

Pound en Londres

Cuando Pound, en 1908, viaja a Europa por tercera vez, sin saber que era para radicarse definitivamente, recalca en Venecia. Publica en una mínima edición de 100 ejemplares *A Lume Spento*. Es junio. Tres meses más tarde llega a Londres. Allí se trenzará y estimulará a cuanto creador se cruce por su camino. Es joven, vital, americano. Está desesperado por hacer y se encuentra frente a un medio eduardiano cómodo, ligeramente hostil, que luego quedaría aniquilado por la guerra. Para camuflar su provincianismo — como tantos— inventa la capital de la cultura bicéfala, Londres-París. (Eliot, en cambio, jugaría a ser plus anglais que les anglais). Busca el padrinazgo de Yeats, quien lo dirige y ayuda; lo hace su secretario y acabará siendo casi dirigido y ayudado por el mismo Pound. Otra figura, ahora considerada de menor relevo,

apadrina a Pound, Ford Maddox Ford. De ambos, Pound extrae una prédica vibrante pero encubierta: en el siglo XIX la poesía había sido apropiada por los escritores y particularmente, Stendhal, Flaubert y ese francés honorario que fue Turguenev. Entonces había que recuperarla. Había que usar el lenguaje de la misma forma que los grandes novelistas, con la misma claridad, la misma fuerza y la misma precisión. Es esa poética prosaica, la búsqueda del mot juste lo que lo cautiva.

Según Eliot, aquellos primeros poemas de Pound hasta llegar al Hugh Selwyn Mauberley (1920, coincide con su partida a París) podrían ser tomados como un libro de texto de la versificación moderna.

La obra de Pound no sólo es mucho más variada de lo que generalmente se supone, sino que además representa un

desarrollo continuo hasta llegar a los Cantos. Así lo pregona en este magnífico manifiesto de propósitos, que corresponde a la época en que ya pisa fuerte

en Londres, habiendo gulado al Imaginismo y al Vorticismo. Mucho más personal que otro texto de la época como *A Few Don'ts* (Algunas prohibiciones).

Cómo comencé, por Ezra Pound

6 de junio de 1913

Si el verbo se usa en pretérito no hay mucho que se pueda decir sobre el asunto.

El artista siempre está comenzando. Toda obra de arte que no es un comienzo, una invención, un descubrimiento, tiene poco valor. La misma palabra Troubadour significa descubridor.

En lo que al público atañe, mi carrera ha sido de las más sencillas; durante mis primeros años sólo un poema fue aceptado por una revista americana, pese a que durante ese período propuse *La Fraïgne* y varios otros poemas que ahora están considerados como parte de mi obra mejor. Resultado neto de mis actividades: cinco dólares. Elkin Mathews fue el

primer editor a quien le propuse mi obra en Londres. Publicó mis primeros tres volúmenes *Personae*, *Exultations*, *Canzoni* y financió íntegramente la edición. Por lo que recuerdo, nuestra única charla de negocios fue así:

E. M.: "Ah, eh, ¿podría usted contribuir para los gastos de imprenta?"

E. P.: "Tengo un chelín encima, si eso sirve de algo".

E. M.: "Ah, bueno, de todas formas tengo ganas de publicarlos".

Hasta hoy no he recibido ni un penique de los libros, ni creo tampoco que el señor Mathews haya cubierto sus gastos. Uno se da a conocer, con la amplitud en que es posible que a uno lo

conozcan por tales medios, a través de rumores y reseñas y citas al por mayor.

Mis libros me han dado amigos. Llegué a Londres con tres esterlinas y sin conocer a nadie.

Toda mi vida he tenido hambre de conocer "gente interesante".

Querría ver a ciertos hombres cuya obra admiraba. Lo he logrado. Tuve mis buenas charlas.

He pagado un precio, soporté cierta cantidad de dificultades, las suficientes como para ponerle un límite a mi deleite.

Creo que he disfrutado más de la vida que cualquier otra persona de mi edad que haya podido encontrar. Conocí "las costumbres de muchos hombres y vi muchas ciudades. Aparte de conocer a artistas vivos, me he puesto en contacto con la tradición de los muertos. En esto, he sentido el mismo placer que un escolar siente al enterarse de las jugadas magistrales de grandes atletas. He renovado mi

niñez. He vuelto a la misma emoción de cuando escuchaba las hazañas de T. Truxton Hare; he saboreado detalles como que el "viejo Browning o Shelley se deslizaban por la baranda principal a gran velocidad".

Hay algo más, de todas formas, en esta especie de Sucesión Apostólica, algo más que la anécdota ridícula, dado que la gente cuyas mentes han sido enriquecidas por el contacto con hombres de "ingenio" retienen los efectos de ese contacto.

Me deleité conociendo victorianos y pre-rafaelitas y hombres de los años '90 a través de sus amigos. He visto las pruebas de imprenta de Keats, he tenido de segunda mano, la tradición personal de su época. Esto, quizá, represente poco para uno de Londres, pero es un encanto si uno ha crecido considerando tales cosas tan distantes como Ghengis Khan o Lope de Vega.

* * *

Si por la pregunta ¿Cómo comencé? uno entiende ¿Cómo aprendí mi oficio?, eso es

demasiado extenso para contestar, y los detalles serían demasiado técnicos.

A los quince ya sabía bastante bien lo que quería hacer. Creía que el impulso viene de los dioses; que la técnica es responsabilidad del hombre. Un hombre es o no un gran poeta, eso escapa a su control; acaso su calidad de poeta provenga del cielo, del "fuego de los dioses", o como quiera uno llamarlo. Pero el instrumento que ha de registrar todo eso (el rayo, el fuego) está a su cargo. Es culpa suya si no resulta un buen artista y, más aún, un artista impecable.

Resolví que a los treinta iba a saber más de poesía que cualquier ser vivo, que distinguiría el contenido dinámico de la caparazón, que conocería lo que se toma por poesía en todos lados, qué parte de la poesía era "indestructible", qué parte no podía perderse por la traducción y —también— qué efectos se podían obtener en un idioma solo y eran imposibles de ser traducidos.

En esta busca aprendí nueve lenguas, leí material oriental en traducción, peleé con todos los reglamentos universitarios y todos los profesores que intentaban

hacerme aprender algo aparte de esto o que molestaban con "requisitos para el título".

Por supuesto que ninguna erudición ayudará a escribir poesía: puede ser considerada como un gran paso y una traba, pero ayuda a anular cierta cantidad de las propias fallas. Y lo mantiene a uno insatisfecho con la mediocridad.

Escribí bastante sobre técnicas, ya que detesto las chapuceras sea en un poema o en un motor. Detesto a la gente que acepta las chapuceras. Detesto la satisfacción que algunos encuentran en los productos de segunda.

En lo que se refiere al impulso, eso es otro asunto. También se puede llamar inspiración. No me molesta el término, aún cuando merezca poca aprobación entre aquellos que nunca fueron tocados por su luz.

El impulso es algo muy distinto del furor scribendi, que es una especie de excitación emocional debido, creo, a la debilidad que a menudo precede o acompaña las primeras obras. Quiere decir que el tema lo tiene atrapado a uno, no uno al tema. No hay fórmulas para el impulso. Cada

poema debe ser una aventura nueva y extraña que valga la pena registrar.

Durante días Night Litany parecía una cosa tan poco mía que no podía decidirme a firmarlo. En el caso de Goodly Fare no estuve entusiasmado hasta algunas horas después de haberlo escrito. La noche anterior había estado en el Turkish Coffee café de Soho. Me fastidiaba mucho cierta clase de irreverencia barata desconocida para mí. Me mantuve despierto toda la noche. Me levanté bastante tarde y partí hacia el museo (Británico) con los cuatro primeros versos en la cabeza. Escribí el resto del poema de una vez, a la izquierda de la sala de lectura, casi sin borrar.

Almorcé en el Café Viena, y después, durante la tarde, incapaz de estudiar, me recorrí Fleet Street con el poema, pues me había dado cuenta por primera vez en mi vida que había escrito algo que "todos podían entender". y quería que llegase a la gente.

El poema no fue aceptado. Creo que el Evening Standard fue el único lugar en donde por lo menos fue considerado. Ford Maddox Hueffer lo publicó unos tres meses

después en su revista.

Mi otro poema "vigoroso", Altaforte, también fue escrito en la sala de lectura del Museo Británico. Tenía (Bertrand) De Born en la cabeza. Lo había encontrado intraducible. Se me ocurrió entonces, que había una forma en que podía presentarlo. Para ello, quería lograr la recurrencia y la curiosa involucencia de la sextina. Conocía vagamente la disposición de los versos. Escribí la primera estrofa y luego fui al Museo para verificar el orden correcto de las permutaciones; en ese entonces vivía en Langham Street, al lado del Pub y casi no tenía libros. Escribí el resto del poema de una vez.

Técnicamente es uno de los mejores que he escrito, aunque si bien se mira, un poema con esa temática nunca podría resultar muy importante.

Esperé tres años para encontrar las palabras de Picadilly, que consta de ocho versos, y ahora me dicen que es "sentimiento".

Hace un año que estoy tratando de hacer un poema acerca de algo muy bello que me ocurrió en el Metro de Paris. Me había bajado del tren en,

me parece, La Concorde, y en el tumulto vi una cara bellísima, y, de repente, otra, y otra más, y luego el rostro bellísimo de un niño y luego otra cara bellísima. Durante todo ese día traté de encontrar palabras para expresar lo que me había conmovido. Esa noche, mientras volvía a casa por la rue Raynouard, seguía intentándolo. No lograba más que manchas de color. Recuerdo que pensaba que si hubiese sido pintor habría iniciado una escuela totalmente nueva de pintura. Traté de escribir el poema semanas después en Italia, pero fue imposible.

La otra noche, mientras seguía pensando en cómo podía contar el hecho, se me ocurrió que en el Japón, donde una obra no se valora por su extensión y donde se considera que dieciséis sílabas son suficientes para un poema, siempre y cuando la puntuación y la disposición sea correcta, uno podría hacer un pequeño poema que traducido sería algo así:

La aparición de caras entre la gente:
Pétalos sobre una rama negra y húmeda

Y allá, o en otra civilización vieja y tranquila, alguien entenderá.

* * *