



VORTICISMO

Ezra Pound

Traducción de René Palacios More

VORTICISMO (I)

Para precisar las relaciones entre dos movimientos resumamos estas páginas traduciéndolas:

En septiembre de 1914 publiqué un artículo en la *Fortnightly Review* que era, en su mayor parte, la corrección a una conferencia más bien informal dictada la primavera anterior en el Rebel Art Centre, de Osmond Street.

Reproduzco aquel artículo por entero porque muestra nuestros lineamientos acordes o, al menos, la línea de pensamiento que conducía al empleo del término “vorticista” cuando buscábamos una designación que fuese igualmente aplicable a una sola base justa de todas las artes. Evidentemente, no podía haber poesía cubista o pintura imaginista.

Había situado el aforismo fundamental del vorticismos en un “vórtice” en el primer número de *Blast*, tal como sigue:

Todo concepto, toda emoción, se presenta a una vívida conciencia en alguna forma primordial. El mismo pertenece al arte de la manera siguiente: si sonido, a la música; si formado por palabras, a la literatura; si imagen¹, a la poesía; si forma, al dibujo; color en

¹ Reflexión del año XI de la Nueva Italia inaugurada por Mussolini. (*Nota del traductor*).

Esta discusión artística se ha vuelto casi prehistórica después de veinte años, aun cuando incluya algunos principios que he aclarado mejor en el intervalo. (Me resulta curioso encontrar este ensayo en una lengua que no es la mía.)

situación, a la pintura; forma o diseño en tres planos, a la escultura; movimiento, a la danza o al ritmo de la música o al verso

Definí el “vórtice” como el “punto de máxima energía” y dije que el vorticista se confiaba al “pigmento primordial” y sólo a él.

Estas afirmaciones parecieron significar muy poco para las personas no familiarizadas con nuestro modo de pensar, así que procuré ser claro tal como sigue:

VORTICISMO

No resulta más ridículo el que alguien reciba o transmita una emoción por medio de una combinación de formas, o planos, o colores, de cuanto pueda serlo el que reciba o transmita esta emoción mediante una combinación de notas musicales.

Quiero suponer que esta proposición es evidente por sí misma. Whistler dijo otro tanto hace algunos años, y Pater proclamó que “Todas las artes se acercan a las condiciones de la música”.

Todas las veces que digo esto me acoge un tempestad de “sí, pero...”; “¿pero por qué este arte no es futurista?”; “¿por qué no es...?”; “¿por qué no...?”; y, sobre todo: “en nombre del Cielo, ¿qué tiene que ver esto con su poesía imaginista?”

Permítanme que me explique con holgura, en una prosa suave, ordenada y a la antigua.

Todos nosotros somos futuristas hasta el límite de creer, con Guillaume Apollinaire, que “On ne peut pas porter *partout* avec soi le cadavre de son père”². Pero el “futurismo”, cuando es apli-

La terminología no es suficientemente clara en la traducción, más que mi vieja culpa que por la del traductor.

Image, del latín *imago*, empleado en un sentido especial y explicado en las discusiones de la época (1911-1915).

En tanto que manifestación verbal, indicaba: palabra o grupo de palabras que expresa un complejo emotivo e intelectual en un instante de tiempo, mediante remisión visual. El pensamiento subyacente fue explicado mejor entre 1916-1918. Véase ahora *How to Read*. (*Nota del autor*)

² “No se puede andar llevando consigo, por todas partes, el cadáver del padre.” (NT)

cado al arte, es, en gran parte, descendiente del impresionismo; una especie de impresionismo acelerado.

Hay otra descendencia artística por mediación de Picasso y Kandinsky, por mediación del cubismo y del expresionismo. No nos quejamos del neoimpresionismo o impresionismo acelerado, ni del “simultaneísmo”, pero éstos no nos satisfacen por entero. A veces se tienen otras necesidades.

Es muy difícil hacer generalizaciones acerca de tres artes al mismo tiempo. Quizá resulte más lúcido el que ofrezca, brevemente, la historia del arte vorticista a que estoy más íntimamente ligado, es decir la poesía vorticista. Se ha enunciado que el vorticismismo incluye las facultades de la pintura y la escultura, y, en poesía, al imaginismo. Explicaré el imaginismo, y luego procederé a mostrar su relación interna con un cierto tipo moderno de pintura y escultura.

El imaginismo ha sido conocido sobre todo como un movimiento estilístico, como un movimiento de crítica más que de creación. Esto es natural porque, a pesar de cualquier posible celeridad en la publicación, el público, siempre y por necesidad, se halla algunos años atrasado respecto del pensamiento contemporáneo de los artistas. Casi todos están dispuestos a aceptar el imaginismo como un compartimiento de la poesía, así como se acepta la “lírica” como un compartimiento de la poesía.

Hay una especie de poesía en la que la música, la melodía en sí, casi parecería a punto de desembocar en el lenguaje.

Se trata aquí de otra especie de poesía, en la que la pintura o la escultura parecerían verdaderamente a punto de convertirse en lenguaje.

La primera especie de poesía fue llamada, ampliamente, “lírica”. Se está habituado a distinguir fácilmente entre lírica, épica y didáctica. Es posible encontrar pasajes “líricos” en un drama o en un largo poema no precisamente lírico. Esta distinción se encuentra en las gramáticas y en los libros escolares, y nos ha sido inculcada por la educación.

La otra especie de poesía es igualmente antigua y honorable, pero hasta tiempos recientes nadie la ha citado. Íbico y Liu Chen

introdujeron la *imago*. Dante es un gran poeta en razón de esta facultad, y Milton, un montón de aire debido a su carencia. La *imago* se halla en la máxima distancia posible de la retórica. La retórica es el arte de recubrir un material sin importancia, como para engañar temporalmente al auditorio. Baste esto para la categoría considerada genéricamente. Hasta Aristóteles distingue entre la retórica, “que es persuasión”, y el examen analítico de la verdad. En tanto que movimiento crítico, el imaginismo (1912-1914) se empeñó en “llevar la poesía al nivel de la prosa”. Nadie es tan iluso como para creer que la poesía contemporánea posea algo similar a tal situación... Stendhal formuló la exigencia en su *De l'amour*:

La poésie, avec ses comparaisons obligées, sa mythologie que ne croit pas le poète, sa dignité de style à la Louis XIV, et tout l'attirail de ses ornements appelés poétique, est bien au dessous de la prose dès qu'il s'agit de donner une idée claire et précise des mouvements de coeur, or dans ce genre on n'émeut que la clarté.³

Flaubert y Maupassant elevaron la prosa a la altura de un arte bello; y, en verdad, se pierde la paciencia ante los poetas contemporáneos que evitan todas las dificultades del arte infinitamente difícil de la buena prosa para volcarse en versos poco rigurosos.

Los aforismos del credo imaginista fueron publicados en marzo de 1913 tal como sigue:

1. Tratamiento directo de «la cosa», sea ella subjetiva u objetiva.
2. No emplear palabras que no contribuyan a la presentación.
3. En cuanto al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical, no con la del metrónomo.

³ “La poesía, con sus necesarias comparaciones, su mitología no creada por el poeta, su dignidad de estilo a lo Luis XIV, más todo el boato de sus ornamentos denominados poética, se haya muy por debajo de la prosa cuando se trata de dar una idea clara y precisa de los movimientos del corazón, sobre todo porque en este campo sólo hay conmoción mediante la claridad.” (N7)

Seguían una serie de cerca de cuarenta advertencias a los principiantes que no vienen aquí al caso.

Las artes tienen, en verdad, «ciertas especies de vínculos comunes, cierto intraconocimiento». Más aún, algunas emociones o temas encuentren su más apropiada expresión en algún arte en particular. La obra de arte que más «vale la pena» es la que requeriría un centenar de obras de cualquier otro tipo de arte para explicarla. Una hermosa estatua concentra en sí cien poemas. Un hermoso poema es un centenar de sinfonías. Hay música que exigiría cien pinturas para ser explicada. No existe sinónimo para la *Victoria de Samotracia* o las obras de Epstein. No se ha pintado el *Frères humaines* de Villon. Estas obras son las que nosotros denominamos «de primera intensidad».

Un determinado tema o emoción le pertenece a ese artista o a esa especie de artista que tiene que conocerlo muy íntima e intensamente antes de poder volcarlo adecuadamente en su arte. Un pintor tiene que conocer mucho más acerca de un ocaso que un escritor si quiere llevarlo a la tela. Pero cuando el poeta habla de «Dawn in russet mantle clad»⁴, introduce algo que el pintor no puede introducir.

En mi prefacio a mi *Guido Cavalcanti* sostuve que creía en un ritmo absoluto. Creo que toda emoción y toda frase emotiva cuenta con alguna frase atonal,

toneless⁵ no atonal, sino raga de la música india, sin que se precisen las diversas notas de la gama, con alguna frase-ritmo para expresarla.

(Esta afirmación conduce al verso libre y a experimentos en versos cuantitativos.)

El tener semejante fe en una especie de metáfora permanente supone, a mi entender, simbolismo en su sentido más profundo.

⁴ «La alborada en bermejo manto se adereza.» (NT)

⁵ Tono menor. (NT)

No es necesariamente la creencia en un mundo permanente, sino una creencia en esa dirección.

El imaginismo no es simbolismo. El simbolismo trataba con asociaciones, es decir con una especie de alusión, casi de alegoría. Algunos simbolistas degradaron el símbolo a la condición de una palabra. Lo convirtieron en una forma de la metonimia. Se puede ser groseramente simbólico, por ejemplo, usando la palabra «cruz» para significar «peso». Los símbolos del simbolista poseen un valor fijo, como, en aritmética, los números 1, 2 y 7, etc. Las imágenes del imaginista tienen un significado variable, como los signos algebraicos a , b , y x en álgebra.

Además, no procuramos ser llamados simbolistas porque el simbolismo ha estado habitualmente asociado a la idea de una técnica sensiblera.

Por otra parte, el imaginismo no es el impresionismo por más que tome o pueda tomar mucho en préstamo del método impresionista de representación. Pero es ésta sólo una definición negativa. Si tengo que ofrecer una definición psicológica o filosófica «desde dentro», únicamente puedo hacerlo autobiográficamente. La exacta exposición de un tema semejante debe basarse en la propia experiencia.

En la búsqueda de sí mismo, en la búsqueda de una sincera expresión de sí, se tantea, se encuentra alguna verdad aparente. Se dice «Yo soy esto, eso o aquello» y, apenas pronunciadas las palabras, se deja de serlo.

Yo comencé esta búsqueda de lo real en un libro titulado *Personae* proyectando, por decirlo así, máscaras totales del yo en cada poema. La continué en una larga serie de traducciones que únicamente eran máscaras más elaboradas.

En un segundo tiempo escribí poemas como *Return*, que es una realidad objetiva y posee una especie de significado complejo, como *Dios del sol*, obra de Epstein, o *Niño con conejo*, de Brzeska. Tercero: escribí *Heather*, que representa, o implica, un estado de conciencia.

Un corresponsal ruso, tras haberlo llamado poema simbolista y haber sido convencido de que no se trataba de simbolismo,

comentó levemente: «Entiendo. Usted desea darles nuevos ojos a los otros, no hacerles ver alguna cosa nueva en especial.»

Estas dos últimas clases de poema son impersonales, y este hecho nos devuelve a cuanto dije acerca de la metáfora absoluta. Ellos son imaginismo, y en tanto que son imaginismo concuerdan con la nueva pintura y la nueva escultura.

Whistler afirma en alguna parte de su *Gentle Art*: «La pintura es interesante no por ser *Trotty Veg*⁶, sino porque es una combinación de colores.» Apenas hayan admitido esto, abrirán la puerta a la jungla y admitirán la naturaleza y la verdad, y la abundancia y el cubismo, y a Kandinsky y a todos nosotros.

VORTICISMO (II)

Whistler y Kandinsky, y algunos cubistas, decidieron expulsar cualquier material extraño de su arte; prescindían de los valores literarios. Los flaubertianos hablaron bastante de *comprobación*. Los años de alrededor del 90 asistieron a un movimiento contra la retórica. A mi entender, estas cosas se producen a la vez, aunque, naturalmente, no aguantan el tren.

Los pintores comprenden que lo que importa es la forma y el color. Hace mucho que los músicos han aprendido que la música de programa no es la música total. Casi todos saben que usar un símbolo *con un significado atribuido o sobreentendido* supone, habitualmente, producir pésimo arte. Todos recordamos coronas y cruces y arcoíris, etc., de colores atrocemente masticados. Es decir, *sin una cuidadosa precisión en cuanto a selección o sostenimiento*.

La imagen es el pigmento del poeta. El pintor deberá usar su color porque lo ve o lo siente. No me importa mucho que sea representativo o no representativo. Naturalmente, tendrá que depender de la parte creativa no mimética o representativa de su obra. Lo mismo ocurre al escribir un poema: el autor tiene que usar

⁶ Casi literalmente, "un vegetal trotador"; ironía para referirse a las naturalezas muertas. (NT)

su *imagen* porque la ve o la siente, *no* porque piense poder usarla para sostener alguna opinión o algún sistema ético o económico.

Una imagen, en el sentido que nosotros le damos, es real porque la conocemos directamente. Si posee un antiguo significado tradicional, al estudiante profesional de simbología le podrá servir como prueba de que hemos estado en medio de la luz inmortal y que hemos caminado por debajo de alguna glorieta especial de su paraíso tradicional, pero éste no es asunto nuestro. Asunto nuestro es restituir la imagen tal como la hayamos percibido y concebido.

El *Sordello* de Browning es una de las más bellas *máscaras* que jamás se hayan producido. El *Paraíso* de Dante es la más maravillosa de las *imágenes*. Con esto no quiero decir que el mismo sea una representación perseverantemente imaginista. La parte permanente es imaginismo. El resto, los discursos con calendarios de santos y las discusiones sobre la naturaleza de la luna, son filología.

La forma de la esfera, los variables panoramas de la luz, los detalles de las perlas sobre la frente, todas éstas son partes de la *imago*. La *imago* es el pigmento del poeta; si tienen esto en mente, podrán adaptar y aplicar a Kandinsky, podrán trasponer su capítulo sobre el lenguaje de la forma y del color y aplicarlo al arte de poetizar. Al no poder contar con su conocimiento de *Ueber das Geistige in der Kunst*⁷, de Kandinsky, tengo que continuar con mi autobiografía.

Hace tres años, en París, salía de un vagón del metro en La Concorde cuando imprevistamente vislumbré un rostro hermoso, luego otro y uno más; después un bello rostro de niña, y también otra hermosa mujer; y durante toda la jornada procuré encontrar las palabras que expresaran lo que para mí había de significativo en aquello, y no pude hallar palabras que me pareciesen dignas o graciosas cual aquella repentina emoción. Y esa misma noche, mientras retornaba a casa a lo largo de la rue Raynouard, seguía buscando todavía, y, de pronto, hallé la expresión. No quiero decir

⁷ *De lo espiritual en el arte*. Obra de 1910. (NT)

que encontré palabras, sino... una ecuación, no e un discurso, sino en pequeñas manchas de color. Se trataba realmente de eso: de un esquema, o de apenas un esquema, si por esquema se entiende algo con simetría. Pero era una palabra, el principio, para mí, de un lenguaje de colores. No quiero decir que me fueran poco familiares las fábulas, las de la escuela infantil, sobre la semejanza entre los colores y los tonos musicales. Creo que este tipo de cosas es un sinsentido. El que se procure hacer corresponder cada nota con un color particular es como si se intentase hallar limitados significados al símbolo. Aquella noche, en la rue Raynouard, comprendí bastante vívidamente que si hubiese sido pintor, o si hubiese experimentado con frecuencia esa especie de emoción, e incluso si hubiese tenido energías como para procurarme colores y pinceles y un apoyo, habría podido fundar una nueva escuela de pintura, de una pintura «no representativa» que únicamente hablase mediante la disposición de los colores.

Y así, cuando leí el capítulo de Kandinsky sobre el lenguaje de la forma y del color, encontré en él poco que para mí fuese nuevo. Solamente sentí que un otro comprendía aquello que yo entendía, y lo había escrito muy claramente. A mí me parece completamente natural que un artista encuentre en verdad tanto placer en una disposición de planos, o en un esquema de figuras, como al pintar retratos de señoras hermosas o al representar a la Madre de Dios tal como nos lo recomiendan los simbolistas.

Cuando topo con personas que ponen en ridículo a las nuevas artes o se burlan de los torpes términos que empleamos buscando hablarnos entre nosotros, cuando ríen de nuestro discurrir acerca de la cualidad de «bloque de hielo» en Picasso, creo que ocurre así únicamente porque no saben qué es el pensamiento y sólo están domesticados por los argumentos de la opinión media y del menosprecio. Así pues, solamente pueden gozar de aquello en que han sido educados para considerar agradable, o bien de aquello de lo que algún ensayista ha hablado con frases melifluas. Sólo piensan «cáscaras de pensamiento», como afirma De Gourmont: los pensamientos que ya han sido pensados por otros. Toda mente

digna de ser llamada mente tiene que tener necesidades más allá de las existentes categorías del lenguaje, así como un pintor tiene que tener pigmentos y matices en mayor número que los nombres existentes de los colores.

Quizá esto resulte suficiente para explicar las palabras de mi «vórtice» (número de julio de *Blast*):

Todo concepto, toda emoción se presenta a una vívida conciencia de alguna forma primaria. Pertenece al arte de esa forma. [Todo concepto, toda emoción, se presenta a una vívida conciencia de una manera, en cierto sentido, primaria. De esa manera pertenece al arte.]

O sea que mi experiencia de París habría debido ser expresada en colores. Si en vez de colores hubiese percibido sonidos o planos relacionados entre sí, habría tenido que saber expresarla en música o en escultura. En aquel caso el color era el «pigmento primario»; quiero decir que era la primera ecuación adecuada que me llegaba a la conciencia. El vorticista emplea pigmentos primarios. El vorticismismo es el arte antes de haberse efundido en flojedades y elaboraciones secundarias.

Lo que he afirmado de una de las artes vorticistas puede ser transferido a otra. Pero permítanme proseguir con mi rama del vorticismismo, de la que probablemente puedo discurrir con mayor claridad. Todo lenguaje poético es un lenguaje de exploración. Desde los orígenes de la mala literatura, los escritores han empleado las imágenes *como ornamento*. La imagen es el discurso mismo. La imagen es la palabra más allá del lenguaje formulado.

Una vez vi a una niña que se acercaba al interruptor, y le escuché decir: «Mamá, ¿puedo *abrir* la luz?» Empleaba el antiguo lenguaje de la exploración, el lenguaje del arte. Era una especie de metáfora, pero ella no la empleaba como ornamento.

Estamos cansados de ornamentos, todos ellos son disfraces y cualquier persona avisada puede aprenderlos.

Los japoneses han tenido el sentido de la exploración. Han comprendido la belleza de esta especie de conocimiento. Un chino dijo hace ya mucho tiempo que si no se es capaz de expresar lo

que se tiene que decir en doce líneas, es mucho mejor permanecer callado. Los japoneses desarrollaron la forma todavía más breve del haikai:

La flor caída retorna a su rama:
una mariposa.

Esta es la sustancia de un haikai bastante bien conocido. Victor Plarr me dijo que, una vez, mientras caminaba por la nieve junto con un oficial de la marina japonesa, llegaron ambos a un sitio en el que un gato había cruzado la calzada y el oficial exclamó: «¡Un momento! Estoy haciendo un poema.» Poema que, poco más o menos, era esto:

Las huellas del gato en la nieve
(son como) flores de espino.

Las palabras «son como» no aparecen en el original, pero las añadí para mayor claridad.

El poema «de una única imagen» es una forma de superposición; es decir que se trata de una idea inserta sobre otra. La consideré útil para abandonar el callejón sin salida en donde me había dejado mi emoción del metro. Escribí un poema de treinta líneas y lo destruí porque era aquello que nosotros llamamos «un trabajo de segunda intensidad». Seis meses más tarde compuse un poema que era la mitad de aquél; y un año después, esta frase similar a un haikai:

La aparición de esos rostros en la multitud:
pétalos sobre una húmeda rama negra.

Quiero imaginar que esto carece de significado a menos que se haya ingresado en una cierta disposición de pensamiento. En un poema de esta clase se intenta indicar el preciso momento en el que un objeto exterior y objetivo se convierte, o vibra, en algo interior y subjetivo.