

pulos en la misma dirección. Pero esto no altera el hecho de que fué él quién, con sus descubrimientos, colocó la base para una psicología verdaderamente científica. La ciencia no es el acto de pesar y de contar; no es el emplear nuestros sentidos y nuestro sentido común en la observación minuciosa de lo inmediato. El método científico consiste, al contrario, en la penetración de la superficie por medio de la razón, y en la formulación de hipótesis por inferencias de lo que se ha observado. Luego se reúnen más datos, algunos de los cuales confirman y otros rechazan las hipótesis, y así sucesivamente, en un interminable proceso de pensamiento. El psicoanálisis es una ciencia. Sus conclusiones a veces parecen paradójicas, porque no caben dentro de las observaciones del sentido común; en esto son iguales a todas las declaraciones verdaderamente científicas. Es un privilegio para todas las instituciones de cultura superior el poder rendir homenaje al fundador de una nueva psicología y una psiquiatría científicas.



La lujuria danzante



El buitre de L. de Vinci según Freud

EL POETA Y LA FANTASIA

Por Sigmund FREUD

NOSOTROS, los profanos, hemos tenido siempre vivísimo interés por averiguar —más o menos en el sentido de la pregunta que aquel Cardenal dirigió a Ariosto— de dónde toma sus asuntos esa destacada personalidad, el poeta, y cómo con ellos logra conmovernos tan profundamente y despertarnos emociones de las que tal vez ni siquiera nos creíamos capaces. Nuestra curiosidad sólo se acrecienta ante la circunstancia de que el poeta mismo, al ser interrogado, o no da respuesta alguna, o en todo caso da una que resulta insatisfactoria para la mejor comprensión de las condiciones de elección del tema poético, además de que la ciencia del arte creador de la poesía en nada contribuirá a hacernos a nosotros poetas.

¡Si al menos pudiésemos descubrir en nosotros o en nuestros semejantes alguna actividad relacionada con la creación poética! El examinarla podría permitirnos la esperanza de alcanzar una primera luz sobre la actividad creadora del poeta. Y, en realidad, existe una tal esperanza: los poetas mismos son afectos a reducir la distancia entre su peculiar manera de ser y la generalidad de los seres humanos, y con demasiada frecuencia nos aseguran que en cada hombre hay un poeta y que

el último poeta morirá con el último hombre.

¿No deberíamos acaso buscar ya en los niños las primeras huellas de actividad poética? La ocupación más intensa del niño y que le es más cara, es el juego. Quizá nos fuera posible asegurar que cada niño que juega se comporta como un poeta en tanto que se construye un mundo propio o, más bien dicho, en tanto que traspone las cosas de su mundo a un nuevo orden, satisfactorio para él. Sería entonces injusto opinar que no toma en serio este mundo; por el contrario, toma el juego muy en serio y emplea en ello grandes valores afectivos. La realidad y no la *seriedad* es lo antitético del juego. El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su mundo del juego, a pesar del afecto con que lo llena, y gusta de apoyar sus relaciones y objetos, por él imaginados, en cosas palpables y visibles del mundo real. No otra cosa sino este apoyo es lo que diferencia el “jugar” del niño, del “fantasear”.

Pues bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía que toma muy en serio; esto es, le infunde un gran valor afectivo, sin dejar

de discernirlo con exactitud de la realidad. Y el lenguaje conserva esta relación de los juegos infantiles y la creación poética, en cuanto caracteriza tales intentos del poeta asimismo como juegos con necesidad de apoyo en objetos palpables, capaces de representación: comedia (*Lustspiel*), tragedia (*Trauerspiel*), y la persona que representa como actor (*Schauspieler*). ** Mas de la irrealidad del mundo poético surgen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que como realidad no podría proporcionar ningún placer puede, en cambio, procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones en sí penosas pueden convertirse en una fuente de placer para oyentes y espectadores del poeta.

* La presente traducción se hizo en el Seminario de Traducción Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., dirigido por la Dra. Marianne O. de Bopp. Participaron en ella, Cristina Rodríguez Vilchis, Juan Ignacio Valdés y Manuel Michel; fué revisada por éste último.

El artículo se encuentra en *Deutscher Geist-Einlesebuch aus zwei Jahrhunderten*, 1953. Surkamp. Verl. Berlin., y la revista *Universidad de México* lo publica como un homenaje al eminente científico alemán cuyo centenario conmemoramos.

** Se hace referencia a la etimología alemana, sin aplicación en nuestra lengua. *Spiele*, en alemán es jugar (M.M.S.).

Existe otra característica, otra relación de suma importancia: el antagonismo entre la realidad y el juego. Cuando el niño ha crecido y dejado de jugar, después de haberse empeñado anímicamente al través de decenios en comprender con la seriedad necesaria las realidades de la vida, puede un día incurrir en cierta disposición psíquica que haga desaparecer nuevamente la oposición entre la realidad y el juego. La persona mayor puede recordar con cuánta seriedad se dedicaba antaño a sus juegos infantiles, y, al equiparar ahora la supuesta seriedad de sus ocupaciones con aquellos juegos se sacude la opresión demasiado agobiante de la vida, y conquista el gran placer del humorismo.

Al dejar de jugar, el adolescente renuncia, en apariencia, al placer que obtenía del juego. Pero quien conoce el psicoanálisis del hombre sabe que nada le será más difícil que la renuncia a aquello de que pudo gozar una vez. Y en verdad, no renunciamos a nada; lo único que hacemos es sustituir unas cosas con otras, y lo que aparentemente es una renuncia, es en realidad una forma o imagen sustituyente. Lo mismo pasa al hombre que está creciendo: al dejar el juego no hace otra cosa que abandonar el apoyo en los objetos reales; ahora, en lugar de jugar, fantasea. Construye *castillos en el aire*, crea lo que se llama "soñar despierto". A mi juicio, la mayoría de los hombres construyen fantasías en algunas épocas de su vida. Es éste un hecho inadvertido por mucho tiempo, y por esto su significación no ha sido reconocida suficientemente.

El fantasear del adulto es menos fácil de observar que el juego del niño. Este puede jugar solo o bien organiza con otros niños, para los fines del juego, un sistema psíquico cerrado, y, aunque no juega para que los adultos lo observen, tampoco les oculta sus juegos. El adulto empero se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás, las cultiva como su más personal intimidad y por lo general estaría más dispuesto a confesar sus culpas que a compartir sus fantasías. Puede acontecer que esto lo lleve a considerarse como el único que elabora tales fantasías y nada sospecha de la general difusión de creaciones similares en los otros. Esta diferente actitud del que juega y del que fantasea encuentra satisfactoria fundamentación en los motivos diferentes de ambas actividades que son, sin embargo, continuación una de la otra.

Los juegos del niño están dirigidos por sus deseos; en realidad por aquel que tanto contribuye a educarlo: el deseo de ser adulto. El niño siempre juega a "ser grande", imita en el juego lo que ha conocido de la vida de los mayores. Ningún motivo tiene para ocultar esta ambición. Para el adulto, en cambio, es diferente: éste sabe, por una parte, que esperan de él ya no que juegue o fantasee, sino que actúe en el mundo real; además, entre los deseos que engendran sus fantasías hay algunos que es necesario ocultar; por esto se avergüenza de sus fantaseos como de algo infantil e ilícito.

Se preguntará entonces de dónde es posible tener conocimiento tan preciso sobre el fantasear del hombre, ya que con tan velado y riguroso secreto lo conserva. Pues bien, hay una clase de hombres a los cuales no precisamente un dios, sino

una diosa severa —la necesidad— impuso la tarea de comunicar lo que los hace sufrir y regocijarse. Son éstos los enfermos nerviosos, quienes deben confesar, incluso e ineludiblemente, sus fantaseos al médico de quien esperan la curación por medio de un tratamiento psíquico; es ésta la fuente que origina nuestros más valiosos conocimientos, los cuales nos han llevado a la presunción, fuertemente cimentada, de que los enfermos nada nos comunican que no pudiésemos saber también por medio de los sanos.

Vamos, pues, a examinar y estudiar algunos de los caracteres de la actividad de la imaginación. Puede decirse que el hombre feliz jamás fantasea, sino sólo el insatisfecho. Los deseos insatisfechos son la fuerza impulsora de la fantasía y cada fantasía individual es un cumplimiento del deseo, una corrección que se hace a la

se existen aquí motivos de ocultación suficientemente poderosos; a la mujer bien educada, habitualmente se le reconoce sólo un mínimo de necesidades eróticas, y el joven debe aprender a reprimir el exceso de egoísmo, cuyo origen se encuentra en los mimos de la infancia, para obtener la incorporación en la sociedad, tan rica en individuos semejantes en sus exigencias.

Los productos de la actividad de la fantasía, los distintos ensueños, los castillos en el aire o el "soñar despierto", no debemos imaginarlos rígidos e inmutables, pues más bien se pliegan a las impresiones cambiantes, se transforman con cada oscilación de las circunstancias vitales, y reciben de cada nueva impresión efectiva lo que podríamos llamar "el sello del momento". La relación de la fantasía con el tiempo es, por lo general, de gran importancia. Podríamos decir, valga la expresión, que una fantasía flota entre tres tiempos, los tres factores temporales de nuestra imaginación. La labor psíquica se enlaza a una impresión actual, un motivo del presente capaz de despertar uno de los grandes deseos del individuo; desde este punto capta regresivamente el recuerdo de alguna vivencia del pasado, generalmente de la infancia, en la cual dicho deseo fue plenamente satisfecho, y crea entonces una situación referida al futuro que se presenta como satisfacción de aquel deseo; precisamente el "soñar despierto" o la fantasía, llevan en sí las huellas de su procedencia de la ocasión y del recuerdo. En tal forma, pasado, presente y futuro quedan engarzados en el hilo del deseo permanente.

El ejemplo más banal puede aclarar esta tesis. Imaginad el caso de un joven pobre y huérfano, a quien habéis dado el domicilio de un patrono que quizá pueda ofrecerle una colocación. Durante el trayecto posiblemente se abandone a un "soñar despierto" y forje fantasías correspondientes a su situación. El contenido de su fantasía será más o menos el de que será aceptado, satisface a su nuevo patrón, se hace indispensable en la compañía, llega a introducirse en la familia del patrón, se casa con su encantadora hijita; después maneja el negocio como copropietario y más tarde como sucesor. En esto el soñador ha hecho una sustitución de lo que poseyó antaño en la infancia feliz: hogar protector, padres amorosos y los objetos primeros de sus inclinaciones cariñosas. Este ejemplo tan simple nos pone en evidencia la forma en que el deseo aprovecha una oportunidad del presente para proyectar un futuro conforme al modelo del pasado.

Podría decir todavía mucho acerca de las fantasías, pero quiero limitarme a las indicaciones más necesarias. La exuberancia y predominio de las fantasías producen las condiciones propicias para caer en la neurosis o la psicosis; las fantasías son también los estados anímicos precursores de los síntomas morbosos de que se quejan nuestros enfermos. Aquí entronca un amplio camino lateral hacia la patología.

No podemos pasar por alto las relaciones de la fantasía con los sueños. Tampoco nuestros sueños nocturnos son otra cosa que tales fantasías, como se hace evidente a través de la interpretación onírica. El lenguaje, con su sabiduría insuperable, ha resuelto desde hace mucho tiempo la cuestión de la esencia de los



Interpretación de Freud, por JEAN COCTEAU

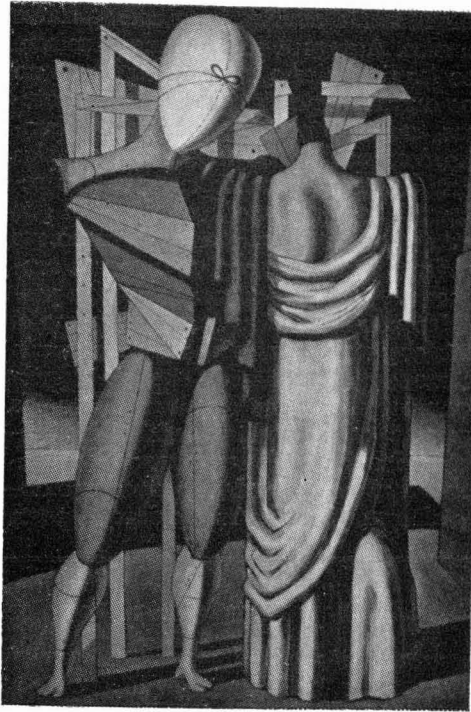
realidad insatisfactoria. Los deseos impulsores varían de acuerdo con el sexo, carácter y circunstancias vitales de la personalidad que fantasea; pero podemos agruparlos sin dificultad en dos tendencias principales: o son deseos ambiciosos tendientes al enaltecimiento de la personalidad, o bien son de carácter erótico. En la mujer joven predominan casi exclusivamente los deseos eróticos, ya que su ambición es por lo general consumida por la aspiración amorosa. En los jóvenes, junto a los deseos eróticos, se destacan notablemente los deseos egoístas y ambiciosos. Sin embargo, no es nuestro intento acentuar la contraposición de ambas tendencias sino más bien su frecuente asociación; de la misma manera que en muchos retablos aparece en un ángulo el retrato del donador, así en la mayor parte de las fantasías ambiciosas podemos descubrir en algún rincón a la dama por amor de quien el individuo que fantasea realiza todas aquellas hazañas, y a cuyos pies ofrece todos sus éxitos. Como puede ver-

sueños, nombrando así también a las creaciones etéreas de los que fantasean: “soñar despierto”. Si a pesar de esta indicación la mayor parte de las veces queda confuso el sentido de nuestros sueños, se debe a la circunstancia de que en nosotros también toman vida nocturnamente deseos de los cuales nos avergonzamos, que debemos ocultar a nosotros mismos, y precisamente por ello han sido reprimidos y desplazados al subconsciente. A tales deseos reprimidos y su prole no puede permitírseles otra expresión que una muy desfigurada. Una vez lograda la interpretación de la deformación onírica por medio de la investigación científica, ya no hubo dificultad en reconocer que los sueños nocturnos son igualmente satisfacciones de los ensueños diurnos, las fantasías tan conocidas para nosotros.

Dejemos las fantasías y vayamos a los poetas. ¿Podríamos, en rigor, comparar al poeta con el que sueña un luminoso día? ¿Y sus creaciones con el “soñar despierto”? Aquí se nos impone desde luego una primera distinción. Debemos separar a los poetas que adaptan temas dados, como los épicos y trágicos de la antigüedad, de aquellos que parecen crear libremente sus asuntos. Nos ocuparemos de los últimos y elegiremos para nuestra comparación, no precisamente a aquellos poetas considerados por la crítica como los mayores, sino a otros más modestos: los narradores de novelas, novelas cortas y cuentos (folletones) que encuentran lectores más numerosos y fervientes. En las creaciones de estos escritores nos salta a la vista un rasgo principalísimo: en todos ellos hay un héroe colocado en el punto central del interés, para quien el poeta, por todos los medios, trata de ganar nuestra simpatía y a quien parece proteger con una peculiar providencia. Cuando dejamos al héroe, al final de un capítulo de la novela, desvanecido, sangrante a causa de tremendas heridas, podemos tener la absoluta seguridad de encontrarlo al principio del siguiente capítulo bajo solícita asistencia y en vías de recuperación; y si el primer tomo ha terminado con el naufragio del barco a bordo del cual viajaba el héroe en medio de un huracán, tenemos la misma certeza de leer en el principio del segundo tomo la historia de su prodigiosa salvación, sin la cual la novela no podría continuar.

El sentimiento de seguridad con que acompañamos al héroe a través de sus peligrosos destinos, es el mismo con el que un héroe de la realidad se lanza al agua para salvar a alguien en trance de ahogarse, o se expone al fuego enemigo para asaltar una batería; es aquel sentimiento esencial de heroísmo expresado en su forma más precisa por uno de nuestros mejores poetas (Anzengruber): “No te puede pasar nada.” Me parece, sin embargo, que en este signo delator de la invulnerabilidad se reconoce sin esfuerzo a Su Majestad el Ego, héroe de todo ensueño y de todas las novelas.

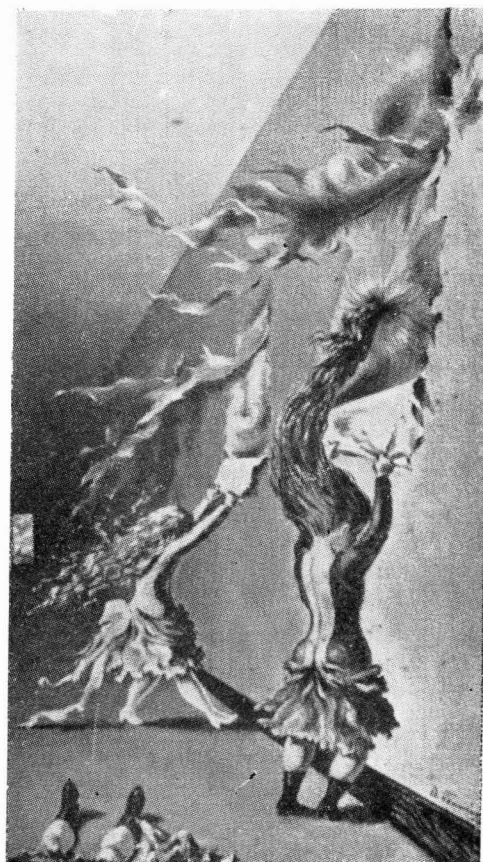
Otros rasgos típicos de estas narraciones egocéntricas indican el mismo parentesco. El que todas las mujeres de la novela se enamoren siempre del héroe, no puede concebirse como una descripción de la realidad, pero se puede comprender fácilmente como un contenido necesario del soñar despierto. Igualmente, cuando los otros personajes de la novela se dividen rigurosamente en “buenos” y “malos”,



La musa del poeta. G. DE CHIRICO

con rotoria renuncia a la múltiple matización de los caracteres humanos que se observan en la realidad; los “buenos” son siempre los amigos; los “malos”, los enemigos y competidores del *Yo* convertido en héroe.

No se nos escapa de ningún modo que muchísimas creaciones poéticas se conservan muy distantes del modelo del ingenuo sueño diurno, pero no puede eludirse la sospecha de que también las diferencias más extremas podrían relacionarse con este modelo al través de una ininterrumpida serie de transiciones. Todavía en muchas de las llamadas novelas psicológicas me ha llamado la atención el que sólo una persona, otra vez el héroe, esté descrita desde el interior; en su alma está el escritor y mira por fuera a las otras personas. La novela psicológica de-



Juegos de niños. DOROTHEA TANNING

be su singularidad, generalmente hablando, a la inclinación del poeta moderno a desdoblar su “Yo” en *egos* parciales por medio de la autobservación, y, en consecuencia, a personificar en varios héroes las corrientes antagónicas de su vida psíquica. Parecen guardar un contraste muy peculiar con el tipo del “soñar despierto” las novelas que podríamos clasificar como excéntricas, en las cuales la persona introducida como héroe desempeña el papel menos activo, y más bien deja pasar ante sí, en calidad de mero espectador, las acciones y sufrimientos de los demás. A este género pertenecen algunas de las novelas últimas de Zolá. Pero hay que hacer notar que este análisis psicológico de individuos no dedicados a escribir, diferentes en cierta forma de lo llamado normal, nos ha hecho conocer variaciones análogas de las “ensoñaciones diurnas”, en las cuales el *yo* se limita a tener el papel de espectador.

Si nuestra comparación del poeta con el soñador y de la actividad poética con el “soñar despierto”, ha de tener alguna validez, debe ante todo mostrarse fructífera en alguna forma.

Tratemos de hacer uso de nuestro aserto anterior de la relación de la fantasía con los tres tiempos —presente, pasado y futuro— y con el deseo que fluye de las obras del escritor, y con ayuda de dicha afirmación estudiar las relaciones entre su vida y su obra. Por lo general nos hemos aproximado con ideas muy poco claras a este problema y con frecuencia se suponen estas relaciones demasiado simples. Partiendo de la comprensión lograda de estas fantasías, deberíamos esperar los hechos siguientes: una fuerte vivencia inmediata despierta en el escritor el recuerdo de una vivencia anterior, la mayoría de las veces de la infancia, de la que ahora parte el deseo, el cual se crea su satisfactorio cumplimiento en la obra poética; la poesía misma permite reconocer tanto elementos de la ocasión reciente como del viejo recuerdo.

La complejidad de esta formulación no debe asustarnos; supongo que será comprobada en la realidad como un esquema demasiado pobre; pero podría contener una primera aproximación a los hechos reales, y después de algunos intentos, que ya he emprendido, opino que tal manera de considerar las cosas poéticas no puede resultar infructuosa. No podemos olvidar que el énfasis, quizá desconcertante, de los recuerdos de infancia en la vida de los escritores, se deriva en última instancia de la hipótesis de que la poesía es, como el “soñar despierto”, continuación y sustituto de los anteriores juegos infantiles.

No pasemos por alto el referirnos nuevamente al género de obras en las cuales hemos de ver, no creaciones libres, sino adaptaciones de asuntos ya dados y conocidos. También en esto queda al poeta cierta libertad que puede expresarse en la elección del tema y en su transformación, frecuentemente muy amplia, del mismo. Pues bien, los asuntos dados tienen su fuente en el tesoro popular de los mitos, leyendas y cuentos de hadas. La investigación de estas formaciones psicológico-étnicas no está en ninguna forma conclusa. Por ejemplo, es muy probable que los mitos correspondan a vestigios desfigurados de fantasías desiderativas de naciones enteras, es decir, a los seculares ensueños de la joven Humanidad.

Se me dirá que he hablado mucho más de las fantasías que del poeta y escritor, a quien me refería yo en primer término en la intitulación de esta conferencia. Lo sé, e intento disculparlo con la indicación del estado actual de nuestros conocimientos. No he podido ofrecer sino impulsos y sugerencias surgidas del estudio de las fantasías y la imaginación en lo referente a la selección del tema poético. El otro problema, es decir, el de los medios por los que logra el poeta los efectos emotivos suscitados con sus creaciones, ni siquiera lo hemos tocado. Quisiera por lo menos señalar el camino que lleva de nuestras discusiones sobre las fantasías a los problemas de los efectos poéticos.

Queda dicho que el soñador oculta cuidadosamente sus fantasías a los demás,

pörque siente motivos para avergonzarse de ellas. Agregaré que, aunque él mismo nos las comunicara, tales revelaciones no nos causarían placer. Cuando las conocemos, sentimos aversión por tales fantasías, o cuando mucho permanecemos fríos hacia ellas. Pero cuando el poeta nos presenta sus juegos o nos cuenta lo que estamos inclinados a interpretar como sus sueños diurnos personales, entonces sentimos un profundo placer que fluye probablemente de muchas fuentes. ¿Cómo el creador puede lograrlo?, es su secreto más íntimo; en la técnica de superar aquella aversión, de seguro relacionada con las barreras erigidas entre cada yo individual y los demás, se encuentra la verdadera *Ars Poetica*. Podemos intuir dos clases de medios de dicha técnica: el poeta

suaviza el carácter egoísta del ensueño diurno al través de cambios y ocultaciones y nos atrae con el aumento de placer puramente formal, es decir, estético, que nos ofrece la representación de sus fantasías. A tal aumento de placer ofrecido para facilitarnos la liberación de un placer mayor procedente de orígenes psíquicos más profundos, se le llama "prima de atracción" o placer previo. En mi opinión, todo placer estético que nos confiere el poeta lleva en sí el carácter de este placer previo, y el verdadero goce de la obra poética se produce por la liberación de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuya mucho al referido resultado el hecho de que el poeta nos coloca en situación de gozar en adelante de nuestras propias fantasías sin ningún reproche ni vergüenza.

SHERRI MARTINELLI de la nueva pintura norteamericana

Por José VAZQUEZ AMARAL

Ficha biográfica escrita especialmente por el poeta Ezra Pound

LA EDAD de Sherri Martinelli fluctúa entre 6 meses y 5,000 años, según el capricho del momento. Pero para los fines de la cronología civil debemos decir que su edad aparente varía entre los 14 y los 40 y que se supone que radica entre esos extremos. Al reino de la mitología pertenece su vida pasada y sólo un Rock o Frobenius podría o querría desenredar tales ovillos. Pero para el historiador del arte es necesario decir que el de ella arranca de los pavimentos de Nueva York con fondo de colecciones y locales museos que la ensimismaron desde la más temprana edad en que una niña pueda escabullirse a los cancerberos cuando falta la compañía de personas mayores. Nuestro orgullo patrioter se sustenta en que ella jamás sufrió europea geografía, ni instrucción académica autóctona o ajena. En cuanto a o que quede por decir, bien podríamos traer por los cabellos aquel lema hasta ahora asociado con obra muy inferior y con la cual la que aquí se presenta no tiene mayor relación: *Si monumentum requieres circumspice.*"

EL HOSPITAL de St. Elizabeth en Congress Heights, D. C., está sentado (*La cárcel de Cananea...*) en la cima de un alcor. El conjunto arquitectónico recuerda el cementerio de Dolores en México, D. F. Las bardas son altas, de ladrillo. Fuerte reja cierra la entrada. Allá abajo, la inconfundible cúpula postal del Capitolio; más lejos, el obelisco de Washington apunta directamente al azimut.

Cada vez que se visita a Ezra Pound se verifica una recurrencia sensorial: parece que el rodar del coche subiendo hacia su encierro se vuelve más pesado y lento a medida que se acerca a la gran puerta de St. Elizabeth's. La certidumbre de que nada de lo que los sentidos perciben es cierto también crece en el subconsciente. Nunca como entonces parece el Potomac tan río de cieno o lava silenciosa. Cautelosamente se atraviesa el umbral inhospitalario. Quién sabe por qué se espera que el guarda marque el alto o que la reja descienda para cerrar la salida. Pero el guarda es cortés, sólo da direcciones.

Adentro se despliega una vastedad de pinos. Desacelero el automóvil, la soledad aumenta en inversa proporción. Pero no estoy sólo, conmigo van dos compañeros. Figuras y grupos solitarios, como en los

paisajes de Doré, deambulan por el jardín. El viento es frío y sopla con fuerza; el sol brilla y aclara los contornos de las cosas sin calentar.

En la oficina doy mis señales y declaro que tengo una cita con Ezra Pound. Lo saben, claro. Me dicen que está afuera, comprendéis?, *afuera*, en el jardín al aire libre. Allá vamos. La búsqueda por el jardín de pronto se torna improbable e irreal como toda esta "secuencia de sueño" como dirían en Hollywood. ¿Cómo encontrar, en nuestra parvedad, al mayor poeta de habla inglesa en el jardín más súbitamente extenso de Washington, ciudad de árboles y estatuas, ausentes en las demás urbes estadounidenses? Así pues, en pleno estado del que sueña, nos acercamos a varios grupos que encontramos sin acertar con el del maestro Pound. Pienso que todo ha de acabar en frustración pura cuando, de pronto, columbro una figura en escorzo sobre una silla de playa. ¡El! Pound se pone de pie con salto atlético de joven de veinte años (*A tu vejez solar...*), lanza de sí el cobertor que le cubre las piernas gladiatorias y con característicos movimientos rápidos de buen tenista, me estrecha la mano y nos presenta a sus amigos. El frío le tiene la cara enrojecida casi al color de la

cómica cachucha con orejeras que lleva puesta. Terminadas las formalidades, Pound se aleja velozmente y con la ayuda de sus amigos nos arrima bancos para sentarnos. Quedamos instalados.

El viento azota el cristal del Potomac para llevar sus agujas punzantes a nuestras caras. Pound se vuelve a sentar. Hace tal vez un año que no visito al poeta, por eso ahora hago un rápido inventario. Lleva bien los setenta que acaba de cumplir. Su gran estatura va con los pinos que sirven de marco a nuestro grupo. Azules y vivaces, los ojos del poeta recorren sus órbitas en constante revuelo de reconocimiento, de ansia de que no se escape nada (*Dualidad de Narciso y de Argos...*) y nada se le escapa. Completamente blanca, la barba rala le cubre la cara y remata en las tres puntas clásicas de los mandarines de Chang-an, en la época del celeste Hsuan Tsung y Yang Kuei-fei. Pound es un hombre impresionante que en nada da muestras de vejez (*Aquel que en Delfos contempla la apiñada muchedumbre de los jonios...*) sino, más bien, de eternidad. El porte es mayestático, el pecho resalta poderoso, casi ursino, abultando la camisa tosca de cuello abierto. La impresión de atleta que da el poeta la acrecienta su vestuario a base de gruesas lanas semejantes a las de los esquadores y "sudaderas" como de púgil que se entrena para "hacer el peso".

Escuchamos cortesmente la conversación que nuestra llegada interrumpió. Un poeta sueco relata con aparente fruición las dificultades anejas al deseo, por él realizado, de anteponer el título *poeta* en la placa que lleva su nombre allá en su casa de Estocolmo.

—¿Sabe usted italiano? — le pregunta Pound a Jaime Ferrán, seguramente convencido que yo sí sé ese idioma. Cerciorado de esta incapacidad lingüística del amigo y poeta catalán, el maestro traduce rápidamente el artículo que Giovanni Papini dirigió a Clare Boothe Luce, embajadora norteamericana en Roma, pidiendo la libertad del poeta aquí encarcelado. En seguida, Pound nos lee un articulejo de Westbrook Pegler, leidisimo columnista norteamericano de la derecha, en que éste asegura que le importa tres pitos la jerigonza que dicen que es poesía de Ezra Pound pero que sí protesta enérgicamente contra el hecho escandaloso que un traidor condenado a prisión como Alger Hiss ande tan campante por esas calles mientras Ezra Pound, sin juzgar, está