◆ *Diálogo con la muerte (Un testamento español),* de Arthur Koestler ◆ *La estructura de la teoría de la evolución,* de Stephen Jay Gould ◆ *Busca mi rostro*, de John Updike ◆ *Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones,* de Martin Amis ◆ *Amabile*, de Príncipe de Ligne ◆ *Poems and Translations* y *The Pisan Cantos,* de Ezra Pound

LIBROS

MEMORIAS

De una guerra civil

Arthur Koestler, *Diálogo con la muerte (Un testamento español)*, traducción de José Erezuma, prólogo de Lluís Bassets, Amaranto, Madrid, 2004, 275 pp.

Esta es la primera vez que *Un testamento español* aparece en una edición española. En 1938, poco después de su publicación original, se editó una traducción en Argentina, *Testamento español (La Nueva España)*, con prólogo de la Duquesa de Atholl, Katharine Ramsay, una de las defensoras británicas de la "no intervención" en la Guerra Civil Española y autora de un libro en el que ofreció su visión del conflicto, *Searchlight on Spain*. Sin embargo, la traducción que ahora ve la luz no está hecha sobre la edición de 1937, sino sobre la de 1966, transformada ya definitivamente, de *Diálogo con la muerte*, nombre con el que Arthur Koestler había rebautizado su obra en 1942.

Los lectores de su *Autobiografía* (Debate), y en especial de su segundo volumen, *La escritura invisible*, ya conocerán algunos de los acontecimientos que se cuentan en *Diálogo con la muerte*, sus reflexiones en las cárceles de Málaga y de Sevilla.

Todo este preámbulo parece un tanto enredado, pero aún se le puede añadir un poco más de lío. Lluís Bassets, prologuista del volumen, afirma que nadie ha conseguido ver un ejemplar de *Espagne ensanglantée*, versión francesa, o *Menschenopfer unerhört*, versión alemana, el primer libro que Arthur Koestler escribió sobre la Guerra Civil, y que en parte incorporó a la primera edición de *Un testamento español*; pero cuando escribo esta reseña, 12 de julio de 2004, basta ir a la página Web abebooks.com para hacerse con un ejemplar de la versión en alemán por sólo 295 dólares, en la librería de Peter Petrej en Zúrich.

Y es que esta complicada peripecia bibliográfica es de alguna manera un reflejo de la complicada peripecia vital e ideológica de Arthur Koestler (Budapest, 1905-Londres, 1983), que Bassets ilumina en su prólogo. Su fe judía le llevó a abrazar tempranamente las ideas sionistas, que defendió sobre el terreno en Palestina y que abandonó posteriormente para abrazar el comunismo, del que acabaría separándose a finales de los años treinta al conocer las purgas de Stalin, que denunció en su libro *El cero y el infinito* (Destino). Su crítica de los totalitarismos derivó más tarde hacia el activismo social (como sus campañas contra la pena de muerte).

Diálogo con la muerte es un libro autobiográfico, algunas de las partes están recreadas por la memoria y otras son las anotaciones que Arthur Koestler realizaba en su diario, cuando tenía papel y lápiz, materiales de los que no siempre podía disponer. Está dividido en dos partes muy diferentes. La primera es el relato de lo que vive en la Guerra Civil mientras permanece en el lado leal, fundamentalmente en Valencia y en Málaga, durante los primeros meses de 1937. La segunda parte es el relato de su encarcelamiento en Málaga y en Sevilla, tras ser apresado por el bando franquista.

La primera parte, bastante breve, es una demoledora descripción de la situación en la zona leal y de la actitud de las tropas que estaban bajo mando republicano: desorganización, apatía, falta de

munición, falta de cadena de mando, falta de información, falta de tensión de guerra, desmoralización, cobardía... y, sobre todo, un increíble triunfo de la propaganda sobre los hechos. "La gente del ejército piensa siempre que es suficiente llamar victoria a una derrota para que ésta se convierta en victoria y los muertos resuciten. Creen en el efecto mágico de la propaganda mentirosa, como los bosquimanos en los rezos de sus brujos", afirmaba Arthur Koestler ante la caída de Málaga.

La primera parte es, además, la constatación de que los sublevados contaban con ayuda exterior: alemana, italiana y marroquí. Y es que parece ser que la misión original de Arthur Koestler era la de demostrar que las tropas franquistas no estaban solas.

La segunda parte, bastante más extensa, es una crítica feroz de la brutal represión franquista durante la Guerra Civil: juicios falsos, ejecuciones indiscriminadas, condiciones infrahumanas, tortura... "Durante la noche del lunes fusilaron a diecisiete. Ocho la noche del jueves. Nueve la noche del viernes. Trece la noche del sábado. Trabajarás seis días, dijo Dios, y al séptimo, el día del Sabbat, no harás ningún tipo de trabajo. La noche del domingo fusilaron a tres."

Arthur Koestler no huyó de Málaga cuando las tropas rebeldes entraron en la ciudad, aunque pudo hacerlo, y fue apresado y trasladado a la cárcel de Sevilla, una prisión modelo realizada por la República. Durante dos meses vivió atemorizado por una ejecución que inevitablemente tenía que llegar, pero que finalmente no se produjo debido a un intercambio de prisioneros entre filas que le salvó la vida. El "diálogo" de Arthur Koestler con la muerte no es metafísico, aunque en ocasiones se acerca: y su suicidio, que quizá explique retroactivamente parte de su vida, demostraría esa condición metafísica. Más bien, parece un "diálogo" de piel: "Esa noche me desperté varias veces, sintiendo que mi cama temblaba, como sacudida por un seísmo. Luego me di cuenta de que era mi propio cuerpo el que temblaba de la cabeza a los pies".

Pero además del tú a tú de Arthur Koestler con la Parca hay en la segunda parte de *Diálogo con la muerte* un reflejo emocionante de la vida penosa de los presos, que todavía tienen fuerzas para cantar, para jugar al fútbol, para dejarse seducir por la propaganda que se cuela por las rendijas de los muros o para leer *Guerra y paz*. La camaradería de Arthur Koestler con sus compañeros es, pese a las circunstancias, una evidencia del amor y de la esperanza.

Arthur Koestler tuvo la suerte de ser liberado y esa suerte hizo que se convirtiera poco más tarde en un defensor de la libertad. Este libro es un buen comienzo. –

– Félix Romeo

CIENCIA

UN CLÁSICO DE NUESTRO TIEMPO

Stephen Jay Gould, *La estructura de la teoría de la evolución*, traducción de Ambrosio García Leal, Tusquets, Barcelona, 2004, 1426 pp.

Fue en el Museo del Inmigrante de Ellis Island. Stephen Jay Gould curioseaba sobre el pasado de su ciudad. Me presenté y caminamos juntos algunos metros. Bromeamos sobre los apellidos trastocados e hicimos números. ¿Cuántos héroes del pueblo, cuántos mafiosos habían pasado por ahí? ¿Cuántos artistas se habían fraguado en aquella aduana? ¿Cuántos científicos, cuántos malandrines, cuántas mujeres y niños que soportaron el peso de la Gran Manzana se habían apersonado aquí?

No eran preguntas para contestarse. Sólo había que observar a nuestro alrededor: una forma de vida había prosperado. Un accidente en el caótico acontecer humano, un ejemplo de la selección natural estaba resumido en ese museo. Desde luego, todo esto no formaba parte del tema sobre el que un científico como él quisiera opinar, ya que desde su punto de vista la selección natural sólo explica la evolución, por lo cual es inútil para comprender la sociedad, su historia y su cultura. Así que todas las escaramuzas ideológicas que intentan llevarnos de la historia natural a la historia de la cultura están relacionadas con una metáfora literaria o una impostura científica. Jay Gould era, no obstante, humano, y si bien poseía una personalidad neurótica y un tanto intolerante, tenía un lado lúdico, encantador, lleno de evocaciones e imaginación al servicio de las ideas y el buen discurrir.

Esto se nota en su obra magna, *La estructura de la teoría de la evolución*, que terminó de escribir poco antes de su muerte. No sólo se trata de una defensa ardorosa e imaginativa de un darwinismo más profundo, de su darwinismo, interesante sólo para los expertos; es un libro que puede darle a cualquiera claves para entender el destino de la vida en la Tierra. No es fácil leer hoy en día un libro de 1400 páginas. Sin embargo, si uno se ha apasionado alguna vez por la historia de la vida, resultará una lectura fascinante. Quienes se hayan acercado a algunos de sus libros más técnicos o sus ensayos de divulgación encontrarán aquí figuras retóricas conocidas, si bien renovadas por la vitalidad de su pluma. Por ejemplo, Jay Gould recuerda las metáforas de Falconer y Darwin, y establece un curioso símil entre la forma en que se ha estructurado la teoría de la evolución y la construcción de la catedral de Milán, mientras que para explicar la lógica básica de la teoría darwiniana recurre a un fósil de coral hallado y dibujado por el famoso artista y científico Agostino Scilla. Con desenfado, admirador confeso de Tom Wolfe, Jay Gould hace gala de su

cultura heterodoxa, que incluye a George Elliot, pega de hit en el estadio de los Medias Rojas de Boston y regresa con orden y claridad a mostrarnos lo que un hombre brillante, dedicado, astuto polemista (es admirador de Voltaire) puede llegar a saber si evita comportarse como uno de esos eruditos convencionales que quieren explicarnos "la historia de las ideas".

Jay Gould expone uno de los argumentos más poderosos y vehementes en defensa de su visión en la página 706. Según escribe, el equilibrio puntuado representa la escala geológica propia de los eventos de especiación, que pueden durar miles de años, y no una necia pretensión de instantaneidad para el origen de las especies según el patrón convencional humano. Cometemos los mismos errores con las escalas no familiares de tamaño, se lamenta. Jay Gould insiste en el valor de la individualidad en las especies. Sabemos que nuestros cuerpos residen en un continuo que abarca desde el ángstrom en el nivel atómico hasta el año luz con el que se miden las distancias galácticas. La individualidad existe en todos estos dominios, pero cuando intentamos comprenderla a cualquier escala distante caemos fácilmente en la mayor de las parcialidades. Tenemos un conocimiento tan íntimo y familiar de una clase particular de individuos (nuestros propios cuerpos) que tendemos a imponer las propiedades características de este nivel a los estilos muy distintos de individualidad a otras escalas. Este inevitable vicio humano es una fuente interminable de problemas, aunque sólo sea porque los cuerpos de los organismos representan una clase muy peculiar de individuo que apenas sirve de modelo para el fenómeno comparable a la mayoría de otras escalas.

Enseguida, Jay Gould recurre a la literatura para ilustrar cómo la impresión de individualidad se vuelve tan esquiva a otras escalas que ni siquiera los mejores literatos se apartan mucho de nuestra clase de cuerpo y nuestro patrón de tamaño cuando escriben sobre alienígenas. También se sirve de la cultura popular, y está dispuesto a calificar a *El viaje alucinante* como una película de culto para entender lo que pasaría si un grupo de personas fuesen inyectadas en el torrente sanguíneo de un congénere. Este cuerpo, especula Jay Gould, se convierte en el entorno de los protagonistas. De pronto, pasa a ser una colectividad más que una entidad unitaria, mientras que las partes del cuerpo se convierten en individuos para los huéspedes encogidos. Cuando un icono de la salud y la belleza como Raquel Welch se debate contra una bandada de anticuerpos, comprendemos hasta qué punto el continuo triádico parte-individuo-colectividad depende de la circunstancia y el interés.

Luego Jay Gould arremete contra los evolucionistas que ven en las adaptaciones la única meta explicativa importante del darwinismo y las consideran impulsoras de la evolución a todos los niveles. Más adelante sentencia: "No creo que esta perspectiva funcione bien ni siquiera para los organismos", aunque admite que se trata del dominio de aplicación "más prometedor". Los evolucionistas miopes no serán capaces de apreciar la diferente individualidad de las especies, ni la continuidad y los cambios abruptos, sin que éstos sean considerados como una forma de regresar al saltacionismo o mutacionismo. Las poblaciones intermedias entre una especie y sus descendientes son extremadamente raras en el registro fósil, según Jay Gould y su colega Niles Eldredge, lo cual supone que su duración fue muy breve. Así que, en términos geológicos, el cambio de una especie a otra aparecería como un salto; sin embargo, en términos biológicos el cambio habría sido continuo y no gradual.

Jay Gould deseaba ofrecer una definición operacional del darwinismo en vez de sugerir una solución general y fundamentada, una larga argumentación lo suficientemente específica "para que los lectores la comprendan y la compartan, pero lo bastante amplia para prevenir las disputas doctrinarias sobre militancia y lealtad que parecen inevitables cuando definimos los compromisos intelectuales como promesas de lealtad a determinados dogmas [...] Por eso siempre he preferido como guías de la acción humana los imperativos hipotéticos confusos del estilo de la Regla de Oro, basados en la negociación, el compromiso y el respeto general, al imperativo categórico kantiano de la rectitud absoluta, en cuyo nombre tan a menudo matamos y mutilamos hasta que decidimos que habíamos seguido la especificación equivocada de la generalidad correcta".

Descanse en paz, Stephen Jay Gould, y larga vida a su apasionante obra. –

– Carlos Chimal

NOVELA

ELEGÍA DEL ARTE

John Updike, *Busca mi rostro*, traducción de Jordi Fibla, Tusquets, Barcelona, 2004, 318 pp.

Para decepción de los lectores de sus novelas, Updike se conforma esta vez con muy poco, apenas con una trama endeble y hasta algo tosca con la que pretende sustentar una ficción demasiado *sui generis*, que no funciona sino como pretexto para el ensayo de historia del arte que en realidad se oculta bajo la apariencia de novela, y que sí reviste un incuestionable interés. Sepan que, a los efectos narrativos, no hay más que una marisabidilla de Nueva York, la crítica de arte Kathryn D'Angelo, entrevistando un día entero, en la campiña de Vermont, a una anciana artista llamada Hope Chapetz, viuda de dos genios indiscutibles de la pintura contemporánea norteamericana, locuaz hasta la risa (a ver qué remedio, dado el propósito "didáctico" del autor), y testimonio de excepción, a juicio del autor, del que tal vez haya sido el último capítulo del ar-

te antes de la muerte del arte.

Así que en esta ocasión, y sin que sirva de precedente, el maestro Updike ha abandonado la sempiterna tragicomedia de la clase media de su emblemático Harry *Conejo* Angstrom por el drama de la élite artística, del mismo modo en que la mediocridad cotidiana ha sido sustituida aquí por el deslumbrante y enfermizo talento, y la novela –ese artefacto con argumento y acción, ya saben– se ha convertido, a la mata callando, en un extraño centauro, con cuerpo de narrativa y cabeza de ensayo. Y el caso es que hasta el lector más distraído advertirá que la última criatura del autor de Pensilvania es un cabezudo de cuerpo diminuto, pues las virtudes (y las razones) de *Busca mi rostro* hay que buscarlas, no se dude de ello, en su voluntad ensayística, aquella que lleva al texto a argüir acerca del alcance y los fundamentos del arte y a escribir una crónica documentada y brillante –eso sí, hecha de citas y fragmentos, como un *patchwork*– del expresionismo abstracto y el pop art, las columnas de Hércules que sustentan el esplendor artístico vivido por los Estados Unidos a partir de la segunda posguerra mundial. Una fuerza expresiva inusitada logra que muchos de sus juicios críticos lleven el texto en volandas y guíen al lector con extrema lucidez por los avatares del arte contemporáneo. ¿Cómo explicar de forma más atractiva la ruptura con la poética tradicional, con el arte anclado todavía en la ética y el argumento?: "Tuvo que prescindir de la anécdota. Por eso Hooper y Wyeth nos parecían unos dinosaurios, porque parecían seguir contándonos relatos. Un relato presupone un autor, mover desde arriba a los personajes, movernos a nosotros, los lectores, desde arriba, para llegar a algún punto moralmente inteligible, y ¿quién iba a creer en nada de eso, después del Holocausto, después de la bomba atómica?"

Ahora bien, en vano se esfuerza Updike por dotar de tensión narrativa a una novela lastrada desde buen principio por su estructura, una inverosímil entrevista de más de trescientas páginas, encorsetada y trufada de *flash-backs*, escenas absurdas e incontables fragmentos de crítica de arte y teoría estética que, hilvanados en un ensayo acerca del cómo y el porqué de la pintura (norteamericana) contemporánea, sin necesidad de excusas, disfraces ni pretextos, constituirían la iluminadora contribución a la historia del arte de quien la conoce como la palma de su mano. Desperdigados a lo largo y ancho de esta artificiosa y forzada entrevista (gotean sobre la página como la pintura de Pollock goteaba sobre el lienzo), no hacen más que diluir la historia y entorpecer el desarrollo de una novela que nunca llega a serlo, ahogada siempre por un laberinto de nombres, fechas y juicios críticos por el que no acaba de avanzar a gusto el lector de a pie, pero que, en cambio, resulta sumamente apetitoso para el *connaisseur*, que sonríe al descubrir que *Busca mi rostro* no es sino un *roman à clef* en toda regla, y se apresura a arrancarles las máscaras a los personajes de la novela, buscando su rostro ("busca mi rostro", reza el salmo 27 en el que se inspira el título): Hope Chafetz oculta a Lee Krasner, en su día sufrida esposa de Zack McCoy, trasunto de Jackson Pollock, y de Guy Holloway, renombrado pintor pop moldeado sobre la base de Roy Lichtenstein, Andy Warhol y Jasper Johns. Al baile de disfraces al que nos convoca Updike acuden asimismo Willem de Kooning, bajo el nombre paródico de Onno de Genoog, Mark Rothko, escondido tras el nombre de Seamus O'Rourke, Barnet Newman, cuyo nombre en clave es Bernie Nova, Arshile Gorki (Korgi), el glamoroso crítico Clement Greenberg (Clem), el galerista Leo Castelli (Leo), la mítica mecenas Peggy Guggenheim (Peggy) o Hans Hofmann (Hermann Hochman), esto es, el elenco completo que representó, como en una extravagante *performance* de la época, el advenimiento del arte contemporáneo, los dioses del Olimpo artístico, quienes medran a la sombra del genio y aquellos que, como Lee Krasner, alientan el talento ajeno con el sacrificio propio.

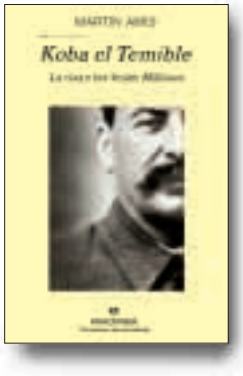
A quienes saben de la pasión de Updike por el arte –admira a Vermeer, a Cézanne o a Brancusi– no les sorprenderá que el autor de *Corre, Conejo* se haya por fin decidido a pergeñar una novela en torno a la escuela de Nueva York y los fundadores del arte norteamericano contemporáneo. No en balde Updike lleva años deleitando a propios y extraños con sus espléndidos artículos del *New York Review of Books* acerca del significado del Arte con mayúsculas y de la condición obsesiva y ególatra del artista, asuntos que en esta última novela trata con un decidido tono elegíaco con el que parece confesarnos que aquellos tiempos en que el artista se creía un semidiós y el arte conducía sin remedio a la inmortalidad ya no existen, y lo peor es que no volverán.

Ha querido Updike emprender aquí la aventura de escribir la novela del arte, pero ha pagado por ello el alto precio de perder su maestría en el arte de la novela. ¿Cómo decirlo *tout court*? *Busca mi rostro* es un buen libro –de hecho, es un espléndido ensayo en torno a la creación artística– pero no una buena novela. Léanlo entonces, si les parece, como una amena y excéntrica monografía. –

– Javier Aparicio Maydeu

ENSAYO

UN HECHIZO COLECTIVO



Martin Amis, *Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2004, 320 pp.

Une vie ne vaut rien–
mais rien ne vaut une vie...
– André Malraux

En *Koba el Temible* Martin Amis responde a dos preguntas cruciales sobre el

comunismo. La primera, ¿por qué la mayoría de los intelectuales de Occidente creyeron en este sistema como solución a los problemas del mundo, ciegos a los testimonios irrebatibles de su verdadera naturaleza? Y luego, ¿cuál fue esta *verdadera* naturaleza? François Furet dedicó muchos años a intentar explicar este "hechizo colectivo". El resultado fue *El pasado de una ilusión*. Y lo hizo a partir de una paradoja de su propia vida: en 1956, mientras los tanques soviéticos reprimían a sangre y fuego la revuelta de Budapest, él solicitaba su ingreso al Partido Comunista de Francia. ¿Qué clase de "aldea Potemkin" mental se apoderó de nuestros cerebros, se pregunta, y nos hizo ver, donde había esclavitud, progreso de los trabajadores, donde había censura, el triunfo de la cultura, y donde había delirio persecutorio, el paraíso en la tierra?

El comunismo está asociado a palabras como Sendero Luminoso, Gulag, pacto Ribbentrop-Molotov, Pol-Pot, Iagoda, Muro de Berlín, vocablos de un verdadero Diccionario del Horror. Y sin embargo, las personas más preparadas del mundo libre adoraron sin tapujos a este becerro de oro de las utopías. ¿Por qué? Para Furet la respuesta hay que buscarla en la transferencia de sacralidad que, desde el mundo religioso, se hace al mundo político, de suerte que el comunismo se vuelve una religión laica, verdadero opio del intelectual. A su vez, Tzvetan Todorov ha estudiado por qué el nazismo recibe su justa condena y no sucede así con el comunismo, cuando sus males son equiparables. La razón es que el credo comunista enmascara en un ideario positivo universal (la justicia universal, la igualdad, el Hombre Nuevo) los límites acotados de su utopía (que en realidad es para el proletariado y sus líderes), frente al credo nazi, que los explicita: la utopía es para los alemanes arios, seguidores leales del *führer*.

Uno de los problemas de la cultura en lengua inglesa es su ensimismamiento. Es tan vasto su mundo, que suelen olvidar al resto del orbe. Amis, pese a su talante cosmopolita y sus estudios en Oxford, padece el mismo defecto, y por ello pasa por alto las esenciales aportaciones al tema hechas por Furet y Todorov. En la primera parte, escrita en la clave autobiográfica de *Experiencia* y, por lo tanto, en diálogo con su padre, el novelista Kingsley Amis, devoto comunista y después furibundo anticomunista, se interroga sobre su propia vida, las patafísicas discusiones de los sesenta sobre las bondades del socialismo real, entretelones de un teatro guiñol del absurdo: en Occidente, mientras la clase trabajadora mejoraba año con año su nivel de vida, los intelectuales discutían acaloradamente sobre las ventajas del sistema soviético. Un personaje central de esta primera parte es Robert Conquest, amigo de su padre y luego también suyo, el primer gran investigador inglés sobre la naturaleza intrínsicamente represiva del sistema soviético, y que, en lugar de recibir crédito académico y reconocimiento público, tuvo que soportar toda clase de difamaciones y vituperios. Al calor de este entorno familiar, Amis desenreda la madeja del cerco ideológico de su generación.

La segunda parte es un recorrido literario, efectista y emocionante, por los andenes más singulares, exóticos y depravados de la vida de Stalin. Amis explica que no se trata de una biografía ni de una investigación en archivos y documentos, sino de una relectura, con fuentes bibliográficas de segunda mano, pero confiables, de la vida y obra del "padrecito". Amis demuestra cómo Stalin en el fondo es un continuador de la lógica del terror impuesta por Lenin, no alguien que desvirtuó su legado, y estudia su personalidad enferma, sus relaciones familiares rotas –condenas a muerte incluidas–, el suicidio de su esposa, el abandono de la madre, la acechanza y la burla cruel de su círculo íntimo de poder, que debía serle fiel hasta la ignominia, pese a que, uno a uno, sus integrantes van cayendo en la sospecha, desterrados o fusilados, al libre arbitrio de su paranoia. Por otro lado, revisa su actuación como líder de la URSS, las intrigas palaciegas y los absurdos del culto a la personalidad. Y claro, sus crímenes, todos sus crímenes. Para Amis, éstos rivalizan con los de Hitler, por una razón esencial: ambos dictadores comparten la lógica de la culpabilidad colectiva, no individual. En el caso de Stalin, su odio genérico se centró en los campesinos rusos, que se negaron a la expropiación de sus tierras, y en los ciudadanos de las diversas nacionalidades del arco iris soviético, en especial los georgianos, como él, y los ucranianos, sospechosos todos, en bloque, de actividades antisoviéticas. Además, Stalin representa, como Hitler, un caso enajenante de gobernador que decreta las cosas y, por simple *triunfo de la voluntad*, deben cumplirse. De ahí los costos humanos demenciales de una industrialización decretada desde el Kremlin, con mano de obra esclava, muchas veces para rendir cero frutos, como el canal del Ártico al Báltico, que costó cientos de miles de vidas y no sirvió para nada.

Trato aparte merece la Segunda Guerra Mundial, ya que del triunfo de la URSS nace buena parte de su legitimidad exterior para la posguerra y su aura de respetabilidad. Primero, vale la pena recordar que Stalin pactó con Hitler al inicio del conflicto y que invadió de manera simultánea Polonia al tiempo que ocupó los estados bálticos. Después, desoyó los mensajes de la futura traición nazi, tardando casi una semana en responder, con un costo incalculable en vidas humanas. Su actuación como estratega fue más que discutible, para empezar, en tanto responsable de haber depurado el Ejército Rojo, dejándolo sin mandos ni capacidad operativa; luego, por la represión generalizada y la multiplicación de los campos de trabajo en plena guerra; y, finalmente, por tomar, siempre, las decisiones militares sin considerar el costo en víctimas. Después de la victoria, su figura es más que discutible no sólo porque se apoderó de la mitad de Europa, ante la pasividad (o los ojos bien abiertos) de sus aliados, sino también al condenar de manera sistemática a todos los soldados rusos que habían caído prisioneros de los alemanes o habían entrado en contacto con occidentales.

Si una vida humana lo es todo, ¿por qué veinte millones no significan nada?, se pregunta Amis, aceptando la cifra de

Conquest como el total que costó la dictadura de Stalin. Amis quiere explicar el peso de cada vida, lo definitivo de una simple muerte injusta o innecesaria. Por ello explica la dolorosa enfermedad y la muerte de su hermana, y cómo ese vacío lo sigue dominando. Lo hace para que el lector atento lo extrapole a los veinte millones de seres humanos sacrificados en el altar de la Revolución.

Amis escribió este libro por impulso moral, con la voluntad de explicar su historia intelectual y, a través de ella, el descalabro intelectual de Occidente. Es un libro con los recursos de un autor de ficción, una biografía con los "trucos" de un novelista, que mantiene fija la atención de los lectores. ¿Sabremos los demás entonar un *mea culpa* parecido? ¿Sabremos, desde nuestra tradición, extraer las conclusiones correctas? –

– Ricardo Cayuela Gally

MISCELÁNEA

PRÍNCIPE DE LIGNE

Príncipe de Ligne, *Amabile*, edición y traducción de Jorge Gimeno, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2004, 335 pp.

Charles Joseph de Ligne nació en Bruselas el 23 de mayo de 1735, hijo del sexto príncipe de Ligne y de la princesa de Salm. A los veinte años contrajo matrimonio en Viena con Françoise Marie Xavière, princesa de Liechtenstein. Militar, participó activamente en la Guerra de los Siete Años, de la que da noticia en *Mon journal de la guerre de sept Ans.* Fue viajero y desempeñó diversos cargos militares, políticos y diplomáticos. En 1780 está en Rusia junto a la zarina Catalina II, con quien tuvo una cortés amistad. Once años después es nombrado capitán general de Hainaut, administrando dicha provincia en nombre del emperador Leopoldo II. ¿Qué más? Fue íntimo de María Antonieta y de Luis XVI y frecuentó a Federico II. Vivió en los Países Bajos pero sobre todo en Viena, en un tiempo en el que la cultura francesa era dominante en toda Europa. Perteneciente al Sacro Imperio, se vio envuelto en las luchas contra el Imperio Otomano. Tuvo hijos y perdió a uno de ellos, Charles Antoine de Ligne, en la campaña de Argonne en 1792. Fue un hombre culto, inteligente, refinado, experto en jardinería o incluso, dada la época, hortómano. Conoció a Voltaire en Ferney en 1763 y a Rousseau en 1770, y dejó una breve semblanza, no demasiado brillante, de ambos. En 1809 publicó sus *Cartas y pensamientos* con un elogioso prólogo de Madame de Stäel, que contribuyó a su consagración como escritor. Murió, a la salida de un baile, el 13 de diciembre de 1814, época en la que participaba activamente en el Congreso de Viena.

Las citas proverbiales respecto a su vida son que fue el hombre más feliz de su tiempo (Goethe *dixit*), que resumió el siglo XVIII, anotó Paul Morand, y el traductor e introductor de esta notable antología, Jorge Gimeno, matiza lo anterior afirmando que en realidad encarna un aspecto de ese siglo tan variado, rico y complejo. Se refiere al siglo XVIII francés, porque el español o el portugués hubiera sido más fácil de cifrar en una persona, lo difícil es encontrarla. Lo más acertado, y muy en su estilo, fue lo que dijo de él su contemporáneo Sénac de Meilhan: Ligne "nació inmensamente rico, pero le amenazan cinco o seis principios de ruina que acabarían con el mismísimo Craso: la generosidad, las pasiones, sus fantasías, la pereza". En cuanto a cuál fue su verdadero mundo, creo que Gimeno acierta al situarlo así: "Ligne salva en su persona el espacio, un tanto insalvable, que va del *boudoir* Regencia y el primer Voltaire al *élan* Imperio y a Chateaubriand": la Ilustración y el comienzo del romanticismo francés.

En Ligne su vida es indisociable de su literatura, quizás por eso hizo un notable resumen de las memorias de Casanova, que le había oído leer en cierta ocasión: vio en él otro egotista de talento, aunque tocado por un estro distinto. No obstante, creo que Casanova habría asentido ante la aserción de Ligne de que "la verdad está en el placer" –a lo que añade: "Que el deber forme parte de él"–. Lo que nos queda de Ligne es su literatura; en 1795 vio la luz el primer volumen de los 35 que publicó en vida.

Es inevitable al hablar de Ligne referirse a la tradición aforística francesa que él hereda y continúa: La Bruyere, La Rochefoucauld, Chamfort. El primero fue un solitario pesimista de gran penetración psicológica y maestro del retrato, como lo fue otro gran observador y cronista de corte: Saint-Simon. El duque de La Rochefoucauld, autor de un realismo desenmascarador, fue visto con admiración por Schopenhauer y Nietzsche. Y lo mismo puede decirse de Chamfort. Aunque Ligne no hubiera podido darse sin estos nombres, quizás deberíamos remontarnos a Montaigne para entender mejor su tono, capaz de mostrar una verdad dolorosa con una sonrisa. La valiosa antología que ha llevado a cabo Gimeno recoge buena parte de sus aforismos, un apartado de "caracteres", una "galería de retratos y autorretratos", un fragmento de su texto sobre Casanova y las "Cartas a la marquesa de Coigny". Creo que, a pesar del valor de muchas de estas cartas y retratos, lo mejor está en los aforismos, productos de una mente lo suficientemente relajada como para ver lo que se muestra. Ligne se la tomó con los bobos, en un tiempo en el que había tantos listos. ¿Qué diría en nuestros días? Oigámosle en una frase que recuerda lo que más tarde retomó Bernard Shaw: "Los bobos lo saben todo y no saben nada, pero hablan de todo por igual". O esta otra en la que en tantas ocasiones nos hemos encontrado: "Nunca se es tan bobo como con los bobos". Contra el espíritu enciclopédico, ese que da en saber sin relacionar, dice: "Más vale tener imaginación que memoria". Volvamos a los bobos, porque siempre se vuelve a ellos: "Me gusta la gente distraída; es señal de que tiene ideas y de que es buena; pues el malvado y el bobo están siempre alertas". Ligne disfrutó de un discreto escepticismo y de una notable capacidad para disfrutar: aunque vivió un periodo de gran agitación política, de fuerte acentuación de la historia, en la que

participó activamente, sin embargo siempre se percibió también como un individuo, como alguien poseedor de una dimensión irreducible, de ahí su amor por el ocio, su exaltación de la amistad y la contemplación. Aunque imbuido del espíritu neoclásico, se entregó a las pasiones y supo ver en ellas el elemento necesario que nos conduce más allá de la razón o de lo razonable, de ahí que pensara que "el entusiasmo es el más hermoso de los defectos". Cierro esta invitación a su lectura con dos frases tan cortas como penetrantes y que me parecen dibujar a este hombre de mundo y de letras cuya amabilidad parece desafiar a cualquier época: "Se teme todo éxito posible cuando no se está hecho para obtener ninguno". Y esta otra que supone toda una moral: "Nos damos cuando nos pertenecemos". –

– Juan Malpartida

RELECTURA

RENOVANDO A POUND

Ezra Pound, *Poems and Translations*, edición de Richard Sieburth, Library of America, Nueva York, 2003, 1383 pp.

Ezra Pound, *The Pisan Cantos*, edición de Richard Sieburth, New Directions, Nueva York, 2003, 192 pp.

Los franceses honran a sus escritores publicándolos íntegros, con buena tipografía, en papel de China, meticulosamente editados y anotados, en la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard. Esta colección, creada justo después de la Segunda Guerra Mundial, sirve a la función de reconocer oficialmente a un escritor; estar en La Pléiade es ser un *clásico*. Recientemente, sin embargo, cuando La Pléiade incluyó a Georges Simenon, se oyeron algunas críticas. ¿Acaso el extraordinariamente prolífico creador de Jules Maigret y de esos *thrillers* tersamente confeccionados merece estar en las estanterías francesas al lado de Racine, Molière y Apollinaire? André Gide, antiguo editor en Gallimard, lo creyó así. Los estudiantes franceses piensan en Racine como tarea; a Simenon *lo leen*. Racine es Cultura; Simenon es diversión.

La inclusión de Pound en la Library of America –la editorial que Edmund Wilson promovió en el *New York Review of Books* y que el Fondo Nacional para las Humanidades y la Fundación Ford crearon en 1979– es una sorpresa equivalente a la de ver a Simenon en la Pléiade. Aunque muchos alegarán, como lo han hecho a lo largo de los años, que la poesía de Pound es ininteligible, irremediablemente oscura, tal vez ni siquiera poesía, la objeción inevitable será el antisemitismo de Pound, su fascismo impenitente y el cargo de traición en la Segunda Guerra Mundial por el que pasó trece años en el Hospital Federal St. Elizabeths para Dementes. Aquí Pound se encontró en un doble apuro kafkiano (rematado por la presencia de un psiquiatra llamado Kavka): para salir, tenía que ser declarado cuerdo. Pero si legalmente estaba sano, su siguiente jurisdicción sería un pelotón de fusilamiento. Una de las primeras cosas que le ocurrieron en St. Elizabeths fue la concesión del primer Premio Bollingen de Poesía (por *Los Cantares pisanos*). El premio estaba auspiciado por la Biblioteca del Congreso, y el dinero provenía de la Fundación Bollingen, que patrocinaba el magnate del aluminio Paul Mellon, hijo de Andrew, secretario del Tesoro de 1921 a 1932.

La indignación de la prensa alcanzó extremos frenéticos. Pound, conocido en los círculos literarios como un poderoso instigador del movimiento de vanguardia y un poeta erudito de proverbial dificultad, se volvió famoso de repente por loco, fascista y antisemita. Los hechos son éstos: Pound se fue a vivir a Rapallo, Italia, en 1925. Allí cayó bajo la fascinación de Mussolini, a quien veía como una reencarnación de los barones feudales del *quattrocento* que gobernaron con la espada y el mazo, fomentaron las artes y construyeron las ciudades de Toscana y Umbria que dieron a luz el Renacimiento. Italia había civilizado Europa dos veces, la primera bajo los Césares Augustos, la segunda bajo los Medici y los Borgia. ¿Por qué no una tercera vez bajo Mussolini, el Thomas Jefferson del *modernism*? Esto era lo que Pound discutía en emisiones de radio de onda corta desde Roma. Estas emisiones nocturnas fueron monitoreadas por el Servicio Federal de Inteligencia Radiofónica de la Federal Communications Commission (que no se mostró muy perspicaz a la hora de entender lo que John Adams tenía que ver con Confucio, o el mayor Douglas y Alexander del Mar con algo llamado "Crédito Social"). Lo que los agentes escucharon fue la voz de la "traición", que se define legalmente como "ayudar y encubrir al enemigo en tiempo de guerra". El antisemitismo de Pound era intolerancia común y corriente, una fantasía paranoica no menos detestable por ser un prejuicio europeo con hondas raíces históricas y una pavorosa virulencia. No hay casuística de que podamos echar mano para excusarlo.

Poems and Translations [Poemas y traducciones] reúne por primera vez toda la poesía de Pound, a excepción de su obra maestra, las 823 páginas de los *Cantares* (accesibles en la edición completa de New Directions), con notas y una cronología de la vida del poeta que, por su información y claridad, supera cualquiera de las biografías existentes. El volumen comienza con un libro que Pound mecanografió y encuadernó él mismo, *Hilda's Book* (1905-1907), que ahora se encuentra en la Biblioteca Houghton de Harvard. Pound retocó algunos de estos poemas para volúmenes posteriores, hasta que ordenó definitivamente su poesía lírica bajo el título de *Personae* (publicado por primera vez en 1909), para cuyas numerosas ediciones continuó añadiendo y sustrayendo poemas.

Personae –las máscaras de los actores– evolucionó, en lo que puede entenderse como una progresión, hacia el estilo más maduro de Pound. Sus primeros poemas pertenecen al victoriano tardío y están escritos bajo el hechizo de William Morris y los Rossetti. Walt Whitman llama-

ba al estilo prerrafaelita "la Escuela de Vitrales de la Poesía". El alejamiento de Pound del inglés de Wardour Street aparece dramatizado en *Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)* –que Pound describió como una "novela de Henry James en verso"–. Mauberley, un esteta del fin del diecinueve, hace el balance de la era de Ruskin, Morris y Wilde en relación con la Primera Guerra Mundial y su secuela de desilusión. Descarta a Swinburne en favor de los versos despojados y precisos de Théophile Gautier; descarta la exhibición sentimental en favor de la ironía:

> The age demanded an image
> Of its accelerated grimace,
> Something for the modern stage,
> Not, at any rate, an Attic grace:
>
> Not, not certainly, the obscure reveries
> Of the inward gaze;
> Better mendacities
> Than the classics in paraphrase!
>
> The age demanded chiefly a mould
> in plaster,
> Made with no loss of time,
> A prose kinema, not, not assuredly,
> alabaster
> Or the "sculpture" of rhyme.
>
> [La época exigía una imagen/ de su mueca acelerada,/ algo para la escena moderna/ y no, en todo caso, una gracia ática.// No, en verdad, los ensueños oscuros/ de la mirada interior;/ mejores mendacidades/ que los clásicos glosados.// La época exigía, mayormente, un molde de argamasa,/ hecho sin pérdida de tiempo,/ una película en prosa y no, desde luego, alabastro/ o la "escultura" de la prosa.]

Más tarde combinaría *Mauberley* con su traducción libre *Homage to Sextus Propertius*, lo que dio como resultado el díptico *Rome-London* (1958): dos sensibilidades privadas, alertas, en el centro de los dos imperios más grandes del mundo; dos máscaras a través de las cuales el poeta podía emitir sus comentarios.

Los críticos renuentes a conferirle altos honores a Pound como poeta conceden, por lo general, que es un traductor consumado. Pound tuvo que traducir los poemas en provenzal y latín que comentó en su volumen de ensayos literarios *The Spirit of Romance* (1910). Una vez que recibió los cuadernos del sinólogo Ernest Fenollosa, los utilizó para inventar la poesía china en inglés. La traducción, de hecho, se convirtió en un vector estratégico que organiza el conjunto de su composición poética. *Los Cantares* se abren con una traducción del episodio de *La Odisea* donde Odiseo habla con los espíritus de los muertos. Para poder hablar, éstos tienen que beber sangre de oveja. Pound vio aquí una hermosa metáfora: traducir provee de sangre al pasado para tener voz.

Los Cantares se componen de tantos otros diálogos con el pasado. Los primeros treinta exploran el Renacimiento, en particular su recuperación del pasado clásico, y las especulaciones geográficas gracias a las cuales la cultura mediterránea encontró rutas hacia el Hemisferio Occidental y China. Un bloque de Cantares corresponde a la historia norteamericana, y otro a la larga historia de China. El ojo de Pound recae todo el tiempo en inteligencias ingeniosas, encarnaciones del arquetipo odiseico. Cuando escribió *Los Cantares pisanos*, había llegado a ese tramo de su paralelo homérico en que Odiseo escapa de la diosa Calipso para regresar a casa. Los Cantares posteriores constituyen un *Paradiso* donde Pound fusiona el regreso de Odiseo con Dante, para evocar un paraíso intelectual y emocional.

*

En el Centro de Entrenamiento Disciplinario del Ejército de Estados Unidos (CED), en las afueras de Pisa, una prisión móvil destinada a albergar a los criminales del propio ejército, Pound fue encerrado en una jaula hecha con las secciones de una pista de aterrizaje desmontable. Ésta fue para él una extraña experiencia eufórica, con momentos de iluminación mística. Oficiales humanitarios le permitieron acceder a los cuarteles generales de la compañía, donde mecanografió cartas para los soldados (como Whitman en los hospitales de campo).

La experiencia del CED suele ser todo lo que la gente marginalmente culta sabe de Pound. Tengo entendido que se han escrito dos óperas sobre ella. Del encierro salió destrozado, diciendo cosas sin sentido al FBI y la contrainteligencia. Citado ante un tribunal de Washington, fue considerado incapaz de enfrentarse a juicio. El editor (y amigo) estadounidense de Pound James Laughlin contrató a un abogado cuáquero con experiencia en la defensa de objetores de conciencia y pacifistas; después vinieron los trece largos años en un pabellón de catatónicos.

En St. Elizabeths, Pound escribió algunas de sus mejores obras: dos bloques más de Cantares, *Rock-Drill* y *Thrones*, y la que, a mi juicio, será considerada como su obra maestra, *The Classic Anthology Defined by Confucius*, que constituye casi una quinta parte de la edición de la Library of America. Éste es uno de los libros sagrados de China, el *Shih Ching* o *Libro de las Odas*. Esta compilación se adjudica tradicionalmente a Confucio (siglo VI a.C.), un contemporáneo de Sófocles. El texto es mucho más antiguo. Incluye canciones folclóricas, himnos, poesía cortesana y magníficas odas rituales.

Lo que hizo Pound en su texto fue construir una "Prosodia bien temperada" para ejercitar su maestría del metro y la dicción. *Uncle Remus*, baladas escocesas, elegías isabelinas, Thomas Hardy, Chaucer, Ben Jonson, Herrick: lo que tenemos aquí es un despliegue de virtuosismo sin igual. La única analogía en que puedo pensar es la Biblia (al menos un milenio de poesía hebrea entremezclada con historia, códigos legales y filosofía). *La Antología Palatina*, una colección de epigramas eróticos y satíricos compilados desde los tiempos clásicos hasta los bizantinos, palidece a su lado. El primer poema de la *Antología clásica* de Pound es la imitación de una canción folclórica medieval en la que Pound trató de imitar el sonido del chino arcaico:

"Hid! Hid!" the fish-hawk saith,
by isle in Ho the fish-hawk saith:
"Dark and clear,
Dark and clear,
So shall be the prince's fere."

Clear as the stream her modesty;
As neath dark boughs her secrecy,
reed against reed
tall on slight
as the stream moves left and right,
dark and clear, dark and clear.
To seek and not find
as a dream in his mind,
think how her robe should be,
distantly, to toss and turn,
to tuss and turn.

High reed caught in *ts'ai* grass
so deep her secrecy;
lute sound in lute sound is caught,
touching, passing, left and right.
Bang the gong of her delight.

["¡Oculta! ¡Oculta!", dijo el quebrantahuesos,/ junto a la isla de Ho dijo el quebrantahuesos:/ "Oscura y clara,/ Oscura y clara,/ Así será la beldad del príncipe."// Clara como la corriente su modestia;/ Como bajo oscuras ramas su reserva,/ Junco contra junco,/ Alto sobre fino/ Como la corriente se mueve a izquierda y derecha,/ Oscura y clara, oscura y clara,/ Buscar y no encontrar/ Como un sueño en su mente,/ Pensar cómo sería su túnica,/ A lo lejos, revolverse en el lecho,/ revolverse.// Alto junco atrapado en la hierba *ts'ai*,/ tan honda su reserva;/ son de laúd en son de laúd atrapado,/ tocándose, pasando, izquierda y derecha./ Estampido el gong de su deleite.]

Pound quería que las *Odas* se imprimieran en edición bilingüe con el texto chino *en face*, así como con una trascripción fonética. En 1954, la Harvard University Press, el editor original, prometió hacerlo "más tarde". No creo que Pound se sorprendiera. New Directions se había negado a imprimir los mapas de China que su esposa, Dorothy, había dibujado para *Los Cantares*. Laughlin, el empresario del *modernism* en Estados Unidos, trazó su frontera en los poemas con mapas. (Me pregunto qué habrá ocurrido con el Cantar 10,000 –alguna vez el *finale*– que Pound me mostró en 1952 en St. Elizabeths y que estaba escrito totalmente en chino.)

Pound nunca admitió que hubiera algo que no pudiera hacer. Para sus lectores más devotos, sus traducciones al inglés de *Electra* y *Las traquinias* de Sófocles se cuentan entre sus textos más extraños. Con ellas está redefiniendo el clasicismo en lo que parece un modo llano y directo, sin tomar en consideración "la poesía". No obstante, funcionan bien en el escenario, sin importar qué tanto desquicien los nervios de los clasicistas. Pound había demostrado en su momento, con sus traducciones de obras japonesas de teatro Noh, que podía escribir líneas que los actores podían decir. (Como antiguo expatriado en Italia, conservaba el contacto con el habla estadounidense gracias a las películas, a las que asistía con regularidad.) Había escrito óperas con el mismo éxito (*Cavalcanti*, *Villon*), pensadas para la radio, treinta años antes de que Beckett hiciera uso de la radio con fines creativos. Pound, viejo y desesperado, se describió a sí mismo como un satírico menor. ¿Estaba pensando en su "*Moeurs Contemporaines*" (1919), los versos más civilizados de la literatura estadounidense? ¿O estaba llamando la atención sobre los pasajes de agudo sentido satírico que recorren toda su obra? La sátira de Pound, como la de Voltaire, sonríe. Sus tonos proféticos han despertado más curiosidad.

Los impresores no han estado a la altura de su obra, y él mismo tendió a ser descuidado con sus textos. Un lector de pruebas de New Directions se extrañó de la presencia de *mangos* en un Cantar; en vez de hacer la enmienda por *magnos*, Pound garabateó en el margen: "¡Adoro los mangos!" Los tipógrafos por regla general confunden las letras griegas al formar las citas en este idioma: *nu* por *ypsilon*, *tbeta* por *phi*. Por desgracia, el texto de la Library of America, que los estudiantes tendrán por definitivo, demuestra la usual ineptitud con las palabras en griego. El fragmento de *La Odisea* tan cuidadosamente acomodado en *Mauberley* ha sido, hasta donde sé, impreso como es debido una sola vez; aquí un impresor hipermétrope ha visto una *ómicron* de pronunciación suave como una *delta*. *Polypbloisboio* está mal escrito en la página 525. Los caracteres chinos están todos bien dispuestos; aun así, a un calígrafo le habría tomado una hora dibujarlos elegantemente. Lo que tenemos, en cambio, son los laboriosos trazos de Dorothy Pound.

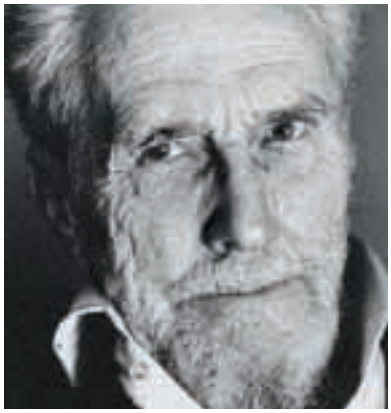
Incluso el más asiduo de los lectores encontrará en las últimas ochenta páginas de esta edición un motivo de sorpresa y una gratificación adicional: un deslumbrante apéndice de poemas y traducciones previamente dispersos. Tan sólo por su carácter ecléctico, no tiene rival. Poemas medievales obscenos, canciones folclóricas sudanesas, parodias, sátiras políticas y una oda sobre el 250 aniversario de Newark, Nueva Jersey, que Whitman habría admirado como exhortación oportuna y como insulto. Algún estudioso nos dará algún día un estudio sobre Whitman y Pound como gruñones públicos y moralistas cívicos.

*

Cuando conocí a Pound en 1952 yo acababa de salir del ejército, donde había conservado sobre mi escritorio, en el Cuartel General del 18º Batallón de Aerotransportes (Fort Bragg), *The Great Digest and Unwobbling Pivot* y la *Guide to Kulcbur*. El general Hickey, que desaprobaba los libros, los tomó un día y los decomisó. Nuestra contrainteligencia había descubierto propaganda comunista en muchos libros cómicos del PX, pero incluso un general de los Aerotransportes podía ver que mis libros no eran del PX.

Pound sabía cosas sobre las cuales mi educación me había dejado en completa ignorancia. Así que no me sorprendió del todo cuando, en St. Elizabeths, empezó nuestra conversación dándome una traducción al griego moderno de *Catbay*. "¡Así es como debe verse la poesía en la

página!" En seguida me dio su bella edición de *Cavalcanti: Rimi*, como un ejemplo de cultura fascista bajo Mussolini. Yo estaba ahí para hablar de Leo Frobenius y la difusión de la cultura y las tecnologías. Pronto, sin embargo, se me estaba incitando a estudiar la retórica del senador Joseph McCarthy. Me recordé a mí mismo que *me encontraba*, sin lugar a dudas, en un manicomio.



La gran ventaja de hablar con Pound era vivir la experiencia de su talento para la mímica. Podía imitar a Yeats y a Henry James, a Joyce y a los predicadores de la radio, a las mujeres del sur y a los tabaqueros de Kensington. ¿Había un "Ezra Pound" detrás de las *personae*? Pound había entendido la profesión del poeta como la de un personificador de voces apremiantes (¿al igual que, por ejemplo, Chaucer y Shakespeare?). Los traductores de la *King James' Bible* no quisieron firmar su trabajo. Habían logrado que Job, Elías y Pablo hablaran inglés. Pound hizo hablar en inglés a Li Po, Confucio, Arnaut Daniel y Villon. Decir que Pound era un gran traductor pero no un gran poeta es pasar por alto la genialidad de su empresa. La cultura *continúa*; en el proceso mismo por el cual pasa de una mano a otra exhibe una inventiva radical. Pound creía que los sonetos de Shakespeare eran escritura fantasma, una voz enfática. Su tragedia pudo ser que, cuando era él mismo –el teórico de la economía que pensaba en los bancos como los causantes de las guerras y las depresiones–, se metía en serios problemas. Los psiquiatras le diagnosticaron una megalomanía con delirios de ser un gran poeta, economista, lingüista, historiador y consejero político de los jefes de Estado.

Hay una foto en el álbum familiar de los Pound del *Tempio Malatestiano* en Rimini (tema de cuatro Cantares), con un elegante Ford Modelo "T" en primer plano. Al volante está Ernest Hemingway; en el asiento trasero están Ezra y Dorothy. Fue Hemingway quien despertó el interés de Pound por Sigismundo Malatesta (el modelo de Mussolini). Fue Malatesta (muerto en 1468) quien fijó en la imaginación de Pound la idea de un *duce* que orquestaba a arquitectos, pintores, poetas y estudiosos. Esta fotografía es el símbolo de una pérdida. El talento de Hemingway se desperdiciaría, exasperado por la celebridad, y él terminaría como un alcohólico y un suicida. Dorothy (nacida Shakespear) viviría estoicamente trece años en un apartamento ubicado en un sótano de Washington para poder estar con Ezra todos los días. Aunque el *Tempio* originó el Renacimiento, contiene las tumbas de los sabios bizantinos que llevaron la cultura griega a Italia. Incluso el Modelo "T" (forma y función en equilibrio perfecto) se convertiría en un devorador de gasolina con salpicaderos traseros.

Entre los *Poemas dispersos* encontramos, del *Smart Set* de Mencken (1916), esta "Reflection":

I know that what Nietzsche said is true,
And yet–
I saw the face of a little child in the street,
And it was beautiful.

[Sé que lo que dijo Nietzsche es verdad,
y sin embargo,
vi el rostro de un niño en la calle,
y era hermoso.]

Este poema, ligero como un copo de nieve, es semejante a otro poema más famoso, "In a Station of the Metro" (*Poetry*, 1913):

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

[La aparición de estos rostros en la multitud;
pétalos en una oscura, húmeda rama.]

Hugh Kenner comenta las caras expectantes de la poesía de Pound en *The Pound Era*. Su primacía es una suerte de marca registrada. *Hugh Selwyn Mauberley* termina con una cara oval expectante (una soprano, cantando junto a un piano, como en una pintura de Eakins o Whistler). Retrotráigase el piano a la lira, de la cual evolucionó, y se verá a Eurídice congelada a la salida del Hades, al tiempo que la lira de Orfeo "emite una protesta profana". Eurídice y Perséfone representan el espíritu humano en Pound, comúnmente simbolizado por una cara hermosa. Nuestra libertad y movilidad tienen prioridad sobre "lo que dijo Nietzsche", lo que los gobiernos, la costumbre y la timidez dictan, y sobre la prisión del yo.

Pound vio la historia como mareas del espíritu en épocas recurrentes: Grecia en el tiempo de Safo, la Roma de los Augustos, la España y la Francia medievales, Italia en el siglo XV. Éstas fueron primaveras históricas, regresos de Perséfone. Él mismo ejerció el don de renovarse tan vigorosamente como Picasso y Joyce.

Las notas y la edición de Richard Sieburth en ambos volúmenes son soberbias. Su edición de los poemas cortos y las traducciones reúne, por primera vez. sesenta años de una escritura energéticamente dispersa. Sir Maurice Bowra dijo en una conferencia en Oxford, en 1949: "Ezra Pound es un plomo, y un *plomo estadounidense*." Pound es muchas cosas, pero no un plomo, aunque sí, en efecto, un escritor estadounidense. A pesar de su larga vida de expatriado, era un producto puro de su tierra natal –como lo evidencian su ambición, su idealismo y su personalidad épica–. Por fin ha merecido su edición estadounidense definitiva. –

– Guy Davenport

Traducción de Gabriel Bernal Granados