



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La obra de Ezra Pound en sus relaciones con la lírica medieval románica

Carlos Pujol Jaumandreu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
(SECCION DE FILOGIA ROMANICA)

"LA OBRA DE EZRA POUND
EN SUS RELACIONES CON
LA LIRICA MEDIEVAL ROMANICA"

por

CARLOS PUJOL JAUMANDREU

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL CATEDRATICO
DE LITERATURA ROMANICA, DR DN. MARTIN DE
RIQUER MORERA.

BARCELONA - 1962

I N T R O D U C C I O N
=====

En las páginas que siguen se estudian las relaciones existentes entre una serie de poetas medievales románicos y un poeta de nuestros días, Ezra Pound. De este modo se ha seguido punto por punto un proceso de reincorporación de la poesía medieval a una sensibilidad moderna; no es éste el único proceso de este tipo que ha conocido el siglo XX, pero sí es un caso único en el campo de la poesía, ya que sólo Pound ha dado por extenso una visión coherente, a la vez personal y objetiva, de estas actitudes poéticas que fueron las de los trovadores, del Dante, Cavalcanti y Villon.

El fenómeno de la lírica medieval como voz viva, como criterio vivo para el escritor de hoy, ha sido enfocado bajo la perspectiva de la romanística, y en todo momento se ha hecho lo posible para no olvidar que éste era un trabajo de medievalismo. Sin embargo, ante obras y autores, tanto medievales como modernos, sólo se han aplicado criterios valorativos con vigencia actual, intentando evitar de una parte cánones estéticos a todas luces caducos, y de otra, el fácil y desorbitado esnobismo de ciertas revalorizaciones; con todo, se ha rehusado el emitir juicios personales, que hubieran estado fuera de lugar, considerando que en este trabajo más que juzgar importaba comprender y explicar situaciones de historia literaria.

Sin embargo, tal vez en este prólogo valga la pena aclarar un punto importante que contribuirá a situar a Pound ante el lector moderno: el de su valor intrínseco como poeta, cuestión que hemos considerado que no tenía cabida en el texto propiamente dicho del libro. Hay un hecho capital: si Pound nos ha interesado es precisamente porque no es un gran poeta; han sido precisamente sus inmensas limitaciones, sus prejuicios si se quiere, los que le han permitido tener esta perspectiva, ideal para un medievalista en nuestro caso. El medievalismo ha sido el beneficiario de la peculiar posición de este poeta, a medio camino entre el creador de genio y el artista imitativo, de cuyas dos actitudes participa en cierto modo. Si Pound hubiera tenido lo que la crítica, casi unánimemente le echa en falta, el impulso creador, coherente, personalísimo, de un gran poeta, este libro quizá no se hubiera escrito jamás, porque hubiese carecido de justificación.

El poeta no puede dar lo que le falta: vibración humana profunda; pero ello permite que toda su torrencial personalidad se vuelque en una apasionada y tenaz tentativa de reducir la vida a la técnica literaria; y consecuencia de este hecho es una singular capacidad receptiva y de comprensión para unos órdenes de valores para los que hasta entonces la crítica había sido ciega. Y así es cómo el mejor

Pound está siempre en el terreno de lo teórico-literario puro, en el que suele ser lúcido, riguroso y original. Cuando abandona este terreno, sus juicios quedan como pirueta brillante, y a menudo descabellada y grotesca.

Sin su proteica personalidad, sin su feroz y riguroso apasionamiento por lo pretérito, sin su insensibilidad para todo orden de valores ajenos a lo técnico-literario, Pound no nos hubiera interesado como protagonista de este trabajo, como no nos interesa su discípulo Eliot, por ejemplo.

Sin duda podría escribirse un interesante libro sobre las afinidades que tienen entre sí este género de grandes maestros del rigor y de la técnica, estos puros que encuentran a su hora un gran discípulo que recoge su herencia y le da una amplitud y una profundidad inaccesibles para ellos; como este Arnaut Daniel a quien el Dante rinde un homenaje magnífico con palabras que siglos más tarde Eliot dedicará a su maestro Pound; como este Théophile Gautier, a quien Baudelaire dedica Les Fleurs du Mal, con un elogio casi gemelo al del Dante; "il miglior fabbro del parlar materno" vale casi el "poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises". Y sin embargo, hoy sólo los especialistas leen a Daniel, a Gautier y a Pound, mientras que el Dante, Baudelaire y Eliot son tres de los mayores poetas de todos los tiempos.

No es posible desdeñar la importancia de la función de hombres capaces de desvelar y apadrinar poetas como éstos. Pero tampoco dejar de reconocer su limitación, esta característica asfixia de la pureza estética; parece que fue para ellos, y no precisamente para Baudelaire, que Sainte-Beuve aconsejaba, no sin un leve dejo de zumba: "Laissez-vous faire, ne ~~exigez~~ ^{crayez} pas tant de sentir comme les autres, n'ayez jamais peur d'être trop commun".

Ciertamente que no se equivocaba Gautier al dictaminar que "le buste survit à la cité"; pero le sobrevive en un museo.

.....

El presente estudio trata únicamente de la obra poética de Pound anterior a The Cantos y sus continuaciones, aunque se hagan determinadas referencias a estos libros para completar la visión del poeta. La primera parte de la poesía de Pound es con mucho la más interesante para el estudio de sus relaciones con la Edad Media, y a esta primera parte se ha limitado el análisis del presente estudio. Con todo, hay que tener en cuenta que en la obra primeriza de Pound hay, para el lector moderno, una laguna de unos cien poemas, aproximada—

mente, que, a partir de la refundición de Personae, en 1926, el autor se ha negado siempre a reimprimir. Estos poemas, que constituyen más de los dos tercios de su obra anterior a The Cantos, son hoy prácticamente inasequibles, ya que se publicaron en ediciones de tirada limitadísima y son escasísimos los ejemplares que figuran en bibliotecas públicas. Entre estos poemas hay varios relacionados con el mundo medieval románico - otra sextina, por ejemplo - pero dado que el libro de Nagy, único crítico que ha estudiado con detenimiento este período de la obra de Pound, inexplicablemente no reproduce estos poemas, debemos conformarnos con dejar constancia de su existencia y considerar que los que Pound eligió para reimprimir representan la totalidad de este período, tal como permite suponerlo la autorizada opinión de Eliot y los fragmentos citados y comentados por Nagy.

.....

Los primeros capítulos de este libro - los relativos a los trovadores, junto con los dos capítulos preliminares - constituyeron la tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, en junio de 1959. De la profunda corrección y considerable ampliación de este texto primitivo, junto con los capítulos dedicados a los poetas italianos y a Villon, ha surgido el libro presente. Las estancias del autor en Escocia y Francia, durante el período 1960-61 le han permitido beneficiarse de los recursos bibliográficos de estos dos países, en gran parte inasequibles desde España.

Expreso aquí mi reconocimiento, en primer lugar al Dr. Martín de Riquer, director de la tesis; cuya fue, hace cuatro años, la iniciativa de llevar a cabo este trabajo, en cuya redacción final se han aprovechado sus observaciones sobre diversos puntos de la tesis de licenciatura; de él procede también algo mucho más importante: la orientación y el criterio de trabajo en materias de literatura medieval románica. Al Dr. Juan Petit que tuvo la amabilidad de leer la versión primitiva de los dos primeros capítulos. Al Dr. José María Valverde, que se interesó vivamente por mi trabajo y me hizo interesantes observaciones sobre literatura anglosajona contemporánea. A Mr. Peter N. Dunn, del departamento de español de la Universidad de Aberdeen, a quien consulté sobre cuestiones de filología inglesa, y que se preocupó por facilitarme el acceso a libros difíciles. Finalmente, manifestar mi gratitud a mi amigo Walter Baumann, de la universidad de Zürich, que trabaja actualmente sobre Pound, y con quien sostuve entrevistas de cambio de opiniones. El me proporcionó diversas ediciones de Pound de muy difícil acceso, e hizo llegar a mis manos el libro de Nagy, que de otro modo me hubiera sido prácticamente imposible de consultar. Tuvo también la amabilidad de poner a mi disposición sus notas tomadas

en el British Museum de Londres, sobre los discursos de Radio Roma, y su gran conocimiento de la obra de Pound le permitió ayudarme a interpretar determinados pasajes de sus poemas.

..1.....

Barcelona, enero 1962

BIBLIOGRAFIA
=====

a) Bibliografía de poesía norteamericana moderna:

-, The Growth of American Literature. A Critical and Historical Survey. 2 vol. New York, 1956 (Volumen II, a cargo de: E. Harrison Cady, F.J. Hoffman y R.H. Pearce).
- CONRAD AIKEN, Twentieth-Century American Poetry. New York, 1944.
- CONRAD AIKEN, Scepticisms: Notes on Contemporary Poetry. New York, 1919.
- JOHN W. ALDRIDGE, After the Lost Generation. A Critical Study of the writers of two wars. New York, 1951.
- CYRILLE ARNAVON, Les Lettres Américaines devant la critique française (1887-1917). "Annales de l'Université de Lyon". Paris, 1951.
- AGUSTI BARTRA, Una antología de la lírica nord-americana. México, 1951.
- HENRY G. BENNETT, American Literature. New York, 1935.
- R. P. BLACKMUR, Form and Value in Modern Poetry. New York, 1957.
- LOUISE BOGAN, Achievement in American Poetry. 1900-1950. Chicago, 1951.
- CECIL M. BOWRA, The Creative Experiment. London, 1949.
- NEVILLE BRAYBROOKE, T. S. Eliot, a symposium for his seventieth birthday, edited by... London, 1958.
- V. W. BROOKS - O. L. BETTMANN, Our Literary Heritage. A Pictorial History of the Writer in America. New York, 1956.
- JOHN BROWN, Panorama de la littérature contemporaine aux Etats-Unis. Paris (Gallimard), 1954.
- D. CECIL - A. TATEN, Modern Verse in English (1900-1950). London, 1958.
- JOHN CIARDI, Mid Century American Poets, edited by... New York, 1951.
- STANLEY K. COFFMAN, Imagism. A chapter for the history of modern poetry. Norman, Oklahoma, 1951.
- M. DENNY - W. H. GILMAN, The American Writers and the European Tradition. Minneapolis, 1950.
- BABETTE DEUTSCH, Poetry in our time. New York, 1952.
- T. S. ELIOT, Collected Poems 1909-1935. 2ª ed., London (Faber and Faber), 1937. (1ª ed. de 1936).

- T. S. ELIOT, Selected Essays. London (Faber and Faber), 1941 (3ª edición).
- T. S. ELIOT, The Use of the Poetry and the Use of Criticism. Trad. española de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, 1955. (1ª ed. London, Faber and Faber, 1933).
- J. D. FITZGERALD, Apuntes sobre la literatura americana de los Estados Unidos de América, por... Madrid, 1924.
- HUGO FRIEDRICH, Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Traducción española, Barcelona, 1959 (1ª ed. del original alemán, Hamburgo, 1958).
- H. GREGORY - M. ZATURENSKA, A History of American Poetry, 1900-1940. New York, 1946.
- F. J. HOFFMAN, The modern novel in America, 1900-1950. Chicago, 1951.
- F. J. HOFFMAN, The Twenties American Writing in the Postwar Decade, by... New York, 1955.
- GLENN HUGHES, Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry. 2ª edición, London, 1960 (1ª edición, 1931).
- ALFRED KREYMBORG, Our Singing Strength. New York, 1929.
- ALFRED KREYMBORG, An Anthology of American Poetry, Lyric America 1630-1941, edited by... New York, 1941.
- WYNDHAM LEWIS, Time and Western Man. London, 1927.
- LUDWIG LEWISOHN, The Story of American Literature. New York, 1939.
- F. O. MATTHIESSEN, The Oxford Book of American Verse. Chosen and with an introduction by... New York, 1950.
- FRED B. MILLETT, Contemporary American Authors: A Critical Survey and 219 bio-bibliographies. New York, 1940.
- HARRIET MONROE, Poets and their Art. New York, 1926.
- HERBERT NELSON, Contemporary Trends. American Literature since 1914. Edited by... New York, 1948.

HOBSON QUINN, The Literature of American People. and Historical and Critical Survey, edited by... New York, 1951 (La parte cuarta - siglo XX - a cargo de GEORGE F. WHICHER).

D. RAJAN, Modern American Poetry, edited by... London, 1950.

D. RAJAN, T. S. Eliot, a study on his writing by several hands, edited by... London, 1947.

MICHAEL ROBERTS, The Faber Book of Modern Verse, edited by... Revised by Anne Ridler. London (Faber and Faber), 1960.

W. SHAND - A. GIRRI, Poesía Norteamericana Contemporánea. Traducción y selección por... Prólogo y notas por Gilbert Chase. Buenos Aires (Raigal), 1956.

JAMES G. SOUTHWORD, More Modern American Poets. Oxford, 1954.

ROBERT T. E. SPILLER, The Cycle of American Literature. An Essay in Historical Criticism. New York, 1955.

ROBERT T. E. SPILLER - W. THORP, Literary History of the United States. New York, 1953 (con la colaboración de T. T. Johnson, y H. S. Canby).

GERTRUDE STEIN, Selected Writings of... Edited with an introduction and notes by Carl Van Vechten. New York, 1946.

HEINRICH STRAUMANN, La Literatura Norteamericana en el siglo XX Traducción española de Méjico - Fondo de Cultura Económica - 1953 (1ª edición original de 1951).

ELLEN TATE, Sixty American Poets, 1896-1944. Selection, preface and critical notes by... WASHINGTON Washington (The Library of Congress), 1945.

RENE TAUPIN, L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920), par... Paris, 1929.

WALTER F. TAYLOR, The Story of American Letters. Chicago, 1956.

L. UNTERMEYER, Modern American Poetry. A Critical Anthology edited by... 6ª ed. New York, 1942.

JOSE MARIA VALVERDE, Situación de la Poesía Norteamericana. "Arbor", 1950.

JOSE MARIA VALVERDE, T. S. Eliot desde la poesía americana, en Estudios sobre la palabra poética. Madrid, 1952.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, Selected Essays of... New York, s. d. (1956 & 1957).

W. B. YEATS, The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935. Chosen by... Oxford (Clarendon Press), 1936.

MORCON ZAUWEN ZABEL, Historia de la Literatura Norteamericana. Traducción española de Buenos Aires (Losada), 1950.

CONCHA ZARCOYA, Historia de la Literatura Norteamericana. Barcelona (Ed. Labor), 1956.

b) Bibliografía de Pound (ediciones):

1908: A lume spento (Venecia, Antonelli).

A Quinzaine for this Yule (London).

1909: Personae (London, Elkin Mathews).

Exultations (London, Elkin Mathews).

1910: Provenca (Boston).

The Spirit of Romance (London, Dent and Sons).

1911: Canzoni (London, Elkin Mathews).

1912: The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti (London, Stephen Swift. Otra edición en Boston el mismo año).

Riposte (London, Swift) (Otra edición en Boston, 1913).

1913: Personae and Exultations of E. P. (London).

1914: Des Imagistes (New York).

1915: Cathay (London).

The Catholic Anthology 1914-15 (London).

1916: Lustra of E. P. (London, Elkin Mathews).

Gaudier-Brzeska a memoir (London, Lane. Edición de New York en el mismo año, y reimpresión en Londres, 1939).

1917: Noh: A Study of the Classical Stage of Japan (London, Mac Millan).

- Passages from the letters of John Butler Yeats (London, Cuala Press).
- 1918: Quia Pauper Amavi (London, The Egoist Press).
Pavannes and Divisions (New York, Knopf).
- 1920: Umbra (London).
Instigations (New York, Liveright).
Hugh Selwyn Mauberley (London, Ovid Press).
- 1921: Poems 1918-1921 (New York).
- 1923: Indiscretions (London).
- 1924: Antheil and the treatise on Harmony (Paris, Three Mountains Press).
- 1925: A Draft of XVI Cantos (Paris, Three Mountains Press).
- 1926: Personae: The Collected Poems of E. P. (London, Faber and Faber).
- 1928: Selected Poems, edited by T. S. Eliot (London, Faber and Faber. Reimpreso varias veces, la última en 1959).
A Draft of the Cantos XVII-XXVII (London, Faber and Faber).
- 1930: A Draft of the XXX Cantos (Paris, Three Mountains Press).
Imaginary Letters (London).
- 1931: How to read (London).
- 1933: A Draft of XXX Cantos (London, Faber and Faber).
A B C of Economics (London, Faber and Faber).
Active Anthology, edited by E. P. (London).
- 1934: A B C of Reading (London, Faber and Faber).
Homage to Sextus Propertius (London, Faber and Faber).
Make it New (London, Faber and Faber. Otra edición en New Haven, 1935).
- 1935: A Draft of Cantos XXI-LII (London, Faber and Faber).
Social Credit: an Impact (London).
Jefferson and/or Mussolini (London. Otra edición del mismo año en New York).
- 1936: The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, an

Ars Poetica, by Ernest Fenollosa, con introducción y ~~notas~~ notas de E. P. (New York. Otra edición de Londres, Faber and Faber, 1956).

1937: The Fifth Decad of Cantos (London, Faber and Faber).

Polite Essays (London, Faber and Faber)

1938: Guide to Kulchur (London, Faber and Faber).

1940: Cantos LII-LXXI (London, Faber and Faber).

A Selection of Poems (London, Faber and Faber).

1947: The Unwobbling Pivot and the Great Digest (traducciones de Confucio) (~~XXXX~~ New York).

1949: The Pisan Cantos (London, Faber and Faber).

The Cantos of E. P. (New York, New Directions).

1950: Seventy Cantos (London, Faber and Faber).

Patria Mia (New York).

The Letters of E. P., 1907-1941, edited by D. D. Paige (New York, New Directions; otra edición de Londres, Faber and Faber, 1951).

Personae: The Collected Poems of E. P. (New York, New Directions. Otra edición con ciertas variantes de consideración de London, Faber and Faber, 1952).

1951: Gold and Work (London).

1953: The Translations of E. P. (London, Faber and Faber. Otra edición del mismo año, New York, New Directions).

1954: Literary Essays of E. P. (London, Faber and Faber. Otra edición del mismo año, New York, New Directions).

The Cantos of E. P. (London, Faber and Faber. Con variantes respecto a la edición de New York de 1949).

1955: Shing Ching: The Classic Anthology, defined by Confucius. Translated by E. P. (London, Faber and Faber. Otra edición del mismo año, New York, New Directions).

1956: Section Rock-Drill, 85-95 de los Cantares. (New York, New Directions. Otra edición de London, Faber and Faber, 1957).

1958: Pavannes and Divagations (London, Peter Owen).

1960: Gaudier-Brzeska. A Memoir (Hessle, Marvell Press).

Thrones (London, Faber and Faber).

c) Bibliografía sobre Pound:

....., The case against the "Saturday Review of Literature". Chicago, 1949 (sobre la controversia por la concesión del Premio Bollingen).

ALICE S. AMDUR, The Poetry of Ezra Pound. Cambridge, 1936.

HERBERT BERGMAN, Ezra Pound and Walt Whitman. "American Literature", vol. XXVII, nº 1, marzo 1955, pp. 57-61.

JEAN DE BOSSCHERE, Ezra Pound. "The Egoist", enero-febrero-marzo, 1917.

JOHN EDWARDS, A preliminary check-list to the writings of Ezra Pound. New York, 1954.

J. H. EDWARDS - W.W. VASSE, Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound, Cantos I-LXXXIV, by... With the assistance of John J. Espey and F. Peachy. Berkeley and Los Angeles (University of California Press), 1959.

T. S. ELIOT, Ezra Pound: His Metric and his Poetry. New York, 1917.

T. S. ELIOT, Isolated Superiority, "The Dial", enero 1928,

T. S. ELIOT, The Method of Ezra Pound, "Athenaeum", nº 4669, 24 octubre, 19119, p p. 1065-1066.

CLARK EMERY, Ideas into Action: A Study of Pound's Cantos. Coral Gables, Florida, 1958.

JOHN J. ESPEY, Ezra Pound's Mauberley, a study in composition. London (Faber and Faber), 1955.

G. S. FRASER, Ezra Pound. Edinburgh-London (Olivier and Boyd), 1960.

HUGH KENNER, The Poetry of Ezra Pound. London (Faber and Faber), 1951.

LEWIS LEARY, Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound, edited by... .New York, 1954.

F. R. LEAVIS, How to teach reading. A primer for Ezra Pound. Cam-

bridge (The Minority Press), 1932.

N. CHRISTOPH DE NAGY, The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage. Basel (Francke Verlag Bern. The Cooper Monographs), 1960.

JESUS PARDO, Ezra Pound, Los Cantos Pisanos, versión, prólogo y notas de... Madrid (Rialp - Col. Adonais -), 1960.

PETER RUSSELL, An Examination of Ezra Pound, edited by... New York, 1950.

PETER RUSSELL, Ezra Pound: A Collection of essays to be presented to Ezra Pound on his Sixty-Fifth birthday, edited by... London, 1951.

HAROLD H. WATTS, Pound Cantos: Means to an end. Yale, 1947.

HAROLD H. WATTS, Ezra Pound and The Cantos, London, 1952.

d) Bibliografía sobre trovadores:

JOSEPH ANGLADE, Les Poésies de Peire Vidal. Paris, 1923.

JOSEPH ANGLADE, Les Troubadours. Paris, 1908.

CARL APPEL, Die Lieder Bertrams von Born. Halle, 1932.

VICTOR BALAGUER, Historia ^{política} ~~social~~ y literaria de los trovadores. Seis vol. Madrid, 1877-1880.

JEAN BOUTIERE - A. H. SCHUTZ, Biographies des troubadours, textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles. Toulouse-Paris (Privat-Didier), 1950.

ROBERT BRIFFAULT, Les Troubadours et le sentiment romanesque. Paris (Editions du Chêne), 1945.

UGO ANGELO CANELLO, La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello, edizione critica a cura di... Halle, 1883.

VINCENZO CRESCINI, Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Milano, 1926.

- H. J. CHAYTOR, From Script to Print. An Introduction to Medieval Literature. Cambridge (University Press), 1945.
- H. J. CHAYTOR, The Troubadours. Cambridge (University Press), 1912.
- H. J. CHAYTOR, The Troubadours of Dante. Being selections from the works of the Provençal poets quoted by Dante. With introduction, notes, concise grammar and glossary by... Oxford (Clarendon Press) 1902.
- HENRI DAVENSON, Les Troubadours. Paris (Seuil), 1961.
- M. FAURIEL, Histoire de la poésie provençale. 3 vol. Paris, 1846.
- FRANCIS HUEFFER, The Troubadours. A History of Provençal Life and Literature in Middle Ages, by... London (Chatto and Windus), 1878.
- ALFRED JEANROY, La Poésie lyrique des troubadours. 2 vol. Toulouse-Paris (Privat-Didier), 1934.
- ALFRED JEANROY, Les chansons de Guillaume IX, Duc d'Aquitaine, éditées par... Paris (Champion), 1927.
- ALFRED JEANROY, Les poésies de Cercamon. Paris, 1922.
- ALFRED JEANROY, Histoire sommaire de la poésie occitane, des origines à la fin du XVIII siècle, par... Toulouse-Paris (Privat-Didier), 1945.
- ADOLFO JENNI, La sestina lirica. Berna, 1945.
- R. C. JOHNSTON, Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Marguil, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par... Paris (Droz), 1935.
- ADOLF KOLSEN, Sämtliche Lieder Des Trobadors Giraut de Bornelh. Halle, 1910.
- RENE LAVAUD, Les Poésies d'Arnaut Daniel. "Annales du Midi", ns. 85-88. Toulouse, 1910.
- ERHARD LOMMATZSCH, Provenzalisches Liederbuch. Berlin, 1917.
- MILIOT, cf. SAINTE-PALAYE.
- PILLET-CARSTENS, Bibliographie der Troubadours. Halle, 1933.

M. RAYNOUARD, Choix des poésies originales des troubadours. 6 vol. Paris, 1816-1821.

ANTONIO RESTORI, Letteratura Provenzale. Milano, 1891.

MARTIN DE RIQUER, Las albas provenzales. "Entregas de Poesia", Anejo al número XII. Barcelona, 1944.

MARTIN DE RIQUER, La lírica de los trovadores. I. Poetas del Siglo XII. Barcelona (C. S. I. C.) 1948.

J. B. L. de SAINTE-PALAYE, Histoire Littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces... et l'histoire du douzième et du treizième siècles. Par... ; publiée par l'abbé C. J. X. MILLOT. 3 vol. Paris, 1774.

ALBERT STIMMING, Bertran von Born. Halle, 1913.

STANISLAW STRONSKI, La légende amoureuse de Bertran de Born. Paris, 1914.

ANTOINE THOMAS, Poésies complètes de Bertran de Born. Toulouse, (Bibliothèque Méridionale, tome I), 1888.

GIANLUIGI TOJA, Arnaut Daniel. Canzoni. Edizione critica a cura di... Firenze (Sansoni), 1960.

e) Bibliografia sobre poesia italiana medieval:

....., Le Opere di Dante, testo critico della Società Dantesca, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli. Firenze, 1921.

E. AROUX, Clef de la Comédie anti-catholique de Dante Alighieri. Paris, 1856.

E. AROUX, Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le Moyen Age. Paris, 1854.

E. AROUX, Les mystères de la Chevalerie et de l'amour platonique au Moyen Age. Paris, 1858.

LUIGI DI BENEDETTO, Rimatori del Dolce Stil Novo (Guido Guinizelli-Guido Cavalcanti-Lapo Gianni-Gianni Alfani-Dino Frescobaldino da Pistoia), a cura di... Bari (Laterza), 1939.

GIULIO BERTONI, Il Duecento, a cura di... En Storia Letteraria d'Italia. Milano (Vallardi), 1947.

WALTER BINNI, I classici italiani nella storia della critica, opera diretta da... 2 vol. Firenze, 1954.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, Storia della critica romantica in Italia. Verona, 1949.

DINO COMPAGNI, La Cronica, Le Rime e l'Intelligenza, a cura di Raffaello Piccoli. Lanciano (Carabba), 1911.

DANTE ALIGHIERI, La Divina Commedia. Testo critico della "Società Dantesca Italiana"... rifatto da GIUSEPPE VANDELLI. Milano (Hoepli), 1943.

GIUSEPPE FANCIULLI, Dante. La vita e le opere. Milano, 1930.

ARTURO FARINELLI, Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania. Torino, 1922.

FRANCESCO FLORA, Storia della Letteratura Italiana. Volume I: Dal Medio Evo alla fine del Quattrocento. Verona (Mondadori), 1948.

~~WERNER~~ P. FRIEDERICH, Dante's fame abroad, 1350-1850 (The influence of Dante Alighieri on the poets and scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States). Roma, 1950.

ADOLFO GASPARY, Storia della Letteratura italiana, di... Volume I. Tradotta dal tedesco da Nicola Zingarelli. 2^a ed. Torino, 1914.

ARISTIDE MARIGO, Dante Alighieri: De Vulgari Eloquentia, ridotto a miglior lezione e commentato da... Firenze, 1938.

ANGELO MONTEVERDI, Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli. Milano-Napoli (Ricciardi), 1954.

BRUNO NARDI, Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca. 2^a ed. riveduta e accresciuta. Bari (Laterza), 1949.

MARIO PELAEZ, Sestina, en Enciclopedia Italiana, XXXI, pp. 501-502.

FRANCESCO PETRARCA, Rime, Trionfi e Poesie Latine, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno. Milano-Napoli (Ricciardi), 1951.

ARTURO POMPEATI, Storia della Letteratura Italiana. Volume I: Il Medio Evo. Torino, 1944.

PAUL RENUCCI, Dante. Paris (Hatier), 1958.

DANTE GABRIEL ROSSETTI, Dante and his circle. With the Italian Poets preceding him (1100-1200-1300). Revised and re-arranged edition. London (Ellis and White), 1874.

GABRIELLE ROSSETTI, Commento analitico alla Divina Commedia. Londra, 1826-1827.

GABRIELLE ROSSETTI, Il mistero dell'amor platonico nel Medio Evo derivato dai misteri antichi. 5 vol. Londra, 1840.

GABRIELLE ROSSETTI, La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici. Londra, 1842.

GABRIELLE ROSSETTI, Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza ch'esercitò nella letteratura d'Europa, e specialmente d'Italia, come risulta da molti suoi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio. Londra, 1832.

PAUL SABATIER, Vie de Saint François d'Assise, par... Paris, 1894.

CARLO SAINARI, La Poesia lirica del Duecento, a cura di... Torino (Unione Tipografico-Editrice Torinese), 1951.

FRANCESCO DE SANCTIS, Storia della Letteratura Italiana, 2 vol. Nuova edizione a cura di B. Croce. Bari, 1912.

NATALINO SAPEGNO, Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Vol. I: Dalle Origini alla fine del Quattrocento. Firenze (la Nuova Italia), 1956.

J. E. SHAW, Guido Cavalcanti's theory of Love. The "Canzone d'Amore" and other related problems, by... Toronto (University of Toronto Press), 1949.

PAGET TOYNBEE, Dante Alighieri. London, 1900.

LUIGI VALLI, Il linguaggio segreto di Dante e dei "fedeli d'amore". Roma, 1928.

GUGLIELMO VOLPI, Il Trecento, en Storia Letteraria d'Italia, scritta da una società di professori. Milano, 1912.

GUIDO ZACCAGNINI, Le rime de Cina da Pistoia, a cura di... Genève (Bibliotheca dell' Archivum Romanicum, vol. 4), 1925.

NICOLA ZINGARELLI, Dante en Storia Letteraria d'Italia, scritta da una società di professori. Milano, 1912.

f) Bibliografia sobre Villon:

HILAIRE BELLOC, Avril, being essays of the poetry of the French Renaissance. 2nd ed. London, 1910.

HILAIRE BELLOC, Paris. London, 1900.

ANDRE BURGER, Lexique de la langue de Villon, précédé de notes critiques pour l'établissement du texte. Genève-Paris (Droz-Minard), 1957.

ANTOINE CAMPAUX, François Villon. Sa vie et ses oeuvres. Paris (Durand), 1859.

FRANCIS CARCO, Le roman de François Villon. Paris (Plon), 1926.

GUSTAVE COHEN, La vie littéraire en France au Moyen Age. Paris (Tallandier), 1949.

LOUIS CONS, Etat présent des études sur Villon. Paris (Société d'édition "Les Belles Lettres"), 1936.

PIERRE CHAMPION, François Villon, sa vie et son temps. 2 vol, 2ème éd. Paris (Champion), 1933.

PIERRE CHAMPION, Histoire poétique du Quinzième Siècle. 2 vol. Paris (Champion), 1923.

EDWARD F. CHANEY, François Villon and his environment. Oxford, 1946.

FERNAND DESONAY, Villon. Paris, 1933.

A. DEUTSCH - M. SAVILL, Villon. Ballades, French and English, selected by... London, 1946.

THEOPHILE GAUTIER, Les Grotesques. Paris (M. Lévy), 1859.

ETIENNE GILSON, Les Idées et les Lettres. Paris (Librairie Philosophique J. Urin), 1932.

D. B. WYNDHAM LEWIS, François Villon. A documented survey, by... With a preface by H. Belloc. London, 1945.

AUGUSTE LONGNON, François Villon: Oeuvres. Éditées par... Quatrième édition revue par LUCIEN FOULET. Paris (C.F.M.A.), 1958.

JULES DE MARTHOLD, Le Jargon de François Villon. Paris, 1895.

D. NISARD, Histoire de la Littérature Française. 4 vol. Paris (Framin-Didot), 15^{ème} éd. 1889.

GASTON PARIS, François Villon. Paris (Hachette), 1901.

W. HUNTINGTON REECE, The European Ancestry of Villon's Satirical Testaments, by... New York (Syracuse University Monographs), 1941.

DANTE GABRIEL ROSSETTI, The Works of... Edited with preface and notes by William M. Rossetti. London, 1911.

C. A. SAINTE-BEUVE, Causeries du Lundi. 3^{ème} éd. tome 14. Paris, s. d.

MARCEL SCHWOB, François Villon. Rédaction et notes. Paris (Dumoulin), 1912.

MARCEL SCHWOB, Le Parnasse satyrique du XV^{ème} siècle. Paris, 1905.

ITALO SICILIANO, François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age. Paris (Armand Colin), 1934.

H. DE VÈRE STACBOOLE, François Villon, his life and times, 1431-1463. London, 1916.

R. L. STEVENSON, Familiar Studies of Men and Books. 10th ed., London, 1895.

ALGERNON CHARLES SWINBURNE, Poems and Ballads. London (Chatto and Windus), 1881.

ALGERNON CHARLES SWINBURNE, Selected Poems of... Edited with an introduction by E. Shanks. London, 1950.

LOUIS THUASNE, François Villon. Oeuvres. Edition critique avec notices et glossaire, par... 3 vol. Paris (Auguste Picard), 1923.

LOUIS THUASNE, Musset et Villon, "Mercure de France", 1er Mars, 1931, pp. 257-259.

LOUIS THUASNE, Villon et Rabelais. Paris, 1911.

PAUL VALÉRY, Villon et Verlaine, en Variétés, Oeuvres, I, pp. 427-443. Paris (Gallimard), 1957.

MAURICE WILMOTTE, Études critiques sur la tradition littéraire en France. Paris, 1909.

g) Bibliografía miscelánea:

(En este apartado sólo figura una breve selección de los libros que sólo de un modo muy marginal afectan a los temas tratados en este trabajo)

THEODORE DE BANVILLE, Oeuvres de... Le sang de la coupe-Trente-six ballades joyeuses-Le Baiser. Paris (Lemerre), 1890.

THEODORE DE BANVILLE, Oeuvres de... Odes Funambulesques, suivies d'un commentaire. Paris (Lemerre), 1892.

MARGRET BOVERY, Treason in the Twentieth Century. London (MacDonald), 1961.

STELLA BOWEN, Drawn from Life. Reminiscences by... London (Collins), s. d. (1941)?

ROBERT BROWNING, The Poetical Works of... 2 vol. London, 1951.

GISOUE CARDUCCI, Poesie di... 1850-1900. Quinta edizione. Bologna, 1906.

MICHEL BUTOR, Répertoire. Paris (Minuit), 1960.

ERNST ROBERT CURTIUS, Ensayos críticos acerca de literatura europea. 2 vol. Traducción española de Eduardo Valenti, Barcelona, 1959.

ERNST ROBERT CURTIUS, Literatura Europea y Edad Media Latina. 2 vol. Traducción española de México (Fondo de Cultura Económica), 1955.

WILLIAM GAUNT, The Aesthetic Adventure. London (J. Cape), 1945.

MARIA MANENT, Darreres tendències de la poesia anglesa, "Revista de Catalunya", n.º 79. Barcelona, junio 1934, pp. 197-220.

EDMOND ROSTAND, La princesse lointaine. Paris (Fasquelle), 1929.

JOHN RUSKIN, The seven lamps of architecture. London (Everyman's Library), 1937.

JESSIE L. WESTON, From Ritual to Romance. Cambridge, 1920.

DENIS DE ROUEMONT, L'Amour et l'Occident, 2ème éd. Paris (Plon), 1958.

PIERRE BELPERRON, La Croisade contre les Albigeois, et l'union du Languedoc à la France, 1209-1249. Paris (Plon), 1959.

PAUL VERLAINE, Oeuvres poétiques complètes. Texte, introduction ... par Yves Gérard Le Dantec. Paris (Gallimard), 1959.

h) Ediciones de Pound manejadas:

(Las ediciones por las que se citan las obras en el texto - a menos que se indique explícitamente lo contrario - llevan asterisco).

The spirit of Romance. An attempt to define somewhat the charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe, London (Dent and Sons), s. d. (1910).

* The Spirit of Romance. New York (New Directions), s. d. (Spirit).

Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti. With translations of them and an introduction by... London (Stephen Swift), 1912.

Homage to Sextus Propertius. Quia Pauper Amavi. London (Faber and Faber), 1934.

Polite Essays. London (Faber and Faber), 1937.

The Fifth Decad of Cantos. London (Faber and Faber), 1937.

* The Cantos of E. P. New York (New Directions), 1949. (Cantos)

The Pisan Cantos. London (Faber and Faber), 1949.

Personae: The Collected Poems of E. P. New York (New Directions), 1950.

A B C of Reading. London (Faber and Faber), 1951.

* The Letters of Ezra Pound, 1907-1941. Edited by D. D. Paige. London (Faber and Faber), 1951. (Letters)

Guide to Kulchur. London (Peter Owen), 1952.

Personae: Collected shorter poems of E. P. London (Faber and Faber) 1952.

* The Translations of E. P. With an introduction by H. Kenner. New York (New Directions), s. d. (1953) (Translations)

The Translations of ... With an introduction by H. Kenner. London (Faber and Faber), 1953.

* Literary Essays of E. P. With an introduction by T. S. Eliot. New York (New Directions), 1954. (Lit. Essays)

The Cantos of Ezra Pound. London (Faber and Faber), 1954.

* Selected Poems, edited with an introduction by T. S. Eliot. London (Faber and Faber), 1956. (Sel. Poems).

Section: Rock-Drill 85-95 de los Cantares. London (Faber and Faber), 1957.

Pavannes and Divagations. London (Peter Owen), 1958.

Thrones, 96-109 de los cantares. London (Faber and Faber), 1960.

Gaudier-Brzaska. A Memoir. Hessle (Marvell Press), 1960.

EZRA POUND

SU VIDA

SUS OBRAS

SUS AMBIENTES LITERARIOS



a) Los años juveniles: Ezra Loomis Pound nació en Hailey (estado de Idaho) - en el Medio Oeste - el día 30 de octubre de 1885; su familia, de origen inglés, se hallaba afincada en América desde el siglo XVII (1); pasó la mayor parte de su infancia en Moskow (Idaho) y en Minnesota, y estudió en el Hamilton College y en la universidad estatal de Pennsylvania; en 1902 pasó a la categoría de estudiante especializado, siguiendo cursos de literatura comparada, y en 1905 se graduaba en la sección de filología románica. El 13 de junio de 1907 obtenía el "master's degree" por la Universidad de Pennsylvania.

Desde 1905 a 1907 es "instructor with professorial functions" en esta universidad, y en el otoño de 1907, gracias a una beca, emprende su primer viaje a Europa; desembarca en Gibraltar y vive unos meses en España reuniendo materiales para un tesis sobre Lope de Vega, hasta que, cargado de deudas, abandona el país y realiza un breve recorrido por Francia e Italia; vuelve a los Estados Unidos y se instala en Crawfordville (Indiana), "la Atenas del Oeste", ciudad de vieja tradición literaria; allí trabaja en el Wabash College como lector de francés y español, pero a los cuatro meses es expulsado, acusado de ser "too much of a Latin Quarter type" (2).

Esta pintoresca expresión con la que se justifica la expulsión del joven Pound es representativa de la pugna intelectual que desde hacía más de una década conmovía el país: de una parte, las llamadas fuerzas de la "tradición", atrincheradas en sus rígidas posiciones, que lanzaban anatemas contra todo lo que sonara a "francés", "wildeano", "simbolista" o "decadente", vocablos más o menos sinónimos en su terminología; de otra parte, los avanzados que abominaban del símbolo Emerson y que publicaban revistas minoritarias cuyo rasgo común era su incondicional adhesión a la nueva literatura que venía de Francia (3). La traducción al inglés, en 1895, del famoso libro de Max Nordau Degeneration, en el que se pretendía probar científicamente que los rasgos distintivos de los llamados escritores y artistas "simbolistas" o "decadentes" eran propios de anormales y degenerados, y la escandalosa condena que este mismo año recayó en la persona de Wilde (4), dieron pie a que la gente de orden considerara la nueva literatura directamente inspirada por Satanás. The New York Society for the Suppression of Vice y la bostoniana Watch and Ward Society, haciendo alardes de rigidez moral, censuraban duramente toda originalidad literaria. No aceptar a Walter Scott, a Tennyson y a Longfellow, y defender a Mallarmé, a Verlaine o a Maeterlinck, era considerado en los círculos dirigentes de la universidad como signo evidente de depravación moral, y quién sabe si patológica. Sólo pues en un ambiente tan peculiar como éste, la expresión peyorativa "Latin Quarter type" adquiere pleno significado.

La mentalidad, el ambiente literario y la enseñanza universitaria de su país, han sido juzgados muy severamente por Pound; si un crítico tan ponderado como Louise Bogan traza un sombrío panorama de la poesía norteamericana de estos años - "poesía imitativa, sentimental y 'decente'" ("imitative, sentimental and 'genteel'") (5) - Pound tiene ácidos comentarios para las instituciones de enseñanza de aquel entonces (6) y para el clima literario en que pasó su juventud. Así, en 1912 afirmaba que la única diferencia entre el número de una revista aparecida en 1880 y un número de la misma revista aparecida en 1910 era la fecha que llevaba en la primera página (7). En 1927, en el New York Herald, Pound evoca la época de su formación universitaria:

"Literary instruction in our 'institutions of learning' (the proper definition would be 'institutions for the obstruction of learning') was, at the beginning of the century, cumbrous and inefficient. Y dare say it still is. Certain more or less wildly exceptional professors were affected by the 'beauties' of various authors (usually deceased), but the system, as a whole, lacked sense and co-ordination" (8).

Eliot, es en este aspecto, otro excepcional testigo de cargo: "Whatever may have been the literary scene in America between the ~~beginning~~ beginning of the century and the year 1914, it remains in my mind a complete blank... Undergraduates, at Harvard in my time read the English poets of the 90s who were dead; that was as near as we could get to any living tradition. Certainly I cannot remember any English poet then alive who contributed to my own education... I do not think it too sweeping to say that there was no poet (in England or America) who could have been of use to a beginner in 1908. The only recourse was to poetry of another language" (9).

Decepcionado de su experiencia pedagógica y en abierta rebelión con su ambiente, Pound volvió a Europa y vivió en Venecia en la máxima pobreza. En los Pisan Cantos se ha referido a la soledad y al hambre de este período de su vida y a su impulso de arrojar al Gran Canal el manuscrito ("le bozze", los esbozos, según su propia expresión) de su primer libro de poemas (10); estos poemas se publican en Venecia, en una tirada de cien ejemplares, con el título de A lume spento. Es el año 1908, y la primera obra de Pound nace bajo el signo del Dante, uno de cuyos versos da nombre al volumen (11).

b) Los años londinenses. El imaginismo: Unos meses después, en el mismo 1908, Pound se traslada a Londres y se instala en Kensington, en un piso diminuto donde él mismo se cocina la comida. Da una serie de conferencias con el título de The Development of the Litera-

ture of Southern Europe (12), publica varios libros de poemas - A Quinzaine for this Tule, Personae, Exultations - y en 1910 un importante libro de ensayos: The Spirit of Romance. Traba amistad con un grupo de artistas y escritores y empieza la aventura imaginista.

En noviembre de 1908, Edward Storer había publicado Mirror of Illusions, que puede considerarse como el primer libro de poemas imaginista, y el jueves, 25 de marzo de 1909, en Bellotti's, un restaurante del Soho, empiezan las reuniones semanales del cenáculo imaginista: Hulme - el teórico -, Flint - el primer historiador del movimiento -, Storer - el primer poeta publicado -, Tancred, Cambell, Miss Florence Farr y varios más. Critican los versos de Wilde y de Kipling, se entusiasman con las tankas y los haikais japoneses - que conocen através de versiones francesas - y sueñan con un nuevo concepto de la imagen poética. Los haikais y tankas, poesía extraordinariamente concisa, alusiva y elíptica, son sus modelos; quieren una poesía que contenga imágenes, no conceptos.

El 22 de abril de 1909, Pound, que acaba de publicar Personae, es presentado al grupo por Miss Farr, y su extraordinaria personalidad se impone rápidamente, asombrando a sus nuevos amigos con su agilidad mental y su peculiar virtuosismo; un día, reunido todo el cenáculo, se levanta, reclama silencio y con voz tonante lee Sestina: Altaforte; el entusiasmo del auditorio se desborda, y, según un testigo presencial, "the entire café trembled" (13). Pound atrae al imaginismo - aún sin nombre - a las que habían de ser las dos figuras más famosas del movimiento: Hilda Doolittle y Richard Aldington. A fines de aquel invierno, el grupo se dispersa, pero en 1912 Pound publica la reducidísima obra poética de Hulme como epílogo de su libro Ripostes, y en el prefacio lanza el nombre de "imaginistas", destinado a tener tanta fortuna. Dos años más tarde publica anónimamente la primera antología imaginista: Des imagistes.

Según Hulme, la poesía iba a ser "alegre, seca, sofisticada", un "mosaico de palabras"; había que desterrar la difusa y vaga poesía georgiana y los ecos de la fastuosa retórica de Tennyson, y el antídoto contra todo ello era "la economía del verso", su quintaesencia. Pound se propone dar seriedad, responsabilidad, concisión a la poesía; en 1915, en un ensayo significativamente titulado The serious artist, afirma lapidariamente: "Bad art is inaccurate art" (14) y en pleno imaginismo define: "Escribir una poesía dura y precisa, nunca blanda, nunca indefinida". Hilda Doolittle se abrevia el nombre (H.D.) y semejantemente Pound escribe sobre una impresión del metro de París (el rostro de dos bellas muchachas entrevisto en medio de una gran aglomeración) un poema de treinta versos que al cabo de un año refunde en otro de quince y que, finalmente, en su afán de concisión reduce a dos versos; dos versos que "no contienen ideas, ni son moralizadores ni narrativos, sino simplemente descriptivos":

The apparition of these faces in the crowd;
petals on a wet, black bough (15).

(Surgen de entre la multitud estos rostros;
pétalos de una rama negra y húmeda) (16)

Mientras, en los Estados Unidos, la revista The Smart Set (fundada en 1890 "for the amusement of members of New York society"), en 1908 caía en manos de dos jóvenes "europeístas": George Jean Nathan y H. L. Mencken (17), a quienes pronto se unió otro "intransigente", William Huntington Wright, apasionado por el impresionismo francés. Su implacable crítica del estancamiento cultural norteamericano se vio apoyada por los revolucionarios colaboradores que buscaron para su revista: los inconformistas más feroces de la literatura anglosajona - en la terminología de la época, "modernistas" - encabezados por D. H. Lawrence, Dreiser y el propio Pound (18).

La efímera English Review, que inició en 1909 Ford Madox Ford, Poetry Review, Poetry and Drama, The Chapbook, y otras publicaciones semejantes contribuyeron a la difusión de la obra de Pound y su grupo. En 1912, Harriet Monroe empezaba a publicar en Chicago la revista Poetry: A Magazine of Verse, abierta a todas las tendencias, de la que Pound es el corresponsal en Europa. En el primer número de Poetry (octubre de 1912) Pound publica un poema dedicado a Whistler, de quien se había celebrado en setiembre de aquel año una exposición en la Tate Gallery; se trata de un verdadero poema de combate, un grito de inconformismo y rebeldía en el que se alude a "that mass of dolts".

You also, our first great,
had tried all ways... (19)

(También tú, el primero de nuestros grandes
intentaste todos los caminos...)

Esta es la presentación de Pound al público americano, y con estos versos parece indicar su propio camino: intentarlo todo, renovarlo todo. En el siguiente número de Poetry consigue que Aldington publique uno de sus primeros poemas imaginistas.

En este mismo 1912 Pound conquista una nueva y valiosa amistad: Yeats; ambos pasan juntos el invierno de 1912-13 en un cottage de Holman's Hatch; Pound introduce a Yeats en las nuevas tendencias poéticas y le hace apartarse progresivamente de su primerizo esteticismo prerrafaelista; mientras, no interrumpe su trabajo: acaba de terminar sus traducciones de Cavalcanti - precisamente una clara superación de la perspectiva de Rossetti - y ahora se ocupa de las notas del orientalista norteamericano Fenollosa.

En abril de 1914 casa con una joven inglesa, Miss Dorothy Shakespear - hija de una íntima amiga de Yeats - y aquel mismo año llega a Inglaterra un joven americano, estudiante del Merton College de Oxford, que se enrola en el movimiento imaginista; su nombre es Thomas Stearns Eliot, y su amistad con Pound tendrá una gran trascendencia en la historia de la poesía contemporánea. El 30 de setiembre de 1914 Pound escribe a Harriet Monroe: "I was jolly well right about Eliot. He has sent me the best poem I have yet seen from an American... He is the only American I know of who has made what I call adequate preparation for writing" (20).

También en 1914 aparece en Londres la revista Blast, Review of the Great English Vortex, órgano de un movimiento de vanguardia inglés, el vorticismo, fundado por Wyndham Lewis, que contaba con el incondicional apoyo de Pound, siempre dispuesto a favorecer este tipo de iniciativas. Blast, aunque de vida muy efímera, tuvo bastante resonancia, y contribuyó a aumentar su prestigio (21).

Más duraderas que el órgano del vorticismo fueron las publicaciones de la revista quincenal The Egoist (22), que, bajo la dirección de Harriet Shaw Weaver, no tardó en convertirse en una palanca más de la incansable actividad de Pound. Gracias a él las prensas de The Egoist publican en folletón el Portrait of the Artist as a Young Man, de Joyce, y es Pound también quien convence a la directora para que adelanta dinero a Joyce con el fin de que éste pueda terminar su Ulysses. Pound fue uno de los primeros en proclamar el genio de Joyce, pero éste no fue el único de sus descubrimientos; el escultor Gaudier-Brzeska, sobre quien publica un libro, le debe también, en este 1916, el primer paso hacia la fama. El entusiasmo de Pound por la obra de Eliot le mueve a publicar una miscelánea de poemas que titula Catholic Anthology - "católica", no en el sentido religioso, sino en el sentido etimológico de ecléctica, universal - ; en esta antología, cuya intención fundamental es dar a conocer la poesía de Eliot, se publican entre otros el Prufrock y el Portrait of a Lady. Publica en Cathay las adaptaciones de poemas chinos y sostiene una larga y puntillosa polémica con Amy Lowell, quien pretendía atribuirse la jefatura del grupo imaginista que, por otra parte, estaba ya en plena descomposición.

Son los últimos años de la guerra ^{los} y de la primera posguerra; Pound, sin concederse un momento de tregua, sigue trabajando en sus libros de creación (Lustra, Quia Pauper Amavi), en sus ensayos (Pavannes and Divisions) y en su labor editorial; en este último aspecto, en 1917 edita parte del epistolario de Yeats. Es uno de los momentos más activos de su vida. Su actitud vital en esta época se refleja en el poema Ité, del libro Lustra: habla a sus versos y con un género de alegre desafío, los encamina hacia los "amantes de la perfección":

Go, my songs, seek your praise from the young, and from
 move among the lovers of perfection / the intolerant,
 Seek ever to stand in the hard Sophoclean light
 and take your wounds from it gladly (23).

(Id, canciones mías, buscad el elogio de los jóvenes y de
 andad sólo entre los amantes de la perfección.
 Intentad permanecer siempre bajo la difícil luz de Sófocles,
 y dejad, alegremente, que os hieran).

"¿Tendremos también nosotros una literatura americana? Si, cuando arrojemos a los cuatro vientos los sonidos y las palabras", decía Joaquim Miller en 1887, en el prólogo de sus "Poesías Completas" (24). Pound opone a esta concepción de espontaneidad anárquica su concepto de "serious artist". "Intolerantes", "perfección", "difícil luz", la terminología es lo suficientemente explícita para que no sea necesario insistir más en la evidencia de que Pound está en los antípodas de una rebelión fácil, desordenada y superficial. Pound, junto con los imaginistas, estaba creando un lenguaje poético capaz de hacer apta a la lengua inglesa para la expresión de un mundo de nuevas experiencias; un lenguaje culto, riguroso, exigente, conciso. "He was - dice Bowra de Pound - one of the first poets writing in English to attempt a poetry in which the feelings and thoughts of urban, cultivated man are expressed in a modern idiom" (25).

El período londinense de Pound se cierra con un interesante libro de poemas, Hugh Selwyn Mauberley, publicado en 1920; a través del protagonista del libro - Mauberley - Pound se confiesa. En Ode pour l'élection de son sepulchre, habla del que ha nacido "in a half-savage country, out of date";

His true Penelope was Flaubert,
 he fished by obstinate isles (26)

(Su verdadera Penélope fue Flaubert,
 pescó por obstinadas islas).

En los versos de Mauberley ejemplifica los azares de su inquieta trayectoria intelectual; aquí está la protesta del "serious ~~artist~~ artist", del esteta, ante una sociedad por la que se siente incomprendido:

The age demanded an image
 of its accelerated grimace,
 something for the modern stage,
 not at any rate, an attic grace (27)

(La época pedía una imagen
de su mueca acelerada,
algo para el escenario moderno,
de ningún modo gracia ática) (28).

El poeta "quiso resucitar el arte muerto de la poesía; mantener la antigua acepción de lo sublime. Se equivocó desde el principio". Y así, extraño a todos, "indiferente al curso de los acontecimientos, se borró del recuerdo de los hombres". Mauberley acaba huyendo a los mares tropicales, un poco tras la sombra de Stevenson y Gauguin. Allí escribe:

I was
and I no more exist;
here drifted
an hedonist (29).

(Fui
y ya no existo;
hasta aquí fue traído
un hedonista).

En pocos libros como en éste Pound transparentó más la esencia misma de su personalidad y su dependencia respecto al esteticismo del fin de siglo. En palabras de un crítico, esta colección de poemas "is the cry of the romantic poet against the world which surrounds him and the cry of a poet choosing a different world in his mind; but the romantic cries are uttered with a worldly, even a tough elegance" (30).

c) Pound en París. La "generación perdida": El período parisién de Pound va de 1920 a 1924 y es, claramente, un período de tránsito. En este momento está empezando una etapa de la cultura del siglo XX que se considerará dorada: los happy twenties, los veinte, los años de la experiencia y de la prueba en que se forma una generación de intelectuales americanos que vive en coyunturas históricas y personales inéditas hasta entonces.

Desde que a fines del XIX Henry James abre la brecha europeísta en el ambiente intelectual americano, Europa, y especialmente París, atrae a los mejores escritores del nuevo continente. En 1902 Gertrude Stein se instala en París, y con ella alud americanista que trajo consigo la primera guerra mundial, su salon de la rue de Fleurus se convierte en el centro de la nueva intelectualidad americana.

En torno a Gertrude Stein, y a Pound, que acaba de llegar de Londres, se agrupan Hemingway, Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson, Archibald Mac Leish, Glenway Scott... En Inglaterra escribían Eliot y Hilda Doolittle, Amy Lowell, desde Londres, pontificaba sobre un imaginismo ya muerto, e innumerables jóvenes americanos estaban diseminados por toda Europa: Dos Passos, Katherine Ann Porter, Thornton Wilder, Cummings, Edith Warton, Nathanael Westm Kay Boyle... Poco después, Henry Miller llegaba a la capital francesa. Toda una generación a la que Gertrude Stein dehomino "la generación perdida", "the lost generation".

Es el momento europeo de la literatura norteamericana, el momento del desarraigo y del cosmopolitismo; cuando Gertrude Stein colecciona cuadros de Picasso y Gris, y trata a Matisse, a Brancusi, a Cocteau, cuando Miller escribe apasionadas páginas sobre París, Cummings ensaya vanguardismos, Eliot resucita a los metafísicos ingleses del XVII, Scott Fitzgerald pinta el brillo mundano de la Costa Azul, y Hemingway, enamorado de Montparnasse y del relumbrón trágico de la fiesta de los toros escribe The sun also rises, mientras Wilder, desde Roma, escribe The Kabala sobre la sociedad exquisitamente depravada, fastuosa y decadente de la vieja Europa (31).

En este extraño ambiente, tan propicio a la floración de todo esteticismo, el esteta innato que hay en Pound se sentía plenamente a gusto; él es una de las grandes estrellas del momento, uno de los maestros a quienes se escucha, se admira, se consulta, se venera. "Un moment - vers 1920 - Pound devient le Prince des expatriés, le Grand-duc des esthètes: de la terrasse au Dôme, il dirige sa cour, lance mots d'ordre et modes" (32). Ha cambiado su tribuna del restaurante del Soho londinense por una mesa en la terraza de Aux Deux Magots, place Saint Germain, pero sigue siendo el mismo. Muchos de los americanos de París caen bajo su férula y le muestran los manuscritos de sus primeras obras; entre ellos, un periodista, ex-boxeador, que había hecho la campaña de Italia, Ernest Hemingway, quien por fin termina decidiéndose por Gertrude Stein, más segura en sus juicios (33).

Sin embargo, quizás ante la posteridad la figura de Pound en París ha quedado un tanto eclipsada por la de Gertrude Stein, en parte debido a que uno de los libros más divulgados sobre este periodo, escrito por la propia Stein - The Autobiography of Alice B. Toklas - apenas menciona al poeta. Pound y la Stein, rivales en el magisterio de los "exiles", no magtuvieron relaciones muy cordiales, apesar de que coinciden en muchos puntos de sus respectivas actitudes estéticas. Tal vez Pound demasiado agresivo, demasiado arbitrario, careció del extraordinario magnetismo personal de Gertrude Stein, en torno a la cual se agrupó todo el París artistico de un tercio del siglo XX

("Founding Father of her century", la ha llamado Virgil Thomson (34)), pero Pound, dotado también de una fortísima personalidad desempeñó en estos años un papel mucho más importante del que quiere atribuirle Gertrude Stein en su famosa autobiografía (35).

Eliot entrega a Pound el manuscrito de The Waste Land, y el maestro lo corrige a fondo y lo reduce en sus dimensiones; en 1922 Eliot da la obra a la imprenta sin cambiar una sílaba del texto establecido por Pound, y se la dedica: "To Ezra Pound, il miglior fabbro" (36). Dogmático y exigente, arbitrario a veces, pero casi siempre agudo y original, Pound reina sobre el agitado mundo de los "exiles" de los veinte. El 70 bis, Rue Notre Dame des Champs, donde el escritor vive con su esposa, rivaliza como núcleo de atracción de los americanos de París con la ~~casa~~ casa de la Rue de Fleurus, de la Stein, y la librería de Sylvia Beach, en Rue de l'Odéon. Publica una antología de sus propios poemas, un libro vagamente autobiográfico con el título de Indiscretions y una monografía sobre el músico Antheil, uno de sus innumerables descubrimientos.

Pero la obra que le absorbe en estos momentos es la más ambiciosa de las concebidas por Pound: The Cantos. Quiere escribir la Divina Commedia del siglo XX, un gigantesco poema que sintetice toda su época y, para ser fiel a ella, debe ser un poema caótico, extravagante, casi incomprensible, cosmopolita, formando un verdadero mosaico de lenguas; un vasto poema donde tengan cabida y alternen en una confusa mescolanza desde el hecho más trivial hasta el gran acontecimiento histórico que cambia el signo de la humanidad. Empeñado en esta gigantesca obra que imagina como la culminación de todas sus inquietudes, publica los dieciséis primeros Cantos en París, en 1925, cuando ya ha abandonado Francia para siempre. Mauberley, hastiado de la sociedad, se refugia en las Molucas, pero Pound no se resigna a ir tan lejos; le basta un refugio relativamente solitario - un pueblecillo de la Riviera italiana - un lugar donde estar solo, pero desde donde pueda seguir influyendo en todos, haciendo sentir su presencia, manejando todos los resortes de la vida intelectual (37).

d) Rapallo. "L'engagement". La guerra: En febrero de 1924 Pound deja París y fija su residencia en Rapallo, en la Riviera italiana; su prestigio empieza a declinar. En 1926 reúne toda su obra anterior a los Cantos en una refundición de Personae - en la que rechaza más de los dos tercios de los poemas publicados hasta el momento - y un año más tarde recibe el premio de The Dial (concedido en años anteriores a Eliot, Williams y Cummings). En 1928 da a conocer la continuación de The Cantos (del XVII al XXVIII), y aquel mismo años Eliot, desde Londres, intriducido en las tareas editoriales, publica la que es sin duda la mejor antología de Pound, con un lúcido prólogo en el que ana-

liza sutilmente la obra de su maestro.

Desde su retiro italiano de Rapallo ("el ombligo del mundo", según su expresión), Pound sigue escribiendo poemas, críticas, ensayos, innumerables cartas que prueban su inagotable curiosidad y constituyen un medio más de influir, remover y animar los ambientes en este organizador nato. Desde su primera juventud la correspondencia de Pound había sido copiosísima, pero a partir de estos años adquiere proporciones realmente inusitadas. Desde todos los rincones del mundo recibe cada año millares de cartas y a todas contesta. Antiguos amigos, admiradores, detractores, críticos, catedráticos, políticos, economistas, sociólogos, eruditos, pero sobre todo jóvenes escritores que le mandan sus manuscritos. Pound no deja a nadie sin contestación. Como dice el editor de su epistolario, resulta difícil encontrar a alguien que no se haya carteadado con él. Parte de este epistolario había sido ya publicado en esta época, y merecido gran atención, y es evidente que Pound consideraba sus cartas como un género literario más, destinado a la larga a ser impreso. En su correspondencia muy raramente da noticias de sí mismo o de otras personas; son cartas las suyas consagradas a su absorbente pasión por la Cultura, en donde sólo se habla de literatura, de filosofía, etc. (38).

Pero los tiempos han cambiado, y Pound ha sido uno de los primeros en darse cuenta. La fecha clave de 1929, con el hundimiento financiero de Wall Street, parece cerrar el período optimista de la primera posguerra e inaugurar una nueva era; una era tensa, preocupada, en la que la problemática de tipo político-social pesa abrumadoramente sobre las conciencias de los intelectuales de todo el mundo. El término "engagement" no está aún en circulación, pero su significado tiene plena vigencia. El "break" de octubre de 1929 señala el principio de una serie de acontecimientos interiores y exteriores que obligan a los escritores estadounidenses a preocuparse cada vez más de los problemas político-sociales: Administración Roosevelt (desde 1933), auge del fascismo italiano y guerra de Abisinia, subida al poder de Hitler, guerra civil española y, finalmente, en 1939, estallido de la segunda guerra mundial. Casos que provocaron un verdadero clamor nacional, como el de Sacco y Vanzetti, contribuyeron a este fenómeno.

El despreocupado clima moral de los "happy twenties" se ha evaporado. Los expatriados voluntarios dan por terminado el género de intelectualidad brillante y disipada, especie de burguesía bohemia de los años veintes, y regresan a su patria. Dos Passos, uno de los miembros de la generación perdida, que había vivido en España y hecho la guerra en Francia, abandona el esteticismo de sus años juveniles y escribe la trilogía USA; el propio Hemingway, con To have and have not penetra en el mismo terreno. Las nuevas figuras literarias - rigurosamente contemporáneas de los hombres de la generación perdida - están

muy lejos de ser brillantes intelectuales europeizados: Steinbeck, Wright, Caldwell... Fenómenos semejantes de toma de posición ideológica se producen en Inglaterra y Francia (39).

En esta época en que todos los escritores son un poco economistas, sociólogos y políticos, Pound no puede quedarse al margen de esta corriente, y en su obra es visible un progresivo adentramiento en el campo de la política y de la economía. Ahora, al lado de How to read (1931) y A B C of Reading (1934), escribe A B C of Economics (1933) y Social Credit: and Impact (1935) (40). En la continuación de The Cantos que publica en 1933 (A Draft of the XXX Cantos) insiste repetidamente en una idea que en él se ha hecho obsesiva: la usura; "the ugliness of usury" se relaciona con "the prostitution of the arts by commercialism which makes candidates for one of the lower circles of hell" (41). "With usura, sin against natura", grita el poeta. E insiste obsesivamente en la idea de la existencia de una conspiración universal contra la Vida y el Bien; esta conspiración se encarna en los judíos, que acaparan el dinero y practican la usura. Quizá en el fondo esta idea, de un modo más o menos consciente, sea poco más que un pastiche ideológico medieval (42).

Su pasión por el Gran Hombre, por el hombre excepcional cuya talla le haga sobresalir de entre el rebaño amorfo de los demás, le conduce a un culto de la dictadura y le lleva a adherirse, con su apasionamiento de siempre, al ideario fascista. Su libro Jefferson and/or Mussolini, publicado en 1935, le muestra ya como ferviente admirador del dictador en quien cree ver reunidas todas las virtudes políticas. Se refiere a él muy familiarmente ("el viejo Muss") pero el Duce está muy lejos de prestar atención a aquel extranjero maniático y extravagante, empeñado en hacerle adoptar unas extrañas teorías económicas de su invención. Sólo en una ocasión, en 1940, Pound se entrevista personalmente con el dictador; el poeta acude al Palazzo Venezia y presenta a Mussolini un largo memorial en el que se detallan "los medios infalibles para asegurar el bienestar a la Italia fascista". La entrevista duró pocos minutos.

Mientras, en 1938, Pound visitaba los Estados Unidos, por vez primera en más de veinte años, y recibía el grado de doctor honoris causa por su antigua universidad. Sin embargo, ya por esta época, su acentuada tendencia fascista le había enajenado muchas simpatías en los círculos intelectuales de los dos continentes.

Al estallar la segunda guerra mundial, Pound se reafirma en su actitud política, y se hace cargo de una emisión bisemanal desde los micrófonos de Radio Roma. La primera de estas emisiones tiene lugar el 7 de diciembre de 1941, y se prolongan hasta 1943. El tono de estos discursos - de una duración media de un cuarto de hora cada uno - es de la más completa arbitrariedad (43) y de una terrible violencia

en sus ataques a los enemigos del Eje. Por dos veces, en 1940 y en 1942, Pound solicita permiso para regresar a los Estados Unidos, pero el gobierno americano se lo niega. En 1943, por fin, un tribunal del distrito de Columbia le acusa de traición.

Sin embargo, más de un personaje relevante del régimen fascista se preguntaba si no era un espía, si no había alguna clave en sus discursos. Esta desconfianza, tan lógica ante un famoso escritor norteamericano que exaltaba los principios básicos de la democracia americana al tiempo que colmaba de improperios al presidente Roosevelt, estuvo a punto de ocasionarle graves dificultades que lograron evitarle sus amigos italianos, como Camilo Pellizzi (44). Durante la guerra, publica - precisamente en la editorial londinense de Faber and Faber, dirigida por Eliot - la última serie de The Cantos.

e) Fin de la guerra y su encarcelamiento. El manicomio y la liberación: Al terminar la guerra, con la ocupación de la península por las tropas aliadas, en mayo de 1945 Pound fue detenido en el norte de Italia por soldados del Quinto Ejército. Después de haber sido interrogado por un tribunal militar en Génova, fue trasladado a un campo de concentración cercano a Pisa (el Disciplinary Training Center de Coltano) donde permaneció cuarenta días con sus noches en una jaula de hierro con centinelas de vista y bajo la cegadora luz de unos reflectores. Al cabo de seis semanas, su estado nervioso inspiraba serios temores, y fue trasladado a una tienda donde se recuperó algo. Sólo tenía consigo dos libros: un Confucio en chino y una Biblia, y varios soldados negros se compadecieron de él y le construyeron una rudimentaria mesa sobre la que empezó a componer los Pisan Cantos:

As a lone ant from a broken ant-hill
from the wreckage of Europe, ego scriptor

(Como una hormiga solitaria, de su pisoteado
del naufragio de Europa, ego scriptor)

(45)

En noviembre de 1945 fue trasladado a Washington, en donde debí juzgársele por delito de traición; pero la víspera del juicio fue sometido a un reconocimiento médico en el que se le declaró "paranoico" y por lo tanto irresponsable de los cargos que pesaban contra él. La redacción de este documento, que le salvó de una pena capital segura, es un auténtico modelo de lucidez profesional, humanidad y sencillez expresiva (46).

El veredicto del tribunal médico motivó que fuera recluido en el sanatorio de St. Elizabeth, en los suburbios de Washington. En el sanatorio tradujo una tragedia de Sófocles, la totalidad del Libro de las Odas, chino, y dio fin a los Pisan Cantos, que se publicaban en 1948. Un año después este libro fue galardonado con el Premio Bollingen (1.000 dólares), y volvió a suscitarse la controversia sobre su vida y su obra. Intelectuales americanos y europeos (Eliot, Auden, Hemingway, Miller, Papini, etc.) firmaron un manifiesto en pro de su libertad, pero ésta no debía llegar hasta al cabo de doce años, en abril de 1958, cuando los siquiátras de St. Elizabeth le concedieron un "permiso temporal". Con el diagnóstico de "paranoico no peligroso", el 1 de julio de 1958 embarcaba para Italia, y el 10 del mismo mes desembarcaba en el puerto de Génova.

Al volver a pisar tierra italiana, Pound no escaseó las violentas declaraciones contra Inglaterra y los Estados Unidos y los ácidos comentarios sobre todos sus discípulos y amigos que intentaron hacer algo por él durante su encierro. Después de que en 1958 hubiera sido propuesto para el premio Nóbel de Literatura, junto con Moravia y Pasternak, instalado en Merano, en el castillo propiedad de su yerno, el príncipe Rachwitz, Pound ha seguido trabajando en traducciones del chino y del antiguo egipcio. En 1960 publicó el hasta hoy último de sus libros, Thrones.

La última noticia que nos llega del poeta procede de su viejo amigo Ronald Duncan, quien le visitó a principios de 1962 en el hospital de Merano, donde Pound ingresó en el otoño de 1961. "There was little sign of the arrogant and athletic figure I knew twenty-five years ago", dice Duncan, y la foto que acompaña su artículo, una de las más recientes de Pound, muestra un rostro como una verdadera máscara de dolor. "Pound revealed that he is not sick with any physical disease, but from a deep sense of remorse". Cuando insultaba a los judíos desde Radio Roma - dice el poeta - no sabía nada de su persecución por los nazis, y de saberlo nunca les hubiera atacado, porque yo nunca me ensañé con el que está debajo (47).

=====

N O T A S

- (1) = Pound habla extensamente de sus antecedentes familiares, aunque de un modo muy confuso y parece que no siempre veraz, en Indiscretions: Cf. Pavannes and Divagations (London, 1958), pág. 3 y ss.
- (2) = La versión tradicional que circula en el Colegio sobre el motivo concreto de la expulsión es la siguiente: una noche de invierno de 1907, Pound salió a echar una carta al correo y encontró en la calle a una muchacha que trabajaba como corista en un teatro de la ciudad; la muchacha estaba hambrienta y sin dinero y Pound la llevó a su cuarto, le dio de comer y le cedió su cama, quedándose él a dormir en el suelo. A la mañana siguiente fue a dar una clase a las ocho, y poco después la patrona de la pensión descubrió a la joven dormida y telefoneaba al presidente del colegio. El escándalo que se produjo hizo inevitable la expulsión.
- (3) = Fin de siècle data de 1890, y se llama a sí mismo "decadente". Chap Book aparece en 1894, y en 1895 ven la luz Bookman, Melle New York, The Yellow Aster, The Echo, etc. Publicaciones de títulos tan representativos como The New Bohemian. A Modern Magazine, The Parisien, The Bibelot, Lotus, etc., preparan el camino a empresas más serias como Daily Tatler y Poetry. El ambiente de las minorías americanas neuropeistas y afrancesadas de esta época está perfectamente descrito y analizado en el libro de RENE TAUPIN, L'influence du Symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920). Paris 1929. Las páginas 133-158 están consagradas a Pound, aunque en toda la obra aparece mencionado continuamente.
- (4) = La resonancia que tuvo en todo el mundo la condena judicial del 25 de mayo de 1895, con que terminó el juicio contra Wilde, fue incalculable. En 1882 el escritor había realizado una triunfal gira de conferencias por los Estados Unidos, llegando incluso a atraerse la admiración de Whitman, a quien deslumbró con su centelleante personalidad. En pleno Far West, en "saloons" que ostentaban aún el típico cartel: "No disparen contra el pianista, lo hace lo mejor que puede" ("Don't shoot the pianist, he is doing his best"), los jóvenes que querían pasar por elegantes lucían chaquetas de terciopelo como muestra del refinamiento de la lejanísima Europa de la que Wilde se había hecho embajador.
- (5) = LOUISE BOGAN, Achievement in American Poetry. 1900-1950. Chicago, 1951. Pág. 3.
- (6) = Cf. Lit. Essays, 15-16.
- (7) = E. P. en Mea Patria, 1912. Citado por TAUPIN, p. 12.

(8) = Lit. Essays, 15-16.

(9) = T. S. ELIOT en An Examination of Ezra Pound, ed. by P. Russell. New York, 1950. Pág. 72.

(10) = Cf. Pisan Cantos, LXXVI, p. 38:

under the two-winged cloud
as of less and more than a day... etc.

(11) = Purgatorio III, 130-132:

Or le bagna la pioggia e move il vento
di fuor dal regno, quasi lungo il Verde,
dov'e' le trasmutò a lume spento.

El terceto alude a Manfredo, el rey heresiarca, cuyos restos fueron trasladados fuera de los confines del reino, sin acompañamiento de luces - como se hacía con los herejes - y abandonado el cadáver junto al río Verde o Garellano.

(12) = Pound, que tenía entonces 23 años, se personó un día en el Polytechnic Institute de Londres, para inscribirse, no como estudiante sino como profesor. Nadie sabe exactamente cómo ni porqué se le autorizó a profesar un cursillo sobre literatura románica.

(13) = Citado en Literary History of the United States (editors: Spiller-Thorp-Johnson-Seindel Camby). New York, 1953. Pág. 1.136. "He was a very magnetic young man, come flaming from the shores of America (via Italy), slender, with a mass of reddish hair, bright, indescribable eyes (green rather any other color), a quick mind, a good basis of languages and classical literature, a passion for the troubadours, and the self-confidence of the Devil himself. His room in Church Walk, Kensington (at eight shillings a week) soon became the center of the new poetry". GLENN HUGHES, Imagism and the Imagists. London, 1960. pp. 24-25.

(14) = Lit. Essays, 43.

(15) = Sel. Poems, 113.

(16) = Para todo lo referente al imaginismo, cf. GLENN HUGHES, Imagism and the Imagists. London, 1931 (Reimpreso en 1960). Las páginas 224-252 están dedicadas a Pound. STANLEY K. COFFMAN, Imagism. A chapter for the History of Modern Poetry. University of Oklahoma, Norman (Oklahoma), 1951. Cf. especialmente el capítulo VI: Ezra Pound and Imagist theory, pp. 120-162.

(17) = Henry L. ~~Murphy~~ Mencken (nacido en 1880) es el gran crítico inconformista de esta generación, denunciador de la "boobocracy" -

cretinocracia - americana, y acalorado defensor de O'Neill, Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald, Dreiser y Sinclair Lewis.

(18) = Cf. el capítulo The Forerunners: Newspapermen and Bohemians, pp. 12-18 del libro de Louise Bogan.

(19) = Personae (edición Faber and Faber), p. 243. El poema - titulado Whistler, American - forma parte del primer apéndice de esta edición.

(20) = Letters, 80.

(21) = Las tres crónicas que Pound escribió para Blast, pueden leerse en Pavannes and Divagations, edición citada, pp. 145-150. El tono de estas crónicas es de una audacísima agresividad muy del carácter de Pound.

(22) = El primer número apareció en enero de 1914. En enero de 1915 se convirtió en mensual, y así siguió hasta su desaparición en diciembre de 1919.

(23) = Sel. Poems, 102.

(24) = Citado por TAUPIN, p. 17.

(25) = G. M. BOWRA, The Creative Experiment. London, 1949, p. 162.

(26) = Sel. Poems, 173.

(27) = Id., id.

(28) = Traducción de JOSE MARIA VALVERDE en Situación de la Poesía Norteamericana; "Arbor", 1950, p. 221.

(29) = Sel. Poems, 186.

(30) = R. P. BLACKMUR, Form and Value in Modern Poetry. New York, 1957, p. 82. John J. Espey dedicó todo un libro al estudio de esta obra de Pound: Ezra Pound's Mauberley, a study in composition. London (Faber and Faber), 1955.

(31) = Sobre el ambiente de los "exiles" americanos en la Europa de esta época, hay mucha literatura; JOHN BROWN, en su Panorama de la Littérature contemporaine aux Etats-Units, traza una pintura muy viva de él. Otros documentos imprescindibles son la sugestiva y original obra de Gertrude Stein The Autobiography of Alice B. Toklas, la primera parte de The sun also rises, de Hemingway, The last time I saw Paris, de Elliott Paul, Tender is the night, de Scott Fitzgerald, etc. F. J. HOFFMAN, en The Twenties American Writing in the Postwar Decade (New York, 1955) ha realizado el estudio de conjunto más completo sobre el tema.

(32) = BROWN, p. 277.

(33) = Cf. F. J. HOFFMAN, The modern novel in America, 1900-1950.

Chicago, 1951, pág. 77.

(34) = Cf. el prólogo de CARL VAN VECHTEN a los Selected Writings de Gertrude Stein, pág. XI.

(35) = Otra de las figuras alrededor de la cual se agrupaban los "exiles" de París era Sylvia Beach, una americana que llegó a París hacia 1915 para estudiar literatura francesa, y abrió una librería en Rue de l'Odéon, cuyas prensas lanzaron en 1922 la primera edición del Ulysses de Joyce, prohibido en Gran Bretaña. La pintora australiana Stella Bowen, en su libro de memorias Drawn from Life (London - Collins - s. d. (quizá 1941)) es un interesante testigo de la vida y ambientes de Pound en estos años, ya que trató íntimamente al poeta.

(36) = Eliot suele encabezar las cartas dirigidas a Pound con un "cher maitre", y Pound replica con "filio dilecto mihi" o "caro mio".

(37) = Una de las publicaciones más importantes en las que colaboró Pound durante estos años de París fue Vanity Fair, revista altamente representativa de los círculos inconformistas de ambos continentes en este período. Desde sus páginas se dispararon los tiros más ciertos contra lo que la última generación consideraba estúpido, engonado, farisaico, aburrido, anticuado, falso o ridículo, desde el psicoanálisis y los prejuicios sociales y hasta la llamada estética burguesa y la ley seca. Pound, inevitablemente, fue uno de los puntales de la empresa; colaboraron con él, entre muchos otros, los truculentos Mencken y Nathan, el escandaloso D. H. Lawrence, Huxley, Sinclair Lewis, Dreiser, Sherwood Anderson, Gertrude Stein, Willa Cather, Tristan Tzara, Eliot, Cummings, Joyce, etc.

(38) = Sobre sus propias cartas Pound dice en marzo de 1913 a Harriet Monroe: "My prose is bad, but on ne peut pas pontifier and have style simultaneously" (Letters, 50). "Pontifier" es exactamente la palabra; en la misma carta escribe: "we can and must be strict and INFALLIBLE" (Letters, 52). En setiembre del mismo año termina otra carta a la misma con la irónica fórmula: "yours, ever pedagogically..." (Letters, 60).

(39) = En Inglaterra, mientras Eliot hace su "profesión de fe reaccionaria" ("clásico en literatura, anglocatólico en religión, monárquico en política"), el marxismo más o menos aprendido en Alemania se introduce en la poesía inglesa con Auden, Spender, Mc Neice, etc. En Francia, por esta época, el propio Gide preside el "Congreso de Escritores Revolucionarios" y publica Retour de l'URSS, mientras Aragon provoca el gran cisma en el seno de movimiento surrealista cuyos "heterodoxos" se entregan al comunismo doctrinal puro. Pocos años más tarde la guerra civil española obliga a tomar partido a los intelectuales y da origen al formidable flujo de escritores que acuden a España como prueba de su toma de responsabilidad.

(40) = En 1934 escribe a Salvador de Madariaga, antiguo amigo suyo de Londres, pidiéndole que introduzca las teorías económicas de Douglas en las Cortes de la nueva República Española.

(41) = BABETTE DEUTSCH, Poetry in Our Time. New York, 1952, pág. 97.

(42) = Corre el año 1934: Pound presenta a su editor el primer libro de un norteamericano aclimatado en París, desconocido; "es una novela obscena que vale la pena de leerse", dice. Tropic of Cancer, con el veto moral de los países anglosajones, no se publicaría hasta diez años más tarde, en París, pero el honor de haber descubierto a Henry Miller corresponde a Pound.

(43) = Un 19 de enero, aniversario de Pearl Harbour, empieza contando que su padre se ha roto la cadera y que para distraerle le ha leído fragmentos de Aristóteles; a continuación anuncia su propósito de comparar la terminología de la filosofía griega con la de la china, y la de ambas con el vocabulario de la teología medieval católica. El texto de estos discursos está inédito, pero existe una fotocopia de un ejemplar mecanografiado en el British Museum de Londres: Ezra Pound Broadcast in Federal Communications Commission transcripts of short wave broadcasts. Rome (approximately 122 broadcasts from 1941 to 1943). No he podido ver personalmente esta fotocopia, pero mi amigo Walter Baunamm, especialista en Pound, me dio libre acceso a numerosos pasajes que había copiado.

(44) = Cf. "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 49, pp. 104-107: E. P. un poeta encadenado a la política de los Estados Unidos.

(45) = Pisan Cantos, LXXVI, pág. 36.

(46) = El texto del comunicado médico es el siguiente:

"The defendant, now sixty years of age and in generally good physical condition, was a precocious student, specialising in literature. He has been a voluntary expatriate for nearly forty years, living in England and France and for the past twenty-one years in Italy, making an uncertain living by writing poetry and criticism. His poetry and literary criticism have received considerable recognition, but in recent years his preoccupation with monetary theory and economics has apparently obstructed his literary productivity. He has long been recognized as eccentric, querulous and egocentric. At the present time, he exhibits extremely poor judgement as to his situation. He insists that his broadcasts were not treasonable but that all of his radio activities have stemmed from his self-appointed mission to 'save the Constitution'. He is abnormally grandiose, is expansive and exuberant in manner, exhibiting pressure of speech, discursiveness and distractability. In our opinion, with advancing years his personality, from many years abnormal, has undergone further distortion to the extent that he is now suffering from a paranoid state which renders him

mentally unfit to advise properly with counsel or to participate reasonably and intelligently in his own defense. He is, in other words, insane and mentally unfit for trial, and in need of care in a mental hospital".

Citado por FRASER, pp. 22-23, quien a su vez cita de Ezra Pound: Written on behalf of the Committee formed to obtain his Release. London, 1956, p. 7. Sobre el "caso Pound", cf. el reciente libro de MARGRET BOVERI, Treason in the Twentieth Century. London (Mac Donald) 1961.

(47) = Cf. RONALD DUNCAN, A visit to Ezra Pound. "Pull Down thy Vanity", by... "The Sunday Times", 11 febrero 1962.

.....

EL POETA
=====

DE LAS
=====

"PERSONAE"
=====

a) "The American Abroad": No es posible adentrarse en la comprensión de la obra de Pound sin exponer primero la motivación y las circunstancias de uno de los fenómenos más significativos de la vida intelectual norteamericana: el que denominamos con el título genérico de "the American Abroad"; el norteamericano expatriado, en norteamericano en Europa.

Cuando, con el romanticismo, la literatura estadounidense empieza a ser consciente de sí misma como una entidad independiente de la literatura inglesa, la cultura de la vieja Europa sigue siendo para el intelectual americano la fuente de toda civilización, pero sólo como una referencia exterior básica que se trata de aclimatar. El interés por Europa es, en los románticos americanos, un interés predominantemente pintoresco, superficial; consideraban que en Nueva Inglaterra habían tantos cementerios rurales sobre los que entonar elegías y tantas casonas vetustas que cantar como las que podían necesitar para su obra los románticos ingleses; si en Inglaterra y Alemania podía hablarse de bardos, baladas y folklore celta, ellos podían hablar igualmente de leyendas indias y del folklore de las pieles rojas. Pero evidentemente de lo que no podían hablar los americanos era de "moros" y de "caballeros andantes".

En conexión con esto está el hecho de que el flujo de viajeros románticos norteamericanos se orienta predominantemente hacia España, y en menos grado hacia Italia. Ticknor, Irving, Prescott, Lowell, Bryant, Longfellow, recorren la península, estudian nuestra literatura antigua y traducen a nuestros poetas; no les interesa Europa, sino unas formas muy peculiares de esta Europa que tienen para ellos un especial encanto exótico; buascan lo medieval español, el cropel de la civilización musulmana, lo que en la terminología de la época se llamaba "el espíritu caballeresco", el folklore, el tipismo. Se trata siempre de viajeros, de turistas, si se quiere, en ningún caso de exilados (1).

En el siglo XIX los casos de "the American Abroad", como Melville (unos años después O'Neill bisará hasta cierto punto su postura) no son empresas en busca de una Cultura con mayúscula, sino precisamente todo lo contrario: una tentativa de rousseaunismo individualista. Muchos años después Pound hará que su trasunto poético, Mauberley, termine sus días en las Molucas, hastiado de una sociedad que no comprende su delicada sensibilidad de esteta, problemas los de la estética, al menos entendida con este regusto flaubertiano, que jamás se le ocurrió plantearse a Melville. Pero Pound después de enviar a su héroe - su doble - a los mares del sur, se retira a recibir condescendentemente el grato incienso de la élite mundial de la poesía a la cuna de la cultura, a Italia.

Sin embargo, hacia los años de la guerra civil, empiezan a hacerse patentes una serie de fenómenos muy significativos, completamente inéditos en la cultura americana. Todavía en 1853, Nathaniel Hawthorne - hijo de Salem - es nombrado cónsul en Liverpool por su amigo el presidente Franklin Pierce; Inglaterra no le gustó y así lo dio a entender en su libro Our Old Home, lleno de irónicas reticencias. Hawthorne, después de una estancia en Italia, volvió a los Estados Unidos en 1860 con muchas cosas divertidas que contar a sus amigos de Massachussetts sobre lo raro que era la gente del viejo mundo.

Pero el pionero del europeísmo norteamericano no iba a ser un escritor, sino un pintor. En 1855, James Abbott McNeill Whistler cruzaba el Atlántico para instalarse en Europa; Whistler había nacido en el Far West, pero pasó gran parte de su niñez en San Petersburgo, ~~en~~ donde su padre había sido llamado por el zar Nicolás I para dirigir las obras del ferrocarril San Petersburgo-Moscú; luego vivió en Inglaterra, y en 1849 había regresado a su patria. Un suspenso en química, en la Academia Militar de West Point decidió su vida, y en 1855 partía para París, para él el paraíso de la bohemia que había descubierto leyendo a Murger. En París estudia pintura y vive la bohemia del Barrio Latino (aunque con la respetable renta de 350 dólares al año); elogios de Courbet al joven americano, que incluso entre sus camaradas llamaba la atención ("Personnage étrange, le Whistler au chapeau bizarre"). Escándalo para sus amigos ingleses que en París seguían impertérritos comiendo carne hervida y bebiendo cerveza de importación; porque Whistler se había empapado de París, pasando por todas las etapas de iniciación a una estética naciente: vida de bohemia, admiración por Baudelaire, amistad con Fantin Latour, coleccionismo de objetos de arte oriental, adhesión a los principios del impresionismo...

Cuando llega a Londres y traba amistad con Swinburne y Rossetti, resulta ser el representante más destacado de una actitud cosmopolita a la francesa; a su ojos, los prerrafaelistas, Pater y Ruskin son provincianos ya superados, y en 1877 tiene la audacia de demandar judicialmente al propio Ruskin, por un juicio despectivo que el maestro había formulado sobre sus Nocturnos. Y hasta su muerte en 1903, este americano del Far West será el habitante de Londres más genuinamente francés y europeo, el esteticista más inteligente y dotado de Inglaterra (2).

Mientras, dos jóvenes norteamericanos - Henry y William James - habían recorrido una serie de países europeos (Inglaterra, Francia, Suiza, Alemania, Italia) sin preocupaciones económicas y estudiando a su placer sus materias preferidas. En ambos hermanos, sobre todo en el mayor, Henry, Europa estaba dejando una profunda huella. Si

Hawthorne, legítimo heredero por sangre y tradición de los Pilgrim Fathers, había visto Inglaterra e Italia a través de una óptica puritana y calvinista, los James, hijos de un hombre que fue íntimo de Emerson y Carlyle, filósofo y escritor a su vez, culto, rico e inteligente, debían tener otra perspectiva.

En 1869 Henry James vuelve a Europa para conocer a los maestros de la literatura, y en Londres, y sobre todo en París, se empaapa de "sensibilidad continental". En París escriben Flaubert, Maupassant y Daudet, en quienes el joven americano admira la objetividad, el rigor profesional, el realismo. Flaubert le entusiasma como escritor, pero su personalidad le parece demasiado rígida, demasiado intransigente. Sus simpatías personales son para otro extranjero aclimatado en Francia, francisé hasta la médula, "exile" de su lengua patria, como el propio James: Yvan Turgueniev.

Mientras, por estos años, el por entonces famoso poeta Joaquim Miller, el llamado "Byron del Oregon" (!), vive unos meses en Inglaterra sin que ello represente un gran impacto en su vida. Pero ya Europa en los años del fin de siglo conoce más visitantes americanos: Frank Norris - el que luego sería uno de los grandes del naturalismo americano - estudia arte en la Sorbona, y la neoyorquina Edith Warton - la que iba a ser uno de los mejores discípulos de James - pasa cada año una temporada en Londres y París y se trata con las grandes figuras de la época, los Bourget, los Meredith, los Hardy...

En los círculos simbolistas de París suenan una serie de nombres de fonética yanqui: Francis Saltus, protegido de Gautier, uno de los habituales del Barrio Latino, que imita a Baudelaire hasta el menor de sus tics poéticos; William Theodore Peters, colaborador de la revista Quartier Latin, envía periódicamente sus poemas a publicaciones americanas, y muere en la miseria en París, olvidado de todos,

Pero al lado de estos residentes y visitantes - James, Warton, Norris, Saltus, Peters - que siguen escribiendo en inglés, están los que ya se han aclimatado completamente, los que ya escriben en perfecto francés: Stuart Merrill, uno de los poetas más fieles a la estética del simbolismo, se había educado en París, donde su padre era secretario de embajada, y prácticamente no reconocía otra patria que Francia. En 1887 Stuart Merrill desembarcaba en Nueva York con el propósito de quedarse en su país de origen; escribió unos artículos sobre Nerval y sobre Wagner que cayeron en el vacío, y tres años después volvía a Francia desengañado de su experiencia americana (3).

Francis Vielé-Griffin, originario de Norfolk, era otro de los americanos famosos en París. Junto con Merrill fue uno de los pocos

puros del simbolismo, al que, anticipándose a Paul Fort, intentó adaptar la canción popular. John Antoine Nau, nacido en San Francisco, viajero y aventurero, es otro de los yanquis parisinos de la época (4).

Mientras, en los Estados Unidos, hombres como el hermano de Francis Saltus, Edgar Saltus, se paseaba al anochecer por Broadway seguido de una cohorte de gatos, idolatraba a Villiers de l'Isle Adam, y reunía en un salon muy a lo Mallarmé a un selecto grupo de discípulos a quienes hablaba de poesía y de arte chinos. Este tipo de destierro espiritual sur place era frecuente entre los intelectuales de la Norteamérica de esta época, daba vida a innumerables revistas decadentes absolutamente afrancesadas y abría por primera vez en la historia cultural del país un abismo entre los seguidores de la tradición nacional y los extranjerizantes.

En 1893 Bourget visitaba los Estados Unidos, y Mark Twain, erigiéndose en paladín de la tradición nacional, rechaza su magisterio: "Que peut nos apprendre ce nouveau maître représentant de la France? La direction des chemins de fer? Non. Des bateaux à vapeur? Non. D'un magazine? Non, ceux sont nos spécialités; la liberté, l'égalité, la fraternité, la noblesse, la démocratie, l'adultère? Ce système-là est trop compliqué pour nos climats"(5).

Así, la disyuntiva iba acrecentándose. James, enamorado de Europa, fijaba definitivamente su residencia en Londres, y en 1903 Gertrude Stein, y en 1907 Edith Warton se instalaban en París. En este mismo año Pound llegaba por vez primera a Europa, en donde unos meses después iba a instalarse también. Hasta 1914 llegan a Londres otros escritores norteamericanos: Hilda Doolittle, Eliot, Amy Lowell y, enseguida, la primera guerra mundial y la inmediata posguerra lanzan sobre Europa un alud de americanos que hacen de Montparnasse y del Soho las auténticas capitales de la literatura norteamericana: Dos Passos, Hemingway, Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson, Archibald Mc Leish, Glenway ~~Wescott~~ Wescott, Thornton Wilder, Cummings, Katherine Ann Porter, Kay Boyle, Nathanael West, Samuel Putnam, Harold Stearus, Robert Mc Almon y el rezagado Henry Miller. En resumen, la llamada "generación perdida" (6).

"It seemed to them that life in America was tawdry, cheap, colorless, and given over to the exclusive worship of wealth and machinery; that, for a young writer to do his best work in such a society was impossible". "If the young artist is to preserve his talent, he must leave the country" (7).

Esta fue una generación "à la dérive, une élégance dans l'anarchie, un certain désespoir, celui d'une génération qui s'est dite perdue, un cosmopolitisme à la fois douloureux et confortable..." (8)

Para estos hijos pródigos, América y sus problemas quedaban muy lejos, y escritores como Lewis, que publicaban por estos años Main Street (1920) y Babbitt (1922), Dreiser (An American Tragedy, en 1925) y Faulkner (Soldiers' Pay, en 1926 y Mosquitoes, en 1927) caían fuera de su órbita. Faulkner y Frost, representantes de dos estilos muy diversos del casticismo más acendrado, habían conocido Europa y habían preferido volver a su patria. En el fondo, ambos estaban en la línea de pensamiento de Hawthorne.

El crac del año 29 dio el golpe de gracia no solo moral sino también materialmente a la generación. "With the end of the roaring business boom of the twenties came ~~the~~^{the} end of the roaring exile of the artists. The small private incomes for securities, the ~~monthly~~ monthly checks from the folks, the publisher's advances toward the writing of the next book, were abruptly sliced in half; then gradually they stopped coming altogether. Job contracts ran out and somehow failed to be renewed. For the first time, the young men, and with them the actors, escape artist, clowns, and special guests who had come along to watch the fun and whose sole function was to be slightly amused, were faced with the choice of stopping the show or starving. Actually there was no choice: it had already been made for them. They began quietly packing their bags and drifting toward Marseilles and ~~Cherbourg~~ Cherbourg" (9).

"Les 'expatriés' ont dominé la vie littéraire américaine de 1920 à 1930. Mais leur existence en Europe était précaire et sans véritables racines. Très peu d'entre eux (à l'exception d'un Eliot) ont fait un effort sérieux pour comprendre à fond la culture européenne. Ils vivaient en colonie, en marge de la réalité, avec des revenus qui arrivaient de New York ou de Chicago - fruits de ces entreprises paternelles qu'ils méprisaient, mais dont les bénéfices payaient leur vie libre". (10).

A partir de 1930 el fenómeno de los expatriados se reduce enormemente; Eliot y Gertrude Stein, ya asentados para siempre en sus nuevas patrias, y Miller y Pound, más inquietos y menos sedentarios, siguen en Europa, pero el hecho de "the American Abroad", empieza a no ser ya un problema de sociología literaria, sino meramente individual. Las generaciones siguientes serán, como los románticos, turistas de Europa, pero ya no "exiles", para quienes América es sinónimo de "dull provincialism". Sin embargo, la experiencia de estos años, que inaugura James y cierra, con su regreso a California, Henry Miller, habrá significado un capítulo decisivo en la historia de la literatura norteamericana, un capítulo del que Pound es uno de los principales protagonistas.

b) Pound y el europeísmo: En un artículo publicado en Poetry en 1914 (12), Pound emite su juicio respecto a Whitman, ya venerado como patriarca de las letras americanas y representante de la tradición poética nacional, y contra lo que sin duda se esperaba, ante él se sitúa en una posición muy comprensiva. "Whitman is the best of it, but he never pretend to have reached the goal. He knew himself, and proclaimed himself 'a start in the right direction'. He never said 'American poetry is to stay where I left it'; he said it was to go on from where he started it" (13). Y añade: "The cult of Poe is an exotic introduced via Mallarmé and Arthur Symons".

Dos años después, en su libro Lustra, inserta un poema - I make a pact with you, Walt Whitman (14) - en el que define aún más su posición; admite su origen común

We have one sap and one root

(Tenemos la misma savia y la misma raíz)

y reconoce su magisterio:

I have detested you long enough.
I come to you as a grown child
who has had a pig-headed father.

(Te he detestado durante mucho tiempo.
Vuelvo a tí como un niño ya mayor
que haya tenido un padre testarudo).

Y sigue:

It was you that broke the new wood,
now it is a time for carving.

(Tú cortaste la madera nueva,
y ahora es tiempo de esculpirla).

Sin embargo, la obra poética y crítica de Pound tiene un alcance mucho mayor que el que indica la expresión "carving the new wood"; no se trata de tallar, de esculpir la madera nueva que había cortado Whitman, sino de tallar otra madera, una madera vieja, viejísima; la de la más antigua tradición europea. Esta última es la palabra clave, porque la obra y el pensamiento de Pound están presididos por una obsesiva tendencia "europeísta".

Nadie como Pound contribuyó a la formación de una conciencia europeísta en parte de la intelectualidad americana. Frente a la llamada escuela indígena, a los "nativistas" del Chicago-Group - Frost en Nueva Inglaterra, Robinson Jeffers en California, Sandburg, Vachel Lindsay y Lee Masters en el Middle West - Pound opone el Paris-Group y sus ramificaciones (Londres, imaginismo, Vorticismo, Eliot, etc.), los exilados que buscan en Europa las fuentes de una vieja civilización humanista, los gustadores de los últimos ecos del simbolismo francés: Hilda Doolittle, Eliot, Amy Lowell, Mac Leish, Williams, Hart...

Como la mayoría de los intelectuales americanos procedentes en del Oeste, Pound no se sentía ligado a la tradición de Nueva Inglaterra, heredada de los victorianos ingleses, y su formación universitaria amplía sus horizontes culturales en una dimensión inesperada: Europa, la Europa de la Edad Media, anterior a una conciencia de cultura nacional, o la Europa homérica, la de los líricos griegos, la de los elegíacos latinos. Incómodo en el ambiente en que vivía Pound escoge el camino de la evasión física y culturalmente. "Il semble donc qu'à cette époque le seul moyen de s'arracher à l'ambiance énervante ait été de s'expatrier" (15).

Algo de este europeísmo a ultranza, considerado como antídoto del "dull provincialism" americano, se trasluce muy a menudo en la obra del primer discípulo de Pound, Eliot; así cuando habla encomiásticamente del Dante, como de un poeta "that he wrote when Europe was still more or less one" (16) y cuando afirma que el Dante "none the less an Italian and a patriote, is first a European" (17). En Pound y en su círculo hay como una desesperada nostalgia de un imposible europeísmo que justifica y explica muchas de sus actitudes.

Siempre con su constante historicismo, tiene la mirada fija en el momento histórico en que vive. "His insistence on the study of the great poetry of various cultures helped to free our own from a dull provincialism" (18). Ante Frost, el poeta nacional, el "Virgilio americano", Pound exagera su calidad de esteta, de poeta hermético y difícil; frente a Sandburg, el autodidacta que recorre el Middle West cantando sus poemas a la guitarra, de pueblo en pueblo, Pound se yergue como el universitario, el incesante animador de los censúlos poéticos de Londres y París, el escritor minoritario, el teórico exigente y exquisito.

El hecho es que, en un momento dado, Pound - y tras él Eliot, concretando y abondando en la tendencia de su maestro - da un quiebro sensacional a la lírica inglesa, desentendiéndose de la tradición anglosajona y volviendo la mirada al continente. Los elementos que entran ahora en juego son básicamente los del simbolismo francés,

los mismos que más o menos sofisticados e incomprensidos habían sido el pasto cultural de toda una generación de decadentes norteamericanos en el fin de siglo. Pero en los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial el decadentismo ha periclitado ya a los ojos de los más inteligentes, y Pound por esta época ya no se interesará por Maeterlinck ni por Verlaine, ni siquiera por las ambiciosas metas de un Rimbaud o un Mallarmé, sino que se acogerá a la línea coloquial e irónica de Laforgue y Corbière.

Pound ya no es un decadente, pero ha respirado su atmósfera y le queda como la resaca del fin de siglo: va camino de ser un esteta puro, y la realidad cotidiana le parece sordida, innoble, digna sólo de captarse con la nueva grotesca y agria que representa el estilo funambulesco aprendido de los poetas de las Complaintes y de Les Amours jaunes (19).

Quizá el problema de Pound y de los hombres que siguieron sus huellas no fuera tan solo el de una inadaptación al medio ambiente de un país culturalmente estancado que tras la guerra civil se replegaba sobre sí mismo, sino un problema de inadaptación más vasto: el de la sensibilidad de unos intelectuales que se habían formado en la época en que el romanticismo daba su último y poderoso coletazo, que pensaban en la Belleza y el Arte en términos muy absolutos y que consideraban la realidad - en la acepción más cotidiana y simple del término - como algo mezquino, carente de grandeza y de dignidad. El testimonio de obras poéticas como la Ode... de Pound, y el Alfred Prufock y The Waste Land de Eliot, desoladamente evasivas, nos ilustran sobre esta visión de la vida contemporánea ordinaria como algo banal, desquiciado e innoble.

Una actitud de raíces tan acentuadamente románticas no podía desembocar más que en una serie de intentos de evasión, que para Pound se concretaron en esta idea un tanto mítica de "Europa". Europa era para él algo ajeno a su tradición, algo distinto, y lo distinto tal vez sea lo que más se parece a lo inasequible. El fin de siglo le había iniciado en el simbolismo, del que él selecciona el gesto que más le cuadra, el menfouitisme sarcástico y la expresión cortada y coloquial de Laforgue y Corbière; el fin de siglo también le inicia en la Edad Media, que Pound rehace a su medida, como un arquetipo de su Europa soñada. Una Europa pretérita, una estilizada Europa medieval de trovadores, stilnovisti y juglares épicos, a veces "bella" en el sentido prerrafaelista del término, pero sobre todo atrayente por "completa", por "segura", por "rotunda". Y así es como el europeísmo y el medievalismo de Pound se convierten en la justificación que se da a sí mismo un gran inadaptado que dice haber nacido "out of date", heredero de unos ideales que exigían esta pugna, esta nostalgia y esta evasión.

c) La taracea poética: La simple enumeración de los ~~titulos~~ títulos de las obras de Pound da idea de la insólita variedad de ámbitos lingüísticos y culturales de su producción: A lume spento, Personae, Provença, Cathay, Iustra, Quia Pauper Amavi, The Cantos, Patria Mia, etc. Latín, provenzal, italiano, francés, español, chino, griego homérico, todo se funde en estos versos para conseguir un ideal: "A poetry that can be carried as a communication between intelligent men" (20). En busca de este acento universal, la obra de Pound se convierte en una abrumadora sucesión de motivos arqueológicos, intercalados, insertos, en una de por sí ya original morfología poética. Intercala palabras y versos en todas las lenguas posibles, desde el sánscrito, el chino y el griego homérico, hasta el anglosajón, el francés medieval, el provenzal de los trovadores, el italiano dantesco y el español; recurre a constantes arcaísmos, reproduce páginas enteras de signos chinos, cita a los autores más dispares, escribe versos e incluso poemas íntegramente en francés, todo ello con los cambios de tono más bruscos e inesperados.

Esta sorprendente técnica de taracea literaria y lingüística alcanza su culminación en The Cantos, inmenso maremágnum cosido de extrañas referencias y alusiones, en su mayoría verdaderamente indescifrables excepto para los especialistas en muy diversas materias... y los especialistas en la vida privada de Pound. El lector "must accept The Cantos as a allusive talk, sometimes breaking into song, and abounding in free association, of a poet who moves easily and rapidly from one country, one culture, one age, one language, to another" (21).

"Different languages (...) have worked out certain mechanism of communications and registration. No one language is complete. A master may be continually expanding his own tongue, rendering it fit to bear some charge hitherto borne only by some other alien tongue, but the process does not stop with any one man" (22), ha dicho Pound de la taracea lingüística. Y Eliot, respecto a la taracea literaria: "I have tried to point out the importance of the relation of the poem to others poems by others authors, and suggested the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written" (23).

Para Pound éste es un medio de empapar literalmente su poesía de humanismo y de tradición, pero los riesgos que implica este procedimiento no siempre, a juicio de la crítica, han sido superados por el supuesto espíritu tradicional que se pretende conseguir. A Untermeyer, por ejemplo, Pound le parece "to be more the archeologist than the artist" (24), y Lewishon dice que "Mr. Pound is almost wholly the antiquarian" (25); las acusaciones van dirigidas pues contra la actualidad, la vigencia de los motivos históricos que, en técnica de

taracea, componen estos poemas. Freidrich, profundizando mucho más, interpreta la anárquica mescolanza de motivos arqueológicos de la poesía de Eliot (para el caso, valdría decir lo mismo de Pound), como un signo de la voluntad de autodestrucción de la poesía moderna, y de la falta de una auténtica vinculación con la Tradición:

"Esta clase de referencias, adaptaciones y citas son sólo restos espectrales, recogidos al azar, de un pasado en ruinas. Tal vez el poeta quiera darles el valor de síntesis, pero su efecto es el de caos. Pertenecen, lo mismo que la ilimitada adopción de mundos de cosas elevadas a un mismo rango, al estilo de la arbitrariedad, de la incoherencia, de la mescolanza de todo con todo. Como puede observarse sobre todo en Ezra Pound, son maneras de convertir el sujeto poético en una especie de sujeto colectivo que juega a sorprendernos cambiando constantemente de careta" (26).

Vemos pues como a la luz de la interpretación de Freidrich, este procedimiento de taracea adquiere un significado nuevo; la inserción de motivos tradicionales en un poema moderno no significa convertir el poema en tradicional, sino precisamente todo lo contrario: pone de relieve que no lo es y que aspira a llegar a serlo por todos los medios posibles, aun por los más efectistas y superficiales. En Pound hay algo de un cierto complejo de provincialismo cultural respecto a Europa, como un afán exhibicionista de parvenu, insólito o poco frecuente en un europeo de nacimiento. Como ha dicho José María Valverde refiriéndose a Eliot, en un párrafo que puede también aplicarse perfectamente al maestro del poeta de Four quartets, de quien evidentemente procede esta actitud: "... este fenómeno, único en la historia, de la cita directa - y de la especie de poesía por él comportada - se explica precisamente como producto norteamericano y, más exactamente, de norteamericanos en rebeldía, europeístas. Los europeos de nacimiento, digámoslo francamente, sentimos cierto rubor de pedantería ante este desenfrenado poliglotismo diacrónico (...) Como en los personajes de Henry James, su ultraeuropeísmo delata en Eliot al americano" (27).

Curtius, por su parte, se sitúa ante el fenómeno buscándole una interpretación histórica y justificándolo. Después de afirmar que "la crítica es, en el siglo XX, un ingrediente de toda la producción intelectual de altura" (28), escribe, siempre refiriéndose a Eliot:

"Eliot es, en el más estricto sentido de la palabra, un poeta alejandrino, en la figura que hoy puede y debe adoptar. Por de pronto es un poeta erudito. Conoce las lenguas, las literaturas, las técnicas. Esmalta su obra con citas, con reminiscencias de lecturas. Hace exactamente lo que hacían los alejandrinos y los romanos, sólo que él nos indica sus fuentes en notas. Su poesía se nutre con la substancia de los latinos tardíos, de los elisabetianos y de los últimos

franceses. En él pueden aprender los filólogos el sentido artístico de esta técnica de taracea (...) Es la poesía de un connaisseur, y sólo a un entendido se le hace plenamente accesible. Pero el ser perito en literatura sólo sería despreciable si la propia literatura lo fuese. Pues literatura sin tradición es una vida sin historia, inexplicada, ~~no~~ sentida" (29).

Evidentemente, ninguna versión más favorable de estos dos grandes europeístas - Pound y Eliot - que la del crítico más edropeísta del siglo: E. E. Curtius. Sin embargo, Curtius no deja de formularse una pregunta que iba contenida en la sugestiva teoría del alejandrismo de estos autores: Eliot "¿es un gran poeta, o un gran poeta minor?" (30).

Volviendo a la cuestión del sentido alejandrino o representativo de una época decadente, agotada o de síntesis de épocas anteriores, de esta técnica de taracea, podríamos preguntarnos si no cabría buscar un origen histórico inmediato a esta actitud. El romanticismo representa por vez primera en los tiempos modernos una postura conscientemente historicista que se transmite a las generaciones posteriores y alcanza un grado de expresión muy brillante en el fin de siglo, época precisamente en la que se forma Pound.

La obra de románticos, posrománticos, parnasianos, simbolistas, prerrafaelistas, modernistas y decadentes vuelca sobre el fin de siglo una heterogénea y multicolor cascada de motivos arqueológicos, más o menos convencionalmente interpretados, pero que crean un clima de valoración del pasado y de incorporación de este pasado a la literatura actual, que no puede ignorarse en el momento de buscar un antecedente inmediato a la actitud historicista de Pound.

Hay que recordar que Pound nació a la vida literaria como un epigono del prerrafaelismo, y que como a tal fue considerado durante una serie de años. La dedicatoria de A lume spento - "To the Dreamer of Dreams" - es suficientemente explícita para indicar cuál era el ámbito de su sensibilidad en esta época. Por otra parte, Pound, jamás ha negado su filiación respecto a Browning, Rossetti y Swinburne.

Pound se libera en gran parte de la ganga literaria del fin de siglo, pero indudablemente procede de él. Su visión de los poetas chinos no es la de Gautier, su Italia medieval no es la de Rossetti y Browning, sus trovadores no son los de Rostand y Carducci; en él el historicismo es mucho más de primera mano, mucho más riguroso, mucho más actual en la estética, pero es difícil imaginar que hubiese podido sacar de la nada su concepción de la poesía sin este ambiente en que vivía toda Europa, y que hemos visto hasta que punto repercutía en los Estados Unidos.

Finalmente es interesante hacernotar, aunque sólo sea de pasada, ya que la cuestión nos llevaría demasiado lejos, que por estos mismos años, en la literatura anglosajona (sin recurrir a hechos tan patentes como la vanguardia literaria de Francia, Italia y Rusia) se producen una serie de intentos de desarticulación y trituración del lenguaje y del pensamiento, relacionables con el sistema de taracea de Pound; en los mismos círculos en que se movía éste escribían por estas fechas, Eliot, Joyce, Gertrude Stein, Cummings y Dos Passos, entre otros muchos.

d) Las "Personae": La frase de Eliot de que Pound "has cared less for his personal achievement than for the life of letters and art" (31), da pie a la interpretación final de la compleja personalidad literaria de este poeta. Pound se nos aparece no precisamente como el tipo de poeta creador, sino recreador. "Bien que ces traductions ne satisfassent pas toujours les érudits qui y décèlent souvent des libertés prises avec le sens littéral du texte, elles possèdent néanmoins une grande fidélité poétique: elles savent, d'une langue à une autre, nous recréer le poème original. Ces traductions ou transpositions resteront probablement le meilleur de l'oeuvre poétique d'Esra Pound" (32).

En sus versos se reproducen con la máxima fidelidad - están vivos en él - los acentos de Lucrecio, Arnaut Daniel, Cavalcanti o Villon; pero no encontramos su voz propia; su voz se ha perdido ahogada en esta multiplicidad de ecos, esta actitud proteica tan característica de Pound. A Brown no le falta razón al decir que podrían aplicarse al propio Pound los versos que él dedica a la dama de su Portrait d'une femme:

These are your riches, your great store; and yet
for all this sea-board of deciduous things,
strange wood half sodden, and new brighter stuff:
in the slow float of differing light and deep,
no, there is nothing! in the whole and all,
nothing that's quite your own.

Yet this is you (33)

(Estas son tus riquezas, tus bienes; y sin embargo, a pesar de tu efímero tesoro de rapiñas - maderas raras, semiputrefactas y atractivas ^{novedas -} en este lento carrusel de tan intensas y ^{varias -} variadas ^{luzes,} no, no hay nada, ni en conjunto ni siquiera en parte nada que sea tuyo por completo.

Y sin embargo, eres tú).

Tal vez sea exagerado decir que nada, ni en conjunto ni en parte, le pertenece, pero es evidente que resulta muy difícil establecer los límites y reconocer al poeta. Y sin embargo, Pound se nos muestra con una arrolladora, poderosísima personalidad que lo llena todo, que invade todos los campos. Es hombre de una gran personalidad, pero no de una personalidad coherente; precisamente todo lo contrario de Eliot, y en esta diferenciación caracteriológica radica la grandeza y la limitación de uno y otro.

Pound preside con su fabulosa personalidad varios decenios de lo más selecto, snob y renovador de la poesía anglosajona, pero, paradójicamente, carece de verdadero acento personal; una tras otra va encarnando sus distintas personae - las "dramatis personae" que dan nombre a su gran antología anterior a The Cantos - (34), se va poniendo y quitando máscaras con un maravilloso, perfecto arte de histrión - nadie le ha igualado en este campo -; pero al terminar la farsa, cuando buscamos al poeta advertimos con estupor que el artista carecía de rostro propio; o mejor: que su verdadero rostro era el de los demás, un poco el de cada uno (35).

Wyndham Lewis, con su característica y aguda acidez, dice certeramente de su antiguo amigo:

"By himself he would seem to have neither any convictions nor eyes in his head. There is nothing that he intuits well, certainly never originally. Yet, when he can get into the skin of somebody else, of power and renown, a Propertius or an Arnaut Daniel, he becomes a lion or a lynx on the spot. This sort of parasitism is with him phenomenal". Pero, sigue Wyndham: "when he writes in person, as Pound, his phrases are invariably stagely and false, as well as insignificant" (36).

Al igual que los pintores de naturalezas muertas, prosigue Lewis, su ámbito es el de la muerte; es decir, el de la vida pretérita fijada, inmovilizada como en los museos y en los libros. "He has never loved anything living as he has loved the dead" (37). Pero si Pound, termina Lewis, hubiera sido un hombre mezquino y vulgar, no hubiera sido capaz de incorporar sus personajes de un modo tan limpio, tan impecable: "They or their genius or something that is in their work to guard it, would detect the imposture, and would certainly prevent him from working through them, in the splendid way that he has, were they any vulgarity or sham in the essential Ezra" (38).

H. R. P. Blackmur, en el capítulo Masks of Ezra Pound de su libro Form and Value in Modern Poetry, ha delimitado con una extraordinaria lucidez el problema de este aparente proteísmo del poeta. "Es tan solo superficie y ensamblamiento", afirma agudamente.

"Mr. Pound is explicit; he is all surface and articulation. For us, everything is on the outsides of his words - of which there is excellent testimony in the fact that his best work is his best ~~ix~~ translation" (39).

Y esta ~~XXXXXXXX~~ superficie es una careta que oculta una multiplicidad de voces:

"His surface is a mask through which many voices are heard. Ever since he began printing his poems, Mr. Pound had played with the Latin word persona. Persona, etymologically, was something ~~ix~~ through which sounds were heard, and thus a mask. Actors used masks through which great thoughts and actions acquired voice. Mr. Pound's work has been to make personae, to become himself, as a poet, in this special sense a person through which what has most interested him in life and letters might be given voice" (40).

De ahí, Blackmur, confirmando la observación de Eliot que recordábamos en un principio, para exponer la idea de que la mayor "originalidad" de Pound reside en sus traducciones: "The translations are in every case more nature and more original. The Seafarer is better than N. Y.; Cathay is better than the epigrams in Lustra, and so on" (41). Como creador, afirma, no es un poeta "complex", sino un poeta "complicated".

"Mr. Pound is at his best a maker of great verse rather than a great poet" (42), dice el crítico respondiendo en cierto modo a la pregunta que se formulaba Curtius. "When you look into him, deeply as you can, you will not find any extraordinary revelation of life, nor any bottomless fund of feeling; nor will you find any mode of life already formulated, any collection of established feelings, composed or mastered in new form. The content of his work does not submit to analyses; it is not the kind of content that can be analysed, because ~~xxxx~~ separated, its components retain no being" (43).

Gran parte de la crítica se ha mostrado incomprensiva al enjuiciar este aspecto fundamental, dispersivo, de la obra de Pound. Atentos a un canon convencional de "poeta creador", no han sabido ver el carácter positivo y el valor de ensamblamiento por una parte, y de translucencia por otra, en la que el poeta se hace transparente, permeable a las voces diversas que se oyen a través de él, que él ensambla en sus versos.

"... the pedantry, eccentricity, and dispersion of energy which were the eventual causes of his frustration in letters..." (44); "... no tardó en desperdiciar su talento y malgastarse a sí mismo en (...), destinar gran parte de su tiempo a traducciones (...) y a arreglos del chino..." (45). Se trata precisamente de todo lo contrario; lo

que no ha visto Whicher es que en esta dispersión de energía está el más auténtico Pound que quizá no hay otro (46).

El poeta está en este cambio, en esta metamorfosis constante, adoptando a cada instante una nueva máscara, una de sus "personae" que él vive y recrea con una intensidad excepcional. No es el hombre que evoluciona en una línea fija, fiel a una dirección interior, sino el que se encuentra así mismo en la labor interpretativa del actor. El "gifted actor", como alguien le llamó certeramente (47).

La incorporación de tantos personajes diversos, esta constante actitud de enajenación de la personalidad, halla su técnica literaria en uno de los poetas victorianos cuyo magisterio reconoce Pound: Robert Browning. De Browning procede la técnica del monólogo dramático, que encontraremos por ejemplo en una serie de los poemas medievales (Pierre Vidal Old, Cino, la villonela de la horca, la sextina, etc.). El poeta se expresa como un personaje de obra teatral, como suponiendo su parlamento inserto en el contexto de un drama, del que no es más que un pasaje. El resto de la imaginaria obra se deja a la imaginación de lector o se sugiere en una breve nota (48). Como si leyéramos en un libro de poemas la escena del sofá del Tenorio sin más contexto que el que pudiera indicar una breve nota explicativa para poner en antecedentes al lector de la situación, dentro de la tradición literaria del tema del Burlador.

Esta técnica encajaba perfectamente en la actitud de "gifted actor" de Pound, y él va más lejos que Browning, buscando una fidelidad interpretativa. Si el Filippo Lippi o el Jaufré Rudel del poeta victoriano tienen muy poco que ver con los modelos históricos, en las personae de Pound veremos que hay un intento consciente y laborioso de adecuación a estos.

Su inquietud no le ha permitido perseverar en ninguna de sus etapas; perfecto diletante de la cultura, acabado esteticista, gustador de las emociones literarias más raras y exquisitas, Pound ha ido cambiando incesantemente de máscara; y nuestro interés actual reside en el hecho de que algunas de estas máscaras, de estas personae vividas, representadas con una vitalidad y una fidelidad singulares, hayan sido las de algunos poetas medievales románicos. En pleno siglo XX, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Peire Vidal, Dante, Cavalcanti, Villon, han vuelto a ser voz viva gracias a este americano del Medio Oeste, nostálgico soñador, por rebeldía ante su ambiente y por inadaptación a la realidad circundante, de una Europa que fue hace siglos.

N O T A S
=====

- (1) = Cf. el trabajo de STANLEY T. WILLIAMS, Cosmopolitanism in American Literature before 1880, en The American Writer and the European Tradition, pp. 45-62.
- (2) = Cf. WILLIAM GAUNT, The Aesthetic Adventure. London (J. Cape), 1945. Cf. especialmente las páginas 20-33.
- (3) = Sobre Stuart Merrill, cf. HENRI MARJORIE, Stuart Merrill. La contribution d'un Américain au symbolisme français. Paris, 1927.
- (4) = Sobre el ambiente de esta época y los americanos de París, cf. EUGENE MONTFORT, Vingt-cinq ans de littérature française, 1895-1920, publié sous la direction de... 2 vol. Paris, s. d.
- (5) = M. TWAIN, What Paul Bourget thinks of us. "North American Review". January, 1895. Citado por TAUPIN, p. 23.
- (6) = La conciencia de crisis cultural y social que viven los Estados Unidos en estos años, y que es una de las causas que confluyen en el destierro voluntario de toda esta generación, se plasma en el simposio Civilization in the United States, que edita en 1922 Harold Stearns, con quien colaboran entre otros los inevitables Mencken y Nathan. En 1922 Stearns se expatrió a París llevándose el manuscrito de la obra, como un ejemplo a seguir para sus futuros lectores. Hasta 1934 Stearns no iba a regresar a su patria.
- (7) = ALDRIDGE, p. 124
- (8) = BROWN, 130. "¿Qué haremos por la tarde?" - se pregunta uno de los personajes de The Great Gatsby, de Scott Fitzgerald - "¿Y mañana? ¿Y en los próximos treinta años?".
- (9) = ALDRIDGE, p. 20.
- (10) = BROWN, 143. La desolada visión del París posterior a 1929 aparece en el cuento de Scott Fitzgerald, Babylon Revisited, escrito en 1931.
- (11) = He aquí algunos de los datos estadísticos sobre los escritores americanos en la Europa de estos años, que recoge Hoffman en su libro sobre la "generación perdida". Entre 1915 y 1930 viven en Europa unos 85 escritores norteamericanos; la gran mayoría (58 de ellos) en 1920 tenía de 20 a 30 años y sólo 12 tenían en esta fecha de 30 a 40 años. La gran mayoría también procedía del Este (29) y del Medio Oeste (25), mientras que sólo 11 procedían del Sur y 8 de Nueva Inglaterra. Predominaban los de origen universitario (12 licenciados

por Harvard, 9 por Yale, 7 por Columbia, 4 por Princeton, etc.) y la mayor parte (45 de los autores inventariados) eligieron Francia por segunda patria. Cf. HOFFMAN, The Twenties American Writing in the Postwar Decade. New York, 1955, pp. 28-29.

(12) = The Renaissance. Lit. Essays, 214-226.

(13) = Lit. Essays, 218.

(14) = Sel. Poems, 97. Los cambiantes matices de la postura de Pound ante Whitman pueden seguirse en sus cartas. Cf. la carta del 3 de junio de 1913 a su padre (Letters, 57) y la del 31 de enero de 1915 a H. Monroe (Letters, 92). Cf. también HERBERT BERGMAN, Ezra Pound and Walt Whitman. "American Literature", vol. XXVII, marzo 1955; pp. 57-61.

(15) = TAUPIN, 75.

(16) = T. S. ELIOT, Selected Essays, London, 1941, 3ª ed. pág. 242.

(17) = Id., id., pág. 239. En todo este ensayo sobre el Dante (pp. 237-277) se insiste continuamente en el carácter "europeo" de la obra del poeta de la Commedia.

(18) = BABETTE DEUTSCH, pág. 151.

(19) = Sobre la influencia que la actitud poética de Laforgue y Corbière ha ejercido sobre Pound se ha escrito mucho, y no es éste el lugar adecuado para tratar el problema. Me remito pues a algunos de los críticos que lo han estudiado a fondo: WARREN RAMSEY, Jules Laforgue and the Ironic Inheritance, New York, 1953; J. H. GREENE, Jules Laforgue et T. S. Eliot, "Revue de littérature comparée", juillet-septembre, 1948 (XXII, 3), pp. 363-397. ALBERT SONNEFELD, L'œuvre poétique de Tristan Corbière, par... New Jersey-Paris, 1960.

(20) = The serious artist, Lit. Essays, 55.

(21) = BABETTE DEUTSCH, 137.

(22) = Lit. Essays, 36. Y en otro lugar: "Be influenced by as many great artists as you can, but have the decency either to acknowledge the debt outright". Lit. Essays, 5.

(23) = T. S. ELIOT, Sel. Essays, 17. Cabe recordar que la técnica de taracea es una de las características más acusadas de la obra de Eliot. En The Waste Land - poema de poco más de cuatrocientos versos - el propio Eliot anota unas cincuenta citas, varias de ellas en sánscrito. En Four Quartets - menos de ochocientos versos - la edición española de Gaos (T.S. ELIOT, Cuatro Cuartetos, versión, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid - Adonais - 1951) consigna alrededor de un centenar de citas y reminiscencias bastante patentes.

- (24) = L. UNTERMEYER, Modern American Poetry. New York, 1942, p. 340.
- (25) = L. LEWISOHN, The Story of American Literature. New York, 1939, p. 381.
- (26) = FRIEDRICH, Estructura de la lírica moderna. Trad. española, Barcelona, 1959, p. 252.
- (27) = JOSE MARIA VALVERDE, T. S. Eliot desde la poesía americana, en Estudios sobre la palabra poética. Madrid, 1952, p. 133.
- (28) = CURTIUS, Ensayos críticos acerca de literatura europea, Traducción española, Barcelona, 1959, vol. II, p. 173.
- (29) = Id., id., p. 175. VINCENT CRONIN, en su trabajo T. S. Eliot as a translator, insinúa una idea muy semejante a la de Curtius, relacionando el fenómeno ^{con} la "americanidad rebelde" de sus protagonistas: "James, Pound and Eliot - dice - like the eclectic Romans of the Early Empire they treat all Europe as their province". Pág. 131 del trabajo citado, que forma parte del libro T. S. Eliot, a symposium for his seventieth birthday, edited by Neville Braybrooke. London, 1958.
- (30) = CURTIUS, o. c., p. 229. Recuérdese la defensa que de su maestro hizo Eliot: "Mr. Pound has a unique gift for expression through some phase of past life. That is not archaeology or pedantry, but one method, and a very high method, of poetry". T. S. ELIOT, The Method of Ezra Pound, "Athenaeum", nº 4669, 24 octubre 1919. Pág. 1065.
- (31) = T. S. ELIOT, prólogo a Lit. Essays, XII.
- (32) = BROWN, 278. "His translations seem to be - and that is the test of excellence - translucencies", dice Eliot (Introducción a Sel. Poems, 15).
- (33) = Sel. Poems, 74-75.
- (34) = El título se lo sugeriría probablemente el de la obra de Browning Dramatis Personae. Browning ha sido siempre uno de los pocos victorianos que Pound ha admirado siempre. El espíritu inquieto y original del poeta del XIX, enamorado de Italia, como Pound, y como él cantor de los trovadores se compagina perfectamente con el carácter de nuestro poeta.
- (35) = Tal vez Pound haya reflexionado más de una vez sobre este párrafo de Rémy de Gourmont, que él mismo reproduce ~~en su~~ en su ensayo sobre este autor (Lit. Essays, 353): "Être impersonnel c'est être personnel selon un mode particulier: Voyez Flaubert. On dirait en jargon: l'objectif est une des formes du subjectif".
- (36) = WYNDHAM LEWIS, Time and Western Man. London (Chatto and Windus), 1927, pág. 86.

- (37) = Id., id., pág. 87.
- (38) = Id., id., pág. 86.
- (39) = R. P. BLACKMUR, Form and Value in Modern Poetry. New York, 1957, pág. 80.
- (40) = Id., id., pp. 80-81.
- (41) = Id., id., pág. 92. Como ejemplo de lo que es una gran traducción de Pound, Blackmur analiza en las pp. 85-92 Homage to Sextus Propertius.
- (42) = Id., id., pág. 80.
- (43) = Id., id., pág. 80.
- (44) = The Literature of the American People. An Historical and Critical Survey (La parte IV - siglo XX - a cargo de G. F. Whicher). New York, 1951. Pág. 860.
- (45) = CONCHA ZARDOYA, Historia de la Literatura Norteamericana. Barcelona, 1956. Pág. 344.
- (46) = "To consider Pound's original work and his translation separately would be a mistake which implies a greater mistake about the nature of translation", dice Eliot en el prólogo a los Sel. Poems, pág. 15. El propio Pound, en Make it New, ironiza sobre los "críticos" que se lamentaban de que hubiera perdido tres días traduciendo a Montensille, en vez de "doing original work and not wasting my energies in translation". Y apostilla con una de sus gráficas y pintorescas expresiones: "They took the Divagation as a proof that I was merely gathering daisies". Lit. Essays, 74.
- (47) = BABETTE DEUTSCH, o. c., pág. 127.
- (48) = Cf. Letters, 36.

.....

POUND

TEORICO DE LA POESIA

PROVENZAL

a) Una actitud nueva: Sin duda, la obra de Pound en sus relaciones con los trovadores obedece a una actitud nueva; antes de él varios poetas se habían sentido atraídos por la personalidad de los trovadores, y en la intensa corriente de filo-medievalismo que trajo consigo el movimiento romántico, se había fijado el clisé convencional de lo trovadoresco. Algunos románticos y posrománticos tratan determinadas leyendas de tema provenzal: Heine, Browning, Carducci y Rostand se prendan de la anécdota sentimental de Jaufré Rudel, y el propio Browning se siente atraído por lo que de más fantásticamente novelesco podía dar de sí la personalidad de Sordello (1).

A fines del XVIII y principios del XIX Europa conoce la boga del "genre troubadour" ("ce Moyen Age de carton et de terre cuite", como le llamaba Gautier): poemas del Conde de Tressan y de Creuzé de Lesser, tragedias de Raynouard y Lemercier, relojes muy historiados con infinitos chapiteles, ojivas, rosetones, tracerías, frondas, etc. etc., y el inevitable galán, mandolina al hombro y gorro con larga pluma de avestruz, rendido a los pies de su dama. Todo un poco como para enternecer de puro entusiasmo a Monsieur de Chateaubriand.

Y precisamente en España, del "genre troubadour" nos ha quedado un curioso poema del Padre Arolas: "Trovadores provenzales", de la serie de sus Caballerescas, veinticuatro quintillas en las que pasa revista a una serie de trovadores, con un cierto tono manriqueño. Dedicó cinco estrofas a Guilhem de Cabestanh ("Guillermo"), y otras cinco a "Rudel de Blaya", haciendo alusión a sus respectivas leyendas. Cuatro quintillas más se consagran a Guilhem de Balaun ("Guillermo de Balaón") haciendo referencia a la curiosa historia que narra la razo (2). Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal y un "Arnaldo" inidentificable por la vaguedad de los elogios, figuran también en esta breve galería de trovadores, en la que Arolas no deja de apuntar rasgos afortunados; con todo el conjunto es de un convencionalismo abrumador, con estrofas dignas de figurar en la más disparatada de las antologías de versos de calendario (3).

En 1822, en De l'Amour, Stendhal evoca la leyenda de Guilhem de Cabestanh, como representativa del amor provenzal. Para Stendhal los trovadores flotaban dulcemente en una atmósfera en la que "tout est gaieté, beauté, magnificence idéale". "L'amour régnait avec l'allégresse, les fêtes et les plaisirs dans les châteaux de l'heureuse Provence". No era necesario que luego lo dijera explícitamente, el lector ya se había dado cuenta: Stendhal estaba pensando en una ópera de Rossini (4).

Estamos ante adaptaciones de una materia conocida muy de segunda mano y cuyo espíritu se deforma en busca de determinados objetivos literarios. Es obvio que la idea que los primeros "versaires" ca-

talanes de la Renaixensa tenían de los trovadores - uno de sus tópicos más repetidos - era aproximadamente tan nebulosa como la que tenían de la lengua "lemosina" en la que pretendían estar escribiendo (5). Por otra parte, el movimiento felibrista del Mediodía de Francia, respondía a unas inquietudes totalmente desconectadas de la tradición trovadoresca (6).

Cuando Valle-Inclán inserta en su Cuento de Abril la leyenda del trovador Peire Vidal, se limita a servirse de este motivo con una función meramente decorativa. Su Pedro de Vidal tiene muy poco que ver con el trovador, del mismo modo que la Princesa de Imberal no es Loba de Penautiey sino una de estas irreales princesitas que tanto prodiga la literatura modernista. Valle-Inclán ha montado todo un fantástico escenario para contrastar la rudeza de los guerreros castellanos con un exquisito mundo de belleza, armonía y suave sensualidad que pretende identificar con una corte provenzal (7). El tratamiento de la misma leyenda por Pound nos da la evidencia más clara del abismo que le separa de los demás poetas seducidos también por este tipo de ambientes y leyendas (8).

La originalidad de Pound como recreador de unos motivos literarios de origen provenzal radica fundamentalmente en el hecho de su fidelidad al espíritu de los trovadores. "Pound - comenta John Brown - qui avait fait des études sérieuses de littérature médiévale, a remis à la mode aussi beaucoup d'écrivains de cette époque, non pas en amateur de pittoresque, comme les romantiques français ou les préraphaélites anglais, mais en technicien qui savait, lui-même, manier le langage avec une subtilité et un naturel que les littérateurs modernes ont souvent perdus" (9).

Efectivamente, Pound es un técnico, un "fabbro"; el clima que evoca es de una propiedad sorprendente que le sitúa en el polo opuesto de las fáciles y acomodadas visiones de los poetas citados. Cuando Browning pone en boca de Jaufré Rudel su apasionado canto al Angel of the East (10), logra un poema con más o menos aciertos líricos, pero fundamentalmente ajeno al significado del trovador en cuestión. No es necesario insistir en el falseamiento que suponen el "Jeffroy Rudel" de La princesse lointaine de Rostand (11) - un mero cromo posromántico - , "il prenze di Blaia, Rudello", del poema de Carducci (12), estampa de una indecible cursilería en versos de sonsonete facilón y efectista, y el Pedro Vidal de Valle-Inclán, con más dignidad literaria, pero en una línea interpretativa parangonable a la del nefasto Victor Balaguer.

Cuando en Sestina:Altaforte Pound hace hablar a Bertran de Born se inspira en unos modelos muy concretos, y se ajusta, con este peculiarísimo don de adaptación que posee Pound a la personalidad del trovador. El lector se ve obligado a reconocer que si el señor de

Autafort hubiese escrito en inglés, hubiera podido decir lo mismo que Pound y usando las mismas expresiones. Poemas como Near Perigord o Provincia Deserta son de una exactitud toponímica y de una fidelidad evocativa que carece de precedentes, y cuando traduce a Arnaut Daniel, lo hace con una meticulosidad extremada, teniendo a la vista las dos ediciones del trovador, y lo que es más importante, con una extraordinaria comprensión de lo que significa su poesía (hacia siglos que nadie había comprendido a Arnaut Daniel tan bien como Pound); todo ello implica un rigor interpretativo muy notable, teniendo siempre en cuenta que la actitud de Pound respecto a la poesía provenzal no es la de un profesional especializado.

Su intención es, por una parte, divulgar unos textos poco asequibles al gran público de habla inglesa, apoyándose en sus comentaristas, y enriqueciéndolos con puntos de vista personales, y, por otra, usar de los elementos técnicos y formales, o de contenido legendario de esta poesía, para incorporarla a su propia obra, hermanando su personalidad a la del trovador en cuestión.

El "serious artist" que, paradójicamente, existe en una personalidad tan desorbitada como la de Pound, referido a esta labor de recreación poética, se manifiesta en la actitud responsable y hasta cierto punto científica, que adopta. Para elaborar pastiches tan fieles a los motivos originales como Sestinas:Altaforte, se requiere un profundo conocimiento de los modelos y un hondo sentido del mimetismo poético. Mimetismo favorecido por una suerte de congenialidad que da a su obra una doble vertiente de fidelidad al modelo y de valor creador.

El Bertran de Born de Pound no deja de ser en ningún momento el trovador del siglo XII, pero, al propio tiempo, es la voz de Pound la que suena en nuestros oídos; hay siempre un cruce, una conjunción de personalidades; en un momento dado se difuminan las fronteras psicológicas y no sabemos ya quién está hablando, si Pound o un trovador. La deformación que este orden de elementos personales introduce en el poema, queda compensada, en el aspecto poético, por el mayor relieve y el aliento de vida que ello implica. Como se ha dicho más arriba, en esta capacidad mimética, en este perfecto ajuste del doble juego del recreador y del creador, radica indudablemente la máxima originalidad y trascendencia de Pound.

Si comparamos este aspecto de la obra de Pound con la de su discípulo Eliot, advertimos un cambio de enfoque radical. El recurso de la taracea literaria se usa también pródigamente, pero la personalidad creadora de Eliot no admite esta ambivalencia; en Eliot la profusión de citas y la técnica de taracea poética, no implica ni siquiera un intento de adecuación a sus modelos, que pasan a convertirse en simples piezas de una complicada estructura, cuyo sentido e in-

tención la da el poeta exclusivamente por sí mismo. El Dante de Eliot, por ejemplo, no es el Dante medieval, sino una fuente de sugerencias para el creador moderno (13).

Existe pues como una línea imaginaria, no siempre bien definida, que separa los ámbitos de la obra de los dos poetas; que delimita los ámbitos de una poesía esencialmente historicista, como la de Pound, cuya comprensión requiere unos supuestos históricos dados, y una poesía como la de Eliot que partiendo de este mismo historicismo crea unos valores propios y que termina relegando a una función de simple referencia complementaria los soportes históricos.

Y es curioso que haya sido el propio Eliot quien, por vez primera, en 1928, haya expuesto la idea de que "one of Pound's most indubitable originality is, I believe, his revivification of the Provençal and the early Italian poetry" (14).

b) La coyuntura histórica: "I do not think it is too sweeping to say that there was no poet, in either country, who could have been of use to a beginner in 1908. The only recourse was the poetry of another age and the poetry of another language" (15). Así habla Eliot de la situación de la poesía anglosajona en 1908, es decir, el año en que Pound se instala en Inglaterra. Y por estas fechas, el poeta, doblado de romanista, cree haber encontrado ya el camino renovador; precisamente el que señala Eliot; otra época: la Edad Media; otra lengua: la de los trovadores del Mediodía de Francia.

El problema que se presenta a los jóvenes poetas ingleses de estos años es el de encontrar un sustituto a la retórica de los victorianos, prolongada por los decadentes y que sigue aún con vigencia oficial en los primeros años del siglo. En esta coyuntura, Aldington, H.D., y Hulme piensan en los haikais japoneses, en Rénier, en Rémy de Gourmont o en Jammes. Los simbolistas franceses reinan en los pequeños cenáculos de Londres cuando Pound llega a la capital inglesa; y cuando toma contacto con estos cenáculos, se muestra despectivo con los nuevos maestros que le proponen. "On ne pouvait lui faire croire qu'il existât quelque poésie française après Ronsard; il était plein de ses troubadours" (16).

Su programa está trazado; contraretórica, concisión; concisión extrema, total, lo que muy pronto se concretará en la teoría imaginista. Pero en la búsqueda de esta concisión, de este intento de hacer "una poesía dura como el mármol", Pound recurrirá a fuentes diversas de las de sus compañeros imaginistas. "Browning et les poètes provençaux lui avaient donné l'art d'intensifier en les condensant le sens

des mots, et l'idée des formes poétiques nouvelles" (17).

El hombre que en 1910 hablaba de la poesía como de "una especie de matemáticas inspiradas" (18) y que en 1913 se erigía en "serious artist" para pontificar que "the touchstone of art is its precision" (19), al teorizar sobre el imaginismo no pensaba ni en los poetas griegos, ni en los japoneses, ni en Mallarmé, sino en Arnaut Daniel y Cavalcanti. "In the art of Arnaut Daniel and Cavalcanti I have seen that precision which I miss in the Victorians" (20).

Y de su afición de joven estudiante por los primitivos de la literatura románica, unida a la innegable influencia del núcleo de ideas del grupo de Hulme, nacerá su teoría del imaginismo. Por diversos caminos confluyen en la formación de esta teoría, la más moderna poesía francesa - los simbolistas - y la más antigua - los provenzales -.

Pound, consciente de este cruce histórico de una corriente renovadora con sus preferencias personales, se entrega con entusiasmo a la exégesis de la poesía trovadoresca. La poesía debe ser voz, debe cantarse como la cantaban los trovadores, afirma. "When men began to write on tablets and ceased singing to the barbitos, a loss of some sort was unavoidable(21). Contra la farragosa retórica de Tennyson y el verso "elocuente" a lo Swinburne, a lo Wilde, a lo Kipling, Pound preconiza la expresión directa, el "unvarnished, intimate speech" de los provenzales, que vuelve a encontrar en Villon (22).

"En même temps il découvrait chez ses auteurs quelques lois prosodiques: l'importance de la quantité, l'art de la mètre, de la disposition des rimes(23). Las experiencias que significaron para él las afiligranadas versiones del provenzal a las que se dedicó, tuvieron sin duda una gran influencia en su propia obra, tanto de creación como crítica. En el primero de estos aspectos manifiesta una tendencia hacia lo que se ha llamado "vers as song", contra poniéndolo al "vers as speech". "As against the nubbliness of Browningsque diction, the coarse texture of common talk, the relative harshness of the English tongue, he set what we had learned of verbal music from having steeped himself in Provençal lyricism" (24).

En resumen, Pound encuentra en los trovadores un rigor formal que él cree necesario para sacar a la poesía inglesa del marasmo en que se hallaba. "We find that a sort of hyper-scientific precision is the touchstone and assay of the artist's power, of his honor, his authenticity" (25). Y esta "hyper-scientific precision" es la que quiso aplicar al imaginismo.

Sería difícil dilucidar si Pound llegó a interesarse tanto por los trovadores debido a que esta concepción nueva de "poesía como exactitud" flotaba ya en el ambiente de las minorías poéticas anglosajonas, o si este ambiente fue creado por lo menos en gran parte,

por el entusiasmo de Pound en difundir la teoría poética de los trovadores. Lo cierto es que este fenómeno de simbiosis cultural nos presenta un hecho sorprendente que ha tenido lugar por vías singulares y del que se ha hablado muy poco: la actitud poética de los trovadores provenzales ha influido en la formación de un movimiento vanguardista europeo de considerable importancia histórica: el imaginismo. Y más aún, un movimiento de vanguardia que no se ha desarrollado en Francia ni en cualquier otro país latino, sino en Inglaterra y capitaneado por norteamericanos.

c) Un punto de partida: La originalidad de la visión de Pound no queda desvirtuada, sino sólo aclarada, con el análisis de sus puntos de partida; es decir, de una serie de elementos que le dieron el primer impulso en el camino de la interpretación y valoración de la literatura medieval. Todos estos elementos deben situarse en la época victoriana, esta época contra la que Pound lanzó tantos y tan inflamados dísticos. Veremos cómo Rossetti es el punto de partida de su visión de la poesía medieval italiana; aunque en grado mucho menor, debe también a Swinburne y a los prerrafaelistas, gran parte del impulso inicial que le hizo interesarse por Villon, como debe a Browning en tantos otros aspectos. Por lo que respecta a la poesía de los trovadores su punto de partida es un nombre mucho más oscuro: Francis Hueffer.

Digamos primero algo de su curiosa personalidad. Francis Hueffer (1845-1889), alemán de origen, nació en Munster y estudió filología moderna y música en varias universidades alemanas, francesas e inglesas. En 1869 se instaló en Londres y empezó una brillante carrera como crítico musical; lo fue del The Times, editó una revista musical, escribió libretos de ópera, dos obras sobre Wagner y se hizo famoso en Gran Bretaña como el máximo campeón de la causa wagneriana. Después de adoptar la nacionalidad británica, casó con la hija de Ford Madox Ford, uno de los prerrafaelistas.

Pero este decidido wagneriano, era también un notable provenzalista. En 1869 editaba a Guilhem de Cabestanh, publicaba sobre los trovadores numerosos artículos en revistas como New Quarterly Magazine, North British Review, Macmillan's Magazine, etc., daba conferencias sobre los trovadores en la Royal Institution (1880) y era elegido miembro de la Felibrige, la sociedad de Mistral y Aubanel.

El libro más importante que publicó sobre literaturas provenzales es el que nos interesa en este momento. Se titula The Troubadours, a history of Provençal life and literature in the Middle Ages, by Francis Hueffer (London - Chatto and Windus - 1878) (26).

Este es el único libro de conjunto importante que se escribió en inglés sobre el tema en el siglo XIX. Hueffer, en el prólogo, advierte que no pretende haber escrito un libro científico y exhaustivo, sino "a readable book", que tiene por objeto atraer el interés de futuros estudiantes de provenzal. The Troubadours es, en efecto, un libro muy legible, ameno, lleno de sugestivos puntos de vista como de alguien que militaba en la primera fila de la vanguardia estética de su tiempo, muy bien documentado y con un considerable rigor crítico. Si en determinados momentos hay como un intento de novelización y se carga la nota en algunos aspectos anecdóticos históricamente muy discutibles, no es esto lo que predomina en la obra, y se compensa sobradamente con una serie de interesantes capítulos llenos de objetividad.

Parece evidente que Pound conoció este libro. El hecho de que se trataba, prácticamente, del único estudio solvente en lengua inglesa sobre trovadores a finales del siglo, y la íntima amistad que unió a Pound con Ford Madox Hueffer - hijo de Francis Hueffer, que en 1923 cambió su nombre por el de Ford Madox Ford - bastarían para que casi no cupiera duda a este respecto. Pero el análisis del libro lo prueba de un modo concluyente, y las coincidencias abundan de tal modo que no es posible atribuir las al azar; lo cierto es que sin ningún género de dudas Pound había leído The Troubadours, y éste fue uno de los estímulos fundamentales para lanzarles al mundo de los trovadores.

El catálogo de las coincidencias sería interminable. Consignemos sólo las más sobresalientes.

Hueffer se propone, como Pound, escribir sobre los trovadores, a medio camino entre la crítica erudita y la divulgación. Empieza con unos capítulos generales sobre la lengua, la épica y los poemas narrativos, incluyéndose unas páginas sobre las vidas y razos, documentos de "inmense value and general authenticity" (página 39), dice, biografías a las que, a lo largo de la obra, Hueffer concede un crédito literal, amenudo excesivo. El capítulo V se titula "Apocripha" y está dedicado casi por completo a la atribución dantesca de "prose de romanzi" a Arnaut Daniel, con citas y comentarios al texto italiano, y la anécdota de Arnaut en la corte de Ricardo de Inglaterra. Sigue un largo capítulo sobre la posición social de los trovadores. El IX está dedicado a las albas, haciendo especial hincapié en la de Giraut de Bornelh y en el alba anónima "En un vergier..." En el capítulo XI trata de la sextina de Arnaut, de su esquema métrico, de la sextina en Dante y de las versiones modernas de esta forma poética.

La segunda parte del libro está dedicada a figuras individuales. Hueffer trata de muy pocos trovadores: sendos capítulos para Guilhem de Cabestanh y Peire Vidal, y tres capítulos enteros para Bertran de

Born, analizando por extenso su vida y sus relaciones con Enrique II y sus hijos, su lucha con sus hermanos, su poesía amorosa dedicada a las dos Maeuz (Hueffer usa siempre la grafía "Maenz", como Pound "Maent" - cf. pág. 208 -) con textos de los poemas provenzales y de las vidas y razos. En la tercera parte del libro, dedicada a la técnica poética de los trovadores, encontramos una abrumadora sucesión de citas, comentarios sobre Arnaut Daniel y su técnica, siempre en relación con los elogios dantescos de la Commedia y de la De Vulgari Eloquentia.

De esta rápida síntesis del libro de Hueffer, concluimos que los principales puntos de The Troubadours son también las bases de la visión de Pound: crédito ilimitado a las biografías provenzales, especial interés anecdótico por figuras como las de Peire Vidal, Guilhem de Cabestanh y, sobre todo, por encima de todas las demás, de Bertran de Born; olvido o indiferencia ante leyendas trovadorescas consagradas por la tradición romántica, como la de Jaufré Rudel; gran admiración por las dos albas mencionadas; especial hincapié en los problemas técnicos de la lírica trovadoresca, y valoración muy positiva de Arnaut Daniel, con especial referencia a sus relaciones con la poesía italiana, y en concreto con el Dante.

Todos los elementos fundamentales de la visión que Pound tiene de los trovadores, están en Hueffer, sin hablar de un sinfín de coincidencias de detalle; ahora bien todo el proceso de elaboración personal, todo el entramado de conceptos estéticos que conecta el mundo de los trovadores con la poesía contemporánea y la personalidad legendaria de algunos de ellos con la propia personalidad del poeta norteamericano, toda la recreación de las traducciones de Arnaut y de los poemas originales de tema trovadoresco, pertenece a Pound. No se trata más que de un punto de partida, un arranque inicial que situó a un joven romanista norteamericano en una especial perspectiva para interpretar la vida y la obra de los trovadores.

d) La historia de la poesía provenzal a través de Pound: "The two great lyric traditions which most concern us are that of the Melic poets and that of Provence. From the first arose practically all the poetry of the 'ancient world', from the second practically all that of the modern" (27). Con estas palabras inicia Pound su artículo sobre la tradición lírica, y, a renglón seguido, da una explicación al hecho de que fueran precisamente estas épocas y estos ambientes los que hubieran visto nacer las dos grandes fuentes de la lírica: tanto en Grecia como en Provenza la poesía se escribía para ser cantada; había una íntima relación entre músicos y poetas, loz cual daba a las obras de estos últimos una calidad métrica y rítmica inusitada. "It is not intelligent to ignore that fact that both in Greece and in

Provence the poetry attained its highest rhythmic and metrical brilliance at times when the arts of verse and music were most closely knit together..." (28).

Las formas líricas provenzales - sigue diciendo Pound - invaden Italia, Alemania, el norte de Francia y repercuten en los isabelinos ingleses: "The canzon of Provence had become Minnesang; it have become the ballade and it became many and 'Elizabethan' form" (29). Los isabelinos, dice, tomaron de los trovadores, "a certain lyric quality", y Villon "carries on another Provençal tradition, that of unvarnished, intimate speech. I do not imply that Villon is directly influenced by Provence, but that some of his notes and fashions had been already sounded in Provence" (30).

Pero esta tradición de poesía para ser cantada - de la que Pound indica que hasta cierto punto se separaron ya los stilnovisti - se rompe con la Pléyade: "Balf and the Pléyade began to bring Greek and Latin and Italian renaissance into France, and to experiment in music and 'quantity'" (31).

En el artículo Troubadours - Their sorts and conditions, publicado en 1913 en la "Quarterly Review" (32), menciona a los principales trovadores haciendo de ~~ellos~~ cada uno de ellos un breve comentario, generalmente de tipo anecdótico (no hay que olvidar que estos artículos tenían un fin vulgarizador y que no se publicaban en revistas especializadas).

La relación de los trovadores citados, en el orden en que los enumera Pound (y respetando su grafía) es la siguiente: Guillaume Count of Peiteus, Countess of Dia, Raimbaut d'Aurenga, King Anfos of Aragon, Raimon de Miraval, Uc Brunecs, Gaubertz de Poicebot, Piere de Maensac, Sordello, Guillem Figiera, Ademar of Gauvedan, Elias Cairels, Ferdigo, Peirol, Cercamon, Pistoleta, Arnaut de Marvail, Guillems the skinny, Aimar lo Ners, Aimeric de Sarlat, Piere Guillem of Toulouse, Daude of Pradas, Elias Fons Slada, Faidit, Savaric de Mauleon, Raimons Jordans, Joies of Tolosa y Count of Foix.

Tras un inciso de seis nombres más, como destacándolos del resto: Vidal, Rudel, Ventadour, Bornelh, Bertrans de Born y Arnaut Daniel. Habla de la época de decadencia, cita a Richard of Brebezieu, y termina dividiendo el último período de la lírica provenzal en tres escuelas:

- a) La representada por Giraut Riquier of Narbonne, que se caracteriza por "the revival of Pastorela".
- b) "Para nosotros, la más insípida de las escuelas" (to us, the dullest of the schools"), que trata de "la interpretación y naturaleza del amor y de sus efectos".

Está representada por el rey de Navarra.

- c) La escuela de la sátira, "the only one which give us a contact with the normal life of the time". Está representada por Piere Cardinal. Ya Bertran de Born y Sordello habian escrito sirventés, dice Pound, pero ellos los dirigian contra personajes concretos, mientras que Piere Cardinal generaliza y en sus in-
vectivas abarca a toda la sociedad de su época.

En realidad es difícil calibrar exactamente el criterio que ha guiado a Pound en esta enumeración un tanto caótica. Del título se desprende que quiere hablar de las diferentes condiciones sociales de los trovadores (idea sugerida, sin ningún género de dudas por el capítulo mencionado del libro de Francis Hueffer); y así, junto a grandes señores como Guilhem de Peitieu, Bertran de Born o el vizconde de Sant Antoni, y monarcas como Alfonso II de Aragón, señala la presencia de simples juglares - Aimeric de Sarlat, Faidit - y de otros trovadores de humilde origen: Guilhem Figiera "son of a tailor", Perdigó "son of a fisherman", etc. Generalmente especifica la clase social de cada uno: "Piere de Maensac was of Alverne a poor knight", Sordello "son of a poor cavalier", "Savaric de Mauleon, the rich baron of Peiteu", etc.

Sin embargo el artículo contiene innumerables digresiones que terminan desembocando en una selección de los mejores trovadores y en una clasificación de las escuelas de la decadencia. Este conjunto anárquico y heterogéneo es muy propio de Pound, quien muy frecuentemente se deja llevar por sus digresiones hasta un punto totalmente ajeno a su propósito inicial. Por otra parte, las referencias a la condición social de los trovadores parecen elegidas un poco al azar, improvisadamente; no deja de sorprender que se cite a un rey-trovador como Alfonso II, y no se haga mención de la actividad trovadoresca de Ricardo Corazón de León, figura histórica mucho más familiar a Pound, y de la cual en Near Perigord se hace una alusión en este sentido. Tampoco se menciona la supuesta calidad de expósito de Marcabré, ni el humilde origen de Bernart de Ventadorn, ejemplos que podríamos considerar como clásicos.

"Any study of European poetry is unsound if it does not commence with a study of the art in Provence", dice en un momento dado, insistiendo en la idea que ya habia expuesto en The Tradition. Y después de glosar una vez más el tema, tan caro para él, de la distinción entre poesía para cantar y poesía para leer, vuelve a hablar del período que siguió a la Cruzada Albigense, y, como queriendo dar, al desgaire, una valoración personal de los maestros de la poesía provenzal,

escribe: "After the compositions of Vidal, Rudel, Ventadour, of Bornelh and Bertrtrans de Born and Arnaut Daniel..." (33).

Evidentemente Pound coloca estos nombres en lugar destacado; para él representan la élite, la máxima selección de los trovadores; y es curioso observar cómo en la cita se atiende a un orden de preferencias: en primer lugar cuatro apellidos sin nombre, encabezados por Peire Vidal, trovador por el que Pound manifiesta siempre predilección; siguen Rudel y Ventadorn, citados como en segundo término, y aún separados del cuarto, Bornelh, por un "of" que parece delimitar los campos. A continuación se mencionan con el nombre completo, y separados de los demás por una cópulativa, a Bertran de Born y Arnaut Daniel, los dos predilectos del poeta, de quienes toma motivos y temas, y a quienes traduce y cita continuamente.

El segundo artículo de Pound en donde parece intentar un resumen histórico de la poesía trovadoresca, es Proença, incluido en el libro The Spirit of Romance (34). El artículo empieza con la tajante afirmación de que las obras de Arnaut Daniel son la más acabada expresión de la cultura de Provenza, siguen varias consideraciones sobre el carácter aristocrático de la lírica trovadoresca ("is a poetry of a democratic aristocracy") y tras algunas digresiones, empieza la enumeración de los trovadores.

De los tres primeros que cita - Guilhem de Peitieu, Bernart de Ventadorn y Jaufré Rudel - se limita a dar breves notas (basadas en su totalidad en las vidas y razos) y a traducir algunos versos. A continuación cita como contemporáneos de Rudel a Peire d'Alvernha, Guilhem de Cabestanh - con una curiosa nota a pie de página que se examinará más adelante - y Arnaut de Maruelh.

De la mano de las citas dantesca del De Vulgari Eloquentia, pasa a hablar de Bertran de Born, al que dedica cuatro páginas; Giraut de Bornelh, también citado por el Dante, es tratado con cierta conmiseración: "Despite his reputation, he has left scarcely one of the finest songs of Provence" (35). Empieza una digresión en la que se barajan los nombres de Vidal, Ventadorn, Peire Bremon, Peire d'Alvernha y Bertran de Born de nuevo, y que se cierra con unos despectivos comentarios sobre Giraut de Bornelh: "... is facile, diffuse without distinction of style" (36).

Otros tres trovadores - además de Arnaut Daniel - son citados por el Dante, nos dice Pound: Aimeric de Bellincí, Aimeric de Peguilhan y Folquet de Marselha. Siguen versos de Arnaut de Maruelh, Sor-dello, Guilhem d'Autpol, Peire de Corbiac y el Monje de Montaudon, acompañados de una somera glosa. El artículo termina hablando de los que Pound considera como los típicos trovadores de la decadencia: Peire Cardinal, Guilhem Figiera y Giraut Riquier. La omisión de Arnaut Daniel está justificada por cuanto en el mismo libro le dedica un capítulo especial.

El conjunto, al igual que en el caso anterior, revela bastante desorden y falta de sistematización. Con todo, se trata simplemente de un artículo de vulgarización destinado a un público mayoritario.

e) El sentido histórico de las "razos": La primera impresión del lector es de que Pound concede absoluto crédito a los informes que sobre los trovadores le dan las vidas y razos, sin que, en ningún momento haga el menor comentario que permita suponer que no está plenamente convencido de que son informes fidedignos (37). A esta actitud, que parece un tanto ingenua, se añade un cierto confucionismo en la interpretación de los datos históricos que proporcionan las biografías provenzales y que le hacen incurrir en errores considerables.

Troubadours-Their sorts and conditions se abre con la afirmación de que "Guillaumes Count of Peiteus" es "grandfather of King Richard Coeur de Leon". La confusión no procede de la vida de Guilhem (38), en donde si bien se incurre en el error de afirmar que Guillermo VIII - hijo del trovador - casó con la Duquesa de Normandía, se hace constar que Leonor de Aquitania fue nieta de Guillermo VII, y por lo tanto Ricardo Corazón de León no es nieto, sino biznieto del trovador. Se trata pues de un lapsus histórico de Pound.

Cuando unas líneas después de/clara que su esposa fue la Condesa de Dia, encontramos la primera interpretación literal de una vida. "La comtessa de Dia si fo moiller d'En Guilhem de Peitieu", se lee en la vida de la trobairitz (39), y Pound ha identificado este personaje con el primero de los trovadores, identificación inadmisibles dada la cronología de ambos.

Otra confusión más explicable, dentro de la tónica interpretativa de Pound es otra relación de parentesco entre dos trovadores: "... and another, Jaufre Rudel, Brebezieu's father in law..." (40). En la vida de Richard de Berbezilh se lee: "Et enamoret se d'una donna, moiller d'En Jaufre de Taonai (...) E la donna era (...) filla d'En Jaufre Rudel, prince de Blaia..." (41). Pound ha supuesto que se trataba del cantor del "amor lejano" y no ha vacilado en llamarle "suegro" de Richard de Berbezilh (42).

La actitud de Pound respecto a la historicidad de las razos y vidas se nos revela en unos párrafos de The Spirit... Hay algo de ironía en sus palabras cuando dice de Arnaut de Maruelh que cantó a una sola dama, "so far as we know from the philologists" (43). Y en la frase anterior, después de resumir la leyenda de Guilhem de Cabestanh, dice en nota a pie de página: "Monsieur Langfors has treated this tradition in, alas, all too schollary manner".

Esta nota nos muestra a un Pound un poco resentido por el

frio análisis científico que la crítica ha realizado de una leyenda tan bella. Es también significativo que no use el vocable "legend", sino "tradition". En el fondo, Pound nunca se ha planteado el problema de la historicidad de las biografías provenzales, ni se ha tomado la menor molestia por comprobar ninguno de sus datos, ni siquiera en pensar que cuando se alude a un personaje de nombre conocido puede tratarse de otro miembro de la familia. Es decir, que Pound considera estas biografías casi exclusivamente como literatura y se desentiende de los problemas históricos que plantean.

No le interesan los trovadores como figuras reales situadas en la historia, sino como motivos literarios o estéticos; la verdad que le interesa es, en todo caso, la de la leyenda en sí. Sería injusto por lo tanto acusarle de estos errores, ya que significaría situarse en un ángulo de visión que Pound se negó a adoptar.

Ahora bien en un hombre tan arbitrario, dispuesto en todo momento a dejarse llevar por una intuición ciega, es decir, en un hombre de tan escaso sentido crítico, el lector está expuesto a todo género de sorpresas, como la que produce el párrafo con que da fin sus ensayo sobre Villon: "Dante's vision is real, because he saw it. Villon's verse is real, because he lived it; as Bertran de Born, as Arnaut Marvail, as the mad poseur Vidal, he lived it. For these men life is in the press. No brew of books, no distillation of sources will match the tang of them" (44).

El hecho de que Pound aduzca como ejemplos de vivencias que dan este "realismo" a las obras "vitales", a poetas como Peire Vidal y Arnaut de Marueilh es verdaderamente sorprendente. Pound parece haberse tomado en serio las fanfarronadas de Vidal y da por históricos los frutos de la delirante fantasía del autor de la raço. En este terreno, no ya de la creación poética o de la libre fantasía y fantástica interpretación de unos textos antiguos, sino de la crítica, este género de afirmaciones resultan mucho más comprometidas y demuestran una vez más la falta de coherencia y orden de su pensamiento crítico. Pound como a tal, es inigualable en originalidad, sensibilidad estética e intuición literaria, pero es la negación del rigor erudito, y alguien absolutamente incapaz de exponer una teoría sin que, a pesar de su brillantéz, incurra en numerosas contradicciones (45).

f) El "amor cortés": En un artículo publicado en 1916, Psychology and Troubadours. A divagation from questions of technique (46), Pound presenta una teoría sobre el amor cortés y el sentido pagano del ambiente trovadoresco. Para formarnos una idea cabal del contenido del artículo, de conceptos bastante enrevesados y terminología bastante

pretenciosa y esotérica, se impone hacer de él un resumen:

El "amor cortés" fue un arte, es decir, una religión. Los escritores del "trobar clus" (47) no cultivaron la oscuridad por el gusto de la oscuridad. El arte no puede estar divorciado de la vida, sino que debe responder a algo que el artista siente con más intensidad e inmediatez que su público.

La primera de las dos escuelas de la poesía provenzal - "trobar lleu" - protesta del hermetismo de la segunda y afirma, no sin razón, que la poesía, especialmente la lírica, debe ser sencilla, que su significado debe comprenderse en el momento mismo de la audición. Las canciones de la segunda escuela no siempre son inteligibles en una primera audición... "They are good art as the gigh mass is good art" (48); porque esta tipo de poesía tiene un carácter de rito, debe relacionarse con un ritual; no se trata de una simple canción, sino que hay algo más profundo, algo que sólo es accesible a unos iniciados. En Arnaut Daniel, al margen de sus valores estéticos, del lugar que ocupa en la historia de la poesía, de su musicalidad, etc., hay un problema de significado. Así vemos un pasaje del poema Doutz brais e critz (49): el trovador dice de su dama que le hizo un escudo con su bello manto color indigo, para que los lauzengiers no lo viesen (50).

Puede parecer una frase elegante y refinada, como se dan en todos los isabelinos menores, pero sería erróneo interpretar estos versos en su sentido literal. Hay que tener en cuenta las circunstancias históricas y la mentalidad de los oyentes de la época. Resumamos factores (51):

- a) Es la época de la Cruzada Albigense dirigida contra una secta que tiene puntos de contacto con la herejía maniquea.
- b) La canción provenzal nunca se ha separado por completo de los ritos paganos de la Kalenda Maya.
- c) Provenza sufrió, menos que el resto de Europa, la influencia de las invasiones de los pueblos germanos.
- d) Si el paganismo pervivió en alguna parte, fue, aunque subterráneamente, en el Languedoc.

e) El espíritu provenzal es helénico, como lo advertirá cualquiera que compare la Antología Griega con la obra de los trovadores.

f) En cierto sentido los provenzales olvidaron los nombres de los dioses, pero recordaban los de los amantes célebres de la Antigüedad.

g) Ovidio y las Eglogas de Virgilio parecen haber sido sus principales fuentes de inspiración.

Teniendo en cuenta todos estos factores, puede formularse la siguiente pregunta: Este "círculo cerrado", esta aristocracia de la emoción, ¿desarrolló al margen de sus semiolvidados recuerdos de los misterios antiguos, un culto, un culto más riguroso y sutil que el del celibato eclesiástico, un culto de la purificación del alma por el refinamiento de, y el dominio sobre, los sentidos? (52).

En el famoso verso de Arnaut Daniel "E quel remir contral lums de la lampa", advertimos un purísimo amor por la belleza y un deleite en su contemplación, actitud amorosa de orden intelectual, relacionable con ciertos místicos y con un concepto expuesto por Spinoza: "El amor intelectual consiste en comprender las perfecciones del objeto amado". En la leyenda de Simón Mago y^{ra} Helena de Tiro vemos también un claro prototipo del "amor cortés".

Así puede suponerse que un cierto número de los poetas de Provenza desarrollaron una mística propia, extraoficial, basada en su mayor parte en su propia experiencia. Los servidores del Amor tendrían visiones como los servidores de la jerarquía eclesiástica de Roma, aunque su estado de desazón no fuese motivado por "la noche oscura del alma". Ello, lógicamente, debía ser causa de un cierto escándalo y motivo de recelo entre los ortodoxos.

Algo semejante encontramos en el paralelismo de la música profana y la litúrgica. Las albas probablemente se cantaban con la melodía del aleluya; la mayoría de los trovadores se habían educado en monasterios (San Marcial, San Leonard y demás abadías lemosinas) y las visiones y las doctrinas de los antiguos padres de la Iglesia les debían ser familiares.

La aparición de la Mariolatría, de origen pagano, se

relaciona con el sentido amoroso de los poetas de la época. Así, la concepción de Arnaut Daniel y de Cavalcanti - expresada en el soneto Una figura della *sonnia* (53) - culmina en la glorificación de Beatrice por Dante. Todo ello se relaciona también con el inexplicable hecho de que se aluda a la dama en masculino ("the inexplicable address to the lady in the masculine").

De acuerdo con una antigua teoría según la cual el macrocosmos tiene su correspondencia en el microcosmos, el hombre reúne en sí al propio tiempo "el sol y la luna"; hay en su interior, por lo menos dos pathos: uno ascético y otro, que a falta de un término mejor, llamaremos cortés ("chivalric"); en el primero, el monje o quienquiera que sea, desarrolla con infinitos sacrificios el "polo secundario" consigo mismo, por contemplación; en el segundo, que parece más acorde con el "mens sana in corpore sano", el desarrollo se produce entre dos polos de dos mecanismos humanos.

Entonces el problema se plantea así: ¿Adquirió este "amor~~ta~~ cortés" virtudes mediúnicas? Estimulado por el "color" o por un género de emociones ¿adquirió este "color" un valor interpretativo de orden divino? ¿Conduce todo esto a una "exteriorización de la sensibilidad", a una interpretación del cosmos a través del sentimiento?

Este fenómeno debió nacer y morir en Provenza en un corto espacio de tiempo. Así sucede en la historia de los diversos cultos y religiones de la orgía y el éxtasis, desde las más simples bacanales hasta los más complicados ritos de Isis y Dionisos. La corrupción de su sacerdocio proviene de la admisión de neófitos que no son propiamente "sacerdos". Debe tenerse en cuenta que los mantenedores de estos cultos vivían en Provenza, como viven hoy, en el seno de una sociedad que no tiene lugar para ellos.

Se trata pues de una interferencia del mundo pagano en el cristiano; los clérigos hablaban de Apolo, de las Musas y de Adonis e introducían en las ceremonias litúrgicas elementos profanos o declaradamente paganos (tropos y secuencias). Si en los claustros se usaba este lenguaje, los clérigos rebeldes, que no habían recibido órdenes, volcaban este espíritu en otros moldes; ellos puede relacionarse con actitudes como

la antimatrimonial, tan típica del "amor cortés" (54).

La teoría de Pound, expuesta en forma bastante confusa, está tan repleta de ideas generales más o menos filosóficas, como falta de una documentación solvente sobre el tema que trata. El uso de una jerga pseudo-trascendente ("universo vital", "pathos", "phantastikon", "virtudes mediúnicas", "instinto filoprogenitivo", etc.) no basta para ocultar el fraude. Pound sobre su vasta y desordenada cultura, y con una imaginación verdaderamente romántica ha montado una brillante teoría sobre bases debilísimas.

La explicación esotérica de hechos que tienen un origen mucho más a ras de tierra, muestra una de las tendencias constantes de la actitud crítica de Pound: el generalizar peligrosamente hasta el puro disparate por falta de información unas veces, de sentido común otras. Así, en el caso- mucho menos "inexplicable" de lo que él pretende - de la aplicación del género masculino a la dama de los trovadores. Por otra parte, hay cosas que, como se dice vulgarmente, caen por su propio peso; para explicarnos y justificar que un poeta diga a su amada que desearía contemplarla a la luz de la lámpara (es decir, de noche y en una habitación), lo cierto - lo indiscutiblemente cierto - es que no se necesita para nada traer a colación ni a Spinoza ni a ningún otro filósofo.

La palabra "fraude" que hemos empleado, quizá sea excesiva; más que de un engaño se trata de un juego. Pound ha sido siempre un poco "enfant terrible", siempre propenso a defender a rajatabla cualquier teoría por el simple hecho de ser original y un poco extraña, y sobre todo, por algo fundamental: el que se le haya ocurrido a él mismo.

En 1934, en el libro Make it New, Pound volvió a desarrollar algún aspecto de esta tesis, insistiendo, ya en el terreno de los comentarios puramente personales, en el sentido pagano de los trovadores. "They are opposed - dice - to a form of stupidity not limited to Europe, that is idiotic asceticism and a belief that the body is evil" (55). "Daniel, Ventadour, Guido (Cavalcanti), Sellaio, Botticelli... are clean all without hell-obsession" (56).

Establece una ~~oposición~~ oposición entre los que llama los "europeos hindúes" de la Edad Media (los que consideran el cuerpo como algo esencialmente malo) y la "medieval clean line" a la que pertenecen los provenzales. A la primera de estas mentalidades, según Pound, corresponde siempre una "bad and niggled sculpture" (Angulema, Bengala) y "the architectural ornament og bigotry, superstition and mass" (57); a la segunda, por el contrario, la "clean architecture" de San Zeno de Verona o San Hilario de Poitiers.

Este paralelismo arquitectónico recuerda el tono de Ruskin, cuya obra indudablemente Pound conocía; en su obsesiva crítica de la estética del barroco y en pro de la "sencillez y veracidad del arte", Ruskin esgrime argumentos contra la decoración de las iglesias católicas que recuerdan el tono de Pound, y que al igual que él, relaciona con el espíritu de la "Iglesia Romana". Es posible que estas últimas consideraciones le hayan sido sugeridas por el recuerdo de The seven lamps of Architecture, de Ruskin, autor que maneja también muchas ideas generales y que, según propia afirmación, pretendía demostrar cómo la arquitectura "is in some sort the embodiment of the polity, life, history and religious faith of nations" (58).

Aventurar hipótesis sobre las fuentes de la teoría de Pound acerca del "amor cortés" equivale a pisar un terreno muy resbaladizo, pero hay determinados hechos que permiten apuntar unas pistas que podrían conducirnos a la comprensión de los orígenes de esta actitud.

La teoría de Pound se nos presenta como un eco de una de las leyendas que enmascaraban el verdadero perfil histórico de la poesía de los trovadores en el siglo XIX. Del mismo modo que en el siglo pasado tuvieron plena vigencia los mitos de las "cortés de amor" y de Clemença Isaura, existió también el mito del esoterismo del lenguaje poético de los trovadores; y esta teoría nació de la mano de las teorías sobre el simbolismo ocultista del Dante.

Entre 1832 y 1842, un profesor de literatura italiano exilado en Inglaterra, Gabriele Rossetti, dantista apasionado, nacionalista y anticlerical, publicaba una serie de libros sosteniendo una tesis revolucionaria: según Rossetti Dante había pertenecido a un movimiento herético secreto y el lenguaje de su poesía amorosa no era más que un sistema de claves con el que se comunicaba con los demás miembros de su secta; Rossetti opinaba que el ritual de esta secta se hallaba íntimamente relacionado con las derivaciones de los antiguos misterios clásicos y que uno de sus objetivos era atacar a la Iglesia (59).

Esta tesis, que hasta cierto punto había sido ya esbozada por Ugo Foscolo (también exilado en Inglaterra por estos mismo años), quien veía en Dante una decidida voluntad antipapal, reformista y política, había nacido en los círculos de la Francmasonería inglesa con la que Rossetti estaba en contacto, y tuvo una enorme repercusión en toda Europa. La idea de ver en el Dante a una especie de carbonario medieval resultaba sugestiva para las inflamadas imaginaciones de la época, y en pleno fragor del Risorgimento, no dejó de tener una intención de arma política antipapal.

Los defensores de esta tesis fueron publicando libro tras libro; en 1854, un católico francés, Eugène Arnoux, sinceramente escandalizado, publicaba una obra, cuyo título ya nos introduce en el te-

rreno de lo grotesco, advirtiéndolo del grave error que era considerar al Dante como un poeta ortodoxo; J. Péladan y Giovanni Pascoli, a principios de siglo, revitalizan estas teorías que hasta hoy no han dejado de tener defensores, aunque nunca han sido admitidas por la crítica solvente (60).

Dentro de esta tendencia, en años más recientes, es obligado citar a Luigi Valli, cuya obra más conocida, Il Linguaggio segreto di Dante e dei 'fedeli d'amore' (Roma, 1928), aparece citada y comentada por Pound en su artículo sobre Cavalcanti publicado en Make it New (1934) (61). Valli, siguiendo a Rossetti (tomo III de Il mistero del amor platónico) establece la trayectoria del uso de ocultar bajo fórmulas convencionales de amor profano espiritualizado, ideas místicas y de iniciación; según él esta concepción tuvo su origen en Persia, por obra de los místicos musulmanes sufistas, para no despertar recelos en los ortodoxos, y pasó a Europa por medio de las doctrinas meniqueas y cátaras, gracias a los Templarios; tuvo plena vigencia en Provenza - donde tanto desarrollo alcanzó la herejía albigenese, una de las formas del catarismo - y de Provenza pasó a la escuela siciliana, de ésta a la boloñesa, y de la boloñesa por fin a la toscana (62).

La tesis del esoterismo del Dante y del Stil Novo en general va pues, como es lógico, íntimamente ligada a la del esoterismo de la poesía trovadoresca. Valli no desaprovecha la oportunidad de disparatar sobre este punto, habla de "lampi di odio contro Roma", poniendo como ejemplo el sirventés de Guilhem Figiera, asegura que la lengua provenzal era "lingua di eretici" (basándose en la bula de Inocencio IV - 1245 -) y afirma que la herejía era difundida "di corte in corte, di città in città, di castello in castello da trovatori e giullari" (63).

Sin embargo, para ceñirse más a la cuestión trovadoresca, el libro clave en este aspecto fue el publicado en 1939 por Denis de Rougemont: L'Amour et l'Occident. Esta obra, aunque posterior a los artículos de Pound, encaja perfectamente dentro de su ambiente, y lo ejemplifica, caricaturizándolo involuntariamente. Agotada la primera edición del libro, instado por su editor inglés (Faber and Faber, es decir, T.S. Eliot, lo cual es significativo), Rougemont publicó en 1956 una segunda edición corregida y ampliada, en la que se da todavía más importancia al capítulo de la supuesta influencia cátara en los trovadores. El mito del lenguaje esotérico de los trovadores se expone con un brillante virtuosismo radicalmente falaz; no hay página que no contenga dos o tres errores tan visibles y groseros como sugestivamente presentados para el lector amante del funambulismo intelectual (64).

Este movimiento de crítica medieval nació en Inglaterra y que

provocó escándalos tan sonoros, es evidente que pudo ser desconocido de Pound. Piénsese que precisamente en estos años, en plena polémica, Fauriel publica en París su Histoire de la poésie provençale, en donde se habla de todo excepto de trovadores, y en donde se presta mucha atención a las supervivencias de los ritos paganos en Provenza (65).

Esto por lo que se refiere a antecedentes históricos que sólo muy difícilmente puede suponerse que Pound desconocía; pero hay otro tipo de elementos que no puede ignorarse al intentar comprender la postura de Pound ante estos problemas: el gran predicamento que alcanzaron por los años en que Pound escribía las teorías antropológicas de una serie de autores ingleses.

The Golden Bough, la famosísima obra de Frazer, se había publicado en 1890, en su primera edición en dos volúmenes, y la edición monumental en doce se publicó entre 1907 y 1914; es decir, que en el momento en que se escribía Psychology and Troubadours (1916), las teorías de "magia y religión" de Sir James George Frazer eran el dernier cri de la Europa intelectual de la época, en la que tuvieron una enorme resonancia.

Por estos años existe un cierto clima "antropológico" en la intelectualidad europea, sobre todo en la inglesa. Themis, es no menos famoso libro de Jane Harrison, había aparecido en 1912, y en 1920 se publica From Ritual to Romance, de Jessie L. Weston. La interpretación antropológica de los mitos antiguos y la importancia de sus reminiscencias en el mundo medieval y moderno, son ideas comúnmente aceptadas en esta época; todo son "tótems y tabús" (el libro de Freud Totem und Tabu apareció en 1913), magias, rituales secretos, cultos misteriosos, simbolismos oscuros; todo se explica por atavismos y reminiscencias sexuales.

Sabemos por otra parte la gran influencia que ejerció sobre Pound la obra del antropólogo alemán Leo Frobenius, que aparece citado repetidas veces en Guide to Kulchur y The Cantos (38/39, 74/5, 74/14, etc.) (66).

Sin duda la teoría de Pound debemos encuadrarla en este época que deforma y desplaza a un campo ajeno al literario este tipo de cuestiones; así se explica su enfoque, su terminología, su afán de esoterismo, su pseudo-cientifismo un tanto ridículamente pretencioso. En este clima de ideas rebrota en Pound la tradición de Rossetti.

En la obra poética que, para entendernos, llamaremos "personal", de Pound, no faltan rasgos que hablan del peso de esta influencia; así la curiosa nota a pie de página que lleva el poema Na Audiart (67) - "Reincarnate" - que aclara el verso "Oh, till thou come again". El retorno de la dama, resulta ser pues, inesperadamente, del ultra-

mundo, lo cual da un aire realmente extraño a la última parte del poema.

Pero el hecho de que los estudios antropológicos influyeran en el círculo de Pound está probado por uno de los textos fundamentales de su discípulo Eliot. The Waste Land (publicada en 1922), y que como sabemos, en su forma actual, procede de una profunda corrección de Pound, como se dice en la presentación de las notas del propio autor, se explica por los libros de Frazer ~~and~~ Weston. El mismo título del poema y el motivo del "rey-pescador" ("The Fisher King") están lejanamente emparentados con la literatura románica medieval, pero no están vistos desde esta perspectiva, sino desde la de la antropología; no deben pues nada a Chrétien de Troyes, y sí todo a Miss Weston (68).

Las frases en las que Eliot, en su ensayo dedicado al Dante, habla de la poesía provenzal, muestran que su visión del mundo de los trovadores está en la misma línea que la de Pound: "That mysterious people had a religion of their own which was thoroughly and pianfully extinguished by the Inquisition; so that we hardly know more about them than that about the Sumerians" (69).

La ingenua desorientación de esta frases, y la de las siguientes en la que cree ver la diferencia entre la poesía de los trovadores y la del Dante en la de "this unknown, and possibly maligned Albigenianism" y el Catolicismo, son una prueba más de la desorientadora influencia de los estudios antropológicos y las descabelladas teorías de Valli y Rougemont en este pequeño círculo de romanistas amateurs.

=====

N O T A S
=====

- (1) = ROBERT BROWNING, The Poetical Works of... London, 1951. pp. 115-194. El poema se escribió en 1840, pero no se publicó hasta 1863. Para los temas provenzales en la literatura del XIX, cf. ERHARD LOMMATZSCH, Provenzalisches Liederbuch, Berlin, 1917.
- (2) = Cf. BOUTIERE, pp. 141-149.
- (3) = JOSE R. LOMBA Y PEDRAJA, Poesías del Padre Arolas. Edición y prólogo por... Madrid (Espasa-Calpe), Col. "Clásicos Castellanos", 1949, pp. 65-69.
- (4) = FREDERIC DE STENDHAL (Henry Beyle), De l'Amour. Leipzig, 1920. pp. 194-200.
- (5) = Su visión, delirantemente romántica, con sus inefables escenografías de "ruinas" y "góticas ventanas esmaltadas", da un tono operístico a sus evocaciones que las reduce a mero pintoresquismo. En la Cataluña de esta época, Balaguer, trabajando, aunque muy desordenadamente, con materiales de primera mano, no supo dar de los trovadores más que una visión absurdamente convencional (VICTOR BALAGUER, Historia política y literaria de los trovadores. Seis volúmenes. Madrid, 1877-1880).
- (6) = Si hay algo irreductible al espíritu de los trovadores medievales es precisamente esta mentalidad felibrista de regionalismo y de amor propio local. La "koiné" trovadoresca es una lengua europea - la lengua literaria de Europa durante siglos - mientras que el provenzal de Mistral no pasa de ser una lengua provinciana.
- (7) = En la obra poética de Valle-Inclán aparece también una alusión simplemente anecdótica y decorativa al mundo de los trovadores:

Fui por el mar de las sirenas
como antaño Rudel de Blaya,
y ellas me echaron las cadenas
sonoras, de la ciencia gaya.

(Claves líricas, clave XXVI, "Rosa de mi abril". Madrid, 1930, pág. 127).

(8) = A título de curiosidad puede citarse el insospechado interés que un p/eta contemporáneo como Louis Aragon siente por Bertran de Born y la literatura medieval francesa en general. Citemos como ejemplos el poema Pour un chant national, del libro Les yeux d'Elsa, en el que se cita repetidamente el nombre de Bertran de Born, jugando con el de su casi homónimo Alain Borne, poeta a quien va dedicada la

composición, y el poema Les Croisés, del libro Le Crève-Coeur, en donde se trata de Leonor de Aquitania. Cf. LOUIS ARAGON, Le Crève-Coeur et Les yeux d'Elsa. Londres (La France Libre), 1944, pp. 108-110 y 49-50, respectivamente. Cf. también JULES ROY, Aragon. Paris (Seghers), 1956, en donde se relaciona la afición medievalista del poeta con sus ideas marxistas, y COHEN, La vie littéraire en France au Moyen Age (Paris, 1949) - pp. 16-17 - que ve en la poesía de Aragon "l'étrange ambigu d'inspiration médiévale". Cyril Connolly, en su introducción en inglés a la edición citada - pág. 9 - afirma que "his poems suggest Pound's Cantos". Evidentemente hay en Aragon el uso de muy diversos materiales poéticos ajenos - en gran parte de origen medieval - lo cual le relaciona con lo que hemos llamado "técnica de taracea", pero ello no impide que fundamentalmente, en su espíritu y en su forma, la poesía de Aragon sea totalmente diversa de la de Pound. Cf. respecto a su técnica, el prefacio del autor a Les yeux d'Elsa, pp. 57-78 de la edición citada.

(9) = BROWN, pp. 330-331.

(10) = Rudel to the Lady of Tripoli. ROBERT BROWNING, o. c., p. 546.

(11) = EDMOND ROSTAND, La princesse lointaine. Paris (Fasquelle Editeurs), 1929. La obra fue estrenada por Sarah Bernhardt en 1895, ~~en~~ y ostenta los elementos más tópicos de la bisutería poética del modernismo. La canción que se pone en boca del trovador

C'est chose bien commune
de soupirer pour une
blonde, châtaine ou brune
maitresse...

(pp. 62-64)

además de no tener nada que ver con Rudel, es de una vulgaridad abrumadora, y la vacua teatralidad efectista de las escenas que se van sucediendo, más que a otra cosa mueve a risa. La larga escena final de la agonía del trovador es verdaderamente antológica por lo afectado y ramplón de los diálogos, que recuerdan estas muertes soi-disant poétiques de Cyrano y de l'Aiglon, en las que los protagonistas no desaprovechan la ocasión de una interminable agonía para obsequiar al espectador o lector con largas tiradas de alejandrinos de muy dudoso gusto.

(12) = Jaufré Rudel. GISOUÉ CARDUCCI, Poesie di... 1850-1900. Quinta edizione. Bologna, 1906, pp. 946-949. El poema pertenece al libro Rime e Ritmi.

(13) = El problema de las relaciones de Eliot con la poesía provenzal no requiere muchas palabras. Cuando Eliot llegó a Londres en 1914 no debía tener de los trovadores más noticia que la de cualquier estu-

diante de letras no especializado. Por medio del magisterio de Pound se puso en contacto con la lírica provenzal, aunque indudablemente se trató de contactos muy superficiales. En 1928, en la introducción de los Selected Poems de Pound (pág. 11) declara paladinamente: "It is true that Pound seems to me to see Italy through Provence, where I see Provence through Italy (the fact that I am totally ignorant of Provençal, except for a dozen lines of Dante, has nothing to do with the matter)". La verdad de estas afirmaciones resulta patente en sus escasísimas citas provenzales. Si en la dedicatoria de The Waste Land alude a Pound como "il miglior fabbro", y en 1919 titula uno de sus libros Ara vos prec, es porque estas dos referencias a Arnaut Daniel aparecen en la Commedia dantesca (más aún, la última expresión forma parte del pastiche de Arnaut que hizo el Dante). El verso 428 de The Waste Land

Poi s'amcose nel foco che gli affina

(Purgatorio, XXVI, 148)

(Coll. Poems, pág. 77) ~~siem~~ vuelve a referirse a Arnaut Daniel, siempre visto através de "a dozen lines of Dante", como él mismo dice, y que vemos que siempre son los mismos versos. En dos obras en las que tanto ha prodigado las citas como The Waste Land y Four Quartets, no hay la menor alusión a los trovadores, exclusión significativa si se tiene en cuenta que ambos son poemas de un dantismo muy acusado (las referencias dantescas, como es sabido, son también frecuentísimas en la obra primeriza de Eliot. Baste recordar a título de ejemplo, que Prufrock and Others Observations - 1917 - se inicia con dos citas de la Commedia. Cf. Coll. Poems, pp. 9-11). Sólo unos versos de Little Gidding, en los que alude sibilinaamente a "some dead master", personaje a quien el propio Eliot considera como "inidentificable", han hecho suponer a Rajan que se trata de una alusión a "Dante, Mallarmé and Arnaut Daniel, put together" (Cf. B. RAJAN, T.S. Eliot, a study of his writing by several hands by... London, 1947, pág. 93). La identificación no puede ser más vaga, y diríamos más arbitraria. Para terminar de convencerse de lo indirectas que son las referencias que Eliot tiene de la poesía trovadoresca, basta leer un párrafo de sus Selected Essays (pág. 275).

(14) = ELIOT, introducción a Sel. Poems, pág. 11.

(15) = Palabras de Eliot en un homenaje a Pound en 1946. Citado por The Growth, pág. 399.

(16) = TAUPIN, 82.

(17) = Id., 135.

(18) = "Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like,

but equations for the human emotions". Spirit, 14.

(19) = Lit. Essays, 48.

(20) = Id., 11.

(21) = Id., 101.

(22) = Spirit, 167.

(23) = TAUPIN, 136.

(24) = BABETTE DEUTSCH, 121. A continuación Babette Deutsch analiza la técnica del "verse as song" en Pound, en los poemas The game of chess y Speech for Psyche. El 13 de octubre de 1912, escribe desde Londres a Harriet Monroe: "'The Epilogue' refers to The Spirit of Romance to the experiments and paradigms of form and metre - quantities, alliteration, polyphonic rimes in Canzoni and Ripostes, and to the translations of The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti, and The Canzoni of Arnaut Daniel. It has been my hope that this work will help to break the surface of convention and that the raw matter and analysis of primitive systems may be of use in building the new art of metrics and of words". Letters, 45-46.

(25) = Spirit, 87.

(26) = Jeanroy parece ser que desconoció este libro, ya que no lo cita en el primer capítulo de La poésie lyrique...

(27) = "The Tradition", 1913. Lit. Essays, 91.

(28) = Id., id.

(29) = Id., 92.

(30) = Spirit, 167.

(31) = Lit. Essays, 91.

(32) = Id., 94-108.

(33) = Id., 102.

(34) = Spirit, 39-63.

(35) = Id., 48. Se refiere indudablemente al alba traducida por el propio Pound.

(36) = Spirit, 49.

(37) = "The artless razo, with its apparent lack of cohesion often gives a great deal of information in very few words". Spirit, 55.

(38) = BOUTIERE, 81.

(39) = Id., 83.

(40) = Lit. Essays, 99.

(41) = BOUTIERE, 310.

(42) = Parece ser que este homónimo del trovador fue un miembro de su familia, quizá su hijo, aunque se descarta la posibilidad de que fuese el famoso Jaufré Rudel. Cf. BOUTIERE, 418.

(43) = Spirit, 44.

(44) = Id., 178.

(45) = Respecto al problema de la adecuación vida-poesía, Eliot, en la introducción a los Selected Poems de su maestro (pp. 10-11) ha expuesto un criterio totalmente opuesto: "There is a shallow test which holds that the original poet goes direct to life, and the derivative poet to 'Literature'. When we look into the matter, we find that the poet who is really 'derivative' is the poet who mistakes literature for life, and very often the reason why he makes this mistake is that he has not read enough. The ordinary life of ordinary cultivated people is a mush of literature and life. There is a right sense in which for the educated person literature is life, and life is literature". Por otra parte la tendencia general de la obra de Pound está de acuerdo con estas frases de Eliot; es incomprensible que el un hombre como Pound que ha construido el noventa por ciento de su obra sobre una base digamos libresca, haga afirmaciones de este tipo. Para todo este capítulo de las biografías, cf. HUEFFER, pp. 52-62.

(46) = Spirit, 87-100. Este artículo se publicó por vez primera en "The Quest", y luego fue incorporado a las ediciones posteriores de The Spirit...

(47) = En la terminología de Pound, el concepto de "trobar clus" comprende a las dos escuelas herméticas del, propiamente llamado "trobar clus" y "trobar ric".

(48) = Spirit, 89.

(49) = PILLET-CARSTENS, 29, 8.

(50) =

e.m fetz escut de son bel mantel endi
que lauzengier fals, lenga de colobra,
non o visson, don tan mals motz escampa.

(LAVAUD, 314)

(51) = La enumeración ordenada de estos factores no se encuentra en el texto de Pound, pero de este modo, conservando el orden de la exposición, se simplifica ésta, al esquematizarla.

- (52) = "Dis this 'close ring', this aristocracy of emotion, evolve out of its half memories of Hellenistic mysteries, a cult - a cult stricter, or more subtle, than that of the celibate ascetics, a cult for the purgation of the soul by a refinement of, and lordship over, the senses?". Spirit, 90.
- (53) = Soneto traducido por Pound. Translations, 95.
- (54) = En este resumen, en gracia a la concisión y claridad, se han omitido varias digresiones considerablemente abstrusas que sólo muy indirectamente afectan al tema central del artículo.
- (55) = Lit. Essays, 150.
- (56) = Id., 153.
- (57) = Id., 150.
- (58) = JOHN RUSKIN, The seven lamps of architecture. London (Everyman's Library), 1937. Pág. 203.
- (59) = Los tres libros más importantes que publicó Rossetti son: Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza ch'esercitò nella letteratura d'Europa, e specialmente d'Italia, come risulta da molti suoi classici, masime da Dante, Petrarca, Boccaccio (Londra, 1832); Il mistero del amor platónico nel Medioevo, derivato dai misteri antichi (Londra, 1840) y La Beatrice di Dante (Londra, 1842). En la "Biblioteca Bibliografica Italica" se ha publicado la bibliografía completa de este autor: POMPEO GIANNANTONIO, Bibliografía de Gabriele Rossetti (1806-1958). Firenze, 1958.
- (60) = Los dos libros principales de Arnoux, que hoy constituyen rarezas bibliográficas totalmente inasequibles, son: Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le Moyen Age (Paris, 1854) y Clef de la Comédie anticatholique de Dante Alighieri (Paris, 1856). Ambos proceden evidentemente de Rossetti, así como el conocido libro de J. Péladan, La Doctrine de Dante (Paris, 1907).
- (61) = Cf. Lit. Essays, pp. 149-200.
- (62) = Ante la imposibilidad material de manejar directamente las obras de Rossetti, cito por las referencias de Valli (pág. 21) y de Werner P. Friederich, pp. 181-340, capítulo "Dante in England".
- (63) = VALLI, 125.
- (64) = No es éste el lugar para insistir en los detalles de absurdo de toda esta tendencia. El hecho evidente es que ninguna de las variantes de esta teoría, ya sea aplicada a los provenzales ya a los italianos, resiste la menor crítica objetiva, y ello ha sido ya señalado oportunamente por especialistas responsables. Sólo pues unas bre-

ves indicaciones para aclarar ciertos puntos. Sobre los errores de interpretación de la bula de Inocencio IV, cf. JEANROÏ, Histoire Sommaire, p. 133. y CHAYTOR, The Troubadours of Dante, pp. XV-XVIII. No existe aún ningún argumento en favor del catarismo de los trovadores que no pueda ser amplísima y rotundamente desmentido; en el único caso concreto en que la hipótesis era más o menos verosímil, el de Peire Cardinal, el trabajo de Varga, tan citado, no aporta más que argumentos capciosos y muchos prejuicios (Cf. L. VARGA, Peire Cardinal, était-il hérétique? "Revue historique des Religions", mars-juin, 1938. Numerosísimas y fundamentadas, en su gran mayoría, las críticas que se han hecho a la actitud representada por Rougemont; la más moderna, la de HENRI DAVENSON, Les Troubadours (Paris - Seuil - 1962), pp. 142-146, un poco caricaturesca, pero muy bien documentada, objetiva, sensata y muy certera. Los esfuerzos conjugados de la propaganda protestante (desde Jean Chassanion, en 1595), de un nacionalismo meridional apasionado y tendencioso, todavía vigente en nuestros días en ciertos círculos, de un romanticismo de "causa perdida" ingenuo y desorientador, y de un sectarismo anti-católico a ultranza, han idealizado de un modo absurdo la doctrina cátara, recargando de tintas siniestras la Cruzada Albigense y la labor de la Inquisición en Provenza; y el movimiento de idealización del catarismo va íntimamente ligado al de una anacrónica visión de los trovadores, considerados como vanguardia del progresismo, de la libertad de pensamiento, de la tolerancia, de la cultura europea y hasta de la democracia moderna. En medio de un indecible confucionismo se han llegado a imponer las nociones más descabelladas que ha podido desencadenar la pasión anticlerical, socialista a lo romántico y chauvinista local; plumas ilustres como las de Thierry, Guizot, Fauriel y Michelet, y otras menos ilustres, pero que la rutina ha erigido en autoridades indiscutibles, como las de Mary Lafon y Napoléon Peyrat, han desorbitado de un modo incomprensible el problema albigense, sentando bases que recientemente maniacos del esoterismo como Valli y Rougemont no han desaprovechado. El libro de PIERRE BERPERRON, La Croisade contre les Albigeois et l'union du Languedoc à la France (1209-1249), Paris (Plon), 1959, apesar de sus prejuicios (contrarios a los señalados) es una de las obras modernas más solventes y objetivas sobre la cuestión. Cf. la bibliografía que se reseña en las obras indicadas, y en DENIS DE ROUGEMONT, L'Amour et l'Occident, 2ª ed. Paris (Plon), 1956. Cf. sobre todo pp. 58-110.

(65) = M. FAURIEL, Histoire de la poésie provençale. Paris, 1846. Cf. el capítulo Influences de la civilization grecque sur le Midi de la Gaule (I, pp. 55-85) y las páginas dedicadas a la supervivencia de los ritos paganos en Provenza (I, pp. 165-181).

(66) = La obra fundamental de Frobenius, en siete volúmenes, Erlabte Erdteile, se publicó entre 1925 y 1929. La Rama Dorada de Frazer aparece citada en The Cantos, 1/5.

(67) = Sel. Poems, 37.

(68) = En el libro de Weston, no faltan las inevitables referencias a los templarios y a la herejía cátara. Cf. pp. 176-177.

(69) = ELIOT, Sel. Essays, pág. 275. Verdaderamente lo último podía llegarse a imaginar es esta divertida comparación de un vulgar ciudadano del Toulouse de los siglos XII y XIII con los sumerico-acadios.

POUND

Y

BERTRAN DE BORN

a) "Who sang of his Lady Battāe...": En el artículo Troubadours: their sorts and conditions, ya analizado en el capítulo anterior, vemos cómo Pound expresaba implícitamente sus preferencias por dos trovadores; dos trovadores, a los que citaba, en la breve lista de los preferidos, aparte y con su nombre completo: Bertran de Born y Arnaut Daniel. A través de toda su obra, esta predilección se advierte en muchas otras circunstancias; excepción hecha del caso de Arnaut Daniel, por quien Pound ha sentido siempre una admiración ilimitada, el señor de Autafort es mencionado muchas más veces que cualquier otro trovador.

Cuando Pound quiere aludir a las más altas cimas de la lírica provenzal, siempre trae a colación estos dos nombres. Cuando quiere hacer la selección más estricta de los trovadores, dice: "I should wish, for myself, a few sirventes of Bertran de Born, and a few strophes of Arnaut Daniel" (1). Unos pocos sirventés de Bertran de Born y unas pocas estrofas de Arnaut Daniel, constituyen para Pound, lo que, en caso del máximo rigor crítico, debe salvarse y sobrevivir de la lírica trovadoresca.

En The Spirit..., en el resumen histórico de Proença, Bertran de Born es el trovador de quien se habla con más extensión (2). Aparece introducido por una referencia al De Vulgari Eloquentia dantesco, y de allí se pasa a la cita del propio Dante (en Inferno, XXVIII); "the chastelan of Autaforte - dice Pound con certera expresión - who sang of his Lady Battle, as St. Francis of Poverty" (3).

Después de la traducción inglesa de todo el fragmento de la Commedia, con la aparición del descabezado trovador, Pound reproduce en el interior de un párrafo, unas frases traducidas casi literalmente de la vida provenzal: "Who called the Count of Brittany, father of Shakespeare's tragic young prince, 'Rassa', and the King of England 'Yea and Nay', and the young king, his son, 'Sailor'" (4). Estamos ante la traducción de una de las dos biografías provenzales de Bertran de Born: "E clamava 'Rassa' lo comte de Bretanha e lo rei d'Englaterra 'Oc e Non' e.l rei jove, so filh, 'Marinier'" (5). Pound añadió al texto original el inciso con la referencia shakesperiana a Arthur de Bretaña (6), pero no advirtió el error del biógrafo: "Oc e Non" no es Enrique II, sino Ricardo, hermano menor del "rey joven". Es curioso que una confusión tan evidente a todo lector familiarizado con el ambiente en que se movió Bertran de Born, haya pasado por alto a Pound.

Tras hacer constar que al "young prince Henry" el trovador dedicó "one of the noblest laments or 'planh' in the Provençal", pasa a hablar de los sirventés, traduciendo varios fragmentos de tres de

ellos. "Retrans has left a number of love songs, among which is the unique Dompna soisseubuda ("The Borrowed Lady")" (7), añade, y resume el tema de la composición Domna puois de me no.us chal..., como siempre dando la anécdota como histórica.

Pero, "Retrans finds the song small consolation", sigue, y entonces escribió "his best in the war songs". Y a continuación traduce íntegramente Be.m platz lo gais temps de pascor... ("Well pleaseth me the sweet time of Easter..."). Los comentarios de Pound terminan con una nueva cita del De Vulgari Eloquentia: "I do not find, however, that any Italian has yet written poetry on the subject of ~~arms~~".

Hasta aquí poco podemos deducir de la visión que Pound tenía del trovador. Hemos visto que le profesa una gran admiración, y que valora por encima del resto de su obra, el Planh, la Dompna Soisseubuda y el Be.m platz lo gais temps de pascor. Esta última composición está traducida en el texto que acabamos de analizar, y las dos restantes en el volumen de los Selected Poems (8).

Del estudio de estas tres versiones, pueden sacarse ciertas conclusiones, pero disponemos de tres textos más de una importancia fundamental: tres poemas originales de Pound cuyo protagonista es Bertran de Born. Este es pues el punto en el que la materia lírica trovadoresca y la anécdota personal de un trovador, se encarnan en la poesía del siglo XX. En estos poemas Pound va desde la cita literal y la traducción hasta el pastiche y la más libre de las interpretaciones. Por una serie de causas diversas, Pound ha decidido asumir la máscara del señor de Autafort. Estamos ante una de sus innumerables personae, una de las personae más fieles y logradas del poeta norteamericano.

Examinaremos en primer lugar los poemas originales de Pound, y en segundo término las traducciones ya mencionadas.

b) - 1 - Poemas de Pound sobre Bertran de Born:

Na Audiart (9) es un poema de 57 versos, con una introducción en prosa, precedida del epigrafe "Que be.m vols mal" (10), y que constituye una glosa de Domna Soisseubuda (11).

N A A U D I A R T

Que be.m vols mal

Paso ahora
a la dama "Miels-de-Ben"
tras de haber elogiado vuestro talle
y cómo está ceñido por varillas;
no alimento esperanzas
de que vos debierais...

No, nada
de nada os interesa.
Tan solo una palabra en vuestro elogio, muchacha,
tan solo por el despliegue
de vuestros rasos sobre la escalinata,
porque nunca hubo ni una imperfección
en la conjunción de vuestro cuerpo
y vuestros miembros,
aunque me odiéis, vedlo escrito
en letras rosa y oro.
O cuando el ministril, a media historia,
prorrumpirá en canciones de alabanza,

Audiart, Audiart,
Bertrans, diestro en sus versos,
Bertrans de Altaforte, vuestro elogio
publica, y aunque vos me odiéis
y aunque me deséis mal,

Audiart, Audiart,
vuestra belleza quedará escrita aquí hasta que
Audiart,

oh, hasta que retornéis,
ya encorvada y llena de arrugas, como
una borrosa imagen, cuando el rocío
de la cálida juventud se enfríe
en vuestras manos,
y vuestra antigua alma,
desdeñosa para con su molde nuevo y deforme,
malhumorada por la aparente mala disposición,
halle la tierra tan amarga
como ahora le parece dulce,
habiendo sido tan joven y bella
como tan sólo lo seréis en sueños,
joven y deforme,
ya lejos del antiguo orgullo,
os aplacaréis
sabiendo, no sé cómo,
que fuisteis en un tiempo aquella,

Audiart, Audiart,
por cuya belleza todo se os perdonó,
Audiart,
Audiart,

que be.m vols mal.

Como aclara en su nota introductoria, Pound ha centrado su poema en una figura secundaria de la canzo del trovador; Na Audiart (12) es una de las damas a quienes Bertran de Born pide algún rasgo o perfección para formar su domna soisseubuda, una de las ocho damas que dan motivo al elogio. Aparece en la quinta cobla:

N'Audiartz, si be.m vol mal,
vuolh que.m do de sas faissos,
que.lh estai gen liazos,
e quar es entieira,
qu'anc no.s frais
s'amors ni.s vols en biais (13).

Vemos pues que el rasgo que el trovador pide a esta dama es la "gentileza en el vestir", es decir, su elegancia, su porte, como a otra pide su "dulce mirada amorosa" y a N'Aelis su gracioso hablar. Al desgajar de la canzo provenzal la figura de esta dama casi desconocida, cuyo nombre no vuleve a citarse en el resto de la obra conservada de Bertran de Born, y erigirla en protagonista de su poema, Pound recoge del texto languedociano los dos rasgos más sobresalientes; en los seis versos citados, única fuente de información de Pound, hay dos notas que pueden caracterizar a esta dama: su mala voluntad hacia el poeta ("si be.m vol mal") y su elegancia ("sas faissos, que.lh estai gen liazos"), que Bertran pide para su domna soisseubuda.

Con estos dos rasgos y una pequeña ambientación que le da la canzo, añadidos a una serie de elementos propiamente ajenos al espíritu de Bertran de Born, Pound escribe N'Audiart.

En primer lugar pone sus versos en boca del trovador, y acomoda una cita provenzal para el epigrafe: convierte la tercera persona del "si be.m vol mal" en la segunda del "que be.m vols mal". El motivo del desvío de la dama ~~hacia~~ el trovador abre el poema con un verso que es la traducción literal del epigrafe: "Though thou well dost wish me ill", y lo cierra también con las mismas palabras del epigrafe, esta vez en languedociano. Dos veces más, yuxtapuestas, casi en el justo medio del poema, aparece esta expresión

..... and though thou hate me well,
yea though thou wish me ill...

(versos 32 y 33)

"Aunque vos me odiéis y aunque me deseéis mal..." Se trata casi de una redundancia; en el verso 32 se ha dado una nueva forma a la idea, y en el 33 se ha dado una traducción literal de la frase provenzal, aunque en una versión abreviada, respecto a la del verso primero. Este desdén se convierte pues en el leit-motiv, presidiendo desde su principio, su mitad y su fin, y convirtiéndose en la causa del drama sentimental del trovador.

Desvío que tiene su contrapunto en el segundo de los rasgos que Pound toma de Bertran de Born: la elegancia, esta elegancia en el vestir que aparece aludida repetidamente en el curso del poema; las alusiones a la vestimenta de la dama se suceden: descripción de su jubón en los versos 3-5, ponderación de su gentileza ("fashion") en los versos 8 y 10, referencia a las varillas que ciñan su talle en los versos 14-15, alusión al despliegue de sus rasos sobre la escalinata, en los versos 21-22.

Ambos motivos, el del desvío amoroso y el de la gentileza en el vestir se completan el uno al otro. El poeta dedica sus elogios a la dama, porque es bella y de majestuoso porte, pero no alienta esperanzas porque sabe que es frívola y sólo ama la presunción. Sin embargo el trovador perpetuará esta belleza, y también este desvío; y lo hará sirviéndose de dos medios distintos: dejará constancia escrita y hará que se cante públicamente.

Aquí entra el factor de ambientación, de clima medieval que Pound pretende dar al poema.

..... read it set
in rose and gold

dice, y aclara en nota a pie de página que se trata de un manuscrito iluminado. Y sigue:

Or when the minstrel...

dando entrada a otro elemento de ambientación: el juglar. Estas dos notas, unidas a la descripción del jubón, a la referencia a "Mielsde-Ben" (la dama cuyo elogio sigue al de N'Audiart en Domna Scisseubuda) dan un cierto tono medievalizante al poema.

A partir del verso 38 Pound nos introduce en un nuevo clima, que, según nos aclara en nota a pie de página, es el de la reencarnación. La dama, en la nueva vida, ya se habrá desprendido de su antiguo orgullo y hallará la tierra tan amarga como ahora le parece dulce. El tratamiento de este ^{motivo} ~~tema~~, y su aire suavemente melancólico y resignado, roza el tema del carpe diem.

La nota preliminar de Pound está redactada tomando elementos

de la razo que precede a Domna Soisseubuda (el nombre de Maent - o Maeutz - de Montaignac, por ejemplo, que no aparece en el poema de Bertran de Born) pero basándose fundamentalmente en el contenido de la composición; de ella proceden los dones pedidos a las cuatro primeras damas y los nombres de éstas - Gembelins, Aelis, la vizcondesa de Chalais y Anhes de Rochecouart - que no figuran en la razo.

Es difícil conjeturar porqué Pound escogió a esta oscura N'Audiart, en nombre entre otros varios al que se dedican unos pocos versos en una canço provenzal de elogio cortesano, el nombre de una dama de perfil histórico y legendario tan borrosos, como protagonista de su poema. Probablemente no tendría razones concretas para ello. N'Audiart fue para Pound un pretexto para dar libre curso a su imaginación y a su pasión por el mundo de los trovadores; en torno a ella construyó este poemita, sostenido por una débil línea argumental cuyos elementos recogió de las leves indicaciones de la canço de Bertran de Born:

Cabe señalar el intento de Pound de utilizar un ^{lenguaje} ~~arcaico~~ de regusto arcaizante, con objeto de crear esta atmósfera de lejanía en el tiempo. Observemos finalmente una nota curiosa en el poema: la palabra "gisl" del verso 21, aplicada a la dama a la que se dirige el trovador, expresión que en boca de Bertran de Born resulta de una impropiedad absoluta, por razones que, como se advierte en su ensayo sobre el "amor cortés", Pound ignoraba.

Sestina:Altaforte (14) es un poema que sigue rigurosamente el esquema métrico de la sestina; consta por lo tanto de seis estrofas de seis versos cada una, y de una tornada de tres versos.

SESTINA:ALTAFORTE =====

Loquitur: En Bertrams de Born.

Dante Alighieri put this man in hell for that he was
a stirrer up of strife.
Eccovi!
Judge ye!
Have I dug him up again?

The scene is at his castle, Altaforte. 'Papiols' is his jongleur. 'The Leopard', the device of Richard Coeur de Lion.

I

Damn it all! all this our South stinks peace.
 You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!
 I have no life save when the swords clash.
 But ah! when I see the standards gold, vair, purple, opposing
 and the broad fields beneath them turn crimson,
 then howls my heart nigh mad with rejoicing.

II

In hot summer have I great rejoicing
 when the tempests kill the earth's foul peace,
 and the lightnings from black heav'n flash crimson,
 and the fierce thunders roar me their music
 and the winds shriek through the clouds mad, opposing,
 and through all the riven skies God's swords clash.

III

Hell grant soon we hear again the swords clash!
 And the shrill neighs of destriers in battle rejoicing,
 spiked breast to spiked breast opposing!
 Better one hour's stour than a year's peace
 with fat boards, bawds, wine and frail music!
 Bah! there's no wine like the blood's crimson!

IV

And I love to see the sun rise blood-crimson.
 And I watch his spears through the dark clash
 and it fills all my heart with rejoicing
 and pries wide my mouth with fast music
 when I see him to scorn and defy peace,
 his lone might 'gainst all darkness opposing.

V

The man who fears war and squats opposing
 my words for stour, hath no blood of crimson,
 but is fit only to rot in womanish peace
 far from where worth's won and the swords clash
 for the death of such sluts I go rejoicing;
 yea, I fill all the air with my music.

VI

Papiols, Papiols, to the music!
 There's no sound like to swords swords opposing,
 no cry like the battle's rejoicing
 when our elbows and swords drip the crimson
 and our charges 'gainst 'The Leopard's' rush clash.
 May God damn for ever all who cry 'Peace!'.

VII

And let the music of the swords make them crimson!
 Hell grant soon we hear again the swords clash!
 Hell blot black for always the thought 'Peace!'

Traducción (15)

I

¡Al diablo con todo! ¡Todo este sur nuestro apete a paz!
 ¡Papiols, perro hijo de puta, ven! ¡Suene la música!
 No vivo sin oír las espadas que entrechocan.
 Pero, ah, cuando veo los pendones dorados, veros, púrpúreos,
 y bajo ellos los anchos campos tornarse carmesíes, ^{combatiendo,}
 estalla mi corazón, casi loco de júbilo.

II

En el ardiente verano grande es mi júbilo
 cuando la tormenta destruye en la tierra la inmunda paz
 y en el oscuro cielo los relámpagos fulguran carmesíes
 y los feroces truenos me rugen su música
 y entre las nubes los vientos chillan rabiosos, combatiendo,
 y entre los rasgados cielos, las divinas espadas entrechocan.

III

Quiera el infierno que muy pronto oigamos otra vez las espa-
 y en el combate a los corceles con sus agudos relinchos, ^{de} ^{de} ^{de}
 y los claveteados petos entre sí combatiendo; ^{júbilo}
 mejor es una hora de lucha que un año de paz,
 con bien provistas mesas, vino, alcahuetes y delicadas música.
 Bah, no hay vino como la sangre carmesí!

IV

Y me place ver nacer el sol ensangrentado y carmesí
 y contemplar como sus rayos con las sombras entrechocan;
 todo esto me llena el corazón de júbilo,
 y me entra el sol por la abierta boca con veloz música
 cuando le veo así despreciar y desafiar la paz,
 él solo, contra las sombras, combatiendo.

V

Quien teme la guerra y flaquea combatiendo
 mis voces de mando en la batalla, no tiene la sangre carmesí,
 sirve tan sólo para pudrirse en una afeminada paz
 lejos de allí donde se gana honra y las espadas entrechocan;
 la muerte de estas perras me proporciona júbilo;
 sí, lleno todo el aire con mi música.

VI

¡Papiols, Papiols, venga música!
 No hay sonido como el de las espadas combatiendo,
 ningún grito como los que en la batalla son de júbilo
 cuando en el codo y en la espada hay un reguero carmesí
 y al atacar a "El Leopardo" las espadas entrechocan.
 ¡Condene Dios eternamente a los que gritan "Paz"!

VII

¡Que la música de las espadas las vuelva carmesíes!
 ¡Quiera el infierno que pronto oigamos de nuevo las espadas
 ¡Quiera el infierno borrar para siempre la idea de "paz"!
 (que entrechocan)

Indudablemente se trata de un poema escrito bajo la
 sugestión del famoso sirventés de Bertran de Born Be.m platz
 lo gais temps de pascor (16), de atribución dudosa (17). En
 la obra de Bertran de Born abundan los versos en los que se
 exalta la guerra, pero en esta composición, son simples refe-
 rencias de carácter episódico; por el contrario este sirventés
 trata exclusivamente de este tema, constituyendo algo así como
 una proclama belicista, totalmente de acuerdo con el espíritu

de la sextina que Pound pone en boca del trovador. En el poema pues se funde el espíritu de un sirventés de Bertran de Born y la métrica de la famosa sextina de Arnaut Daniel.

Comparando ambos textos, el provenzal y el inglés, advertimos una serie de reminiscencias que delatan la fuente de inspiración de Pound y confirman lo dicho anteriormente. En ningún modo se trata de una traducción o de una paráfrasis, sino de un poema original, pero, más o menos involuntariamente se dejan traslucir recuerdos del sirventés de Bertran.

Así, la fórmula introductoria "Be.m platz" o su gemela "e platz mi", usada siete veces en el sirventés de Bertran de Born (I, 1; I, 3; I, 6; II, 1, etc.) y cuya repetición llega a caracterizar la composición, tiene su paralelo en la expresión de Pound "And I love..." usada una sola vez en la sextina (IV, 1), y el "auch ennir/chavals vochs per l'ombratge" recuerda inevitablemente el verso de Pound "and the shrill neighs of destriers in battle rejoicing" (III, 2). Pueden señalarse también varios paralelismos conceptuales; así, en la segunda tornada de la edición de Appel - Stimming considera espúrea esta tornada y no la publica -, cuyo último verso es "e dijas li (a Oc-eNon) que trop estai en patz" (18), es fácilmente relacionable con el verso de Pound "all this our South stinks peace" (I, 1). Hay que insistir en que no se trata de una traducción ni de una paráfrasis, sino de una probable reminiscencia.

Algo parecido podría decirse de la contraposición establecida en el sirventés:

Ie.us dic que tan no m'a sabor
manjar ni beure ni dormir
com a, quan auch cridar: "A lor!"

(V, 41-43)

cuyo sentido se refleja, aunque con otro tipo de comparación, en los versos de Pound:

Better one hour's stour than a year's peace
with fat boards, bawds, wine and frail music!

(III, 4-5)

Pound, revestido de la personalidad de Bertran de Born, se adapta de un modo prodigioso al estilo y al tono del agresivo trovador; al igual que en el poema analizado anteriormente, recurre a una serie de pequeños trucos para introducir al lector en el ambiente que desea. Sólo que en esta ocasión son recursos más sutiles, mu-

cho menos externos y aparatosos que los de mencionar la recitación de los juglares y los manuscritos, como hizo en Na Audiart (19). Así por ejemplo, en la Sestina usa palabras como destriers (III, 2) y stour (V, 2), vocablos ambos usados en inglés arcaico, pero que a todo lector familiarizado con el vocabulario de la épica medieval le evocan los cantares de gesta franceses. Pound escogió estos dos arcaísmos de la lengua inglesa porque estos mismos vocablos son frecuentes en la poesía trovadoresca (en el citado sirventés de Bertran de Born, la voz stor aparece tres veces - versos 26, 33 y 37 - y en otros sirventés del trovador se usa destrier) y porque además le aproxima al clima épico de los cantares de gesta con los que la obra de Bertran de Born tiene evidentes conexiones.

Ello nos lleva a la cuestión de las fórmulas épicas; ya es sabido que en Be.m platz lo gais temps de pascor Bertran de Born usa una serie de tópicos o fórmulas consagradas por los cantares de gesta contemporáneos. Así, expresiones como "l'estorns es mezclatz" (verso 26), los caballos sin jinetes en medio del combate (versos 35-36), los ensangrentados cendales de las lanzas saliendo por la espalda de los caballeros heridos (versos 49-50), etc. Ahora bien, Pound usa también fórmulas épicas, pero en pocas ocasiones coincide con las que emplea Bertran en su sirventés; así, por ejemplo, en VI, 4:

When our elbows and swords drip the crimson

("cuando en el codo y en la espada hay un reguero carmesí") que reproduce la conocidísima fórmula épica tan frecuente en el Roland y demás cantares de gesta franceses, y que aparece también en el Cantar del Cid, que no figura en el sirventés de Bertran. Pound, buen conocedor de la épica medieval (20), evidentemente advirtió la presencia de estas fórmulas, pero no quiso reproducir las mismas, sino dar un equivalente. El clima épico en el que Pound sumerge su poema (entrechocar de espadas, estandartes de colores, resinchos de destriers, petos claveteados, etc.) no tiene nada que envidiar al del sirventés provenzal.

Se trataba de dar a su poema un espíritu de agresividad, de violencia desatada, acorde con el clisé tradicional del trovador en cuestión. Todo ello está perfectamente conseguido. Todas las metáforas poseen un dinamismo expresivo y un aire bélico verdaderamente impresionante. El ritmo acelerado y la sonoridad del vocabulario que se emplea, especialmente en las palabras clave, que deben repetirse al final de los versos, con las constantes repeticiones que impone el esquema métrico, crean un conjunto inolvidable que justifica el entusiasmo de su primer auditorio en el restaurante londinense del Soho. Al igual que en N'Audiart el uso de un vocabulario muy escogi-

do y arcaizante contribuye a destacar los efectos del poema.

Queda todavía una cuestión fundamental de que tratar: el hecho de que, como indica su título, el poema de Pound sea una sextina (21). Esta forma poética, caracterizada por su complicadísima estructura, en realidad nunca ha dejado de cultivarse, ni aún en el siglo XX; aunque su cuna fue el Mediodía de Francia, en donde se da el ejemplo más clásico del género en Arnaut Daniel, a quien se atribuye su invención (22), pronto pasó a Italia, en donde se aclimató de un modo sorprendente; gracias al Dante, y sobre todo al Petrarca, la sextina se naturalizó italiana, y através de los epigonos petrarquistas que la cultivaron con asiduidad, penetró en varias literaturas europeas; España (Cervantes, Herrera, Cetina, Rioja), Portugal (Camões), Francia (Pontus de Thyard, de Gramont), Alemania (Opitz, Weckerlin), Inglaterra (Sidney, Spencer), adaptaron la sextina a su lengua, siempre con los ojos puestos en la tradición italiana, olvidado ya su origen occitánico.

En los siglos XIX y XX no deja de ser cultivada, tanto por italianos (Carducci, D'Annunzio, Della Porta) como por extranjeros (Eichendorff, Drumond, Swinburne). Rossetti, en The Early Italian Poets (23) incluye la traducción de una sextina del Dante (24).

Existía pues una tradición viva respecto al cultivo de esta complicada forma, pero la originalidad de Pound consiste en haberse inspirado en los modelos provenzales - concretamente en Arnaut Daniel - en vez de recurrir a los italianos. Sin embargo, el peso de esta tradición italiana influye en el título del poema de Pound: Sestina: Altaforte. La grafía italiana es comprensible en "sestina", pero no lo es tanto en "Altaforte", italianización del topónimo provenzal Autafort, que Pound transcribe a veces en su forma francesa Hauteforte.

El análisis de la estructura de Sestina:Altaforte es revelador acerca de la fuente de inspiración de Pound. La disposición de las palabras-rima (o palabras-desinencia) en las seis estrofas debe ajustarse a un riguroso esquema que no admite cambios, pero la repetición de estas palabras-rima en la tornada no tiene un orden establecido; tan solo es preciso que se repitan todas, dos en cada verso (25). El esquema de la sextina clásica de Arnaut Daniel (26) es el siguiente:

A B C D E F
 F A E B D C
 C F D A B E
 E C B F A D
 D E A C F B
 B D F E C A

La sestina de Pound coincide con este esquema, con una sola variante en la estrofa cuarta, que queda dispuesta así:

E C F B A D

Hay pues una inversión en el orden de las palabras-rima de los versos tercero y cuarto, debido probablemente a una imposibilidad práctica del poeta norteamericano a ajustarse al esquema. Sin embargo es el esquema de las tornadas al que evidencia la fuente de Pound; la tornada de la sextina de Daniel es:

B - E D - C F - A

Y la de Pound:

B - E X - C X - A

Faltan dos palabras-rima en la tornada de Pound: opposing y rejoicing, ambas en posición interior, en los versos segundo y tercero; probablemente es debido a la misma causa que a la inversión de los dos versos de la estrofa cuarta, pero lo importante es que el esquema de la tornada (que no es fijo en todas las sextinas) es un calco del de Arnaut Daniel.

Petrarca, por ejemplo, no repite nunca el esquema de las tornadas de sus sextinas. En Giovenag donna sotto un verde lauro (27) es:

A - B D - E C - F

en A qualunque animale alberga in terra (28)

A - E C - D F - B

en Chi è fermato di menar sua vita (29)

D - A C - B E - F

Estos ejemplos ilustran claramente el hecho de que Pound compuso su sestina sobre el modelo de Lo ferm voler qu'el cors m'intra (30).

Las tres irregularidades técnicas observadas en Sestina:Al-

taforte tienen una importancia muy secundaria si pensamos en la extraordinaria complejidad de este esquema. La sextina de Arnaut es sin duda la más rigurosa, la más exigente de todas las sextinas que se han escrito. La disposición de las palabras-rima de la tornada no es caprichosa, sino que también se ajusta a un esquema: las tres primeras rimas de la sexta estrofa, conservando el mismo orden, son las tres rimas interiores de la tornada, y las tres últimas son las tres rimas finales. Esta filigrana última, en la que, como hemos visto Petrarca no sigue a Arnaut Daniel, Pound no consigue repetirla, aunque deja constancia de que su intención era reproducir este esquema.

En los más rigurosos y clásicos ejemplos de sextinas, se tiene a orgullo el usar las palabras-rima siempre en el mismo sentido y acepción, evitando las rimas equívocas, tan frecuentes en Petrarca. Y Pound, siguiendo el ejemplo de Arnaut Daniel, no usa rimas equívocas. Otra regla de la sextina es el uso exclusivo de sustantivos en las palabras-rima, procurando evitar adjetivos y verbos, aunque en ocasiones no sólo se usaron éstos, sino incluso adverbios. La sextina de Pound usa para las palabras-rima cinco sustantivos (peace, music, crimson, rejoicing y clash, aunque este último tiene en varios casos una función verbal) y un verbo (opposing). Vemos pues cómo Pound se ajusta hasta el máximo de sus posibilidades al más riguroso de los esquemas de la más rigurosa de las formas métricas.

Pound intenta también una cierta asonancia en las palabras-rima (como existe en Arnaut Daniel (31)), y aunque deja dos vocablos libres (clash y crimson) consigue una similitud fonética entre las parejas opposing-rejoicing y peace-music. Las características del idioma inglés, con su predominio de voces paroxítonas sobre las oxítonas, facilita a Pound la labor de asimilación al poema de Arnaut, que constituye uno de los escasísimos ejemplos de poesía provenzal en que todas las palabras finales de verso son llanas y bisílabas.

El esfuerzo de Pound es verdaderamente considerable en todos los aspectos. Usa una forma poética que siempre se había considerado propia del tono elegíaco, y que todos los preceptistas medievales, renacentistas y románticos calificaban como adecuada a un tipo de poesía de "rêverie" (32), "inmersa en sus sueños" (33), infundiéndole un espíritu de violencia y de pasión, un dinamismo expresivo, que contradice radicalmente la frase de Jenni: "Ma è certo almeno che dalle possibilità della sestina restano escluse le espressioni, che siano convincenti, di passione calda, di ira, o di vivacità e agilità, tentate infatti raramente" (34).

Pound supera todos estos obstáculos con una seguridad y una elegancia de auténtico fabbro del idioma. En toda la Sestina:Altaforte son escasísimos los momentos en que la técnica traiciona al

poeta y le obliga a recurrir al ripio; señalemos, no obstante, el evidente ripio que constituye el sexto verso de la estrofa quinta.

Near Perigord (35) es el más extenso de los poemas provenzales de Pound - 193 versos - y constituye una libre divagación en torno a la vida, la obra y el ambiente de Bertran de Born.

NEAR PERIGORD
=====

A Perigord, pres del muralh
tan que i puosch' om gitar ab malh.

You'd have men's hearts up from the dust
and tell their secrets, Messire Cinc,
right enough? Then read between the lines of ^{Uc St.}
solve me the riddle, for you know the tale. _{/Circ,}

Bertrons, En Bertrons, left a fine canzone:
'Maent, I love you, you have turned me out.
The voice at Montfort, Lady Agnes' hair,
Bel Miral's stature, the viscountess' throat,
set all together, are not worthy of you...'
And all the while you sing out that canzone,
think you that Maent lived at Montaignac,
one at Chalais, another at Malemort
hard over Brive - for every lady a castle,
each place strong.

Oh, is it easy enough?
Tairiran held hall in Montaignac,
his brother-in-law was all there was of power
in Perigord, and this good union
gobbled all the land, and held it later for some hun-
And our En Bertrons was in Altafort, ^{/dred years.}
hub of the wheel, the stirrer up of strife,
as caught by Dante in the last wallow of hell-
The headless trunk 'that made its head a lamp',
for separation wrought out separation,
and he who set the strife between brother and brother
and had his way with the old Engliag king,
viced in such torture for the 'counterpass'.
How would you live, with neighbours set about you-

Poitiers and Brive, untaken Rochecouart,
 spread like the finger-tips of one frail hand;
 and you on that great mountain of a palm-
 not a neat ledge, not Foix between its streams,
 but one huge back half-covered up with pine,
 worked for and snatched from the string-purse of Born-
 The four round towers, four brothers - mostly fools:
 What could he do but play a desperate chess,
 and stir old grudges?

'Pawn your castles, lords!

Let the Jews pay'.

And the great scene-

(that, maybe, never happened!)

beaten at last,

before the hard old king:

'Your son, ah, since he died
 my wit and worth are cobwebs brushed aside
 in the full flare of grief. Do what you will'.

Take the whole man, and ravel out the story.

He loved this lady in castle Montaignac?

The castle flanked him-he had need of it.

You read to-day, how long the overlords of Perigord,
 the Talleyrands, have held the place; it was not trans-
 And Maent failed him? Or saw through the scheme? ^{silent fiction.}

And all his net-like thought of new alliance?

Chalais is high, a-level with the poplars.

Its lowest stones just meet the valley tips
 where the low Dronne is filled with water-lilies.

And Rochecouart can match it, stronger yet,
 the very spur'd end, built on sheerest cliff,

and Malemort keeps its close hold on Brive,
 while Born, his own close purse, his rabbit warren,
 his subterranean chamber with a dozen doors,
 a-bristle with antennae to feel roads,
 to sniff the traffic into Perigord.

And that hard phalanx, that unbroken line,
 the ten good miles from there to Maent's castle,
 all of his flank - how could he do without her?
 And all the roads to Cahors, to Toulouse?
 What would he do without her?

'Papiol,

go forthright singing- Anhes, Cembelins.

There is a throat; ah, there are two white hands;
 there is a trellis full of early roses,
 and all my heart is bound about with love.

Where am I come with compound flatteries-
 What doors are open to fine compliment?
 And every one half jealous of Maent?
 He wrote the catch to pit their jealousies
 against her; give her pride in them?

Take his own speech, make what you will of it-
 and still the knot, the first knot, of Maent?

Is it a love poem? Did he sing of war?
 Is it an intrigue to run subtly out,
 born of a jongleur's tongue, freely to pass
 up and about and in and out the land,
 mark him a craftsman and a strategist?
 (St. Leider had done as much as Polhonac,
 singing a different stave, as closely hidden).
 Oh, there is precedent, legal tradition,
 to sing one thing when your song means another,
 'Et albirar ab lor bordon——'
 Foix' count knew that. What is Sir Bertrans' singing?
 Maent, Maent, and yet again Maent,
 or war and broken heaumes and politics?

II

End fact. Try fiction. Let us say we see
 En Bertrans, a tower-room at Hautefort,
 sunset, the ribbon-like road lies, in red cross-light,
 southward toward Montaignac, and he bends at a table
 scribbling, swearing between his teeth; by his left hand
 lie little strips of parchment covered over,
 scratched and erased with al and ochaisos.
 Resting his list of rhymes, a lean man? Bilious?
 With a red straggling beard?
 And the green cat's-eye lifts towards Montaignac.

Or take his 'magnet' singer setting out,
 dodging his way past Aubeterre, singing at Chalais
 in the vaulted hall,
 or, by a lichened tree at Rochecouart
 aimlessly watching a hawk above the valleys,
 waiting his turn, in the midsummer evening,
 thinking of Aelis, whom he loved heart and soul...
 To find her half alone, Montfort, away,
 and a brown, placid, hated woman visiting her,
 spoiling his visit, with a year before the next one.
 Little enough?

Or carry him forward. 'Go ^{through} ~~down~~ all the courts,
my Magnet', Bertrams had said.

We came to Ventadour
in the mid love court, he sings out the canzon,
no one hears save Arrimon Luc D'esparc-
no one hears aught save the gracious sound of compli-
Sir Arrimon counts on his fingers, Montfort, /ments.
Rohecourt, Chalais, the rest, the tactic,
Malemort, guesses beneath, sends word to Coeur-de-Lion:
The compact, de Born smoked out, trees felled
about his castle, cattle driven out!
Or no one sees it, and En Bertrams prospered?

And ten years after, or twenty, as you will,
Arnaut and Richard lodge beneath Chalus:
The dull round towers encroaching on the field,
the tents tight drawn, horses at tether
farther and out of reach, the purple night,
the crackling of small fires, the bannerets,
the lazy leopards on the largest banner,
stray gleams on hanging mail, an armourer's torchflare
melting on steel.

And in the quietest space
they probe old scandals, say de Born is dead;
and we've the gossip (skipped six hundred years).
Richard shall die to-morrow- leave him there
talking of trobar clus with Daniel.

And the 'best craftsman' sings out his friend's song,
envies its vigour... and deplores the technique,
dispraises his own skill? - That's as you will.
And they discuss the dead man,
Plantagenet puts the riddle: 'Did he love her?'
And Arnaut Barries: 'Did he love your sister?
True, he has praised her, but in some opinion
he wrote that praise only to show he had
tha favour of your party; has been well received'.
'You knew the man'.

'You knew the man'.

'I am an artist, you have tried both métiers'.
'You were born near him'

'Do we know our friends?'

'Say that he saw the castles, say that he loved Maent!'
'Say that he loved her, does it solves the riddle?'
End the discussion, Richard goes out next day
and gets a quarrel-bolt shot through his vizard,
pardons the bowman, dies,

ends our discussion. Arnaut ends
 'in sacred odour' - (that's apocryphal!)
 and we can leave the talk till Dante writes:
Surely I saw, and still before my eyes
goes on that headless trunk, that bears for light
its own head swinging, gripped by the dead hair,
and like a swinging lamp that says, 'Ah me!
I severed men, my head and heart
ye see here severed, my life's counterpart'.
 Or take En Bertrans?

III

Ed eran due in uno, ed uno in due
Inferno, XXVIII, 125

Bewildering spring, and by the Auvezere
 poppies and day's eyes in the green émail
 rose over us; and we knew all that stream,
 and our two horses had traced out the valleys;
 knew the low flooded lands squared out with poplars,
 in the young days when the deep sky befriended.
 And great wings beat above us in the twilight,
 and the great wheels in heaven
 bore us together... surging... and apart...
 Believing we should meet with lips and hands,
 high, high and sure... and then the counter-thrust:
 'Why do you love me? Will you always love me?
 But I am like the grass, I cannot love you'.
 Or, 'Lover and I love and love you,
 and hate your mind, not you, your soul, your hands'.
 So ~~like~~ to this last estrangement, Tairiran!
 There shut up in his castle, Tairiran's,
 she who had not ears nor tongue save in her hands,
 gone, ah, gone, untouched, unreachable!
 She who could never live save through one person,
 she who could never speak save to one person,
 and all the rest of her a shifting change,
 a broken hundle of mirrors...!

Tú que hiciste que de sus cenizas se levantasen humanos
y contaste sus secretos, Messire Cino, / corazones
¿te basta ya? Lee entre líneas a Uc de Saint Circ,
resuélveme este enigma, ya que conoces la historia.

Bertran, En Bertrams, nos dejó una bella **casca**:
"Maent, os amo, y me habéis alejado de vos.
La voz de Montfort, los cabellos de Anhes,
la esbeltez de Bel Miral, la garganta de la vizcondesa,
reunidos, no valen tanto como vos..."
Y mientras lanz/as al aire esta **casca**,
piensa que Maent vivía en Montaignac,
una en Chalais, la otra en Malemort,
dominando Brive, un castillo para cada dama,
una fortaleza para cada una.

¡Oh! ¿Queda ya bastante claro?
Tairiran poseía Montaignac,
su cuñado era todopoderoso
en el Perigord, y esta feliz unión
engulló toda la tierra y la retuvo por unos cientos de / años.
Y nuestro **En** Bertrams estaba en Altafort,
pivote de la rueda, sembrador de discordias,
como sorprendido por Dante en el último cenagal del in- / tierno,
cuerpo decapitado, "sirviendo su cabeza de lámpara",
la desunión expiando por la desunión,
y quien movió discordias entre hermanos
e hizo otro tanto con el anciano rey inglés
purgaba en esta tortura por el "contrapasso".
Como viviríais cercado por vuestros vecinos,
Poitiers y Brive, invicto Rochecouart,
desplegados como las puntas de los dedos de una delicada / mano;
y tú sobre la gran montaña de una palma,
no una pulida superficie, ni Foix entre sus ríos,
sino un enorme cerro, semicubierto de pinos,
aislado y sujeto por el cordón de bolsa de Born;
las cuatro torres redondas, cuatro hermanos, necios más / que otra cosa:
¿Qué podía hacer sino jugar a un desesperado ajedrez,
y remover viejas rencillas?

"¡Empeñad vuestros castillos, señores!
¡Que paguen los judíos!".

Y la gran escena
(¡que, tal vez, nunca tuvo lugar!)

Vencido, al fin,
ante el severo y anciano rey:

"Vuestro hijo... ah, desde que murió,
mi juicio y mi valer son telarañas arrojadas
a la gran hoguera de la aflicción. De mí, ^{haced lo que} ~~os plazca~~."

Aceptad íntegramente al hombre y desembarazad de la
¿Amó a esta dama del castillo de Montaignac? ^{historia.}

El castillo lindaba con sus tierras - lo necesitaba.

Hoy sabéis cuánto tiempo los grandes señores del Perigord

, los Talleyrands, poseyeron estos lugares; no fue un

¿Le abandonó Maent? ¿Comprendió su ardid? ^{espejismo pasajero.}

Y toda esta especie de red ¿era para una nueva alianza?

Chalais está en lo alto, a la altura de los álamos.

Sus piedras inferiores están exactamente en los extremos
donde el profundo Dronne se cubre de nenúfares. ^{del valle,}

Y Rochecouart puede igualársele, y aún con más solidez,
verdadera punta de espolón, erguido sobre un risco escar-

o y Malemort defiende su aislada fortaleza dominante ^{parte,} Brive,

mientras que Born, encerrado en su propia bolsa, su conec-
ción con su subterráneo con doce aposentos, ^{¿era,}

se eriza de antenas para atisbar los caminos,
para husmear cuanto suceda en el Perigord.

Y esa dura falange, esta línea continua,

diez millas largas desde allí hasta el castillo de Maent,

siempre tan cerca ¿qué podía hacer sin ella?

Y todo el camino de Cahors y Toulouse,

¿qué podía hacer sin ella?

"Papiol,

sigue adelante cantando - Anhes, Cembelins.

Hay una garganta; ah, hay dos manos blancas;

hay una verja llena de rosas tempranas,

y todo mi corazón está ligado al amor.

¿Qué he conseguido con esta sarta de requiebros,

qué puertas se han abierto ante la bella lisonja?"

¿Es que todas están medio celosas de Maent?

Así lo hizo para aguijar sus celos

contra ella; ¿puso jactancia en ellas?

Tomad sus propias palabras, haced de ellas ^{lo que os} ~~plazca~~
y silenciad la intriga, ¿la primera intriga de Maent?

¿Un poema de amor? ¿Cantó a la guerra?

Este es un problema que se nos escapa, sutil,

nacido de los labios de un juglar, se evade fácilmente,

arriba y en torno y dentro y fuera del terreno,

¿fue un forjador de astucias, un estratega?

(Saint Leider hizo otro tanto con Polhonac,

cantando estrofas que ocultaban otro significado).

Oh, hay precedentes, legítima tradición,
cantar algo cuando la canción significa otra cosa,
"Et albirar ab lor bordon—"

El Conde de Foix sabía de esto. ¿Qué es lo que canta
¿Maent, Maent y aún otra vez Maent, / Sir Bertrams?
o guerra y yelmos hendidos y artimañas?

II

Aquí termina lo cierto. Intentad imaginar. Digamos que
a En Bertrams, en un torreón de Hautefort, / vemos
ya es el crepúsculo, el camino acintado, en un rojizo
por el mediodía, hacia Montaignac, e inclinado / contra luz,
garrapateando, jurando entre dientes, arrugando / mesa,
con la mano izquierda trozos de pergamino,
borrando y tachando con al y ochaisos.

Probando su lista de rimas; ¿un necio? ¿un bilioso?
¿Roja y desordenada la barba?
Y alza sus felinos ojos verdes hacia Montaignac.

O echad a andar con el "imán" de su canción,
seguidle con disimulo por el camino que hay más allá de
en la estancia abovedada, / Aubeterre; canta en Chalais
o, en Rochecouart, gracias a un árbol liquenoso,
vigila porque sí a un halcón sobre los valles,
esperando su regreso en un atardecer canicular,
pensando en Aelis, a quien amaba con toda su alma...
Encontrarla casi a solas, Montfort ausente,
y a una mujer morena, tranquila, aborrecida, visitándola,
malogrando su visita, sin que en un año vuelva a / visitar-
/ la.
¿Aún os parece poco?
O cambia de escenario. "Ve por todas las cortes,
Imán mío", había dicho Bertrams.

Llegamos a Ventadour

en plena corte de amor, anuncia la canción,
y nadie atiende, salvo Arrimon Luc d'Esparré,
nadie atiende sino al grato rumor de los galanteos.
Sir Arrimon cuenta con los dedos: Montfort,
Rochecouart, Chalais, la tregua, la táctica,
Malemort; hace conjeturas, envía un mensajero a Coeur-
La alianza, Born humea, árboles talados / de-Lion!
en torno a su castillo, disperso su ganado.
¿Es que nadie lo advertía y En Bertrams medraba?

Y diez años después, o veinte, como queráis,
Arnaut y Richard llegaban a Chalus:
las chatas y redondas torres señoreando el campo,

plantados los tensos pabellones, trabados los caballos
 más lejos y fuera del alcance, purpúrea la noche,
 el crepitar de las pequeñas hogueras, los pendones,
 el perezoso leopardo en el mayor de los estandartes,
 múltiples destellos en las colgantes lorigas,
 brillo de las antorchas en las armaduras, fundiéndose
 /en el acero.

Y en la hora más sosegada,
 indagan sobre antiguos escándalos, dicen de Bory que ha
 sabemos lo que se dijo en esta plática (ha sobrevivido ^{muerto;}
 Richard morirá mañana- dejadlez allí ^{a seiscientos años})
 charlando de trobar clus con Daniel.

Y el "mejor artifice" lanza al aire la canción de su
 envidia su vigor... y deplora la técnica. /amigo,

¿Condena su propia habilidad? Como queráis.

Y discuten sobre el muerto,

Plantagenet propone el enigma: "¿La amó?"

Y Arnaut replica: "¿Amó a vuestra hermana?"

Ciertamente que la elogió, pero según algunos
 escribió este elogio tan solo para hacer ver que gozaba
 del favor de vuestro bando; que había sido bien acogido.

"Vos le conocíais".

"Vos le conocíais".

"Yo soy un artista, vos habéis intentado ambos oficios".

"Vos nacisteis cerca de él".

"¿Acaso sabemos conocer a nuestros amigos?"

Decid que reparó en los castillos, decid que amó a Maent".

"Decir que la amó, ¿es acaso resolver el enigma?"

Terminada la conversación, Richard sale al día siguiente,
 y recibe una flecha que le entra por la visera,
 perdona al ballestero, muere,

termina nuestra discusión. Arnaut muere

"en olor de santidad" (eso es apócrifo!)

y podemos suspender la plática hasta que Dante escribe:

"Ciertamente vi, y aun hoy ante los ojos se me representa
 un cuerpo decapitado que llevaba a manera de lámpara
 su propia cabeza oscilando, asida por los muertos cabellos
 y como una oscilante lámpara, que dice: ¡Ay, ^{de} mí!

Yo que desuní a los hombres, mi cabeza y mi corazón
 mira aquí desunidos, imagen de mi vida".

O bien aceptáis a En Bertrans...

Llegaba la turbadora primavera, y por el Auvezere,
 amapolas y soles en el verde esmaltado,
 se abrían a nuestro paso, y recorrimos todo el día
 y nuestros dos caballos se habían extraviado por los va-
 lles. Recorrimos las pantanosas tierras bajas, apartadas de
 en los días que siguieron, cuando nos amparaba el cielo
 Y grandes alas se agitaban sobre nuestras cabezas en el
 y las grandes norias del cielo... ondulando... se alejaban
 Esperando encontrarnos con labios y con manos,
 subíamos, subíamos sin cesar, y llegó la plática.
 ¿"Porqué me amabais, me amaréis siempre?
 Pero yo soy como la hierba, no puedo amaros".
 "Oh, amor, y amo y os amo,
 y odiáis vuestro espíritu, no a vos, vuestra alma, vues-
 tras manos".

¡Así fue este último desvarío, Tairirán!

Así se encerró en el castillo, Tairiran,
 ella que no tenía oídos ni lengua, sino en sus manos,
 perdida, oh, perdida, intacta, inalcanzable...
 Ella que no podía vivir sino en otro,
 ella que no podía hablar sino a otro,
 y todo lo que queda de ella es una imagen cambiante,
 un montón de espejos rotos...!

Si en los dos poemas anteriores Pound ponía sus versos en boca del trovador, aquí habla por sí mismo, excepto en el fragmento lírico final. El tema central que se postiza es la coexistencia en la obra de Bertran de Born del tema amoroso y del tema bélico. ¿Cuáles eran sus verdaderas intenciones?, se pregunta Pound. ¿Le guiaba un determinado interés en sus elogios a las damas del Périgord, en sus manifestaciones de amor por Maent de Montaignac (36). Autafort, dice Pound, es como el eje de una rueda cuyos radios fueran los caminos que conducen a los castillos de estas damas: Rochecouart y Ventadour al norte, Malemort al este, Chalais al oeste y al sur Montaignac, la tierra de Masutz, su amada. Rodeado de tan poderosos vecinos, ¿qué pudo hacer el trovador sino recurrir a la lisonja y a la intriga? "What is Sir Bertrams' singing? Maent, Maent, and yet again Maent, or war and broken heaumes and politics?" (versos 92-93).

Pound describe entonces varias escenas de la vida del trovador: su encuentro con Enrique de Inglaterra, después de que éste le venciera, y cómo logra conmovier al monarca; Bertran, solo, en Autafort, escribiendo nerviosamente la Domna Soisseubuda, en un crepúsculo rojizo,

levantando la mirada hacia Montaignac; y luego enviando a sus juglares a cantar su canço por las cortes, y cómo en Ventadour un caballero adivina las intenciones del trovador y avisa a Ricardo Corazón de León, y estalla la guerra y Autafort es sitiado y se arrasan los contornos del castillo.

Pasan los años, y, ya muerto Bertran, Ricardo y Arnaut Daniel se encuentran en el cerco de Châlus, donde al siguiente día el rey hallará la muerte; aquella noche en el campamento ambos conversan sobre su común amigo. Pound enlaza el finde esta plática con la cita del pasaje de la Commedia en que aparece Bertran. La tercera y última parte del poema - la más breve - tiene un carácter puramente lírico.

Near Perigord resulta casi absolutamente ininteligible si no se comprenden las continuas alusiones, citas y referencias a la materia trovadoresca. Por ello es imprescindible el análisis comentado de los versos que ofrezcan alguna dificultad.

El epigrafe general del poema lo constituyen dos versos pertenecientes a un sirventés de Bertran de Born: Un sirventes en motz no falh (37) - versos 43-44, página 62 de la edición de Stimming -.

Verso 2: "Messire Cino" es presumiblemente Cino da Pistoia, a quien Pound dedica un poema en Sel. Poems, 34-35.

Verso 3: Alude a Uc de Saint Circ como autor de las biografías provenzales (38).

Versos 6-9: La cita, apesar de ir entrecomillada, no es literal. Sólo resume el sentido general de Donna Soissueubuda.

Versos 11-12: Maeuz de Montaignac, esposa de Guilhem Talairan, tantas veces citada por Pound, no existió jamás, como tampoco Guilhem Talairan (39). Ambos personajes fueron una creación del autor de las razos, quien se inspiró en figuras históricas. El prototipo histórico de Maeuz, Raimonda de Ribeirac, de la casa de Turena (casada con Helias Talairan, conde del Périgord), trajo como dote a su boda (l.160) el castillo de Montaignac, y ella fue por lo tanto la única que podía ser llamada señora de Montaignac. Este Montaignac, que perteneció, antes de este enlace, a la casa de Turena, es el actual Menéstérol-Montignac, situada en una colina, en la margen derecha del río Isle, junto a Montpont (arrondissement de Ribérac). Sin embargo, el Montaignac al que Pound alude continuamente es Montignac-sur-la-Vézère (arrondissement de Sarlat), como se desprende con toda evidencia del poema. Con ello desaparece hasta la menor posibilidad de verosimilitud en las suposiciones de Pound: la supuesta Maewuz y el trovador no eran vecinos, sino que el verdadero Montaignac estaba en el otro extremo del Périgord. Aunque, claro está, la intención de Pound no es hacer historia, sino jugar poéticamente con unos motivos trovadorescos, y por lo tanto, éste y otros errores históricos de Near Perigord no afec-

tan substancialmente al poema. La dama de Chalais, a la que elogia Bertran de Born en Domna Soisseubuda, era Tibors de Montausier, vizcondesa de Chalais. La dama de Malemort era N'Audiart, protagonista de otro poema de Pound.

Verso 15: "Tairiran", "Talleyrands" o "Taleyrand" - como aparece en los textos latinos - era el sobrenombre que adoptaban los herederos de la casa de Périgord; alude a un supuesto Guilhem Talairan, esposo de la no menos fantástica Maeuz de Montaignac, y hermano de Helias Talairan, personaje, éste sí, histórico. En la casa de Périgord, nunca dos miembros de la familia llevaron simultáneamente el sobrenombre de Talairan.

Verso 17: "His brother-in-law..." Su cuñado, es decir, el hermano de Maeuz; Pound probablemente piensa en Raimon II, vizcondé de Turena (muerto en 1.191), ya que tanto Chabaneau como Stimming identifican a "las tres de Turena" - una de ellas Maeuz, según la vida - con unas supuestas hijas de Bosson II de Turena, y por lo tanto hermanas de Raimon II, personaje perfectamente documentado. El cuñado de Talairan debió ser pues para Pound Raimon II de Turena, quien, históricamente, según ha probado Stronski (40), no era hermano sino padre de las llamadas "tres de Turena". Maeuz de Montaignac es un personaje ficticio que en la leyenda vino a substituir a una de estas tres hermanas, Contors, de quien muy pronto se perdió el recuerdo.

Versos 21-27: Alusiones, citas y paráfrasis del pasaje de la Commedia en que aparece Bertran de Born purgando sus culpas (41).

Versos 29-30: La metáfora es comprensible viendo en el mapa la situación geográfica de estas localidades.

Verso 38: Paráfrasis del primer verso de la primera tornada - Stimming, 140 - de Be.m platz lo gais temps de pascor: Baro, metetz en gatge chastels e vilas e ciutats. Pound había traducido estos versos del siguiente modo: "Barons, put in pawn castles, and towns and cities..." (42).

Versos 40-46: "The great scene". Dos razos del trovador (43) han servido de base a estos versos. Enrique II de Inglaterra, después de poner cerco a Autafort, obliga a rendirse a Bertran, y éste se presenta ante el monarca. "Ieu cre be qu'el ("vostre sen") vos sia aras falhitz", le dice el rey de mal talante. "¿Senher', dis en Bertrams, 'be m'es falhitz'. - 'E com?', dis lo reis. - 'Senher', dis en Bertrams, 'lo jorn que'l valens joves reis, vostre filhs, morit, ieu perdei lo sen e, l saber e la concossenza'". Enrique de Inglaterra, al oír nombrar a su hijo se desvanece, y al volver en sí, llorando, perdona al trovador y se reconcilia con él. El giro que usa Pound difiere pues del que la raza atribuye a Bertran, y es de notar el empleo del vocablo "gráef" (cuyo equivalente provenzal no aparece en la raza), el mismo que usa Pound en su antigua traducción del famoso planh del "rei jove"

("If all the grief..."- (44) -), precisamente el mismo personaje al que alude en los versos de Near Perigord.

Verso 49: Sus tierras hubiesen lindado si hubiera sido el Montaignac que creía Pound.

Verso 71: Alusión a los dones solicitados a la vizcondesa de Chalais en Domna Soisseubuda:

De Chalais la vescomtal
vuolh que.m doc ad estros
lâx gola e.ls mas ambos (45)

Versos 86-87: Alusión a una pintoresco ardid que, según una razo (46) usó el trovador Guilhem de Saint Leidier para conseguir el amor de su dama, la condesa de Polonhac.

Verso 97: El Montaignac en el que pensaba Pound estaba efectivamente hacia el sur, aproximadamente a diez millas de Autafort, como se dice en el verso 65.

Verso 100: Se refiere a las primeras rimas de Domna Soisseubuda, cuyo primer verso termina con la palabra "chal" ~~mandat~~ y el tercero con la palabra "ochaisos"; Pound nos presenta pues al trovador luchando con los consonantes. El principio del verso que sigue se refiere a lo mismo: "Testing his list of rhymes..."

Verso 104: "Imân" es un senhal recíproco de Bertran y Folquet de Marselha, y en el verso 71 de Domna Soisseubuda, Bertran dice a su juglar Papiols que lleve su canción a Aziman, es decir, a su amigo Folquet. Pound cree entender que "Imân" es un sobrenombre que da a su juglar; "magnet singer", le llama, y en los versos 115-116 la confusión aparece clarísima.

Verso 110: Alusión a N'Aelis, una de las damas citadas en Domna Soisseubuda (verso 27). Se trata de Elis de Montfort, una de "las tres de Turena", hija del conde Raimon II de Turena, casada con Bernart de Cazezac.

Versos 117-126: "Sir Arrimon" es N'Arramon Luc d'Esparro, personaje desconocido a quien sólo se menciona una vez en la obra conservada de Bertran de Born: Lo coms m'a mandat e mogut..., I, 2 (47). En este dirventés, Luc d'Esparro es un caballero por cuya mediación el conde de Tolosa, Ramón V, pide al trovador que componga una canción para animar a sus tropas en la lucha que va a emprender contra Alfonso II de Aragón. Pound ha tomado este oscuro nombre, perdido entre los versos de Bertran de Born, y ha atribuido a su poseedor un insospechado papel: el de espía de Ricardo Corazón de León. Luc d'Esparro se halla en Ventadorn, cuando en la corte de amor (dicho sea de paso, es la única vez en que Pound hace alusión a estas fabulosas cortes de amor) un juglar

de Bertran canta ante todos la Domna Soisseubuda; los asistentes sólo se fijan en la galantería del elogio cortesano, pero Luc d'Esparró cree adivinar una intención política en la canzó: las posesiones de todas las damas elogiadas lindas con las tierras del trovador; y previene a Ricardo Corazón de León; a consecuencia de esto, Autafort es asediado y arrasadas sus tierras. En los versos 124-125 hay evidentemente un recuerdo de los famosos versos de otro sirventes de Bertran:

E.m fon hom ma terra e la m'art
e.m fai de mos arbres eissart
e mescla.l gra ab la palha (48)

Versos 127-128: La escena responde a una realidad histórica: Ricardo Corazón de León, en 1.194, en la guerra con Felipe Augusto, puso sitio al castillo de Châlus, propiedad del vizconde de Limoges, y murió durante el asedio, herido por un ballestero. La presencia de Arnaut Daniel es una invención de Pound, pero es admisible cronológicamente. Sin embargo, en 1.194 Bertran de Born no había muerto aún (como se dice en los versos 137 y 144) ya que aparece documentado como monje en Dalon en 1.197, y se sabe que en 1.125 hacía poco tiempo que había muerto. Bertran de Born sobrevivió largos años a Ricardo Corazón de León y probablemente sobrevivió también a Arnaut Daniel (cuya fecha tope es 1.210). La situación que describe Pound, es pues, históricamente hablando, imposible.

Verso 133: El Leopardo, la enseña de Ricardo Corazón de León, a la que Pound ya ha aludido en la nota preliminar a la sextina.

Verso 141: "the best craftsman", el mejor artífice, es decir, "il miglior fabbro", la famosa expresión con la que Dante señala a Arnaut Daniel en la Commedia (49), con la que Pound titula su artículo sobre el trovador en The Spirit..., y también la que usa Eliot para dedicar a su maestro The Waste Land.

Versos 146-150: Dos canzos de Bertran de Born, Chagutz sui de mal en pena (50) y Ges de disnar no fora oimais matis (51) están compuestas en honor de Maeuz, hija de Enrique II de Inglaterra y hermana por lo tanto de Ricardo Corazón de León (52). Ambas canzos se han fechado en el invierno de 1.182-83. A ello aluden las palabras de Arnaut.

Verso 152: Alusión a las actividades trovadorescas de Ricardo Corazón de León.

Versos 163-168: Resumen, no traducción literal, del pasaje dantesco ya aludido (53).

Hasta aquí hemos ido siguiendo la pista a todas estas referencias que nos han delimitado la aportación personal del poeta moderno a unos motivos literarios medievales. Sabemos ya cómo Pound adaptó y transformó estos motivos y sabemos en qué puntos interpreta libremente la historia o la inventa, ya sea por desconocimiento, ya por propio impulso de su voluntad creadora. Porque los errores y confusiones históricas, los anacronismos tienen una importancia muy secundaria en este poema que no pretende ser un poema arqueológico sino un hecho poético viviente, hasta cierto punto desligado de las fuentes en que se inspira.

Dejando aparte la última división de Near Perigord, de pura exaltación lírica, hay dos pasajes que merecen especial atención.

En primer lugar, esta fugaz visión del trovador, encerrado en un torreón de su castillo, escribiendo el elogio de las ocho damas, elogio que - seguimos ahora la interpretación ahistórica de Pound - concurre en el de Maeuz de Montaignac. El momento está visto con una aguda sensibilidad; es una hora de sosiego, en el crepúsculo, en un "rojizo contraluz"; y esta serenidad se contrapone a la tensión psicológica del trovador, la mano crispada sobre el pergamino, jurando entre dientes, escribiendo la canzo y luchando con las rimas rebeldes. Bertran levanta la mirada hacia el sur, hacia Montaignac. La breve escena - menos de diez versos - posee un vivo sentido de lo plástico dentro de una admirable sobriedad. "With a red, straggling beard?", se pregunta Pound. Una barba roja y desordenada... una barba que recordaría la barba roja y desordenada del propio Pound... Ha atribuido al ignorado rostro del trovador un rasgo personal, como para identificarse con él. Ello nos servirá para explicarnos el entusiasmo de un poeta del siglo XX por un trovador del XII.

Sin embargo es en otro pasaje de Near Perigord donde Pound consigue sus máximos aciertos en la creación de la "atmósfera" en la que introduce al lector. Nos introduce en el campamento de Ricardo, frente a Châlus. Desde la escena anterior han pasado diez años, o veinte, tanto da, dice el poeta, y en los versos que siguen intenta darnos una reconstrucción del ambiente nocturno de un campamento medieval. Pero enseguida nos alejamos de los mil ruidos del campamento, a los que aluden los versos anteriores (relinchar de los caballos, crepitar de las hogueras, tintineo de las armaduras) y nos hallamos en un rincón silencioso, "en la hora más sosegada".

El rey y Arnaut platican sobre su amigo Bertran, ya muerto. El rey morirá mañana, nos recuerda Pound, y esta trágica certidumbre es un contrapunto al suave fluir del diálogo entre ambos; "leave him talking of trobar olus with Daniel". La conversación se desliza en un tono tranquilo, amortiguado, con un leve fondo de apagada tristeza. Arnaut admira el vigor de los versos de su amigo muerto... pero deplora su técnica. "¿Era sincero su amor", se preguntan. "¿Acaso sa-

bemos conocer a nuestros amigos?"

El tono eminentemente coloquial de este fragmento - poesía como conversación había sido uno de los postulados del imaginismo - es uno de los mayores aciertos del poema. Obviamente, el recuerdo de la técnica de Browning - monólogo dramático, dramatización de los episodios líricos - pesa sobre él, hasta el punto de que Frazer puede llamar justamente a Near Perigord "a great late-Victorian poem" (54).

La personalidad de Arnaut Daniel resalta vivamente, queda muy bien perfilada en estos versos; "el mejor artifice del habla materna", al deplorar la técnica descuidada de su amigo, tiene una extraña vacilación. ¿Condena su propia técnica, su propio virtuosismo?, se pregunta Pound. En este momento, ¿no vacila entre la fuerza vital de un sirventés de Bertran y todas sus filigranas? Por un momento, el técnico siente la atracción irresistible de lo popular, de lo mayoritario. Habla con un cierto desencanto, con un deje de melancolía. ¿Quién sabe de las intenciones de Bertran? Pero enseguida aflora en un verso lapidario su rigurosa conciencia de poeta, de poeta puro, diríamos: "Yo soy un artista, vos habéis intentado ambos oficios". Y tras este claro reproche al amateurismo pástico del rey-trovador, vuelve a su desencantada, evasiva postura: "¿Acasa sabemos conocer a nuestros amigos?".

Toda esta riquísima gama de matices psicológicos Pound nos la ha dado en un clima ambiental logradísimo, que hace de Near Perigord el más personal y el más vivo de sus poemas provenzales. En torno a las canciones de Bertran de Born, y en torno, sobre todo, a su mito, libremente interpretado por el poeta, se van entrelazando las escenas evocativas. Bertran de Born visto através de una serie de facetas - históricas, literarias, legendarias o meramente inventadas por Pound - se convierte en una figura viviente. Ante el lector se ha mostrado en toda su profundidad humana, no tanto como el hombre que fue históricamente, sino como el hombre que Pound es, como una proyección de la personalidad del poeta de hoy que encarna en una de sus personae la figura del trovador antiguo. Y a su lado ha situado la del otro trovador que comparte con él la máxima admiración de Pound: Arnaut Daniel. Queriendo así hermanar en su poesía - como antes lo había hecho en la sextina - a sus dos grandes ídolos; y en las palabras de Arnaut Daniel está también Pound, vacilante entre su técnica y su "vigor" - tan perfectamente acoplados en Sestina: Altaforte - los dos aspectos fundamentales de su personalidad literaria.

Mucho menos interesantes son las traducciones que Pound hizo de Bertran de Born. Sólo tres poemas provenzales fueron traducidos por Pound:

a) Well pleaseth me the sweet time of Easter (55), versión de Be.m platz lo gais temps de pascor (56). Las dos primeras coblas están traducidas en verso, y el resto del sirventes en prosa. Es una versión ajustadísima, casi literal, que admite pocos comentarios. Señalemos tan solo un curioso error: la traducción de la primera tornada (Pound ofrece versión de las dos tornadas) dice:

"Barons! Put in pawn castles, and towns and cities before anyone makes war on us".

Es decir, que Pound ha identificado el "us" provenzal (caso oblicuo de la segunda persona del plural) con el "us" inglés (caso oblicuo de la primera persona del plural).

b) Planh for the Young English King (57), versión de Si tuit li dol e.lh plor e.lh marrimen (58), el famoso planh dedicado a la muerte del primogénito de Enrique II Plantagenet. La traducción, toda ella en verso, constituye una verdadera filigrana técnica, al reproducir con una fidelidad admirable la estructura del original. El planh de Bertran de Born consta de cinco coblas unissonans; el verso quinto de cada estrofa acaba con las palabras jove rei engles, el primero con marrimen, y el octavo con ira. La traducción de Pound consta de cinco estrofas - en verso libre, sin embargo - con la misma métrica y conservando estas repeticiones: Young English King en el verso quinto de cada estrofa, bitterness en el primero y sadness en el octavo. El ritmo sigue muy de cerca al del original, y la literalidad ~~en~~ y elegancia de esta versión ~~la~~ hacen verdaderamente modélica. Probablemente se trata de la mejor traducción del planh a una lengua extranjera, como puede juzgarse por la primera de sus estrofas:

If all the grief and woe and bitterness,
all dolour, ~~ial~~ and every evil chance
that ever come upon this grieving world
were set together they would seem but light
against the death of the Young English King.
Worth lieth riven and Youth dolorous,
the world o'ershadowed, soiled and overcast,
void of all joy and full of ire and sadness.

En la traducción se ha deslizado un nuevo error, muy comprensible por otra parte, que da a uno de los versos de la traducción un aire muy peculiar; traduce el verso cuarto de la segunda estrofa

Trop an agut en mort mortal guerrier

por

O'er much hath ta'en Sir Death that deadly warrior

La "mort", en abstracto, se ha personificado en "Sir Death", debido a que Pound ha confundido el "en" preposición, con el "En", tratamiento (Don, Señor).

c) Lady, since you care nothing for me (59), versión de Domna, puis de me no.us chal (60). Traducción íntegramente en verso, no tan literal como las dos anteriores, con algunas libertades de interpretación. Falta la traducción de la tornada, cuyo significado, como se desprende de varios versos de Near Perigord, Pound no entendió bien, confundiendo el señal del destinatario de la canzo, Aziman, con un sobrenombre del juglar Papiols. Tal vez por este motivo, consciente de no haber comprendido bien el sentido de la tornada se abstuvo de incluirla en su traducción.

En el capítulo Proença, de The Spirit..., hay varios fragmentos más de composiciones traducidas de Bertran de Born; así, un fragmento de Quan vei pe.ls vergiers desplegar (61), "When I see the standards spread through the gardens" (62), y otro de Un sirventes on motz no falh (63), en sus estrofas cuarta, quinta y séptima. Ninguna de estas traducciones ofrece un interés particular (64).

NOTAS

- (1) = Lit. ESSAYS, 215.
- (2) = Spirit, 44-48.
- (3) = Spirit, 44.
- (4) = Id., 45.
- (5) = STIMMING, 54-55.
- (6) = La alusión se refiere a Arthur, hijo de Godofredo de Bretaña, y nieto, por lo tanto, de Enrique II, a quien hizo asesinar su tío Juan Sin Tierra para subir al trono, en abril de 1203. Arthur de Bretaña es uno de los principales personajes del drama histórico shakespeareano, King John.
- (7) = Spirit, 47.
- (8) = Sel. Poems, 59 y 109, respectivamente.
- (9) = Id., 36-37. Pertenece al libro Personae.
- (10) = "N'Audiart, si be.m vol mal", es el verso 41 del "Domna, pois de me no.us chal", según la edición de Stimming (pág. 123).
- (11) = PILLET-CARSTENS, 80, 12.
- (12) = Quizá N'Audiart de Malemort, amiga de María de Ventadorn.
- (13) = STIMMING, 123; vv. 41-46.
- (14) = Sel. Poems, 53-55. Pertenece al libro Personae.
- (15) = Este es el único de los poemas provenzales de Pound del que tengo noticia de que exista traducción española; ésta es debida a Vicente Gao, y se publicó en "Índice", número 119, noviembre de 1958. La versión de Gao sacrifica a una mayor soltura sintáctica la exigencia formal de las repeticiones de las palabras-rima, con lo cual se pierde la noción del complicado esquema métrico de la sextina provenzal, escrupulosamente respetado por el original de Pound. Por este motivo he preferido atenerme a una traducción personal que conserva este esquema.
- (16) = PILLET-CARSTENS, 80, 8a.
- (17) = Diez, de los quince manuscritos en que se ha conservado, lo atribuyen a otros trovadores, entre ellos Lanfranc Cigala, Blacasser y Guilhem de Saint Gregori.
- (18) = APPEL, 94.
- (19) = El tipo de referencias medievales directas, externas diríamos, se da también en la sextina, con las alusiones a Papiols, Ricardo Corazón de León, etc. En este caso sin simples detalles de ambien-

tación de valor muy secundario. La base documental de N'Audiart eran seis versos muy pocos explícitos, la de la sestina es toda la obra y la personalidad de un trovador muy conocido.

(20) = En The Spirit..., dedica el capítulo IV, titulado Geste and Romance, a comentar dos cantares de gesta españoles y franceses. Cf. Spirit, 64-86.

(21) = Uno de los 103 poemas de sus primeros libros que Pound relegó al olvido en la edición de Personae de 1926, era otra sextina de tema medieval: Sestina for Isolt (Exultations, pág. 23). Nagy - página 61 - cita algún fragmento y hace comentarios sobre esta composición casi desconocida y prácticamente inaquequible.

(22) = "Arnaut Daniel passe pour l'inventeur de la sixtine: il est certain que la première pièce de ce genre se trouve dans les poésies de ce troubadour..." RAYNOUARD, Choix..., II, pág. 221.

(23) = DANTE GABRIEL ROSSETTI, Dante and his circle, pp. 127-128.

(24) = Para todo lo relativo a la historia moderna de la sextina, cf. ADOLFO JENNI, La sextina lirica, Berna, 1945, pp. 52-57. Un poeta español contemporáneo ha utilizado también la forma de la sextina. En el poema Apología y Petición (Sestina), de Jaime Gil de Biedma, se hace uso del esquema clásico de Arnaut Daniel, sin diferir de él más que en una interesante innovación que afecta a la tornada: si el esquema de ésta en Arnaut es

B - E D - C F - A

Gil de Biedma sigue un orden correlativo:

A - B C - D E - F

Es de notar que esta sextina, junto con la de Pound, es uno de los escasísimos ejemplos de sextinas de tono violento. Cf. JAIME GIL DE BIEDMA, Cuatro poemas morales, Barcelona (Horta), s. d. pp. 7-9.

(25) = Cf. en ENCICLOPEDIA ITALIANA, XXXI, pp. 501-502, el documentado artículo Sestina, de Mario Pelaez.

(26) = PILLET-CARSTENS, 29, 14.

(27) = FRANCESCO PETRARCA, Rime, Trionfi e Poesie Latine, a cura di F. Neri-G. Martellotti-E. Bianchi-N. Sapegno. Milano-Napoli (Ricciardi) 1951, pág. 45.

(28) = Id., pág. 24.

(29) = Id., pág. 118.

(30) = El esquema de la tornada de la sextina de Swinburne no coincide tampoco con la de Pound:

A - D B - C E - F

- (31) = Las palabras-rima tienen entre sí lo que Canello llama "lie-vi assonanze vocali e consonantiche, come arma-cambra, oncle-ongla, intra-verga". CANELLO, 21.
- (32) = "En réalité la sextine n'est autre chose qu'une rêverie..." CONDE DE GRAMONT, Sextines, précédées de l'histoire de la sextine dans les langues dérivées du latin. Paris, 1872. pág. 33. Citado por JENNI, 18.
- (33) = "La repetición y el orden cambiante de las sesis palabras en las sesis estrofas, representa el estado de la fantasía, en cuanto inmersa en sus sueños..." A.W. SCHLEGEL, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Heilbron, 1884, pág. 185. Citado por JENNI, 16.
- (34) = JENNI, 15.
- (35) = Sel. Poems, 143-144. Pertenece al libro Lustra.
- (36) = Pound da siempre este nombre con la grafía Maent, en vez de Maeut, Maouz o Maoutz. "Maeut, forme vulgaire de Mathilde, au cas sujet Maouz, que les copistes, et même les éditeurs ont souvent lu de travers Maenz. L'ancien français dit Mahaut". THOMAS, 103. Thomas, en su edición usa la grafía Maheut (así, en las páginas XXXIV y XXXV de la introducción). Raynouard, en Choix..., V, pp. 77-81, escribe también Maenz de Montaignac, pero el origen de esta grafía en Pound debe buscarse probablemente en la obra de Hueffer.
- (37) = PILLET-CARSTENS, 80, 44.
- (38) = Uc de Saint Circ "e.ls faich e.ls dich dels valens homes e de las valens donnas que eron al mon", como dice su vida. BOUTIERE, 332.
- (39) = Cf. STRONSKI, pp. 11-20 y 20-33.
- (40) = Id., 34-361.
- (41) = Inferno, XXVIII.
- (42) = Spirit, 48.
- (43) = STIMMING, 63 y 83-84.
- (44) = Sel. Poems, 59.
- (45) = Versos 30-33. STIMMING, 123.
- (46) = BOUTIERE, 184-186.
- (47) = PILLET-CARSTENS, 80, 23; STIMMING, 59.
- (48) = STIMMING, 62.
- (49) = Purgatorio, XXVI.
- (50) = PILLET-CARSTENS, 80, 9; STIMMING, 129-130.
- (51) = PILLET-CARSTENS, 80, 19; STIMMING, 131-132.

- (52) = Esta dama, llamada Mathilde o Maeuz, y no Helena, como se sostuvo durante mucho tiempo, nació en 1.156 y casó en 1.168 con Henri le Lion, Duque de Sajonia y Baviera; fue madre por lo tanto del emperador Otón IV.
- (53) = Inferno, XXVIII.
- (54) = FRAZER, pág. 48. Vñ. en este libro las páginas 48-52 dedicadas al análisis de Near Perisord.
- (55) = Spirit, 47-48.
- (56) = PILLET-CARSTENS, 80, 8a; STIMMING, 139-140.
- (57) = Sel. Poems, 59-60.
- (58) = PILLET-CARSTENS, 80, 41; STIMMING, 76-78.
- (59) = Sel. Poems, 109-111.
- (60) = PILLET-CARSTENS, 80, 12; STIMMING, 122-124.
- (61) = PILLET-CARSTENS, 80, 35; STIMMING, 87-89.
- (62) = Spirit, 46.
- (63) = PILLET-CARSTENS, 80, 44; STIMMING, 61-62.
- (64) = Cf. los tres capítulos de Hueffer sobre Bertran de Born. HUEFFER, pp. 184-212.

.....

P O U N D
=====

Y
=

A R N A U T D A N I E L
=====

a) "Il miglior fabbro": "The culture of Provence finds perhaps its finest expression in the works of Arnaut Daniel" (1); con estas palabras empieza Pound el capítulo Proença de The Spirit... En este capítulo hará una sucinta historia de la poesía trovadoresca, y antes de empezarla quiere como dejar constancia de algo que para él es evidente: la prioridad de Arnaut Daniel sobre el resto de los trovadores. En Proença Pound no habla ya de Arnaut Daniel porque le ha dedicado un capítulo especial en el libro: "Il miglior fabbro" (2). En The Spirit aparece citado diecisiete veces más (3). Daniel aparece siempre tomado como punto de referencia, como piedra de toque en todo comentario sobre poesía; comentando al Dante (Paradiso, XXVII, 85) dice "The simile shows how well he had followed Arnaut Daniel" (4); y hablando de Guinizelli, de Villon, en cualquier caso en que quiera ejemplarizar, recurre una y otra vez a la cita del trovador. En los Literary Essays le dedica unas cuarenta páginas (5) y le menciona también muy a menudo. Ambos libros totalizan una cifra de más de cuarenta menciones de Arnaut Daniel, mientras que las Bertran de Born no llegan a veinte.

Ello nos enfrenta a un hecho indiscutible: lo que el propio Pound llama "my furore over Arnaut Daniel" (6). No vacila en prodigar las frases encomiásticas y un tanto hiperbólicas sobre el trovador, frases rotundas, muy características del estilo crítico de Pound. Así: "The Twelfth Century (...) has left us two perfect gifts: the church of San Zeno in Verona, and the canzoni of Arnaut Daniel; by which I would implicate all that is most excellent in the Italian-Romanesque architecture and in Provençal minstrelsy" (7). Un apasionamiento singular el de Pound, quien jamás se expresó en forma tan tajante respecto a ningún otro trovador, y en muy pocas ocasiones respecto a algún otro poeta. Y para adentrarnos en la comprensión de este "furore" intentemos ver en qué categoría cualitativa - ya conocemos la cuantitativa - sitúa Pound a Arnaut Daniel.

En la segunda parte de How to read - publicada en 1927 & 1928 - (8), titulada "or what may be an introduction to method", Pound divide a los poetas en seis grupos:

- a) Los inventores ("The inventors")
- b) Los maestros ("The masters")
- c) Los divulgadores ("The diluters")
- d) Grupo al que pertenecen, la mayoría de los escritores.^t
- e) Belles Lettres.
- f) Los adelantados de la locura ("The starters of crazes")

Esta división, en la que aparecen juicios verdaderamente originales (9), nos interesa ahora en sus dos primeros grupos. Los "inventors" son para Pound "discoverers of a particular process or of more than one mode and process"; "for example, we know with reasonable certitude, that Arnaut Daniel introduced certain methods of rhyming, and we know that certain finesses of perception appeared first in such a troubadour or in G. Cavalcanti".

De "the masters" dice: "The term is properly applied to inventors who, apart from their own inventions, are able to assimilate and co-ordinate a large number of preceding inventions. I mean to say they either start with a core of their own and accumulate adjuncts, or they digest a vast mass of subject-matter, apply a number of known modes of expression, and succeed in pervading the whole with some special quality or some special character of their own, and bring the whole to a state of homogeneous fullness".

En la primera de estas divisiones, Pound cita dos nombres: Arnaut Daniel y Cavalcanti; en la segunda no cita ninguno, pero alude, sin ningún género de dudas, al Dante (10).

De esta división se desprende claramente que Pound está convencido de que los "inventors" que son exclusivamente esto, nunca llegan a este estado de "homogénea plenitud" propio de los "maestros". Los maestros pues, pertenecen, en un orden de categorías ideales, a un estrato superior, más perfecto. Arnaut Daniel nunca fue un poeta tan logrado, tan maduro, como el Dante, pero él fue quien le descubrió antes todos los caminos, y se los desbrozó. Esta distinción admite un cierto paralelismo con la comparación entre Pound y Eliot que se hacía en el capítulo segundo: el primero poeta de una gran personalidad, el segundo, poeta de una personalidad menos acusada, pero mucho más coherente (11).

Así pues Pound reduce el valor de la obra de Arnaut Daniel a lo "técnico", a su calidad de "miglior fabbro" en que tanto insiste. Probablemente, un siglo antes de la fecha en que Pound escribía sobre el trovador, ello hubiera implicado un severo juicio peyorativo, pero ya al término de la primera década de nuestro siglo - cuando se publica The Spirit... - y en el ambiente de los cenáculos vanguardistas ingleses de aquella época, la expresión "técnica poética" admitía otra muchas posibilidades. Aquel joven americano que a su llegada a Inglaterra "était plein de ses troubadours" (12), como dice Taupin, y que se introduce en unos círculos de devotos simbolistas, es capaz de valorar de un modo nuevo la técnica de Arnaut Daniel (13).

Se había ignorado o menospreciado el tipo de poesía técnica de Arnaut, contradiciendo el juicio del Dante, pero evidentemente ésta era una actitud anti-histórica respecto al trovador, y lo cierto es

que en la Edad Media predominaba la opinión de que la poesía era fundamentalmente un oficio, un *métier*, una técnica que había que aprender; sólo se era poeta por el dominio y la maestría en los recursos de esta técnica, y por lo tanto, quien mejor dominase su oficio, el mejor técnico, debía ser el mejor poeta. Sólo desde esta perspectiva puede comprenderse la tan traída y llevada frase dantesca del "miglior fabbro"; el mejor artífice de su lengua es para el Dante, y para el hombre de la Edad Media en general, el mejor poeta (14). El grupo imaginista inglés de principios de siglo, con su fervor por el rigor formal y su repugnancia por la idea del poeta como vate, pretexto para tanta retórica banalmente subjetiva e insubstancial, estaba en una posición óptima para dar un nuevo enfoque a la obra del trovador.

Así pues, si Pound puede entusiasmarse por Arnaut Daniel es porque lo ve desde la vanguardia poética del siglo XX, como los futuristas italianos pudieron ver a Marino y los poetas españoles de la generación de la Dictadura, a Góngora; es decir, desde una perspectiva nueva, que subvertía un orden de valores establecidos y comúnmente admitidos. Pero se trataba tan sólo de una avanzadilla, de una vanguardia que se había adelantado a la mayor parte de los poetas y críticos de su época; ello explica que la mayoría de los eruditos quedasen al margen de esta visión nueva, y que todavía en 1934 Jeanroy diese como prueba evidente de que la poesía provenzal no debía nada a la clásica, este argumento: "Enfin si les plus anciens troubadours avaient connu les classiques, ils ne seraient pas tombés dans les lamentables aberrations du trobar clus" (15).

Cuando Jeanroy decía que Arnaut Daniel le inquietaba menos que otros trovadores, "parce que, le comprenant mieux, nous nous sentons le droit de le juger" (16), no andaba muy en lo cierto; para juzgarle no se situaba ni en 1934 ni a finales del siglo XII, sino en la segunda mitad del siglo XIX - por no decir en la primera - y no podía por lo tanto comprender cómo la actitud poética de Arnaut Daniel se asimilaba a una nueva actitud poética del siglo XX, actitud que, dicho sea de paso, en 1934, empezaba ya a ser algo menos "nueva".

"Words are the means of the art of poetry" (17), afirmaba tajantemente Pound en The Spirit..., glosando implícitamente ideas mallarmanianas. Es en este punto de predominante atención por la palabra en sí, por el núcleo de asociaciones que comporta, en donde Arnaut Daniel se inserta en la nueva poética. Los imaginistas pontifican pensando en tal o cual ejemplo del simbolismo francés; Pound pensaba en Arnaut Daniel o en Raimbaut d'Aurenga, en Cavalcanti o en Dante. Sex precisó pues de esta singular coyuntura de coincidir en un mismo hombre el romanista y el poeta y crítico de vanguardia para que la obra del olvidado Arnaut Daniel fuese vista bajo otra luz revalorizadora.

Pound publicó dos artículos sobre Arnaut Daniel: "Il miglior fabbro" (18), en 1910, y "Arnaut Daniel. Razo" (19), en 1920; este último, publicado en el libro Instigations, incluye las traducciones de varias canzos, acompañadas del texto provenzal.

Lo primero que llama la atención en estos artículos es la ausencia de alusiones anecdóticas; los comentarios a Bertran de Born y los poemas escritos en torno a su figura, se orientaban hacia la interpretación de las circunstancias anecdóticas de su vida: sus política feudal, sus relaciones con los miembros de la familia Plantagenet, su amor por Maeuz de Montaignac... Aquí sorprende el escaso interés que Pound muestra hacia estos aspectos de la vida del trovador. Evidentemente, la anécdota personal ocupa un lugar mucho más importante en el caso de Bertran de Born que en el de Arnaut Daniel, que es propiamente un trovador sin historia; su obra aparece en un plano mucho más abstracto, mucho menos personalizado. Lo que ha sucedido es que Pound ha tomado otra perspectiva; ahora no le interesa el hombre, sino el "artista"; "I am an artist", había hecho decir a Arnaut en Near Perigord. Y como "artista" es únicamente como Pound va a ver a Arnaut Daniel.

El artículo de Instigations, subtulado Razo, imita el estilo de estas, intentado reproducir el tipo de construcción sintáctica arcaica, enlazando las oraciones con copulativas y recurriendo a giros característicos de las biografías provenzales: "En Arnaut Daniel was of Ribeyrac in Perigord, under Lemosi, near to Hautefort, and he was the best fashioner of songs in the Provençal, as Dante has said of him in his Purgatorio..." (20).

Esta pseudo-razo se abre con unos comentarios sobre la supuesta atribución al trovador de "proze di romanzi" y del Lanzilotto, y pasa enseguida a unas consideraciones de orden técnico: "... and he was very cunning in his imitations of birds, as in the poem Autet, where he stops in the middle of his singing, crying: 'Cadahus, en son us', as a bird cries..." "And in L'Aura amara he cries as the birds in the autumn, and there is some of this also in his best poem, Doutz brais e critz".

"And En Arnaut was the best artist among the Provençals, trying the speech in new fashions, and bringing new words into writing, and making new blendings of words, so that he taught much to Messire Dante Alighieri as you will see if you study En Arnaut and the De Vulgari Eloquio; and when Dante was older and had well thought the thing over he said simply, 'il miglior fabbro'" (21). Este párrafo parece ilustrar la distinción anteriormente comentada de "masters" e "inventors".

¿Cuál es la clave de la poesía de Arnaut Daniel?, se pregunta

Pound. "And the art of En Arnaut Daniel is not literature but the art of fitting words well with music, wellnigh a lost art..." (22); "and he tried to make almost a new language".

Este "new language" ha sido la causa de la mayoría de los ataques que se han dirigido contra Arnaut Daniel; se le acusa de oscuridad; pero Pound halla una justificación, una defensa del trovador herético:

"The sum of the charges against Daniel seems to be that he is difficult to read; but a careful examination of the text shows that this is due not so much to obscurities of style, or to much as are caused by the constraints of complicated form, and exigency of scarce rimes, but mainly to his refusal to use the 'journallese' of his day, and to his aversion from an obvious familiar vocabulary. He is not content with conventional phrase, or with words which do not convey his exact meaning" (23).

De este modo Pound proyecta sobre la poesía de Arnaut Daniel una explicación de tipo imaginista. El "serious artist" que había exigido de la poesía una precisión matemática, que había abominado de "the vague words of daily speech" (24), porque impedía dar a la literatura una "scientific preciseness", halla en sus teorías argumentos en favor del trobar clus. O revierte al trobar clus los argumentos que éste le dio para sus teorías.

"Also there are various kinds of clarity. There is the clarity of the request", escribía Pound en 1913, en The serious artist. Y añadía: "This last is an utter cryptogram" (25). Este criptograma se justifica por la necesidad de lograr una expresión ceñida, exacta, que delimite perfectamente el objeto o la relación a ~~ix~~ que se alude.

"Gradually you wish to communicate something less bare and ambiguous than ideas. You wish to communicate an idea and its modifications, an idea and a crowd of its effects, atmospheres, contradictions (...). You wish to communicate an idea and its concomitant emotions, or an emotion and its concomitant ideas, or a sensation and its derivative emotions, or an impression that is emotive, etc. etc. etc. You begin with the yeowl and the bark, and you develop into the dance and into music, and into music with words, and finally into words with music, and finally into words with a vage alubration of music, words suggesting of music, words measured or words in a rhythm that preserves some accurate trait of the emotive impression, or of the sheer character of the fostering or parental emotion" (26).

"And 'this part of the work' is by now 'technique'". La técnica de Arnaut Daniel puesta al servicio de un movimiento de vanguardia: el imaginismo.

b) Las traducciones de Arnaut Daniel: Pound no ha escrito ningún poema original sobre Arnaut Daniel, constando tan solo en este aspecto el fragmento de Near Perigord, ya analizado. Sin embargo es el único trovador cuya obra Pound ha traducido sistemáticamente, en gran parte. Entre los poemas traducidos, figuran dos de los más famosos: L'aura amara y Douz brais e critz. Faltan sin embargo las versiones de En cest sonet coind'e leri y de la sextina. Respecto a esta última omisión y a la de la tenzo con Trucs Malecs, dice Pound: "And I do not give the tenzo with Trucs Malecs for reasons clear to all who have read it; nor do I translate the sextina, for it is a poor one, but may be it is interesting to think if the music will not go through its permutation as the end words change their places in order, though the first line has only eight syllables" (27).

Los textos fundamentales en que Pound se ha basado aparecen mencionados explícitamente en el párrafo que precede a las traducciones: "And for the rest any man who could read Arnaut and the troubadours owes great thanks to Emil Levy of Freiburg i/B for his long work and his little dictionary (Petit Dictionnaire Provençale-Français, Karl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg) and to U. A. Canello, the first editor of Arnaut, who has shown, I think, great profundity in his arrangement of the poems in their order, and has really hit upon their sequence of composition, and the developments of En Arnaut's trobar; and lastly to René Lavaud for his new Tolosan edition" (28). La edición de Canello es la que constituye la base de su trabajo; así, el texto que aparece junto a sus traducciones es el de Canello, y la numeración de los poemas es también la del crítico italiano.

Las canzos traducidas íntegramente son nueve, ~~xx~~ a las que hay que añadir diversos fragmentos de otras. Se trata pues, aproximadamente, de la mitad de la obra del trovador. Las traducciones figuran en dos libros de Pound: Literary Essays y Translations, en ambos con texto bilingüe, y en éste último con un breve resumen de las notas y comentarios que aparecen en toda su extensión en los Literary Essays.

Las canzos traducidas íntegramente son:

- Can chai la fueilla (29) ("When sere leaf falleth..."), L. E., 116-119 y Tr., 144-147.
- Ans quel cim reston de branchas (30) ("Ere the Winter recommences..!"), L. E., 142-145 y Tr. 148-151.
- Lancan son passat li giure (31) ("When the frosts are gone and over..."), L. E., 120-123 y Tr., 152-155.

- Autet e bas entrels prims fuoills (32) ("Now high and low, where leaves renew..."), L. E., 124-127 y Tr., 156-159.
- L'aura amara (33) ("The bitter air..."), L. E., 127-134 y Tr., 160-167.
- En breu brisarel temps braus (34) ("Briefly bursteth season brisk..."), L. E., 134-135 y Tr., 168-171.
- Doutz brais e critz (35) ("Sweet criés and crackks..."), L. E., 135-138 y Tr., 172-175.
- Sols sui qui sai lo sobrafan quem sortz (36) ("I only, and who elrische pain support..."), L. E., 139-142 y Tr., 178-181.
- Sim fos Amors de joi donar tant larga (37) ("Had love as little need to be exhorted..."), L. E., 145-148 y Tr., 182-185.

Ante estos textos provenzales, Pound ha adoptado una actitud de técnico en poesía de poeta también. No pretende informar del contenido de estos poemas, sino reproducir una experiencia poética; el más hermético de los trovadores tiene para Pound el atractivo de la sugerencia técnica, del mundo de posibilidades que abre con su difícil estrofismo, con su verso oscuro y afiligranado. Por este motivo no le basta una versión en prosa - como las de Canello y Lavaud - meramente "informativa", sino que quiere reproducir los juegos verbales del original, dar un equivalente poético aproximado del texto provenzal. De este modo se convierte en el primer traductor en verso de Arnaut Daniel.

Como norma general, siempre que ha tenido que elegir entre forma y contenido - dentro de lo relativo de esta distinción en un poeta como Arnaut - se ha decidido por la conservación de los elementos formales, aún a riesgo de tergiversar más o menos el sentido - por lo demás, muy a menudo incierto - del poema. Su interés se centra en las características técnicas que comenta en las notas que acompañan a sus traducciones; estas notas son rigurosamente originales y no figuran en ninguna de las dos ediciones del trovador que manejó Pound, mientras que las notas aclaratorias lingüísticas o de tipo histórico, proceden generalmente de Canello, aunque a veces también de Lavaud o de Hueffer.

Las nueve canciones traducidas reproducen con una extraordinaria fidelidad la métrica y el estrofismo del original. Pound ha buscado, en la mayoría de las ocasiones con verdadero acierto, los medios de intentar una literalidad fonética que permitiese la ilusión

del mismo ritmo que el poema occitano. Es curioso observar, por ejemplo, cómo en la canzo XVI (38), que se caracteriza por el empleo exclusivo de rimas femeninas, Pound advierte la importancia de este hecho - "The feminine rhyming throughout and the shorter opening lines keep the strophe much lighter and more melodic" (39) - y usa un interesante recurso imitativo: el prescindir de monosílabos en las rimas. Así, la primera cobla de la canzo de Arnaut

Ans quel cim reston de branchas
 sec ni despoillat de fuoilla
 farai, c'Amore m'o comanda,
 breu chanson de razon loigna.
 Que gen m'a duoich de las artz de s'escola;
 tant sai quel cors fatz restar de suberna
 e mos bous es pro plus correns que lebres.

se traduce por:

Ere the Winter recommences
 and the leaf from bough is wrested,
 on Love's mandate will I render
 a brief end to long prousion:
 so well have I been taught his steps and paces
 that I can stop the tidal-sea's inflowing.
 My stot outruns the hare; his speed amazes (40).

En esta estrofa que, técnicamente, constituye una fiel imitación del original, cabe notar el artificio de su último verso, en el que las exigencias de la rima obligan a un verdadero ripio: "su rapidez asombra".

En la traducción de la canzo III - "interesting for its rhythm, for the sea-chantey swing produced by the simple device of caesure" (41) - cabe señalar una técnica mucho más refinada; la primera estrofa de la versión juega con unas rimas cuya homofonía con las del original es evidente: "fuoilla"- "falleth", "entresims"- "tips", etc.

Can chau la fuoilla
 del ausors entresims,
 el freitz s'ergueilla
 don sechal vaist el vims...

When sere leaf falleth
 from the high forked tips,
 and cold appalleth
 dry osier, hawes and hips... (42)

Al tratarse de una canzo en coblas singulares, se convierte en materialmente imposible la tarea de encontrar para todo el resto del poema equivalentes fonéticos tan precisos, pero Pound ha conseguido en varios casos homofonías muy logradas; en ocasiones busca un vocablo de la misma raíz ("mante"-"maintenance", verso segundo de la cobla tercera, o "blasmar"-"blame" y "paria"-"pairing", versos segundo y tercero de la cobla cuarta), pero a veces la homofonía se logra por otros medios; así, en la cobla quinta, "assemble"-"entangle", "m'emble"-"mangle" y "semble"-"wrangle". Las demás rimas de esta cobla son masculinas, como masculinas son también las de los versos correspondientes en inglés, aunque no homofónicas.

La traducción de la cobla sexta vuelve a reproducir, al igual que la primera, con notable fidelidad, el sonido de los versos provenzales:

Ges non es eroia
 cella cui soi amis!
 De sai Savoia
 plus bella nos noiris;
 tals m'abelis
 don ieu plus ai de joia
 non ac Paris
 d'Elena, cel de Troia.

She'd ne'er destroy
 her men with ~~exalt~~ cruelty,
 twist here'n' Savoy
 there feeds no fairer she,
 than pleaseth me
 till Paris had ne'er joy
 in such degree
 from Helene in Troy (43).

En la versión de la canzo IV, de rimas tan característicamente sonoras ("-iure", "-omba", "-embla", etc.) hay un intento similar al de las traducciones anteriores aunque, por lo visto, esta vez las dificultades superaron la maestría del poeta, por lo menos en este aspecto. La traducción inglesa conserva la forma métrica de la tipi-

ca canzo de Arnaut en coblas unissonans, y emplea unas rimas, cuya sonoridad, si bien diversa de la del texto provenzal, sea también considerable: "hollow", "blinketh", "clarion", etc.

Pound anota a pie de página el primer verso de la tornada (Bertran, no cre de sai lo Nil). "Presumably De Born". La nota procede de Canello (página 206): "Bertran, è il trovatore-guerriero?". Lavaud no comenta este verso.

La canzo VIII - Autet e bas entrels prima fuells - es comentada por Pound del siguiente modo: "Autet e bas is interesting for the way in which Arnaut breaks the flow of the poem to imitate the bird call in Cadahus en son hus, and the repetitions of this sound in the succeeding strophes..." (44). En The Spirit... (45) alude a este recurso - que, por cierto, no es mencionado ni por Canello ni por Lavaud - como "a bit of technique as beautiful as it is clever".

Para un traductor como Pound, tan exigente en los equivalentes fonéticos, esto, que él considera una onomatopeya, no podía traducirse de cualquier modo, y así consiguió hallar rimas que reprodujeran "the imitation of the bird note" (46).

En la primera cobla

Cadahus
en son us

se vierte por

Letteth loose
wriblis spruce.

Y los equivalentes de las restantes son:

Er va sus,
qui qu'en mus

They reduce
pains, and noose

(segunda cobla)

Mas pels us
estauc clus

Burns profuse,
held recluse

(tercera cobla)

xDe pretz jus;
car enfrus.

Words' abuse
doth traduce

(cuarta cobla) (47)

El procedimiento imitativo es verdaderamente notable; en estos casos, como en los analizados anteriormente, en la traducción inglesa, oímos el sonido de los versos de Arnaut; ninguna técnica de traducción mejor que ésta podía convenir al poeta de las rimas equívocas y de los juegos verbales de doble sentido.

Es curiosa la pintoresca nota a pie de página en la que Pound comenta muy personalmente los dos últimos versos de la cobla cuarta ("E qui de parlar trassauta/ dreitz es qu'en la lengais morda"); Pound acota su versión: "This is nearly as bad in the original" (48).

La canzo IX, la famosa L'aura amara, es la que ha merecido más comentarios críticos de Pound, quien la considera uno de los mejores poemas de Arnaut Daniel. En The Spirit... habla de "his vividness and his delicacy..." (49) y de "the excellence of its construction" (50) y traza un pequeño esquema argumental de la canzo:

"In stanza I Arnaut speaks of the season.
In stanza II he speaks of the lady.
Stanza III is a direct appel to her.
Stanza IV is spoken as if she were to overhear it.
Stanza V is again a direct appel.
Stanza VI is the conventional address to the Jongleur"

(51)

Siempre en busca de la rareza técnica Pound advierte que en este poema "we have the chatter of birds in autumn; the onomatopoeia obviously depends upon the '-utz, -etz, -encs and -ortz' of the rhyme-scheme..." (52). Y añade: "I was able to keep the English in the same sound as the Cadahus, but I have not been able to make more than a map of the relative positions in this canzo" (53).

Estamos pues ante un nuevo recurso onomatopéyico - semejante al de la canzo VIII - que Pound reconoce no haber podido reproducir "in the same sound". Se trata de otra imitación del canto de los pájaros, esta vez más complicada, puesto que hay un juego de resonancias o ecos en estos versos cortos de sonido tan agudo. La estridencia de estas rimas (-etz, -eca, -utz, -ars) es lo que sugiere a Pound el encolerizado canto de los pájaros en otoño: "... with a sound that echoes the angry chatter of the birds in autumn..." (54).

Se trata, como dice Pound, de "rimas ásperas" ("shaggy' rime words") que sin duda obligarían a violentar el sentido del poema para traducirlas por equivalentes fonéticos; sin embargo el traductor ha salido airoso de la prueba, y vierte

Els letz
becs

por

And glad
Beaks (55)

logrando una homofonía muy sensible.

Non pretz
necs

por

If cad
sneaks

(cobla segunda)

Dels quetz
precs

por

Well clad
seeks

(cobla cuarta)

~~son~~ ejemplos patentes de los logros expresivos a que llega el traductor de Arnaut Daniel. Otros versos no logran esta litera-

lidad fonética por la que Pound está obsesionado, pero en la mayoría de los casos se respeta el carácter masculino ó femenino de las rimas, y siempre el esquema métrico y la disposición. De este modo se consigue algo muy similar a un calco poético.

En una de las notas que acompañan esta traducción Pound comenta "the boldness of the comparison at the end of stanza V", "that no translation can diminish it" (56). Se trata de la discutida alusión de los versos

Anz vos dezir
plus que Dieus cill de Doma (57)

Pound, dudando de las suposiciones de Chabaneau, Canello y Lavaud, se pregunta: "Our Lady of Poi de Dome?" (58).

En la canzo XI Pound nota dos peculiaridades interesantes; el uso de una rima tan inusitada como "-iula" ("piula", "niula", "friula", etc.), que suena como más prolongada, y un nuevo recurso onomatopéyico: "The eleventh canzo is mainly interesting for the opening bass onomatopoeia of the wind rowting in the autumn branches" (59).

Pound ha advertido las aliteraciones de los primeros versos de la canzo:

En breu brisaral temps braus,
eill bisa busina els brancs
qui s'entreseignon trastuich...

La traducción inglesa emplea la misma aliteración del sonido br- junto con otras:

Briefly bursteth season brisk,
blastly north breeze racketh branch,
branches rasp each branch on each (60)

"Perhaps the most beautiful of all the surviving poems of the 'better craftsman' is the XIIth" (Doutz brais e critz) (61), afirma Pound; y en otro lugar: "The most beautiful passages of Arnaut are in the canzo beginning: 'Doutz...'" (62). Y uno de estos pasajes, caracterizado por "the delicacy, the absolute sense of beauty" es "the last line of the fourth stanza" ("e quel remir céntral lums de la lampa") (que) may be taken to differentiate Arnaut Daniel from all others poets of Provence" (63).

Aquí terminan las escuetas consideraciones teóricas que hace Pound de esta canzo. En su traducción se advierte una vez más su pro-

pósito de reproducir las aliteraciones del original; así, en el primer verso, lo gradísimo; "Doutz brais e critz"-"Sweet cries and cracks", en el que llega a superar al modelo en la aspereza y homofonía de la aliteración. La primera rima de cada cobla (en -itz) halla un buen equivalente inglés, siempre con monosílabos de sonido quebrado e hiriente; así, a "marritz", "grazitz", "chausitz" y "ditz", se oponen en la versión de Pound, "sacs", "lax", "tax" y "knacks", respectivamente.

El equivalente fonético de las rimas en -endi, lo da Pound con los gerundios ingleses en -ning ("estendi"-"preening", "atendi"-"leaning", "rendi"-"convening", etc.), pero la rotunda sonoridad de las rimas en -obra y -ampa, inevitablemente se pierde en la versión.

La traducción de Pound lleva cuatro breves notas explicativas de tipo histórico, que, apesar de su brevedad, delatan todas ellas su fuente: las notas de Canello. Así por ejemplo, la nota cuarta, que aclara la personalidad del "bon rei d'Estampa", Pound da la fecha de la coronación de Felipe Augusto, y el dato de que se coronó "at age of 16", procedente sin duda alguna de la nota de la página 238 de la edición de Canello (64).

La canço XV - Sols sui qui sai - da motivo a Pound a hacer un elogio de este peculiar estrofismo de Arnaut: "The rimes a, b, c, d, e, f, g, are repeated in the same order six times, with a coda: e, f, g, and the original is one of the most musical arrangements of words in sequence to be found" (65). Le llama particularmente la atención la cobla cuarta, con la imagen del río Ródano: "In the fourth stanza the comparison of the heart to the Rhone overflowing with the spring freshets is Dantescan in its vivid and accurate description of the emotion, and in its taking a particular river for comparison; Dante does not say 'where a river pools itself', but 'Dove l'Adige stagna' ('where the Adige pools itself')" (66). "We note" - dice Pound en otro lugar - "the soft sound as against the staccato of L'aura amara (67).

En esta traducción los intentos de reproducir la fonética del original son mucho más limitados. Las continuas aliteraciones - las del primer verso, por ejemplo, con su silbante resonancia - no están imitadas:

Sols sui qui sai lo sobrafan quem sortz

se traduce por

I only, and who elrische pain support (68).

Hay sin embargo un efecto de equivalencia fonética, mantenido durante todo el poema, por la primera rima de cada cobla, muy semejante en su sonido a la rima provenzal correspondiente: "-ortz"-"-ort". En la canzo de Arnaut, para estas primeras rimas de cada cobla, se emplea la primera palabra de cada grupo correlativo de dos coblas; es decir, que las dos primeras estrofas tienen como rima del primer verso la palabra "sartz", la tercera y la cuarta la palabra "cortz" y la quinta y la sexta "bortz". Este juego de repeticiones no está reproducido en la traducción, como tampoco la rima del sexto verso de cada cobla con el primero.

Sin embargo Pound da también una rima dentro de cada cobla, aunque no en la misma situación del original; así, riman los versos tercero y cuarto ("straight"-"sight") de cada estrofa. Y las continuas asonancias internas de cada cobla están también esbozadas, aunque en orden diverso. El séptimo verso queda libre, al igual que en la canzo de Arnaut (libre respecto a su estrofa, no respecto a las siguientes, con cuyo último verso debe rimar).

Dejando aparte el sistema de asonancias y subrayando las rimas obtenidas con el mismo vocablo, se obtienen los siguientes esquemas comparativos de las dos primeras coblas de cada poema:

ARNAUT DANIEL:

1ª cobla: A B C D E A F

2ª " : A B C D E A G

(La rima E de las dos primeras coblas - "puois" - es una rima equívoca, empleada en sentidos distintos; en el curso de la canzo no vuelve a aparecer esta palabra hasta la tornada).

POUND:

1ª cobla: A B C C D E F

2ª " : A B C C D E F

Vemos pues que respecto a la implacable exigencia de las traducciones anteriores ésta deja algunos cabos sueltos. Sin embargo no deja de constituir un verdadero alarde de técnica y de dominio de la lengua.

Finalmente, la traducción de la canzo XVII - Sim fos Amors de joi donar tant larga - no presenta ninguna característica espe-

cial que no haya sido ya analizada; las rimas provenzales "-anc", "-arc" tienen su equivalente en las inglesas "-ank", "-ast" ("estanc"- "bank", "larc"- "fast"), en ocasiones con efectos de una literalidad absoluta ("franc"- "frank", "flanc"- "flank", etc.), y las rimas femeninas de la canzo de Arnaut son, generalmente, femeninas también en la traducción. El esquema métrico se ajusta rigurosamente al del original.

"For the full understanding of Arnaut's system of echoes and blending there is no substitute for the original" (69), ha dicho Pound con evidente razón. Pero no es menos evidente que si alguien se ha acercado hasta el máximo de las posibilidades de una lengua moderna, a una traducción perfecta de Arnaut Daniel, ha sido él. Pound, menospreciando en contenido de estos poemas no ha vacilado en sacrificarlo, cuando lo ha creído conveniente, en aras de una literalidad técnica asombrosa. Porque era el técnico, el artista, el fabbro, quien interesaba a Pound en la personalidad de Arnaut. "Il miglior fabbro" medieval, como le llamó su gran discípulo Dante, ha encontrado su perfecto recreador en el "miglior fabbro" del siglo XX, como le ha llamado también su gran discípulo Eliot.

Además de estas nueve canzos, traducidas íntegramente, hay también la versión de un fragmento de la canzo V (Languan vei fueill' e flor e frug (70) - "When I see leaf, and flower and fruit" - (71) -) cuyas características son muy semejantes a las ya estudiadas anteriormente: conservación de las aliteraciones, identidad fonética y etimológica a veces en algunas rimas, etc.

c) Dos imitaciones métricas: La forma métrica de la típica canzo de Arnaut Daniel, de la que Pound había dicho que era "one of the most musical arrangements of words in sequence to be found" (72), ha sido usada por el poeta norteamericano en dos poemas originales: Canzon: The Yearly Slain (73) y Canzon: Of Incense (74). En ambos casos el ~~autor~~ ^{autor} del poema denuncia ya su origen, y, por añadidura, llevan dos breves notas introductorias aludiendo al trovador. The Yearly Slain, una cita del Dante: "Et huiusmodi stantiam usus este fere omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis et nos eum secut sumus". Dante, De Vulgari Eloquio, II, 10. Of Incense va precedida de la siguiente advertencia: "To this form sings Arnaut Daniel, with seven stanzas instead five".

The Yearly Slain tiene seis coblas y una tornada de tres versos, y se ajusta por lo tanto al modelo de las canzos XVI, IV, XI, XV y XVII, traducidas por el propio Pound. Está escrita como réplica

al poema Koré de Frederic Manning - impreso a continuación - (75), y en ella se intenta crear un cierto clima trovadoresco; así, la co-
bla primera se inicia con una descripción del otoño:

Ah! red-leafed time hath driven out the rose
and crimson dew is fallen on the leaf

y algunos versos recuerdan ciertamente a canzos provenzales: "Love that doth hold all nobles hearts in fief!" (verso segundo de la co-
bla cuarta). La tornada tiene un estilo innegablemente trovadoresco y en ella se usa la célebre expresión de Arnaut, "l'aura amara":

Be sped, my canzon, through the bitter air!
To him who speaketh words as fair as these,
say that I also know the 'Yearly Slain'.

Canzon: Of Incense, consta, como indica la nota, de cinco coblas, con dos tornadas de dos versos cada una. El modelo es la canzo XII - Doutz brais e critz - la única de las canzos de Arnaut de este tipo traducidas por Pound, que tiene siete coblas en vez de seis. Doutz brais e critz tiene también dos tornadas de dos versos cada una. Los recursos aliterativos y las asonancias internas de las estrofas están innegablemente aprendidos de Arnaut Daniel, pero la canzo no hace ninguna referencia a motivos trovadorescos (76).

=====

N O T A S
=====

(1) = Spirit, 39.

(2) = Id., 22-38.

(3) = El índice onomástico del libro omite varias menciones y referencias.

(4) = Spirit, 150.

(5) = Lit. Essays, 109-148.

(6) = Id., 10.

(7) = Spirit, 22.

(8) = Lit. Essays, 22-31.

(9) = Por ejemplo el situar en el grupo d ("Ils n'existent pas, leur ambiance leur confert une existence") a Virgilio y Petrarca, "who probably pass, among the less exigeant, for colossi" (pág. 24). Son, dice, "the men who do more or less good work in the more or less good style of a period".

(10) = En la primera edición de The Spirit... (1910), el capítulo que en las ediciones modernas se titula Dante, aparece titulado "Il Maestro"; en la misma edición de 1910, el capítulo anterior al del poeta de la Commedia, termina con un curioso anuncio: "Advenit Magister". También esta nota se ha suprimido en las ediciones modernas.

(11) = Cf. a este respecto el prólogo de JAIME GIL DE BIEDMA a su traducción de Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona (Seix y Barral), 1955. Pág. 7.

(12) = TAUPIN, 82.

(13) = El proceso de la incomprensión crítica ante Arnaut Daniel empieza en el siglo XVIII con Millot (Histoire Littéraire des troubadours, Paris, 1774, II, pp. 479 y ss.) - "que de subtilité à la place de la nature!" - y sigue con Raynouard y Diez. Raynouard se queja de "l'obscurité des expressions, l'incohérence des images" y de las "combinaisons gênantes et de rimes difficiles" (Choix..., V, 31 y II, 221). En 1891 Restori escribía: "Non paia irreverenza se, coi migliori giudici di poesia provenzale, noi non accetteremon la sentenza dantesca e preferiremo quel di Lemosi, cioè Giraldo" (ANTONIO RESTORI, Letteratura provenzale, Milano, 1891, pág. 66). Canello fue el primero en concebir que Arnaut "cercasse un alto e bello

ideale" (CANELLO, pág. 25). Para la crítica neoclásica y romántica Arnaut Daniel era un monstruo barroco de fealdad e incongruencia, sólo comparable a Góngora. Hasta que una nueva estética, dando la razón a Millot, aunque invirtiendo los términos valorativos, empezó a sobrevalorar la "subtilité" y a menospreciar la "nature". Sin embargo, si en 1934 Jeanroy se muestra reacio a admitir el juicio del Dante, todavía en 1945, un provenzalista tan inteligente como Chaytor, en From Script to Print, no parece tampoco muy conforme con el criterio dantesco. Dante, dice Chaytor, coloca en la cúspide de la poesía medieval a Arnaut Daniel, "an artist in words and metres, with which means he adorns the commonest of commonplaces"; pero uno de los pocos trovadores que alcanzaron verdaderas cumbres de lirismo, Bernart de Ventadorn, no aparece citado en la Commedia. "Modern criticism naturally asks, why choose the artificial when the natural is available" (CHAYTOR, o. c., pág. 78). Ello implica una extraordinaria incomprensión de lo que significaba la poesía para los trovadores, el Dante, y los medievales en general. En los años posteriores a la segunda guerra mundial no han faltado opiniones que contrapesaran estos prejuicios, a veces también con cierta exageración. Davenson le define con una extraña comparación, no precisamente descabellada: "une sorte de Mallarmé matiné d'un peu de Raymond Queneau" (Cf. HENRI DAVENSON, Les Troubadours, Paris - Seuil - 1961, pág. 14. Cf. también la página 73 en donde aclara con mucha lucidez la diferencia del trovador con ciertos poetas modernos, actitud que coincide casi exactamente con la de Pound). Por otra parte, Briffault no vacila en parangonarle con Shelley. Cf. ROBERT BRIFFAULT, Les Troubadours et le sentiment romanesque. Paris (Chêne), 1945, pág. 15. Cf. en la edición de LUIGI TOJA - pp. 65-145 - "Arnaut e la critica", un resumen un tanto parcial de la actitud de los comentaristas del trovador.

(14) = "It was a definition in full consonance with the ideals of the Middle Ages which valued craftsmanship above all things". CHAYTOR, From Script to Print, pág. 52.

(15) = JEANROY, La poésie lyrique des troubadours, I, pág. 67.

(16) = Id., id., II, pág. 47.

(17) = Spirit, 179.

(18) = Id., 22-38.

(19) = Lit. Essays, 109-148.

(20) = Id., 109.

(21) = Id., 111.

(22) = Id., 112.

(23) = Spirit, 25.

- (24) = "And, as all the words that one would use in writing about these things are the vague words of daily speech, it is nearly impossible to write with scientific preciseness about 'prose and verse' ... " The serious artist. Lit. Essays, 49.
- (25) = Lit. Essays, 50.
- (26) = Id., 51.
- (27) = Id., 110-111.
- (28) = Id., 115.
- (29) = PILLET-CARSTENS, 29, 16.
- (30) = PILLET-CARSTENS, 29, 2.
- (31) = PILLET-CARSTENS, 29, 11.
- (32) = PILLET-CARSTENS, 29, 5.
- (33) = PILLET-CARSTENS, 29, 13.
- (34) = PILLET-CARSTENS, 29, 9.
- (35) = PILLET-CARSTENS, 29, 8.
- (36) = PILLET-CARSTENS, 29, 18.
- (37) = PILLET-CARSTENS, 29, 17.
- (38) = Siempre en la numeración de Canello, usada por Pound.
- (39) = Lit. Essays, 145. Se trata de un comentario a esta canzo.
- (40) = Translations, 149. El texto provenzal es el de Canello, que figura en la página 148.
- (41) = Lit. Essays, 116.
- (42) = Translations, 145.
- (43) = Id., 147. El texto provenzal que ofrece en Lit. Essays, lleva en la página 119 una nota corrigiendo la lectura de Canello del verso final de la tornada ("noi meir Arnautz s'ententa"): "Lavaud: metr'". "Canello imprime meir' par ~~xxxxxxx~~ erreur typographique, je pense". LAVAUD, pág. 36. Pound debió pues confrontar los textos de ambas ediciones.
- (44) = Lit. Essays, 123.
- (45) = Spirit, 35.
- (46) = Id., 38.
- (47) = Translations, 156-159.
- (48) = Id., 159.
- (49) = Spirit, 28.

- (50) = Spirit, 30.
- (51) = Id., 31.
- (52) = Lit. Essays, 127.
- (53) = Id., id.
- (54) = Spirit, 28.
- (55) = Translations, 161.
- (56) = Spirit, 31.
- (57) = LAVAUD, 174.
- (58) = Translations, 165.
- (59) = Lit. Essays, 134.
- (60) = Translations, 169. Sólo se ha subrayado la aliteración citada, sin atender a la de los sonidos dentales y palatales que concurren en estos versos.
- (61) = Spirit, 33.
- (62) = Lit. Essays, 135.
- (63) = Spirit, 34. Recuérdese la interpretación que da Pound a este verso en Psychology and Troubadours, aduciéndolo como ejemplo para su teoría sobre el "amor cortés".
- (64) = Las otras tres notas proceden respectivamente de las páginas 234, 235 y 236-238 de Canello, una de cuyas frases aparece citada en italiano en la nota tercera.
- (65) = Spirit, 26.
- (66) = Id., 28.
- (67) = Lit. Essays, 139.
- (68) = Translations, 179.
- (69) = Lit. Essays, 115.
- (70) = PILLET-CARSTENS, 29, 12.
- (71) = Lit. Essays, 123 y Translations, 127.
- (72) = Spirit, 26.
- (73) = Sel. Poems, 195-197.
- (74) = Id., 198-199.
- (75) = Sel. Poems, 197. "From the Poems of Frederic Manning, published by Murray, with whose permission we here reprint it".

(76) = En The Cantos abundan las referencias y citas de Arnaut Daniel, pero su carácter es totalmente inconexo y carecen de interés para el estudio presente. Señalemos algunos de los pasajes relativos al trovador (el primer número indica el canto y el segundo la página de la edición de New Directions, sistema empleado por Edwards-Vasse): 4/15, 6/21, 20/89, 20/90, 29/145, etc.

.....