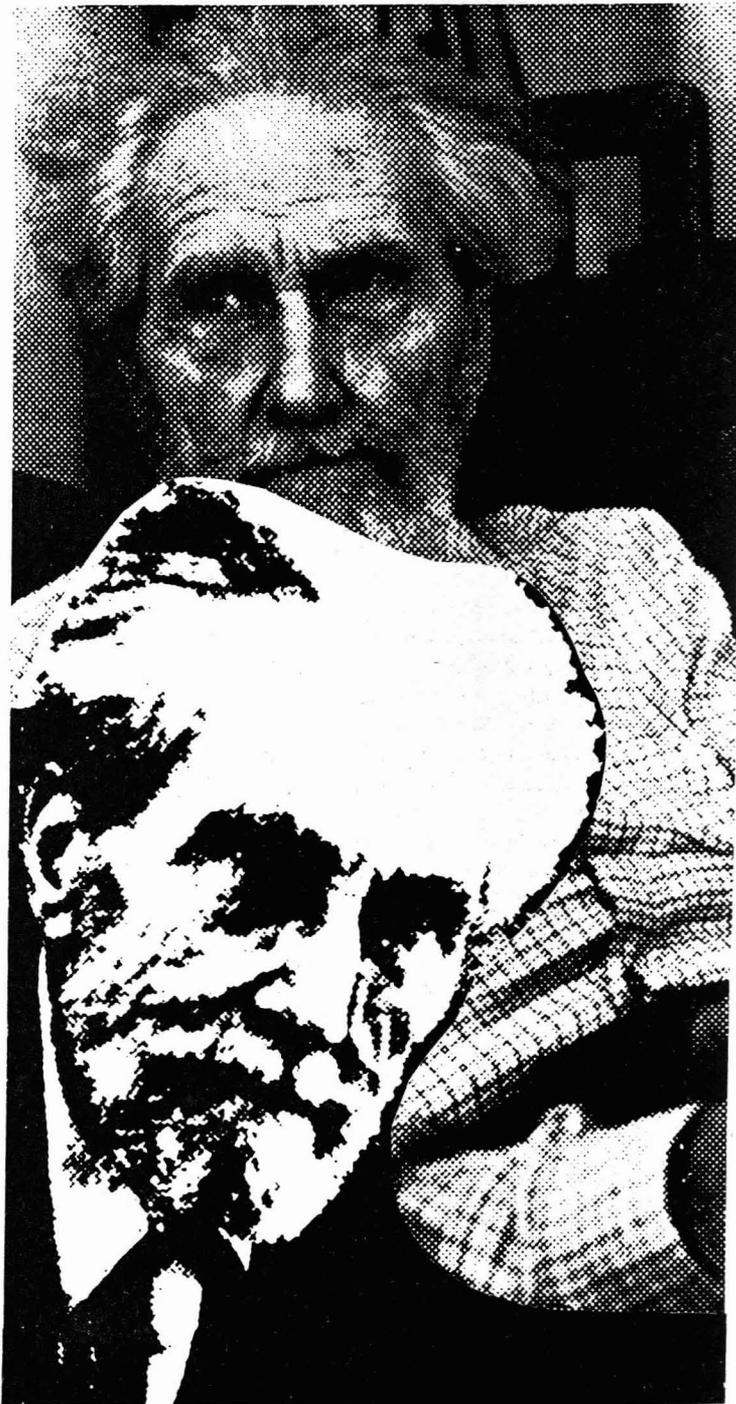
Logra arribar a un tono que no lo da el estilo ni las resonancias, sino una tensión personal, espiritual. Pound no se sofoca en ninguna de las voces; por el contrario, vive: cada poema comprueba esa vivencia, cada poema es el regocijo de esa capacidad, y su desplazamiento de un sitio a otro, de una resonancia a otra, es como el regocijo de un niño que prueba su cuerpo corriendo, o caminando, alcanzando en cada momento la iluminación casi espiritual de su identidad, de su descubrimiento. Por ello, *Lustra* deja la sensación poderosa de un valle muy abierto, libre; de una alegría, de una pureza en que el hombre logra ser poeta.

En el poema *April* por ejemplo, cada palabra está sostenida por un aliento, por una tensión pura y precisa:

*Three spirits came to me  
and drew me apart  
to where the olive boughs  
lay stripped upon the ground:  
pale carnage beneath bright mist.*

*(Tres espíritus se acercaron a mí  
y me condujeron  
a donde las ramas de los olivos  
yacían deshojadas sobre la tierra:  
pálida matanza bajo brillante niebla.)*

No es el dominio de la técnica, es la iluminación que más allá de la técnica aparece, el alba que a todo oficio sobreviene, que a todo poeta, en la minuciosa transformación del oficio, un día lo redime. *Lustra* me parece uno de los más bellos momentos que en un poeta puede darse. Todo joven poeta siente, busca ese ritmo, esa tensión que Pound nos descubre. Compruebo ahí la vida poética, la presencia poética en todas sus distancias de tiempo, idiomas y hombres.





En el poema *A pact*, no regresa a Whitman porque decida transar o porque le fuera imposible salir de su sombra: *A pact* es un poema que Whitman no hubiera podido descubrir porque ya tiene un peculiarísimo aliento, una precisa transformación espiritual (esto no significa que no haya sido influido por él o que se haya apartado de la técnica o la forma, sino que a todo ello se le ha exaltado, se le ha redimido): el poema es poundiano, y nadie sino Pound podía escribirlo. La conclusión es su mayoría de edad espiritual, interior: Pound ya no se oscurece por la sombra de Whitman, ya es el hombre y el poeta; por ello hace, y reconoce ya, a sus amigos:

*I make a pact with you, Walt Whitman  
I have detested you long enough.  
I come to you as a grown child  
Who has had pig-headed father;  
I am old enough now to make friends.  
It was you that broke the new wood,  
Now it is a time for carving.  
We have one sap and one root—  
Let there be commerce between us.*

(Yo hago un pacto contigo, Walt Whitman  
Te he detestado ya lo suficiente.  
Vengo a ti como un niño crecido  
que ha soportado la tozudez del padre.  
Soy lo bastante grande para que seamos amigos.  
Fuiste el que cortó la tierna madera,  
es tiempo ahora de tallarla.  
Tenemos una savia y una misma raíz—  
Que haya intercambio entre nosotros).

El poema posee el mismo estilo de Whitman, pero tamizado ya por una dulzura que no es del panteísmo poético y conceptual de Whitman. Cuando llegamos a:

*I am old enough now to make friends*

no salimos de Whitman, pero al abrirse el siguiente verso:

*It was you that broke the new wood*

hay una ductilidad, un aliento que ya no es de Whitman. Los versos siguientes van cayendo en otra persona, en otro sentido, hasta el último, donde comprendemos —y sentimos— que otro poeta redimió el poema: ocurre así el encuentro de dos poetas formados en una misma savia.

Idéntico cuidado presentan poemas que parecen ejercicios marginales para los versos definitivos de *Cathay*. Es la pincelada de *Ts'ai Chih*:

*The petals fall in the fountain  
The orange-couloured rose-leaves,  
their ochre clings to the stone.*

(*Los pétalos caen en la fuente,  
hojas rosas teñidas de naranja,  
su ocre se adhiere a la piedra*)

Igual sucede con el contrapunto entre la imagen y la inmovilidad y el amanecer en *Alba*:

*As cool as'the pale wet leaves  
of lily-of-the-valley  
She lay beside me in the dawn.*

(*Serena, pálida como las hojas húmedas  
del lirio-de-los-valles,  
ella duerme junto a mí, al amanecer.*)

Este cuidadoso arpegio aparece en otro poema que, por el contrario, concluye en la imagen inmóvil de *In station of the metro*:

*The apparition of these faces in the crowd;  
petals on a wet, black bough.*

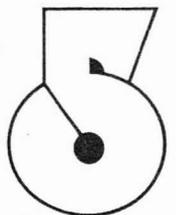
(*El surgimiento de estas caras en la muchedumbre;  
hojas de una húmeda, negra rama*).

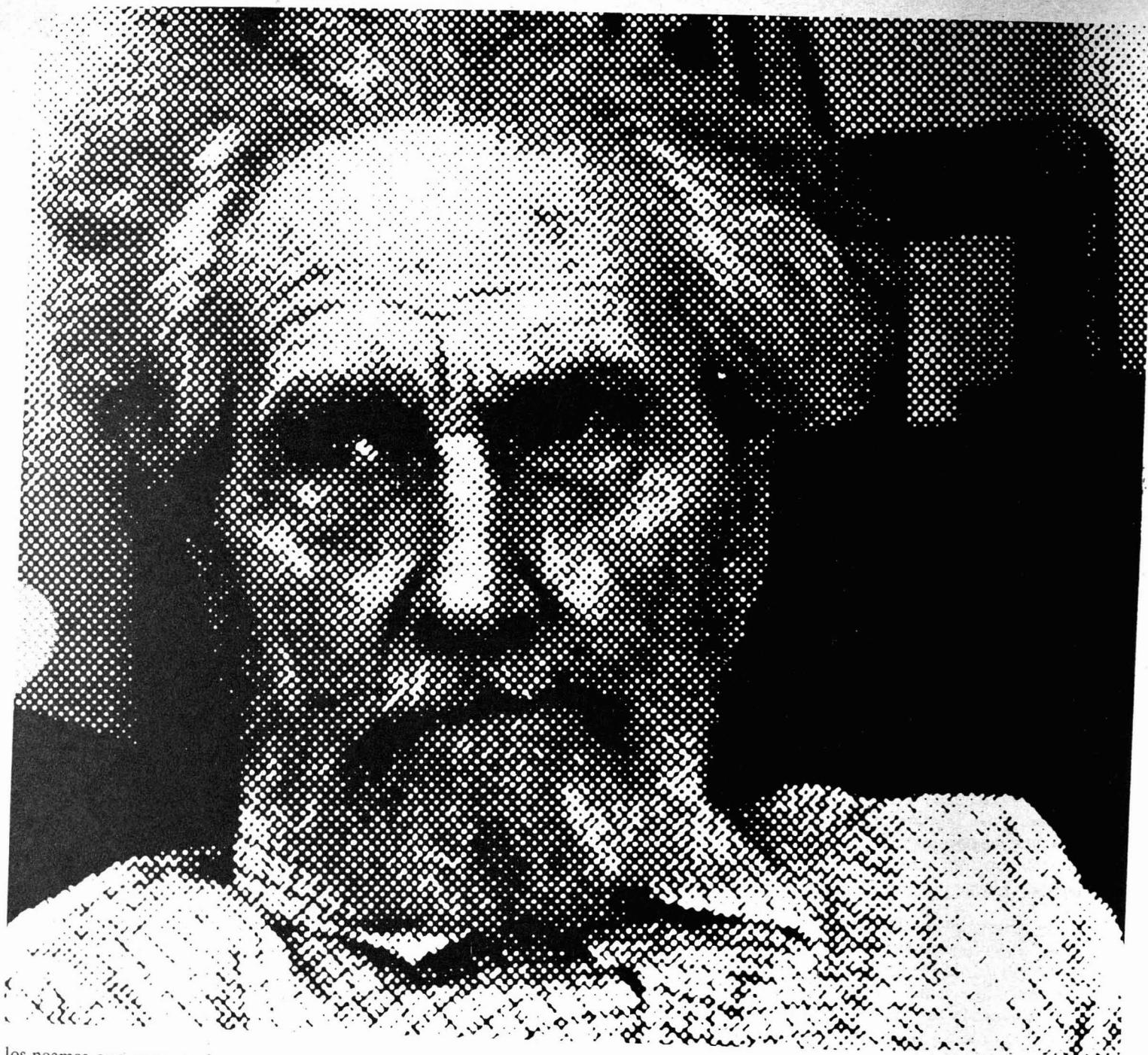
La delicadez tan cuidada en los poemas de *Lustra*, aparece en *Ione, dead the long year*, con la sensación misma de un aire purísimo, cadencioso y abandonado como el sabor del poema.

*...Empty are the ways of this land  
and the flowers  
bend over with heavy heads.  
...but seems like a person just gone.*

(*...Vacíos están los caminos de esta tierra  
y las flores  
abatidas inclinan sus pétalos  
Se inclinan vanamente...  
mas parece como si alguien acabase de partir.*)

Señalemos, pues, concretamente, uno de los principales motivos que estimulan la poesía de Pound en esta época. Es tan tenue y a la vez tan intensa la pincelada de sus poemas, que Pound busca y se identifica continuamente con la frescura e inmovilidad de una rama o de una flor, lo cual es sintomático de su florecimiento espiritual, de la quietud y asentamiento en su poesía. En la gran mayoría de





los poemas que comprende ese libro, y en los ejemplos dados hasta aquí, se apoya en la imagen, en la semejanza o nostalgia de los pétalos, la flor, las hojas, las ramas. Esto no es una coincidencia, sino una significación de espíritu, una motivación específica por la que Pound atravesaba en la época de *Lustra*. La sencillez y la nitidez de una flor, de un pétalo, de una rama seca o cubierta de hojas firmes, se unía a la búsqueda de su poesía durante ese tiempo; la manera quieta y acabada de una hoja o una rama, semejava a la palabra buscando asentar su pureza, el nacimiento del poeta que hacía perdurables las palabras, aunque él fuese efímero como la flor y la rama.

Para terminar con este aspecto de *Lustra* menciono otros dos ejemplos de esta perfección inmóvil que lo llevaron a utilizar repetidamente la imagen de las flores y las ramas. Tales son los que inician y concluyen el poema *Coitus*:

*The gilded phaloi of the crocuses  
are thrusting at the spring air. . .*

.....

*The dew is upon the leaf.  
The night about us is restless.*

*(Los fúlos dorados de los azafranes  
hienden el aire de la primavera.*

*Sobre la hoja, el rocío.  
La noche nos rodea, agitada.)*

Es comprensible que este contexto espiritual del ritmo y tensión poética de Pound, diese origen al bellissimo y arcaizante poema (una de las múltiples deudas con Safo), que lleva el título griego de *Iméeroo*, *Anhelo*, del que transcribo los dos versos finales:

*I long for thy narrow breasts  
thou restless, ungathered.*

*(Anhelo tus tenues pechos,  
oh inquietá, intacta.)*

IV

Hemos iniciado ya la diversidad de tonos, de tensiones, que aparecen en *Lustra*; constituye el pulimiento poético de cada estilo y las distintas maneras de ingresar en su ámbito. Es el agua lustral del poema que empapa cada palabra con el aliento particular de Pound.

En *Lustra* se encuentran también, tamizados ya por su pureza excesiva, una paráfrasis del provenzal, *Dompna pois de me no'us cal'*, poemas chinos breves, poemas que recogen un elaborado gusto de los griegos antiguos y agudos poemas que describen el amor, la mujer y la sociedad en los intersticios que sólo una clara atención poética y humana (quiero decir, una lucidez de su vida, de su experiencia, de su sentimiento) pueden conseguir.

Pero todos estos ángulos, todos estos poemas, se originan en la redención de los estilos particulares. Pound convive con Dante o Catulo, directamente, y sabe que muchos se han desprendido de ellos sin poder mantenerse a la misma altura, desvirtuando la poesía nueva que cada poeta real ofrece. Esto se desprende de su *The study in aesthetics*: los niños

...with an unusual wisdom

gritan cuando *ella* pasa junto a ellos:

Guarda! Ah, guarda! *ch'e be'a!*  
( ¡Mira! ¡Ah, mira! ¡Qué bella! )

y confiesa en seguida:

But three years after this  
I heard the young Dante, whose last name  
I do not know.  
For there are, in Sirmione, twenty-eighth  
young Dantes and  
Thirty-four Catulli . . .

(Pero tres años después  
oí al joven Dante, cuyo último nombre  
desconozco  
Pues hay en Sirmion veintiocho  
jóvenes Dantes y  
treinta y cuatro Catulos. . .)

El poema concluye explicando que las personas repiten un eco que no nace de ellas, que no saben redimir, y las palabras semejantes son, sin embargo, distintas:

*Murmuring for his own satisfaction*

*this identical phrase:*

*ch'e be'a*  
*and at this I was mildly abashed.*

(. . .murmurando por propia satisfacción  
esta idéntica frase:  
*ch'e be'a*  
y me puso algo abatido.)

O sea, no basta el lenguaje poético, es necesaria la persona que las utiliza, es necesario el poeta que las dice. Nunca las palabras hacen un nuevo poeta; un poeta hace nuevas las palabras, hace nuevo su oficio. Y *Lustra* es la prueba; un verdadero poeta puede tomar todas las expresiones que se han utilizado antes de él porque se comprueba a sí mismo, manifiesta su identidad por encima de las palabras, por encima de los poemas; cada poema suyo es nuevo, lo sentimos nuevo.

Lo mismo ocurre con *The coming of war: Acteaon*, cuyos versos son exactos, cargados de una imagen y un laconismo excelentes, clásicos; veamos sólo su primera parte, la descripción:

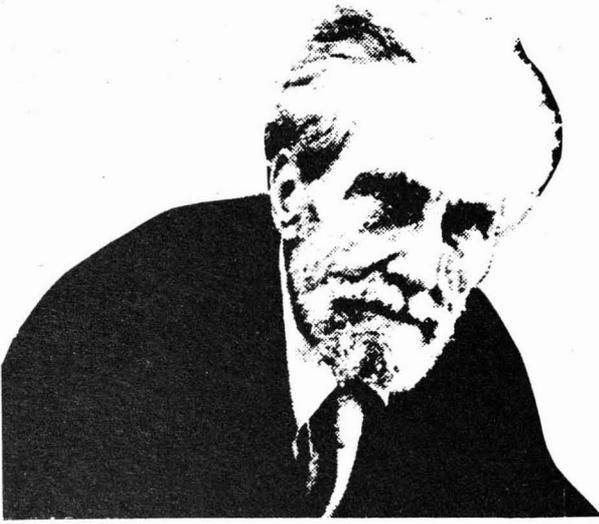
An image of Lethe,  
and the fields  
full of faint light  
but golden,  
Grey cliffs,  
and beneath them  
A sea  
harsher than granite,  
unstill, never ceasing. . .

(Una imagen de Leteo,  
los campos  
llenos de luces agonizantes  
y doradas,  
acantilados grises,  
y debajo de ellos  
un mar duro como granito  
desesperado siempre, incesante. . .)

Es difícil dar lustre a la sencillez, no precipitarse en la descripción sino contenerse con un gusto clásico, con una medida clásica; estos versos guardan mucho trabajo de palabras, de escritorio, de pensamiento; quiero decir, tienen ese laconismo que sólo con la edad (la edad de oficio, la edad poética) se adquiere.

He mencionado ya sus incursiones en algunos rasgos de la poesía china; mencionemos como ejemplo los poemas breves de *Epitaphs*:





FU I

*Fu I loved the high cloud and the hill,  
Alas, he died of alcohol.*

LI PO

*And Li Po also died drunk,  
He tried to embrace a moon  
in the Yellow River.*

*(Fu I amó las altas nubes y la colina,  
y murió ¡ay! de alcohol.)*

*Y Li Po también murió borracho.  
Quiso abrazar la luna  
en el Río Amarillo.*

Igual ocurre en los poemas *Ancient Wisdom, Rather Cosmic, Fan-Piece. . . , After Ch'u Yuan*

Algunos otros son relampagueantes, como *To Dives*:

*Who am I to condemn you, o Dives  
I who am as much emitted  
with poverty  
as you are with useless riches?*

*(¿Quién soy yo para condenarte, oh Dives,  
yo, tan amargado  
por la pobreza  
como tu lo estás por la inútil riqueza? )*

Hay también poemas de apreciaciones agudísimas. A la sutileza de las apreciaciones corresponde la de los poemas; el vehículo inunda la precisión poética, y sus confesiones, sus observaciones, descubren desde el poema mismo, desde la exactitud de la poesía y las palabras. Son observaciones sobre la mujer, el amor y la sociedad. Las dice libremente, sin detenerse, sin insistir. Por ejemplo, *Epitaph*:

*Leucis, who intended a Grand Passion,  
ends with a willingness-oblige,*

*(Leucis, que deseó una Gran Pasión,  
terminó en el bello-deseo-de-complacer.)*

Con cierta insistencia señala varios tipos de mujer por medio de sus hábitos de amor. Unos demasiado planos, otros tan sencillos y ciertos que es imposible no sonreír al leerlos. Es el caso de

*Phylidula* o *The temperaments*, o la *young lady* de *Ladies* y aun, por la virginidad de *Auster* y *Apeliota*, *The faun*. Otros son tan hermosos como el poema *Imeroo*, *Lesbia Illa*, *Passing*. A través de esto, llega a imágenes fulminantes de la familia, como en *Society*:

*The family position was waning,  
and on this account the little Aurelia,  
Who had laughed on eighteen summers,  
now bears the palsied contact of Philippus.*

*(La situación de la familia menguaba,  
es por esto que la pequeña Aurelia,  
que se había reído de dieciocho veranos  
soporta el contacto artrítico de Filipo.)  
(traducción de Salvador Elizondo)*

Lo mismo en *Patterns*:

*Erinna is a model parent;  
her children have never discovered adulteries.*

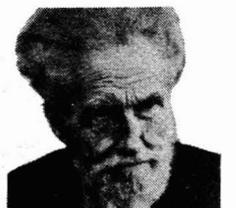
*(Erinna es una madre ejemplar,  
sus hijos nunca han descubierto sus adulterios.)*

También ésta, magnífica, de *Commission*, sobre la cual ha llamado la atención Salvador Elizondo:

*Oh how hideous it is  
to see three generations of one house  
gathered together!  
It is like an old tree wiht shoots,  
and wiht some branches rotted and falling.*

*( ¡Oh, qué horrible es  
ver tres generaciones de una casa reunidas!  
Es como un árbol seco con retoños  
del que caen otras ramas ya podridas.)  
(traducción de Salvador Elizondo)*

En fin, *Lustra* descubre todos los ritmos de la poesía de Pound. Lo dúctil, la dulzura de los versos, imágenes, y ritmos (*Gentildonna*, *April*, *Dompna pois. . . , Passing*, *Coitus*, *Imeroo*, etc.) comprueban el asentamiento interior que como poeta experimentaba Pound. Después de su excesivo trabajo, de su oficio de poeta, todo en *Lustra* es natural, exacto. Estaba ya formado interiormente para entrar en otra serenidad clásica, la oriental: los poemas chinos de *Cathay*, que exigen la sabiduría espiritual que da un nacimiento definitivo, interior. Estaba listo para encontrarse con la poesía china, la cuidadosa y precisa dulzura de esa poesía.



V

Acaso el sentido de *Cathay*, el trabajo de Pound al traducir estos poemas chinos, lo encontramos en los versos finales del poema *Leave-taking near Shoku*:

*Men's fates are already set,  
There is no need of asking diviners.*

*(Los hados de los hombres están ya dispuestos,  
no es necesario interrogar a adivinos.)*

Siento que esos versos expresan la sabiduría de los poemas de *Cathay*, de esa belleza pulcra, nítida, estática, de cristal.

Llegó a este libro después de muchos años de trabajo, después de acumular una experiencia de conocimiento y de intuición poética a través de las traducciones de sus libros anteriores, a través del ensayo y de la crítica. También, Pound preparó su camino hacia este libro desde sus paráfrasis, traducciones y reelaboraciones de Ovidio, Catulo, Safo, etc., que componen el volumen de *Lustra*. Esta luminosidad desemboca en la sobria belleza de la poesía china, en su contemplación estática, pero viva.

Hay una contraposición, o mejor, una polaridad en estos poemas: el transcurso o el movimiento frente a la palabra inmóvil, el vocablo exacto que consigue la inmovilidad —por ser incesante, por transcurrir en la belleza exacta. Veamos algunos ejemplos.

Comienzo con los versos iniciales del poema *The City of Choan*:

*The phoenix are at play on their terrace.  
The phoenix are gone, the river flows on alone.*

*(Los fénix juegan sobre su terraza.  
Los fénix se han ido, el río fluye solo.)*

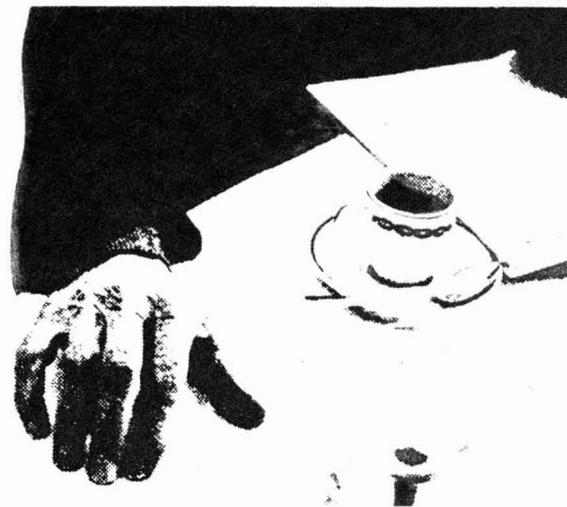
Es interesante que en dos versos tan concisos esté implicada una distancia de horas: el tiempo ha transcurrido de un verso a otro, sufrimos un cambio de lugar, una soledad. El segundo verso nos da dos nociones similares de partida, de cambio:

*The phoenix are gone. . .*

es la sensación del súbito vuelo de las aves y:

*. . .the river flow on alone*

insiste, como un eco, en algo que se va, que continúa marchándose.



El poema *Taking leave of a friend* comienza con la siguiente visión de la distancia:

*Blue mountains to the north of the walls,  
White river winding about them. . .*

*(Al norte de las murallas, las montañas azules,  
y el río blanco dobla cerca de ellas. . .)*

En los siguientes versos hay un transcurso: se nos desplaza a otro lugar. El “aquí” con que se abre el tercer verso nos sitúa ya en esas montañas, con un tático recorrido:

*Here we must make separation  
and go out through a thousand miles of dead grass.*

Este juego en varios poemas de *Cathay* es muy notable; que intervenga el transcurso como un elemento adicional de poemas tan breves me parece un hallazgo afortunado en los poetas chinos de ese entonces. La segunda parte del poema contiene otro juego con la distancia, un movimiento desde el horizonte hasta los amigos y los caballos en que montan. Transcribiré los versos en que se sustituye el saludo de despedida por una visión del horizonte —después de lo cual se sitúa en los relinchos de los caballos, como último contraste:

*Sunset like the parting of old acquaintances  
who bow over their clasped hands at a distance.*

*(El ocaso como la separación de viejos amigos,  
se saludan uniendo las manos en la distancia.)*

El poema se cierra simétricamente y el verbo correcto con el objetivo del poema:

*as we are departing.  
(cuando partimos.)*

Esto sucede también, para terminar con estos ejemplos, en *Separation on the river Kiang*. El poema presenta tres momentos sucesivos, tres experiencias visuales de la despedida de Ko-jin. La primera parte se expresa en los dos versos iniciales:

*Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,  
the smoke-flowers are blurred over the river.*

*(Ko-jin va al oeste de Ko-kaku-ro,  
flores humeantes cubren de vaho el río)*

Ignoro si “the smoke-flowers” refiere una clase de flores.



“flores de humo” o “del humo”, o si, por el contrario, expresa una imagen de la hora temprana en que sobre los ríos descansa una neblina que cubre la corriente, la hierba cercana y las flores.

El poema describe en su comienzo la cercanía de Ko-jin, su preparación en la nave, pues de otro modo no se detendría en la visión del río, en el vaho que cubre la corriente.

*The smoke-flowers are blurred over the river.*

El verso que sigue ya describe una acción donde el transcurso concurre tácitamente:

*His lone sail blots the fair sky,  
(Su vela solitaria mancha el lejano cielo.)*

La nave se ha despegado del muelle, se ha desplazado en la corriente y la meditación paulatina del poema es el transcurso visual del que permanece junto al río.

En los versos finales esta meditación se ha convertido ya en una visión contemplativa del tiempo, del río incesante, de la soledad del transcurso:

*And now I see only the river,  
the long Kiang, reaching heaven.*

*(Y ahora miro sólo el río,  
el dilatado Kiang, que alcanza los cielos.)*

En varios poemas se ha logrado esta sabia implicación del transcurso; se le utiliza sin mencionarlo para hacer dúctiles, clásicas, las imágenes visuales de los poemas, el devenir tácito en su inmóvil belleza.

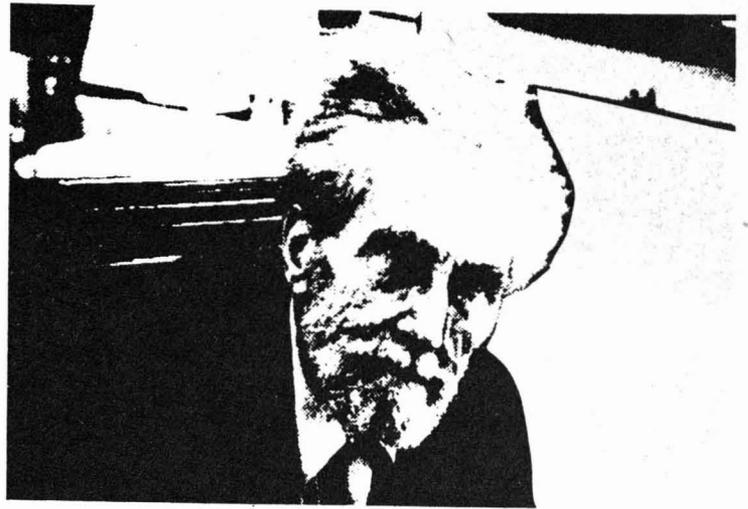
La peculiaridad de los ideogramas chinos, la evolución de esa escritura ideográfica, empapa la poesía de concisión, de imágenes cerradas, exactas, pero de amplísimos significados, inclinando siempre a un acercamiento visual, en una contemplación que, si no es ajena a la violencia, sí carga las palabras de nitidez: lo que en el radio visual de esa contemplación se desvanece es la implicación del transcurso, es el límite que envuelve cada verso, ilándolo en otro orden, concurriendo en él sin invadirlo.

Pero volvamos al poema de *The city of Choan*. Después de los versos iniciales:

*The phoenix are at play on their terrace.  
The phoenix are gone, the river flows on alone.*

los siguientes dan otra noción temporal e introducen por vez primera una noción de distancia, a diferencia de la contemplación pura, solitaria:





*Flowers and grass  
cover over the dark path  
where lay the dynastic house of the Go.*

*(Flores y césped  
cubren el camino oscuro  
donde estaba la casa dinástica de los Go.)*

Cuidadosos mecanismos van interviniendo en el poema, conformando el movimiento, el tiempo, la distancia, sin invadir *expresamente* las contadas palabras del poema. Después:

*Now the high clouds cover the sun*

*(Ahora las altas nubes cubren el sol.)*

nos comprueba el transcurso del día y nos separa de todo panorama terrestre, como culminación de una escala que comienza desde

*The phoenix are at play on their terrace*

y sube poco a poco hasta llegar ahí, para servir como principio del cerrado final.

*Now the high clouds cover the sun  
and I cannot see Choan a far*

*(ahora las altas nubes cubren el sol,  
y no puedo ver a Choan a lo lejos)*

El segundo de estos versos es el objetivo del poema; la intención de contemplar desde lejos la ciudad de Choan.

*And I am sad,  
(Y quedo triste.)*

Con éste último, el poema se sintetiza en sus tres versos finales: es el instante real, íntimo, del hombre que contempla la ciudad —y del que contempla el poema.

Esta interioridad, estos contrastes o movimientos de niveles distintos de una palabra a otra, de un verso a otro, aparecen en *The Jeweled stairs'grievance*. Por ser breve, lo transcribo completo:

*The jewelled steps are already quite white  
with dew,  
it is so late that the dew soaks my gauze  
stockings,*

*and I let down the crystal curtain  
and watch the moon through the clear autumn.*

*(Las gradas enjoyadas están casi blancas de rocío,  
es tan tarde que moja el rocío mis medias de gasa,  
abro la cortina de cristal  
y observo la luna a través del claro otoño.)*

El poema está colmado de imágenes, de datos sensoriales, de movimiento, de tiempo, de intemperie y de habitación, que lo hace un poema espléndido. Pound anota: "*Jeweled stairs*, por lo tanto, un palacio. *Grievance*, por lo tanto, una dama de la corte, no un sirviente. . . *Clear autumn*, por lo tanto, no tiene excusa por causa del agua. También, ella viene temprano, y el rocío no sólo ha emblanquecido las gradas, sino que ha mojado sus medias". Pound concluye diciendo que el poema elude dar directamente estas referencias: "The poem is especially prized because she utters no direct reproach." El poema, pues, guarda en su inmovilidad, en su brevedad, un movimiento interno, una gran compenetración interna.

Esta capacidad de envolver el movimiento en frases o en palabras escasas lo vemos, por ejemplo, en *South-folk in cold country*. La batalla, la sorpresa de la emboscada, la tormenta de nieve las banderas enemigas (*Sea sun*) se dan en versos ceñidos:

*. . . Surprised. Desert turmoil. Sea sun  
Flying snow bewilders the barbarian heaven. . .*

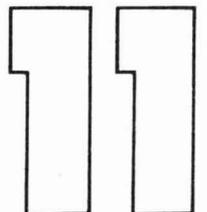
*(. . . Sorprendidos. Tumulto en el desierto. Sol marino.  
La rápida nieve aturde los cielos bárbaros. . .)*

Dentro del poema completo estos versos concentran el movimiento de los ejércitos en tan escasos vocablos.

Con estos ejemplos de *Cathay* indico los detalles que me atraen. El que haya recorrido ese volumen coincidirá, también, evidentemente, en la belleza de poemas como *The beautiful toilet*, *Exile's letter* o el espléndido de *The river merchant's wife a letter*.

## VI

Eliot fue penetrante al detenerse con especial cuidado no en el *Homage to Sextus Propertius*, sino en estos poemas de *Cathay*. El entusiasmo que él muestra lo comparto yo también. Es la mejor traducción literaria; no la glosa de abrumadoras invasiones, no; *Cathay* es la medida pródiga del entusiasmo poético definido y exacto. En *Cathay* la poesía es una labor minuciosa, un oficio, una técnica y un espíritu agudo, ágil para retener, para perseguir el más mínimo contacto con la esfera veraz de un poema. Esta translucen-





cence de Pound merece grandes elogios de Eliot: *Vaticino que en tres siglos Cathay de Pound será una "Windsor Translation" como las obras de Chapman y North son ahora "Tudor Translation": será llamada (y con justicia) un "espléndido ejemplo de la poesía del siglo XX", más bien que una "traducción"*.

Pound ha sido fiel aquí a un orden mental, casi a una preceptiva, que no asumió normalmente en las lenguas latina y griega. Desconozco el chino, mas puedo ver esa armonía que corre cuidadosamente en todos los poemas de *Cathay*. Conozco, en cambio, el latín y el griego, y también he traducido los poetas que Pound glosó y que tradujo de esas lenguas: encuentro ahí sus irregulares criterios de paráfrasis o de traducción. El *Homage to Sextus Propertius* es un camino totalmente distinto de *Cathay*: en aquel, Pound hace el asalto genial de una obra latina de la que muy poco permanece después de su invasión yanqui —¿se entenderá con buen sentido? *Cathay* presenta, en cambio, en cualquiera de sus poemas, un orden, un exigente criterio de respeto o de unidad, de transmisión de los poemas traducidos, de *translucence*, esa serenidad que después de una gran experiencia de traducción en muchas lenguas pudo alcanzar Pound. Creo que esta experiencia la comparto con varios lectores de *Cathay*.

Eliot advirtió en su *Introduction* que Pound disponía, además de su experiencia ("los frutos de la lectura y la reflexión, los variados intereses de toda clase, contactos y amistades, así como la pasión y la aventura") de "un adecuado medio" y lo que resulta es algo en que el medio y el material, la forma y el contenido, son indistinguibles.

Es aquí donde el consejo de Eliot: *Each generation must translate for itself* tiene tanta riqueza, tanta importancia para nosotros. La traducción nutre casi en un 60 por ciento la lectura de nuestro país. En poesía nos formamos ideas de poetas extranjeros muy frecuentemente equivocadas, pues más que seguir al poeta traducido seguimos los vicios y carencias del traductor. Un poeta que traduzca para su tiempo desempeña una doble labor: establece el respeto literario mínimo que otra obra escrita en un idioma extranjero nos merece, y crea, quizás de manera definitiva, el carácter de una generación literaria en nuestra lengua. Creo que la literatura será incompleta en cualquier época o lengua sin la traducción. Nuestras lecturas y traducciones configuran el orbe de los lectores, influencias y movimientos que por un azar cronológico viviremos durante muchos años en nuestro medio.

Para esto (y toda labor exaltada de la poesía) Pound es un maestro; pocos hombres en su vejez muestran aún el entusiasmo ingenuo, adolescente, por la poesía, por su trabajo de poeta. Y esto, precisamente, se le ha impugnado. Creo que si Pound, como escribe Gilde Biedma, "fue casi siempre incapaz de expresar poéticamente otra emoción que la emoción poética, otra experien-

cia que la experiencia de la creación poética, y esa fue su mayor limitación, la que le impidió ser algo más que "il miglior fabbro", creo, repito, que esta es precisamente la exaltación de Pound, su fuerza.

Estamos cansados de que muchos escritores expresen sus emociones y sus experiencias sin la más mínima capacidad poética para expresarlos; el lector no está obligado a ser el confidente de las experiencias de nadie y menos aún la poesía está obligada a ser el pañuelo de limpieza de esas experiencias, cuyo sitio está en cualquier lugar, pero no en un poema, no en la poesía.

*No escribas con la sangre de tu corazón,  
¿a quién le importa tu corazón?*

Leo en un apunte de Vicente Huidobro. Si escribimos un poema que no es capaz de *ser un poema*, nada interesa; si es la experiencia de algún amigo o amiga, interesará; fuera de ellos no me importa en absoluto. Y el señor Gil de Biedma viene a decir que la carencia de Pound es haber sido poeta, y que el error de Pound es haber sido un poeta de pies a cabeza, y que este *Miglior Fabbro* murió en la amargura por sólo haber sido un gran, un juvenil, un exaltado poeta. Esto me lleva a preferir a Pound muy por encima de toda observación postrera que sobre él pueda hacerse. Pound es, precisamente, como Borges dijo de Quevedo, un poeta para poetas, un escritor para escritores, un progenitor para progenitores de ese país —del que casi siempre estamos en exilio— que es la poesía.

Pero mucho he escrito ya sobre Ezra Pound desde un mismo aspecto, y tanto el lector como yo estamos algo cansados. Es tiempo de terminar.

Agrego, empero, las siguientes líneas. Por el año de 1968, en noviembre o diciembre, no recuerdo bien, conocí una tarde en Ciudad Universitaria a Salvador Elizondo. Conversamos de varios autores ingleses y de nuestro país. Lo llevé ya en la noche hasta su casa en mi auto. En el trayecto, por la avenida de los Insurgentes, con el tránsito lento de invierno, hablando de Borges, de Arreola, de música, citó de pronto al *ABC* de Pound y a partir de ahí, hasta el parque México, donde lo dejé, me habló entusiasmado del pensamiento y de la poesía de Pound.

—Pound es un escritor para escritores— me dijo parafraseando esa idea de Borges sobre Quevedo.

En efecto, sólo un escritor de principio a fin, un gran poeta, puede ser maestro de escritores. Ahora que lo leo, que lo traduzco, que lo he seguido en varios autores italianos, latinos y griegos, que he también traducido, lo he llegado a comprender. Va aquí, para usted, Salvador Elizondo, mi agradecimiento.

México, enero-febrero, 1973