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.

U N I V E R S I D A D D E B A R C E L O N A

F A C U L T A D D E F I L O S O F I A Y L E T R A S

(S E C C I O N D E F I L O L O G I A R O M A N I C A)

"L A O B R A D E E Z R A P O U N D E N S U S R E L A C I O N E S C O N L A L I R I C A M E D I E V A L R O M A N I C A"

por

CARLOS PUJOL JAUMANDREU

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

B A R C E L O N A - 1962

POUND
Y
LOS DEMAS TROVADORES

UNIVERSITAT DE BARCELONA

a) Peire Vidal. "The fool 'par excellence' of all Provence": En el criterio valorativo de Pound, a sus trovadores preferidos - Bertran de Born y Arnaut Daniel - sigue Peire Vidal. Su nombre figura en la breve enumeración de los grandes trovadores (1), y en el artículo "The Renaissance", después de afirmar que se quedaría tan sólo con "a few sirventes of Bertran de Born and a few strophes of Arnaut Daniel", Pound concede: "I should want also some further medieval song-book, containing a few more troubadour poems, especially one or two by Vidal and Marueil..." (2).

En la galería de trovadores de Pound, Troubadours-Their sorts and conditions, se le dedica un breve párrafo: "And another, Vidal, was son of a furrier, and sang better that any man in the world" (3), traducción casi íntegra de la primera frase de la biografía provenzal: "Peire Vidals si fo de Tolosa, filz d'un pelissier. E cantava mielhs d'home del mon..." (4).

El motivo del interés de Pound por Peire Vidal no re/side en la técnica de su poesía - técnica muy poco sobresaliente - ni en su contenido. Lo que atrae la atención de Pound es lo arrebatado de la leyenda de este trovador, su carácter desorbitado y fabuloso ante el cual el poeta adopta una ambigua actitud de cierta credulidad. Un fenómeno parecido había motivado su interés por Bertran de Born, pero en el trovador de Autafort no se trataba de una leyenda sino de hechos rigurosamente históricos: el autor de los violentos sirventés tuvo realmente la agresiva personalidad que refleja su obra. El caso de Peire Vidal es muy diverso; lo poco que sabemos de su vida nos lo muestra como un hombre de vida inquieta y agitada y su producción nos revela interesantes rasgos de humor y una indudable propensión a lo hiperbólico (5). Sin embargo, es obvio que lo que cuenta de él su biógrafo provenzal es históricamente falso.

Y es en este punto, concretamente en la leyenda relativa a Loba de Penautier, en el que Pound se ha fijado. Su actitud refleja credulidad, pero no se sitúa en un plano histórico, sino en un plano poético (6). En rigor a Pound le interesa poco que el trovador se disfrazara realmente de lobo o no; para él es un simple motivo poético que tiene realidad en cuanto a tal.

El motivo legendario de sus amores con Loba de Penautier es el que le inspira un poema: Piere Vidal Old (7).

PIERE VIDAL OLD

It is of Piere Vidal, the fool par excellence of all Provence, of whom the tale tells how he ran mad, as a wolf, because of his love for Loba de Penautier, and how men hunted him with dogs through the mountains of Cabaret and brought him for dead to the dwelling of this Loba (she-wolf) of Penautier, and how she and her lord had him healed and make welcome, and he stayed some time at that court. He speaks:

When I but think upon the great dead days
and turn my mind upon that splendid madness,
lo! I do curse my strength
and blame the sun his gladness;
for that the one is dead
and the red sun mocks my sadness.

Behold me, Vidal, that was fool of fools!
Swift as the king wolf was I and as strong
when tall stags fled me through the alder brakes,
and every jongleur knew me in his song,
and the hounds fled and the deer fled
and none fled over long.

Even the grey pack knew me and knew fear.
God! how the swiftest hind's blood spurted hot
over the sharpened teeth and purpling lips!
Hot was that hind's blood yet it scorched me not
as did first scorn, then lips of the Penautier!
Aye ye are fools, if ye think time can blot

from Piere Vidal's remembrance that blue night.
God! but the purple of the sky was deep!
Clear, deep, translucent, so the stars me seemed
set deep in crystal; and because my sleep
- rare visitor - came not, - the Saints I guerdon
for that restlessness-Piere set to keep

one more fool's vigil with the hollyhocks.
Swift came the Loba, as a branch that's caught,
torn, green and silent in the swollen Rhone,
green was her mantle, close, and wrought
of some thin silk stuff that's scarce stuff at all,
but like a mist wherethrough her white form fought.

And conquered! Ah God! conquered!
Silent my mate came as the night was still.
Speech? Words? Faugh! Who talks of words and love?!
Hot is such love and silent,
silent as fate is, and as strong until
it faints in taking and in giving all.

Stark, keen, triumphant, till it plays at death.
God! she was white then, splendid as some tomb
high wrought of marble, and the panting breath
ceased utterly. Well, then I waited, drew,
half-sheathed, then naked from its saffron sheath
drew full this dagger that doth tremble here.

Just then she woke and mocked the less keen blade.
Ah God, the Loba! and my only mate!
Was there such flesh made ever and unmade!
God curse the years that turn such women grey!
Behold here Vidal, that was hunted, flayed,
shamed ans yet bowed not and that won at last.

And yet I curse the sun for his red gladness,
I that have known strath, garth, brake, dale,
and every run-away of the wood through that graet madness,
behold me shrivelled as an old oak's trunk
and made men's mock'ry in my rotten sadness!

No man hath heard the glory of my days:
no man hath dared and won his dare as I:
one night, one body and one welding flame!
What do ye own, ye niggards! than can buy
such glory of the earth? Or who will win
such battle-guerdon with his 'prowesse high'?

O Age gone lax! O stunted followers,
that mask at passions and desire desires,
behold me shrivelled, and your mock of mocks;
and yet I mock you by the mighty fires
that burnt me to this ash.

.....

Ah! Cabaret! Ah, Cabaret, thy hills again!

.....

Take your hands off me!... Sniffing the air.
Ha! this scent is hot!

.....

Traducción

Cuando pienso en los días grandiosos que se fueron,
y a mi espíritu vuelve aquella magnífica locura,
mirad, maldigo mi fuerza
y reprocho al sol su alegría,
porque ella ha muerto

y el rojo sol se burla de mi tristeza.

¡Miradme a mí, a Vidal, que fui el más loco de los locos!
Fui tan ágil, tan fuerte como el rey de los lobos,
cuando los altos ciervos me huían por entre los alisos,
y los lebreles huían, y los venados huían,
y nadie dejaba de huir.

También me conocía el gris rebaño y supo del miedo.
¡Oh, Dios! ¡Qué caliente corría la sangre de la más ágil
por los agudos dientes y los labios de púrpura! /de las ciervas
La sangre de la cierva era caliente, pero no quemaba tanto
como aquel primer desdén, aquellos labios de la de Penau-
Sí, estáis locos si creeis que el tiempo puede borrar /tier.

del recuerdo de Peire Vidal aquella noche azul.
¡Oh Dios! ¡Y cuán oscura era la púrpura del cielo!
Clara, oscura, transparente, tanto que las estrellas pa-
engrazadas en cristal; y puesto que mi sueño /recían
- extraño visitante - no llegó, agradezco a los santos
este insomnio... Piere mantenía

una mayor vigilia de locura entre las malvas.
Ligera llegó la loba, como una rama caída,
rota, verde, silenciosa, en el crecido Ródano,
verde era su manto, ceñido y adornado
con finas y abundantes sedas,
pero como por entre la niebla,
su blanca forma se abría paso.

¡Y triunfó de la niebla - oh Dios - triunfó!
Silenciosa llegó mi amiga, cuando la noche era quietud.
¿Plática? ¿Palabras? Bah! ¿Quién usa de palabras y ama?
Cálido este amor y silencioso,
silencioso como el destino, y tan fuerte, hasta que
desfallece al tomarlo y darlo todo.

Inflexible, sutil, triunfante, hasta se burla de la muer-
¡Oh Dios, era blanca entonces, magnífica como una tumba /te.
labrada en mármol, y el pecho jadeante
se calmó por completo. Y entonces esperé, hundido,
semienvainado, desnudo en su azafranada vaina,
bien clavado este puñal que hace temblar.

Fue entonces que se despertó y se burlaba de la pequeña
¡Oh, Dios, la loba, mi único amor! /y penetrante espada.
Era esta carne que se crea y se destruye!
¡Maldiga Dios los años que encanecen así a las mujeres!
¡Mirad aquí a Vidal, que fue cazado, deshollado,
afrentado, y que ni aún así quiso someterse, y que por
/fin alcanzó la victoria!

Y ahora maldigo al sol por su roja alegría,
yo que he conocido el valle, el cercado, el jaral, la cañada,
y los acosos en el bosque por causa de aquella gran lo-cura.
¡Miradme encorvado como el tronco de un viejo roble,
escarnecido por los hombres en mi maldita tristeza!

Nadie ha sabido de la gloria de mi vida;
nadie se ha arriesgado y ha vencido su riesgo como yo:
¡una noche, un solo cuerpo y una unión llameante!
¿Qué hacéis vosotros, vosotros los mezquinos? ¿Quién
puede nombrar gloria semejante en la tierra? ¿Quién
alcanzará un galardón semejante con su "gran hazaña?".

¡Oh tiempo huído! ¡Oh imitadores mezquinos
que os ocultaís en las pasiones y deseáis los deseos,
miradme encorvado, blanco de vuestro escarnio!
Aún así, me río de vosotros, en el enorme incendio
que me consume y me torna ceniza.

Ah, Cabaret, ah, Cabaret! Vuelvo a tus colinas!

¡No me toquéis!... Husmeo el aire.

¡Oh, este cálido efluvio!

.....

El poema no procede directamente de ninguna de las canciones del trovador, sino de la biografía provenzal. La fuente de la nota introductoria es evidentemente este fragmento de la vida:

"E el si amava la Loba de Puegnautier (...) La Loba si era de Carcasses. En P. Vidal si se fazia apelar lops per ela, e portava armas de lop. Et en la montanha de Cabaret el se fetz cassar als pastors ab cas at ab mastis at ab lebriers, si com om fai lop; e vesti una pel de lop per donar a entendre als pastors et als cans qu'el fos lops. E li pastor ab lor cas lo cassero e.l baratero si malamen, qu'el en fo portatz per mort a l'alberc de la Loba de Puegnautier. Et cant ela saup que aquest era Peire Vidals, ela comenset a far gran alegreza de la folia que Peire Vidals avia faita, et a rire molt, e.l maritz de leis atressi; e receubron lo ab gran alegreza. E.l maritz de ela lo fetz penre e fetz lo metre en luec rescos, al miels qu'el poc ni saup; e fetz mandar pel metge, e fetz lo metgar entro que fo garitz" (8).

Algunas de las frases de Pound están meramente traducidas de la biografía ("brought him for dead to the dwelling of..." - "qu'el en fo portatz per mort a l'alberc de..."), y la alusión a los montes de Cabaret procede indudablemente de esta fuente ya que este topóni-

mo no figura en ninguna de las poesías del trovador.

En el poema no aparece ninguna alusión a los versos de Peire Vidal, cuya obra Pound no conocería más que através de antologías; se trata de una divagación libre puesta en boca del trovador, ya en los años de su vejez. Peire Vidal evoca los días de su "magnífica locura" y recuerda la caza de que fue objeto por amor de la loba; pero su aventura se vio recompensada por ella, y este galardón es el mejor premio a sus sufrimientos; ahora, ya viejo y encorvado, increpa a los mezquinos que le escarnecen y que jamás se arriesgaron tanto como él, y se hunde melancólicamente en sus recuerdos.

El poema, muy logrado en la mayoría de sus versos, es particularmente interesante por la deformación sicológica del trovador que representa. Es decir, quien habla, en realidad, no es Peire Vidal, sino Pound. Pound se refleja en la desatada pasión por todo lo vital, lo intenso, lo desorbitado; él está en la insólita comparación entre la sangre caliente de la más ágil de las ciervas, resbalando por sus labios, y el ardor del beso de su amada; y en la exaltada evocación de aquellos días en que todos le temían y corrían ante él los ciervos y los lebreles.

A estas vibrantes evocaciones se contraponen, en los versos que siguen, unas escenas de calma, de sosiego; el trovador vela en la noche, mientras llega ligera, su amada,

> ..... as a branch that's caught,
> torn, green, silent in the swollen Rhone.

Tras esta imagen - reminiscencia del verso de Arnaut "Que jes Rozers per aiga que l'engrois" (9) - se suceden las alusiones al silencio, la quietud, la calma; el adjetivo "silent", por ejemplo, aparece al final y al comienzo de dos versos consecutivos. Todo es silencio y quietud. La amada, un color blanco abriéndose paso por entre la noche y la niebla, es comparada en una audaz imagen muy plástica, a "una tumba labrada en mármol". Después de las escenas de la entrega amorosa, el ritmo vuelve a acelerarse. El trovador, aunque viejo y escarnecido, se enorgullece de su "prowesse high"; ha pasado el tiempo - "O Age gone lax" - pero él se ríe de los mezquinos sin valor, él que se consume en la gran hoguera de su pasión hasta convertirse en ceniza. Este género de vitalismo exacerbado es mucho más propio de Pound que de Peire Vidal, en cuya obra es muy poco frecuente, por no decir inusitado, este tono entre exultante y rebelde, y a la vez dolorido y patético.

En realidad Pound ha proyectado su enorme personalidad sobre una anécdota legendaria atribuída a Peire Vidal. Le interesaba por encima de todo, servirse de esta anécdota para escribir un poema en

el que la primera persona no se refiriera a él mismo, pero con la que se identificara y en boca de la cual pudiera poner sus deslumbrantes versos. Las cuestiones técnicas quedan aquí relegadas a un plano muy secundario; Pound tiene los ojos puestos en "the fool !par excellence' of all Provence"; y escudándose en la leyenda de Peire Vidal, forjada por la interpretación simplista de un anónimo biógrafo provenzal, ha sido como Pound ha escrito uno de sus más bellos poemas.

Pound ha realizado también una traducción de Peire Vidal: la de la famosa canzo Ab l'alen tir vas me l'aire (10), ("Breathing I draw the air to me..."(11)), que cita en varias coasiones como un "beautiful poem" (12). Traduce las dos primeras coblas en verso, y las dos últimas en prosa. Es una traducción correcta e incluso elegante, pero que inevitablemente se resiente de una compararción con las versiones de Arnaut Daniel.

b) Giraut de Bornelh. "Who uses many words which add nothing to his poems": Giraut de Bornelh, como dice Pound, forma con Bertran de Born y Arnaut Daniel, "the great triad mentioned in De Vulgari Eloquentia (II,2)" (13). "Dante's third type, Giraut de Bornelh", añade unas páginas más adelante, "most popular of the troubadours, cited for his song on 'Righteousness', will seem rather faint after Bertrann. The comparison would be almost cruel if Giraut had not been so overpraised. Despite his reputation, he has left scarcely one of the finest songs of Provence" (14).

"One of the finest songs of Provence" es, claro está, el alba Reis glorios, verais lums e clartatz (15); pero como ya se advierte en las líneas anteriores, la actitud de Pound no es muy favorable al trovador; una serie de trovadores, dice Pound, como Bernart de Ventadorn, Peire Bremon, Peire Vidal, Peire de Alvernha, Bertran de Born "and many singers who gained less fame than Bornelh, seem to have excelled him one by one and all points" (16).

Los reproches que hace Pound a la poesía del "lemosín" son los de excesiva facilidad y falta de personalidad: "Bornelh is facile, diffuse, without distintion of style, without personality. He writes for whomso runs, and he is singable" (17). Reproches quizá no siempre muy justificados, pero que se explican perfectamente si nos situamos en el momento en que Pound emite estos juicios. En 1910 -cuando escribe The Spirit... -cuando están en plena ebullición los movimientos de vanguardia ingleses y se están gestando las teorías imaginistas, para un teórico del imaginismo ningún pecado podía ser superior al de la calidad de "facile", "diffuse" y espontáneo. Exactamente todo lo contrario de Arnaut Daniel, el trovador que Pound

tiene en el pensamiento cuando pontifica en el restaurante del Sóho, sobre un ideal de poesía dura, precisa, exacta.

Siguiendo en sus comentarios a Giraut de Bornelh - cuya extensión demuestra hasa qué punto le preocupaba en aquel momento esta problemática - Pound hace una interesante digresión que merece ser reproducida:

"Coleridge says, with truth: 'Our genuine admiration of a great poet is for a continous undercurrent of feeling; it is everywhere present, but seldom anywhere a separate excitement'. Another test of the poetic art is the single line. In neither the 'undercurrent' nor the single line does Giraut excel the best of his contemporaries".

"Yeats give me to understand that there comes in the career of a great poet when he ceased to take pleasure in riming mountain with fountain, and beauty with duty. Giraut de Bornelh seldom reached the point where he ceased to take pleasure in the corresponding banalities" (18).

Pound ha sabido ver con claridad los motivos por los que Giraut de Bornelh no es "a great poet", ejemplarizando muy agudamente, pero no deja de llamar la atención el hecho de que no mencione el dilema trovar hermético-trovar sencillo, que tan a menudo se planteó el trovador. Hay en esta pugna interna y en la preocupación de Giraut por el pulimiento de su obra no pocos elementos que deberían haber interesado al Pound de aquella época. Sin embargo, Pound sólo ve en él al enemigo de la "economía del verso" - uno de los postulados fundamentales del imaginismo - el poeta "who uses many words which add nothing to his poems" (19).

Su actitud ante el trovador es pues de orden técnico, aunque negativa en su mayor parte. No le interesa la leyenda, la anécdota - como en Bertran de Born o Peire Vidal - sino el aspecto formal. Pound, con una gran intuición, se interesa siempre por los aspectos sobresalientes de cada trovador, a los técnicos los ve como técnicos y a los anecdóticos como a tales.

En torno al alba de Giraut - única composición del trovador que cita elogiosamente, rendido ante su innegable belleza - Pound ha escrito una traducción y una paráfrasis. Ello nos muestra otra de las facetas de Pound que no cabe olvidar: la del poeta de la suma delicadeza, de los matices más finos e inaprensibles, de una sutilidad cristalina; el adaptador de los maravillosos poemas chinos de Cathay, el autor de poemas de tan exquisita sensibilidad como A girl o The Yearly Slain (20). Aquí estamos lejos del ferviente admirador de Bertran de Born.

En las pp. 51-52 de The Spirit... Pound da una traducción literal del alba; una traducción en verso, muy ajustada, que reproduce fielmente el sentido del original. Así, la primera cobla:

> King Glorious, true light and clarity,
> God powerful, Lord, if it pleaseth Thee,
> to my companion be thou faithful aid,
> him I have I seen not since the night came on,
> - And straightway comes the dawn.

El tercer verso de la cobla tercera - que vai queren lo jorn per lo [illegible] boscatge - merece una curiosa interpretación por parte de Pound: "Queren: the misinterpretation of this word seems to be one of the sacred tradictions of Provençal scholarship. The form is probably not from the Latin quaero, but from quaeror, a deponent with all four participles, habitually used of birds singing or complaining (see Horace: Carmina Sacra, 43; Ovid, Amores, I, 29)". De acuerdo con esto, el verso se traduce: "Who goes crying the day through the wood".

En Lustra, bajo el epígrafe general de Langue d'Oc, Pound publicó sobre el mismo tema un Compleynt of a gentleman who has been waiting outside for some time (21), al término del cual, entre paréntesis, se hace la indicación: Girart Bornello (sic). Se trata de una paráfrasis de la famosa alba; cada cobla consta de tres versos monorrimos - excepto la primera, con cuatro versos - seguidos de un verso de pie quebrado, gemelo del et ades sera el alba! del original. El alba, en vez de estar puesta en boca del vigía, está en boca del enamorado, a quien contesta la dama ("Bass voice from inside") en la última cobla.

Respecto a la traducción de The Spirit... se advierte: a) un superior sentido del ritmo poético, favorecido por la libertad que permite la paráfrasis. b) el uso de un vocabulario más selecto y artificioso (Plasmatour en vez de King Glorious, etc.). c) empleo, como contraste, de expresiones menos nobles que los equivalentes de la traducción (el "jealous", el "jealous fool", se convierte en "the cuckold" - el cornudo -). d) cambios de matices en las imágenes que, sin deformarlas, aquí les dan un aspecto nuevo. Así, en la segunda cobla, los versos

> qu'en orien vei l'estela creguda
> c'amena.l jorn, qu'eu l'ai be conoguda

traducidos literalmente por Pound:

For in the East I see that start increasing,
that leadeth in the day; well have I knownt it

en el Compleynt resultan:

I see the start upleapling
that hath tha dawn in keeping.

Y en la tercera cobla

Qu'eu auch chantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge

se convierte en:

I hear the bird in flight
that plaineth of the going of the night.

El verso quebrado, repetido al final de cada estrofa - Et ades sera l'alba - se convierte en And day comes on.

c) Arnaut de Maruelh. "Arnaut the less": Con Arnaut de Maruelh Pound es plenamente consciente de enfrentarse con una figura secundaria; "I, Arnaut the less", le hace decir en el primer verso de Marvoil, recordando la expresión de Petrarca ("il men famoso Arnaldo") (22); "possibly overshadowed in his own day by Daniel" (23), dice de él en otra ocasión. Sin embargo, le dedica varios elogios que, aunque discretos, prueban que le tiene en cierto aprecio. Lo cita junto con Peire Vidal cuando dice que podrían salvarse varias canzos provenzales, además de las de Bertran de Born y Arnaut Daniel, y en otra ocasión concede que, además de En Bertrans "there are beautiful passages (...) in the others, in Cerclamon, Arnaut de Marvoil..." (24). "For the simplicity of adequate speech Arnaut de Marvoil is to be numbered among the best of the courtly 'makers'" (25). Sin embargo, este Arnaut, no deja de ser "the lesser", de pertenecer a "the others"

Siempre en esta plano secundario, el motivo del interés de Pound por este trovador es puramente anecdótico. El tono menor característico de la obra de Arnaut de Maruelh no es capaz de sugerir apasionados versos como los que dedica a Bertran de Born o a Peire Vidal, pero una curiosa anécdota que le atribuye una razo inspira a

Pound el poema Marvoil (26): las supuestas relaciones del trovador con Azalais de Burlatz - esposa de Roger II Talhafer, vizconde de Béziers y Carcassonne - y su rivalidad amorosa con el rey Alfonso de Aragón:

M A R V O I L

A poor clerk, I, 'Arnaut the less' they call me,
and because U have small mind to sit
day long, long day cooped on a stool
a-jumbling o'figures for Maître Jacques Polin,
I ha' taken to rambling the South here.

The Vicomte of Beziers s' not such a bad lot.
I made rimes to his lady this three years:
vers and canzone, till that damn'd son of Aragon,
Alfonso the half-bald, took to hanging
hil helmet at Beziers.
Then came what might come, to wit. three men and one woman,
Beziers off at Mont-Ausier, I and his lady
singing the starbs in the turrets of Beziers
and one lean Aragonese cursing the seneschal
to the end that you see, friends:

Aragon cursing in Aragon, Beziers busy at Beziers-
bored to an inch of extinction,
Tibors all tongue and temper at Mont-Ausier,
me! in this damn'd inn of Avignon,
stringing long verse for the Burlatz;
all for one half-bald, knoock-knee'd king of the Aragonese,
Alfonso, Quattro, poke-nose.

And if when I am dead
they take the trouble to tear out this wall here,
they'll know more of Arnaut of Marvoil
than half this canzon say of him.
As for will and testament I leave none,
save this: 'Vers and canzone to the Countess of Beziers
in return for the first kiss she gave me'.
May her eyes and her cheek be fair
to all men except the King of Aragon,
and may I come speedily to Beziers
whither my desire and my dream have preceded me.

O hole in the wall here! be thou my jongleur
as ne'er had I other, and when the wind blows,
sing thou the grace of the Lady of Beziers,
for ever as thou art hollow before I fill thee with this par-
/chment,

so is my heart hollow when she filleth not mine eyes,
and so were my mind hollow, did she not fill utterly my /thoughts

Wherefore, o hole in the wall here,
when the wind blows sigh thou my sorrow
that I have not the Countess of Beziers
close in my arms here.
Even as thou shalt soon have this parchment.

O hole in the wall hete, be thou my jongleur,
and though thou sighest my sorrow in the wind,
keep yet my secret in thy breast here;
even as I keep her image in my heart here.

Mihi pergamena deest

.....

Traducción

Yo soy un clérigo pobre, "Arnaut el menor", como me llaman,
y como tengo pocas ganas de estar sentado
todo el santo día en este taburete
jugando con números para Maître Jacques Polin,
aquí estoy vagando por el Sur.

El vizconde de Béziers no es un mal tipo.
Canté a su señora estos tres últimos años;
le hice versos y canciones hasta que aquel maldito aragonés
Alfondo, el medio calvo, vino a colgar días tras día
su casco en Béziers.

Entonces ocurrió lo que debía ocurrir, imaginad: tres hom-
El de Béziers, lejos, en Mont-Ausier, /bres y una mujer. yo y su señora
cantando bajo las estrellas en las almenas de Béziers,
y un escuálido aragonés maldiciendo al senescal,
para terminar como veis, amigos:

El de Aragón maldiciendo en Aragón, el de Béziers ocupado
mortalmente aburrido - /en Béziers -
Tibors toda ella lengua y temple en Mont-Ausier,
y yo, ¡en esta maldita posada de Aviñón!
enhebrando largos versos para la de Burlatz;
todo por un medio calvo y patizambo, el rey de los aragoneses
el métomentodo de Alfonso Cuarto.

Y si cuando muero se toman la molestia de derribar
esta pared,

sabrán más de Arnaut de Maruelh
de lo que la mitad de sus canciones dicen de él.
Como última voluntad y testamento no dejo más
que esto: "Versos y canciones a la condesa de Béziers
en pago del primer beso que me dio".
Ojalá sus ojos y sus mejillas sean bellos
para todos los hombres salvo para el rey de Aragón,
y ojalá pueda yo volver prontamente a Béziers
adonde mi sueño y mi deseo me han precedido ya.

¡Oh este hueco en la pared! Sé tú mi juglar,
nunca tuve otro igual, y cuando sople el viento,
canta tú la gentileza de la señora de Béziers
eternamente, y agota tu arte, antes de que guarde este pergamino/
es decir, el hueco de mi corazón, cuando ella no sacie mis ojos/.

Por lo tanto, oh hueco de la pared,
cuando sople el viento, cuenta tú, suspirando, mi tristeza,
porque no tengo a la condesa de Béziers
aquí, entre mis brazos.
Pronto tendrás el pergamino.

Oh hueco de la pared, sé mi juglar,
y aunque cantes mi tristeza al viento,
guarda aún mi secreto en tupecho
como yo guardo su imagen en mi corazón.

Mihi pergamena deest.

.....

Las fuentes de Marvoil son las dos biografías provenzales del trovador: "Arnautz de Maruelh (...) fou cregues de paubra generacio..." (27) dice su vida, y Pound parafrasea: "A poor clerk". El tema central del poema procede de la razo: "Vos avetz entendut qui fo Arnautz de Maruelh e com s'enamoret de la comtessa de Bezers" (28), y la razo sigue:

"E.l reis N'Anfos, qu'entendia en la comtessa, s'aperceub quez ela volia ben az Arnaut de Maruelh, e si.n fo fort gelos e dolens quan vit los semblans amoros qu'ela fazia az Arnaut. E auzit las bonas chansos qu'el aviat fait d'ela, si la ocaizonet d'Arnaut, e dis li tant e tant li fes dire, qu'ela donet comjat az Arnaut e,ill castigua qe mais no.ill fos denan, ni mais no fezes chansos d'ela e qu'el del tot se degues partir et estraire de l'amor d'ela e dels sieus precx d'ela. Arnautz de Maruelh, cant auzit lo comjat anaisi, fo sobre totas dolors dolens, e si se partit com hom dezes-

peratz de leis e de sa cort et anet s'en a.N Guilem de Monpeslier, qu'era sos amics e sos senher. Et estet lonc tems ab lui e lai plais e lai ploret, e lai fes aquesta chanso que ditz..." (29).

Es en este momento cuando tiene lugar la acción del poema; el trovador, desterrado de Béziers por las intrigas del rey de Aragón, se halla en un posada de Aviñón, malhumorado y triste. A su alrededor se adivinan los nuevos amigos que acaba de hacer, que le rodean y le acosan a preguntas; le preguntan quién es y cuál es el motivo de su malhumor. La respuesta a estas dos preguntas constituirá la primera parte del poema. Estamos pues, una vez más, ante la técnica del "monólogo dramático" estilo Browning, que obliga al lector a imaginar la situación y las inexistentes réplicas de los otros personajes que no aparecen. Arnaut empieza a hablar para dar respuesta a,las dos preguntas que le han formulado, y se expresará en el tono más coloquial y más directo; el de una confidencia en forma de charla con unos recientes amigos, cuando el calor de la compañía y del vino le hacen ser más locuaz y deslenguado.

Empieza presentándose a sí mismo. Es un clérigo pobre, a quien todos creen corto de juicio, y que un día, cansado de vivir entre cuatro paredes marchó a vagabundear por el Sur. Allí conoció a su dama, Azalais, a la que dedicó sus canciones, sin que su marido se ofendiera por ello; pero llegó el tiempo en que el rey de Aragón tomó la costumbre de colgar su casco en Béziers (la imagen no puede ser más grotesca: de alguien que frecuenta una casa puede decirse que se ve siempre su sombrero en el perchero; de ahí la curiosa frase del casco). El trovador tiene que alejarse, y quedan los cuatro personajes de la historia, solos, cada cual por su lado.

Hasta aquí Arnaut ha revelado su personalidad y ha contado la historia de sus cuitas amorosas. La razo ha ofrecido la trama esencial del relato, y la imaginación de Pound ha puesto lo demás. No hay verdaderamente un intento de adecuación sicológica a la personalidad del trovador, la cual - por lo que su obra deja entrever - no responde al personaje de Pound; Arnaut, en el poema, habla de un modo desgarrado, grotesco; los primeros versos nos introducen ya en una atmósfera de un humor sarcástico y descorbitado, con detalles irónicos como el del consciente anacronismo de suponer que el trovador conocía la definición que dio de él Petrarca, un siglo después de la muerte de Arnaut. Sin hablar de la broma que representa el juego de palabras con "clerk", palabra que en inglés tiene la doble acepción de "clérigo" o persona eclesiástica - que traduce el término de la biografía provenzal - y "empleado" u "oficinista", que es la acepción moderna que cuadra con estos versos de Pound. A medida que se adentra en la relación de la historia, el lenguaje se va haciendo más familiar (el vizconde "no es mal chico", podría traducirse), y esperpéntico en la feroz caricatura del rey de Aragón. El tono es siempre el de una char-

la con estos amigos que se nombran en el verso 15.

Pero, apartir del verso 23 hasta el final el tono cambia completamente. La escena ha variado. El trovador ya no está en la sala de la posada con sus amigos, sino solo, en su alcoba, monologando para sí. De nuevo, como en Near Perigord, como en Cino, como en tantos otros poemas en los que se utiliza la técnica del monólogo dramático, la última parte de la composición se resuelve en una expansión lírica, apenas conectada con el resto del poema.

Arnaut sigue devanando la madeja de sus preocupaciones amorosas y guarda en un hueco de la pared una carta poética para su amada. Así el hueco de la pared le servirá de juglar. Es posible que al citar esta carta del trovador, Pound lo hiciera a sabiendas de que Maruelh en su época era famoso por sus cartas de amor. Pero resulta improbable la suposición de que una serie de puntos del poema pretendan aludir a determinados pasajes de la obra de Arnaut. Como hemos dicho es imposible identificar el Arnaut que conocemos através de sus versos, el poeta gris y tópico, que Jeanroy define certeramente como "discret et gémissant", sin "jamais un élan ni un cri du coeur", incapaz de salirse de las "banalités courantes, qu'il exprime avec une tranquille et harmonieuse élégance" (30), con el protagonista de Marvoil.

Pound sólo buscaba una situación poética que desarrollar, y es mucho suponer que tuvo la paciencia de leerse toda la plúmbea producción de Arnaut para insertar en sus versos ciertas alusiones. Las afirmaciones de Nagy, a este respecto, parecen poco fundadas. Las coincidencia que pretende encontrar entre Marvoil y la poesía de Arnaut están muy lejos de ser convincentes (31).

d) Otros poemas provenzales: Ya en un plano de interés muy limitado, cabe citar dos paráfrasis más de canzos provenzales: Avril (32), paráfrasis de la canzo de Guilhem de Peitieu Ab la dolchor del temps novel (33) y Descant on a theme by Cerclamon (34), glosa a la composición de Cercamon Quant l'aura doussa s'amarzis (35). Son dos traducciones libres, un poco al estilo del Compleynt, pero con mucho menos vigor y originalidad. Probablemente Pound las consideraría como dos ejercicios retóricos en su labor de virtuoso de la traducción.

En el capítulo de las traducciones hay que incluir también una de Bernart de Ventadorn - "When I see the lark a-moving" (36) - versión literal de Can vei la lauzeta mover (37); es una traducción meramente ilustrativa que sólo pretende dar a conocer el contenido del poema; la mitad de éste está vertido en prosa. Los versos sueltos de una serie de trovadores traducidos por Pound (Jaufré Rudel, Aimeric de Bellinoi, Folquet de Marselha, Sordello, Guilhem d'Autpol,

Marcabru, Peire de Corbiac, Giraut Riquier y el Monje de Montaudon) no merecen mención especial.

En grupo aparte deben considerarse las versiones que da Pound de dos albas anónimas, y el poema original Provintia Deserta, con abundantes motivos provenzales, pero no referido a ningún trovador concreto, y que por lo tanto no puede incluirse en ninguno de los capítulos precedentes.

La primera de estas albas es la que encabeza la serie presidida por el epígrafe Langue D'Oc, del libro Lustra:

When the nightingale to his mate
sings day-long and night late
my love and I keep state
in bower,
in flower,
till the watchman on the tower
cry:

Up! Thou rascal, rise
I see the white
light
and the night
flies (38).

(Cuando el ruiseñor a su amada
le canta día y noche,
mi amor y yo estamos
en la enramada,
entre las flores,
hasta que el vigía de la torre
grita:

¡Arriba, bribón! Levántate,
veo la blanca
aurora
y la noche
huye)

Se trata de una traducción poética del alba anónima Quan lo rossinhols escria (39); Pound ha conservado perfectamente el sentido y los matices del original, e incluso la disposición demlas rimas (A A A B B C C, en el alba occitánica, y A A A B B B C D E E E D, con asonancia de C-D-E, en la versión inglesa).

El poema de Pound constituye una pequeña filigrana poética , llena de delicadeza, que reproduce hasta el máximo de las posibilidades el sutil encanto del original.

La segunda alba - Vergier (40) - es una paráfrasis delx alba también anónima En un vergier sotx fuella d'albespi (41); la traducción conserva el mismo estrofismo que el original: tres versos monorrimos y el verso refrain, siempre idéntico éste enx el alba provenzal y variable, en su primera mitad, en Pound.

V E R G I E R

In orchard under the hawthorne
she has her lover till morn,
till the traist man cry out to warn
them. God, how swift the night,
And day comes on!

O Plasmatour, that thou end not the night,
nor take my belovèd from my sight,
nor I, nor tower-man, look on daylight,
'Fore God, how swift the night,
And day comes on!

'Lovely thou art, to hold me close and kisst,
now cry the birds out, in the meadow mist,
despite the cuckold, do thou as thou list,
so swiftly goes the night,
And day comes on!

'My pretty boy, make we our play again
here in the orchard where the birds complain,
'till the traist watcher his song unrein,
ah, God, how swift the night,
And day comes on!

'Out of the wind that blows from her,
that dancing and gentle is and thereby pleasanter,
have I drunk a draught, sweeter than scent of myrrh.
Ah, God! How swift the night,
And day comes on!

Venust the lady, and none lovelier,
for her great beauty, many men look on her,

out of my love will her heart not stir.
By God, how swift the night,
And day comes on!

.....

De esta alba existía ya una traducción inglesa en verso: la de Swinburne en su libro Poems and Ballads ("In the orchard") (42). La versión de Swinburne tiene un estrofismo semejante al del original - A A B A B - pero los motivos del alba provenzal se hallan considerablemente desarrollados en un poema que le dobla en extensión. Propiamente no se trata pues de una traducción sino de un poema libremente inspirado en un modelo (43). Por lo tanto, respecto a la versión de Pound sólo constituye un precedente, en modo alguno un ejemplo a seguir.

Pound se ciñe mucho más al original y logra un ritmo poético muy fiel a éste, un conjunto lleno de musicalidad y gracia, con los matices divergentes impuestos a toda versión poética. En esta ocasión ha usado de un recurso muy poco frecuente en él, sobre todo tratándose de una composición de métrica fija: el encabalgamiento, como se advierte en los versos tercero y cuarto de la primera cobla.

El verso refrain expresa la misma idea del original, aunque con un giro distinto; sin embargo, si lo comparamos con lo literal del verso de Swinburne, advertimos que en Pound hay un acierto poético mucho mayor; "how swift the night" es una frase lograda y el "and day comes on!" - quizá sugerido por el "et ades sera l'alba" de Giraut - es una expresión que consigue plenamente el efecto dramático que se propone. Vemos pues cómo en esta traducción hay variantes que incluso enriquecen los matices del original (44).

Provintia Deserta (45), el último de estos poemas provenzales, tiene un cierto aire de triste, nostálgico colofón.

PROVINTIA DESERTA

At Rochecoart,
where the hills part
in three ways,
and three valleys, full of winding roads,
fork out to south and north,
there is a place of trees... grey with lichen.

I have walked there
thinking of old days.
At Chalais
is a pleached arbour;
old pensioners and old protected women
have a right there -
it is charity.

I have crept over old rafters,
peering down
over the Dronne,
over a stream full of lilies.
Eastward the road lies,
Aubeterre is eastward,
with a garrulous old man in the inn.
I know the roads in that place:
Mareuil to the north-east,
La Tour,
there are three keeps near Mareuil,
and an old woman,
glad to hear Arnaut,
glad to lend one dry clothing.

I have walked
into Perigord,
I have seen the torch-flames, high leaping,
painting the front of that church;
heard, under the dark, whirling laughter.
I have looked back over the stream
and seen the high building,
seen the long minarets, the white shafts.
I have gone in Ribeyrac
and in Sarlat,
I have climbed rickety stairs, heard talk of Croy,
walked over En Bertran's old layout,
have seen Narbonne, and Cahors and Chalus,
have seen Excideuil, carefully fashioned.

I have said:
'Here such a one walked.
Here Coeur de Lion was slain.
Here was good singing.
Here one man hastened his step.
Here one lay panting'.
I have looked south from Hautefort,
thinking of Montaignac, southward.

I have lain in Rocafixada,
level with sunset,

have seen the copper come.down
tingeing the mountains,
I have seen the fields, pale, clear as an esmerald,
sharp peaks, high spurs, distant castles.
I have said: 'The old roads have lain here.
Men have gone by sucha and such valleys
where the great halls were closer together'.
I have seen Foix on its rock, seen Toulouse, and
Arles greatly altered,
I have seen the ruined 'Dorata'.
I have said:
'Riquier! Guido'.
I have thought of the second Troy,
some little prized place in Auvergnat:
Two men tossing a coin, one keeping a castle,
one set on the highway to sing.
He sang a woman.
Auvergne rose to the song;
The Dauphin backed him:
'The castle to Austors!'
'Peire kept the singing-
a fair man and a pleasant'.
He won the lady,
stole her away for himself, kept her against armed force:
so end that story.
That age is gone;
Piere de Maensac is gone.
I have walked over these roads;
I have thought of them living.

.....

Traducción

En Rochacoart,
donde las colinas forman
tres senderos
y tres valles, con tortuosos caminos,
bifurcados hacia el sur y hacia el norte,
hay un lugar con árboles... grises, con liquen.
He recorrido aquello,
pensando en los antiguos días.
En Chalais
hay una pérgola enramada;
los viejos pensionistas y las damas allí acogidas
la ocupan por derecho-

así es la caridad.
Me he asomado sobre las viejas vigas,
curioseando lo de abajo,
sobre el Dronne,
sobre un río de lirios.
Hacia el este está el camino,
Aubettere está hacia el este,
con un viejo charlatán en la posada.
Conozco los caminos del lugar:
Marueilh hacia el noroeste,
La Tour,
hay tres castillos cerca de Marueilh,
y una anciana,
contenta de oir a Arnaut,
contenta de prestar ropa seca.

He recorrido
el Périgord,
ha visto alzarse llamas de antorcha
coloreando el frontal de aquella iglesia;
he oído en la oscuridad, el ámbar de la risa.
He mirado hacia atrás, por encima del río,
y he visto los altos edificios,
los alminares esbeltos, las columnas blancas.
He ido a Ribeirac
y a Sarlat,
he subido desvencijadas escaleras, he odío hablar de
he andado por donde las antiguas compañías de En Bertran, /Croy,
he visto Narbona, y Cahors y Châlus,
he visto Excideuil, pródigamente engalanada.

Y he dicho:
"Hubo quien pasó por aquí.
Aquí fue asesinado Coeur de Lion.
Aquí se cantó bien.
Aquí hubo quien apresuró sus pasos.
Aquí alguien yace jadeante".

He mirado hacia el sur, desde Hautefort,
pensando en Montaignac, hacia el sur...
He descansado en Rocafixada,
con el crepúsculo,
y el visto el cobre descender
tiñendo las montañas,
y los campos verde claro, igual que una esmeralda,
cimas puntiagudas, altos riscos, castillos a los lejos.
Y he dicho: "Estos son los antiguos caminos.
Por estos y estos valles alguien un día partió

a encerrarse, con los demás, tras de altas murallas".

He visto a Foix, sobre su peña, y Toulouse y
Arles, muy transformada,
y he visto la "Dorata" destruída.
He dicho:
¡Riquier, Guido!
He pensado en la segunda Troya,
paraje un tanto ignorado en la Auvernia:
dos hombres lanzan al aire una moneda,
el uno se queda con el castillo,
el otro se lanza a los caminos
para cantar.
Cantaba a una mujer.
Se alzó la Auvernia al oir esta canción.
El Delfín le apoyó:
¡¡El castillo para Austors!".
"Peire se quedó con el trovar,
un hombre entero y agradable".

Conquistó a la dama,
y la raptó, defendiéndola contra gente armada:
así termina aquella historia.
Aquel tiempo ha pasado.
Peire de Maensac ha pasado.
He recorrido estos caminos.
He pensado en los que aquí vivieron.

.....

El poeta, en un estado de ánimo muy semejante al de Near Perigord, ha ido a recorrer de nuevo el escenario de la vida de los trovadores: el Lemosín, la Dordoña, la Auvernia, el Languedoc... Todo esones ahora una "provintia deserta" poblada de recuerdos ("provintia" indudablemente por la etimología de "Provenza"). Pound nos introduce en el poema advirtiendo enseguida que no es la actualidad lo que le interesa; ha ido a recorrer aquellos lugares pensando en los días de antaño.

I have walked there
thinking of old days...

El ahora de la "Provintia" le resulta descorazonador, grotesco en su contraste. Por donde aduvieron las antiguas compañías de En Bertran , hoy hay un asilo de ancianos ("¡así es la caridad!"), y la antigua Dorata está derruída (46).

Pero los recuerdos se sobreponen a todo: aquí está el Dronne, el río que baña Ribéirac - la cuna de Arnaut Daniel - y Aubeterre, y Maruelh, la cuna del "men famoso Arnaldo", y Châlus, donde murió Ricardo Corazón de León (recuérdese la escena de Near Perigord, situada en Châlus); y Autafort, el castillo de Bertran, y más al sur, Montaignac, la tierra de Maeuz, su amada; y Narbona y Cahors, Foix, Toulouse, Excideuil, la patria de Giraut de Bornelh.

La última parte del poema hace referencia a un fragmento de la vida de Peire de Maensac:

"Peire de Maensac si fo d'Alverne, de la terra del Dalfin (...) e trobava de la moiller d'En Bernart de Tierci. Tant cantet d'ella e tant la onret e la servi que la dompna se laisset furar ad el; e mena la en un castel del Dalfin d'Alverne. E.l marritz la demandèt molt com la glesia e com gran guerra que.n fetz; e.l Dalfins lo manteno, si que mais no.ill la rendet" (27).

De acuerdo pues con la biografía provenzal, el trovador rapta a la esposa de un caballero, la lleva a un castillo del Delfín de Auvernia, y cuando el marido le mueve guerra para recuperarla, el Delfín apoya a su vasallo. Esto es lo que Pound llama "la segunda Troya", por su evidente analogía con el tema homérico del rapto de Helena.

El resto de la vida de Peire de Maensac nos explica las alusiones y citas de Pound; el trovador "ac un frairex que ac nom Austors de Maensac (...) e foren ambdui en concordi que l'uns dels agues lo castel e l'autre agues lo trobar. Lo castel ac Ausors e.l trobar ac Peire...". La frase provenzal "Fort fo adregs hom e de bel solatz..." se traduce literalmente en el poema por "A fair man and a pleasant".

En este peregrinaje sentimental la evocación va adquiriendo tonos de melancolía, y la atmósfera se completa con una descripción de un crepúsculo. El poeta grita unos nombres, recuerda unos hechos del pasado, pero

> that age is gone;
> Peire de Maensac is gone.
> I have walked over these roads;
> I have thought of them living.

El poema posee más unidad e ilación que Near Perigord, con el que indudablemente cabe relacionarlo, pero está lejos de su altura poética. Provintia Deserta tiene algo de romántica promenade por el escenario de la vida y la obra de los trovadores; la contraposición de la grandeza del pasado con la sordidez de la vida contemporánea, se resuelve significativamente en un nostálgico movimiento de huída. El poeta no intenta en ningún momento redimir la realidad presente, sino que lo contempla todo en función de un pasado irrevocablemente

desaparecido, al que la lejanía presta un singular encanto. Es inevitable recordad aquí la frase con que un antiguo amigo de Pound, definió este aspecto de su personalidad: Jamás ha amado tanto a algo viviente como a las cosas muertas.

==========

NOTAS

(1) = Lit. Essays, 102.

(2) = Id., 215.

(3) = Id., 95.

(4) = ANGLADE, 155.

(5) = "...ce Tartarin de Toulouse, qui est aussi un gamin de Paris...", dice de él muy gráficamente Jeanroy. JEANROY, Histoire Sommaire... , 51.

(6) = Con todo, quedan siempre sin explicación las sorprendentes afirmaciones que cierran su artículo sobre Villon: "Dante's vision is real because..." etc. Spirit, 178.

(7) = Sel. Poems, 55-57.

(8) = ANGLADE, 158-159.

(9) = Canzo XV; Translations, 178. Sin duda es este verso - entusiásticamente comentado por el propio Pound - el que le ha sugerido la imagen. En la obra de Peire Vidal hay dos menciones del río Ródano (X, 71 y XIX, 9) ambas completamente ajenas al sentido de "crecida" o afines.

(10) = PILLET-CARSTENS, 364, 1.

(11) = Spirit, 49.

(12) = Id., 48 y Lit. Essays, 113.

(13) = Spirit, 44.

(14) = Id., 48.

(15) = KOLSEN, 342-346.

(16) = Spirit, 49.

(17) = Id., id.

(18) = Id., 50.

(19) = Id., 53. Recuérde la imperativa frase con que Pound, en 1918, hablaba de la lengua poética: "Use no superfluos word, no adjective which does not reveal something". Lit. Essays, 4.

(20) = Sel. Poems, 75 y 195-197, respectivamente.

(21) = Id., 159-160.

(22) = Trionfo d'Amore, IV, 44.

(23) = Spirit, 57.

(24) = Lit. Essays, 114.

(25) = Spirit, 57.

(26) = Sel. Poems, 49-50.

(27) = BOUTIERE, 17.

(28) = Id., 19.

(29) = Id., 20.

(30) = JEANROY, Poésie lyrique...., II, p. 147.

(31) = Cf. NAGY, pp. 120-121. Este crítico, por lo demás en general muy bien documentado, valora como peculiaridades distintivas lo que no son más que vagos tópicos incesantemente repetidos en la lírica trovadoresca. En cuanto a la identificación de la imagen del verso final como típica de Maruelh, podría arguirse que desde que el mundo es mundo no ha habido poeta que no haya dicho que lleva la imagen de su amada en el corazón.

(32) = Sel. Poems, 160-161.

(33) = PILLET-CARSTENS, 183, 1.

(34) = Sel. Poems, 161-163.

(35) = PILLET-CARSTENS, 112, 4.

(36) = Spirit, 41-42.

(37) = PILLET-CARSTENS, 70, 43.

(38) = Sel. Poems, 159.

(39) = PILLET-CARSTENS, 461, 203. MARTIN DE RIQUER, Las albas provenzales, "Entregas de Poesía", Anejo XII. Barcelona, 1944 (sin numeración de páginas). Es la III de esta recopilación.

(40) = Sel. Poems, 164.

(41) = PILLET-CARSTENS, 461, 113. RIQUER, Albas... ed. citada. I de la recopilación.

(42) = ERHARD LOMMATZSCH, Provenzalisches Liederbuch, Berlín, 1917. pp. 300-302, y A. C. SWINBURNE, Poems and Ballads, London, 1881, pp. 113-115.

(43) = El verso refrain es el único traducido literalmente: "Ah, God, ah, God, that day should be so soon".

(44) = La breve y delicada alba de la página 113 de los Selected Poems ("As cold as the pale wet leaves...") no es un alba provenzal sino un "alba" china, género poético que aunque diverso que el cultivado por los trovadores, tiene con éste ciertos puntos de contacto. Cf, por ejemplo el poema Exaltación en MARCELA DE JUAN, Breve Antología de la Poesía China. Madrid (Revista de Occidente), 1948, pág. 29.

(45) = Sel. Poems, 122-124.

(46) = Para comprender todo el significado del verso "I have seen the 'ruined' Dorata'", es preciso conocer el pasado y el presente de la famosa "Dorata", que no es otra cosa que la iglesia de la Daurade de Toulouse, junto al Garona, iglesia románica de fines del siglo XI que se construyó adosada a un edificio de la época visigoda que tenía en su interior un mosaico con un fondo de oro (de ahí su nombre). Su historia se ligó oficialmente a la de los trovadores a partir del siglo XVI, cuando de una de las estatuas sepulcrales del templo los mantenedores de los Juegos Florales hicieron nacer el mito de la fabulosa Clemença Isaura (desde entonces, cada año, el día 3 de mayo, las flores que se otorgan en los Juegos Florales se bendicen en el altar de la Daurade). Sinn embargo, su auténtica tradición es mucho más antigua y menos fantástica. El texto literario más famoso en el que aparece citada es el pastorela de Guido Cavalcanti "Era in pensar d'amor quand'i' trovai...", cuyos versos 45-46 dicen:

Vanne a Tolosa, ballatetta mia,
ed entra quetamente a la Dorata

(BENEDETTO, pág. 47)

Evidentemente Pound alude a estos versos, como se advierte xxxx por la forma italiana que emplea en el nombre y por la referencia a Guido que aparece dos versos más abajo. Según la tradición fue en esta iglesia donde Cavalcanti conoció a su enamorada tolosana Mandetta. La Dorata románica de Guido fue demolida en 1764, erigiéndose en su lugar una nueva iglesia según el modelo de San Pedro de Roma (!), a la que se añadió a fines del siglo pasado una columnata adosada a la fachada. Hoy en día pues, prácticamente nada de la actual Daurade recuerda su pasado medieval. La alusión a la antigua Dorata "derruida" lleva implícita pues la misma irónica amargura que la descripción del asilo de Chalais. En The Cantos (52/4) Pound alude a la Dorata con el nombre de "Golden Roof".

(47) = BOUTIERE, 228.

.....

POUND

Y

LA POESIA ITALIANA

MEDIEVAL

a) Unos antecedentes: El que un poeta anglosajón, a principios del siglo XX, fijara su atención en la poesía italiana medieval, no constituye ningún hecho sorprendente. La revalorización de la Edad Media que había traído consigo el romanticismo había aureolado de un insólito prestigio literario el ambiente de esta época, y, con el retorno del mundo de los trovadores, el ámbito cultural italiano de los siglos XIII y XIV hace acto de presencia en la literatura y en la crítica de todo el siglo XIX europeo.

Las circunstancias políticas por las que atraviesa Italia en esta época atraen las miradas de todo el mundo, y en medio del fragor de la lucha política que desgarra la península, las semiolvidadas figuras del pasado literario del país adquieren una nueva significación. El nombre de Italia - como los de Grecia y Polonia - pasa a ser sinónimo de espíritu de libertad, y mueve a entusiasmo todos los corazones liberales. Con el impulso inicial de los libros de Madame de Stael y Chateaubriand, y los aparatosos sucesos políticos que les siguen, Italia pasa a convertirse en una nueva provincia del romanticismo, y su antigua literatura se beneficia de ello.

Sin embargo, esta tendencia general, en Inglaterra reviste unas características especiales. Apenas ha abandonado las Islas la oleada de exilados políticos franceses del régimen napoleónico, cuando llega a Inglaterra una nueva oleada de exilados, esta vez italianos. Londres se convierte en el gran centro de conspiración contra el absolutismo y contra los austríacos, y las tres figuras intelectuales más destacadas de este movimiento se instalan en la capital inglesa: Giuseppe Mazzini, Ugo Foscolo y Giovanni Berchet. Con ellos se exila también un oscuro profesor de literatura, Gabrielle Rossetti.

Italia se convierte en algo inmediato y familiar para los ingleses, y la anécdota personal y literaria de los poetas de la generación romántica, con Byron a la cabeza, sanciona esta popularidad. Foscolo y Rossetti, desde Londres, lanzan al mundo sus audaces interpretaciones del Dante, y a mediados de siglo el movimiento prerrafaelista (Pre-Raphaelitism, 1851) de John Ruskin termina de otorgar un mágico prestigio a todo lo que suene a italiano, sobre todo a italiano antiguo.

Tras Ruskin, Pater, Morris, Burne-Jones, los hermanos Rossetti, etc., se adentran en una fantástica revalorización de la cultura italiana anterior a Rafael en la pintura y anterior a Petrarca en la poesía. Dante Gabriel Rossetti - hijo de Gabrielle Rossetti - publicaba en 1861 The Early Italian Poets, una serie de versiones de los poetas italianos de los siglos XIII y XIV, a las que siguió en 1874 una nueva edición con el título de Dante and his Circle (1).

Por aquellos años, el poeta moderno más admirado por Rossetti, Robert Browning, vivía en Italia, en donde se había instalado en 1838.

El apasionado italianismo de los prerrafaelistas tuvo gran resonancia, no sólo en Inglaterra sino también en el resto de Europa; era algo mucho más concreto que un vago impulso romántico hacia el país de la libertad soguzgada; el prerrafaelismo significaba una estética, una estética llena de exquisiteces que venía a ser un preludio de "la fin de siècle""; la arquitectura italiana del XII y XIII, la pintura de los primitivos, la poesía de los stilnovisti y del Dante, la vida y los ambientes de esta época se pusieron de moda e influyeron en los llamados "decadentes" de todo el continente (2).

Ante esta tradición inmediata de prerrafaelismo, tan viva en Inglaterra, era fácil que un joven romanista como Pound, que acababa de llegar de Italia, se sintiera sugestionado por este período literario. El hecho de que Pound sintiese una gran afición por los trovadores fue probablemente otro de los factores que le llevaron hacia el Stil Novo, y no cabe tampoco descartar en él una cierta voluntad de mimetismo respecto a Browning, perceptible tanto en su vida como en su obra (3).

Es decir, que los ecos prerrafaelistas del fin dex siglo quizá no bastan para explicar completamente la actitud de Pound respecto a la poesía italiana. Sin embargo es innegable el influjo de la estética prerrafaelista en la valoración de Pound de la lírica italiana medieval. Sin Ruskin y Rossetti, difícilmente Pound hubiera reaccionado ante Dante y Cavalcanti del modo que lo hizo. Basta advertir una serie de coincidencias que son extraordinariamente significativas: el desprecio con que Pound trata a Petrarca (4), su entusiasmo por la primitiva arquitectura italiana (5), el sentido esotérico que atribuye a la lírica del Stil Novo (6), su apasionado dantismo. "In the matter of these translations" - escribe Pound en la introducción a sus versiones de Cavalcanti - "and of my knowledge of Tuscan poetry, Rossetti is my father and my mother, but one man cannot be expected to see everything at once" (7).

El hecho es que Pound se interesa por lo mismo que se interesaba Rossetti, sólo que, casi siempre, por motivos diversos. Este clima bellamente lánguido, enfermizo, delicuescente, tan propio de Rossetti (pensemos en cuadros como Beata Beatrix, del propio Rossetti - neblinoso y puerilmente simbólico, con un cierto regusto freudiano - y en la serie de lienzos que Elizabeth Sonrel dedicó a los temas de la Vita Nova) no es el de Pound. Al poeta norteamericano no le interesan este tipo de sugestiones ambientales, este género de lirismo malsano y bellamente amanerado que el prerrafaelismo cree descubrir en el Stil Novo. Pound no ve afeminamiento en la estética de este período, sino todo lo contrario: dureza, rigor técnico, sutilidad intelectual, rígidos esquemas escolásticos, severas arquitec-

turas, envaradas figuras de tabla de primitivo. Le interesa poco Cino da Pistoia, y en cambio se apasiona por el difícil y oscuro Cavalcanti. Todo un programa de rigor, de orden, de concreción. Un programa, en suma, muy imaginista, o, por decirlo en terminología literaria hispánica, un poco novecentista, un poco dorsiano.

b) "Lingua Toscana": El capítulo VI de The Spirit of Romance, titulado Lingua Toscana (8) está dedicado a generalidades de la poesía italiana medieval; consta de un breve resumen de la lírica de este período y de una serie de consideraciones en torno a la problemática y las características del Stil Novo.

En el aspecto histórico, el resumen es extraordinariamente sucinto, y no parece tener otro objetivo que el de poner en antecedentes al lector no iniciado, acotando de vez en cuando alguna frase con comentarios muy personales. Empieza atribuyendo a la Cruzada Albigense - "a sordid robbery cloaking itself in religious pretence" (9) - el fin de la poesía trovadoresca en el Mediodía de Francia, y explicando el nacimiento de la lírica italiana como el resultado de la conjunción de la poesía provenzal y la filosofía que se explica en la universidad de Bolonia: "The art of the Troubadours meets with philosophy at Bologna and a new era of lyric poetry is begun".

Después de citar como el poema característico del momento de transición "Fresca rosa aulentissima" de Ciullo d'Alcamo ("translated in D.G. Rossetti's Early Italian Poets" (10)), pasa a hablar de la poesía de San Francisco, que considera al margen de esta tradición secular, pero que afirma que es imprescindible para comprender ciertos pasajes de la Commedia. A continuación traduce el Cantico del Sole (que no figura en el libro de Rossetti) y hace algunos comentarios sobre el estilo.

El primer italiano importante - sigue Pound - es Guido Guinicelli de Bolonia, "the maximus Guido of Dante's Latin work " (11), a quien dedica varias frases; copia varios fragmentos de su obra, casi todos en la traducción de Rossetti, y tras unas divagaciones algo confusas sobre el paganismo en Provenza y la religiosidad de los poetas toscanos termina afirmando que Guinicelli es el origen del "estilo cortesano" (curial style) (12).

"Following Guinicelli come three men who brought the Italian canzone form to the perfection: they are Guido Cavalcanti (born 1250), Dante Alighieri (born 1265) and Cino da Pistoija (born 1270)" (13). Con ellos, añade, hay que citar a Fazio degli Uberti, autor de un largo poema didáctico, Dittatiomundi, y de la oda "Io miro i crespi e gli biondi capegli", que durante algún tiempo se atribuyó al Dante. La noticia de este poeta procede indudablemente de Rossetti, quien traduce la canzone para Angiola di Verona ("I look at the

crisp golden-threaded hair...") y dos fragmentos del Dittatiomundi (14).

El resumen histórico termina rápidamente con una referencia a la obra de Rossetti: "Conserning the lesser lights of the period, Rossetti has written sufficiently in the Early Italian Poets, noting the kéen satire of Rustico di Filippo (15), Folgore's sonnets on the days and months (16), the poems of Lappo Gianni (17), and of other personal friends of Dante; the scurrilous sonnets of Cecco Angiolieri of Siena, chief opponent of the courtly school (18); he gives also translations from Jacopo, 'The Notary' of Lentino (19), Guittone (20), Bonaggiunta (21) and Guido delle Colonne (22), all of whom we find mentioned by Dante either in his prose or in the Commedia. The progress of the art after Guinicelli, can, however, be sufficiently traced through the works of Cavalcanti, Cino and Dante" (23).

De este breve esquema de la historia de la poesía medieval italiana anterior a Petrarca, meramente informativo y sin ninguna pretensión, pueden sacarse dos conclusiones: que, para la visión que Pound tiene de la época es fundamental el libro de Rossetti, y que hay muy pocas probabilidades de que haya leído por sí mismo a la mayoría de los poetas que cita; y que Pound ve toda la poesía medieval italiana através del Dante, através de su prisma, tomándole a él como regla de oro, como medida suprema de criterio. Si señalábamos este fenómeno hablando de los trovadores, en este caso, como es lógico, es mucho más acusado.

En otras de sus obras, Pound ya había expresado esta idea - evidentemente no demasiado original - de colocar al Dante en el vértice de toda la poesía medieval, y de conceder muy poca importancia - y esta actitud sí es más original - al Petrarca. Para Pound la poesía italiana medieval está centrada por la figura dantesca a cuyo alrededor gravitan una serie de "poeti minori", precursores unos, epígonos otros, y entre los que sólo descuella un nombre capaz de parangonarse al del Dante en ciertos aspectos: Cavalcanti (24). En una de sus clasificaciones de poetas, Pound sitúa a Petrarca entre "the men do more or less work in the more or less good style of a period" (25), y en otra ocasión le hace responsable de la fioritura que, apartir del renacimiento, desvirtúa toda la lírica europea durante siglos. "After 1450 we have the age of fioritura" (26).

El suponer que antes de esta fecha convencional (quizá Pound piensa en dar una fecha aproximada al término de la producción de Villon, cuyo rastro se pierde en 1463) o, si se quiere, antes del Canzoniere petrarquesco, no había habido lo que Pound llama fioritura, es una idea crítica bastante inexacta, pero el hecho es que, a partir de la aparición de Petrarca, Pound deja de interesarse por la poesía italiana medieval. Una simple comparación de la personali-

dad humana y literaria de Dante y Petrarca, nos mostraría cómo Pound coincide tanto con el primero como diverge del segundo (27).

c) El Stil Novo: A lo largo de toda su obra crítica, y principalmente en el artículo Lingua Toscana, ya resumido, Pound se enfrenta con una serie de problemas que plantea el Stil Novo, y el primero que trata es el del sentido "religioso" de estos poetas.

Pound, que presumiblemente, se inspiró en la teoría de Gabriele Rossetti sobre la poesía amorosa del Dante, adaptándola al ámbito trovadoresco, no parece muy inclinado a aceptar su validez para el Stil Novo. ¿Es la lírica de los stilnovisti un lenguaje cifrado, eco de un ritual secreto, más o menos emparentado con los "misterios" antiguos? Pound respondía negativamente a esta pregunta.

En Lingua Toscana insiste en sus ideas sobre el paganismo en Provenza; "Provence had had... some heresy openly proclaimed, and a good deal of conventional piety. Unquestioning they had workshipped Amor and the more orthodox divinities, God, Christ, and the Virgin. From Amor and his self-constituted deputies they had received a code of laws. To God and his saints they had prayed incuriously" (28).

En contraste con esta actitud paganizante de los trovadores, Pound cree ver un renacer de la religiosidad en los poetas toscanos. El trovador - parece leerse entre líneas en el texto de Pound - tenía una postura intelectual primaria, espontánea, era un profano respecto a la ciencia, diríamos; mientras que los poetas italianos de esta época cuentan con un elemento capital y nuevo en su formación: la Universidad, Bolonia; ya hemos visto cómo Pound explicaba la aparición de la poesía toscana como un "encuentro" del arte de los trovadores con la filosofía enseñada en Bolonia. Esta idea, por otra parte, no es excesivamente original, y data ya de los inicios de la crítica histórica italiana; en De Sanctis, por ejemplo, se halla expresada casi en los mismos términos: "E la scienza fue madre de la poesia italiana, e la prima inspirazione venne dalla scuola" (29).

La universidad introduce la filosofía en la lírica de estos poetas, y con ella un sentido religioso más profundo: "The Tuscan bookworms suddenly find themselves in the groves of philosophy. God becomes interesting, and speculation, with open eyes and a rather didactic voice is boon companion to the mind" (30).

El Stil Novo está tan embebido de filosofía que sin ella resulta incomprensible: "Abandon hope all ye who enter upon any extended study of this period without some smattering of scholastic philosophy" (31), dice.

Así pues, para Pound, la influencia de la universidad de Bolonia y la intrusión de la filosofía en la poesía, son los elementos

que determinan el cambio de actitud, y el progreso de la religiosidad cristiana y ortodoxa. Para el Pound de estos años, Dante y Cavalcanti son poetas profundamente cristianos, mientras que Arnaut Daniel no lo es; más adelante veremos cómo años más tarde cambia su opinión respecto a Cavalcanti.

Sin embargo, el hecho de que se tratara de una "transplante" de un país a otro, el paso de una concepción poética desde Provenza a Toscana, implica en sí mismo una herencia, una transmisión de elementos. El Stil Novo, dice Pound, no es ajeno por completo a la actitud críptica, "cuasi-mística" de los trovadores. Habla del extraordinario grado de espiritualización a que había llegado la poesía italiana, relacionable con la espiritualidad - heterodoxa, según Pound - de los trovadores. En el Stil Novo, sin embargo, cree ver una espiritualidad también exacerbada, pero cristiana, encauzada en la ortodoxia por la segura luz de la escolástica.

En Psychology and Troubadours, después de interpretar esotéricamente el verso de Arnaut Daniel

e.m fetz escut de son bel mantel endi

cita una ballata de Cavalcanti, la que empieza:

Veglio negli occhi de la donna mia... (32)

El poeta ve salir de los labios de la amada una bellísima mujer, y de ella otra "de belleza nova", de la cual nace a su vez una estrella, y de la estrella una voz que habla de la asunción celestial de la virtud. "The lady, in Tuscan poetry - comenta Pound - has assumed all the properties of the Alchemist's stone" (33).

Pound dice a continuación que ello no basta para probar la arriesgada tesis del ritual mágico, pero cree significativo el ejemplo. Se refugia pues en la ambiguedad, sin decidirse a tomar partido.

Evidentemente la sutilización expresiva y conceptual llega a un punto tan fuera de lo común, que tienta a las imaginaciones un poco exaltadas a buscar un significado oculto a lo que en la mayoría de los casos no pasa de ser un formalismo quintaesenciado. Todavía en los años de la segunda guerra mundial, un historiador italiano - Arturo Pompeati - se expresaba más o menos metafóricamente en términos semejantes, afirmando que los stilnovisti "crearono una specie di confraternità di poeti, accomunati da un rito medesimo, assuefatti alle stesse estasi e contemplazioni, cullati dalle stesse musiche" (34).

Advirtamos, antes de zanjar definitivamente esta cuestión histórica, que uno de los principales factores del cambio de mentalidad poética trovador-stilnovisti - el social - no merece ni una sola mención por parte de Pound. Evidentemente, Pound ignoraba la decisiva importancia de la estructura feudal del Mediodía de Francia en el "amor cortés", explicando por ejemplo el uso del tratamiento "senhor" a la dama de los trovadores como una reminiscencia de un culto femenino ancestral (35). Y por lo tanto ignoraba también el significado de transplantar una concepción como la del "amor cortés", fundamentada en una estructura feudal, desde Provenza a un país como Italia, que había ya superado el estadio feudal. Pound alude al papel cultural de la universidad, pero se le escapa la importancia del nuevo clima social en que se desenvuelve ahora la poesía; ya no se trata de caballeros, vasallos y señores, sino de ciudadanos, de burgueses. También De Sanctis había ya hablado en 1870 de esta cuestión que pasa inadvertida para Pound (36).

Más interesantes que sus consideraciones históricas son los breves párrafos en los que Pound aborda el problema métrico y ténico de los stilnovisti.

"The Italian forms are not, as certain writer have stated, a simplification of the Provençal forms. The rhyming has, it is true, been made easier, but the structure of the stanza is usually more complex. This particular canzone conforms to the rules laid down in the De Vulgari Eloquentia. The single stanza consists of three parts, the second of which must repeat the rhymes of the first; the third part is free. The lines may be of eleven and seven syllabes. In this canzone only eleven syllabe lines are used. The number of stanzas is optional. The 'coda' or 'envoy' preferably repeats some part of the stanza form" (37).

Sigue estableciendo una distinción entre la técnica de la canzo provenzal, en la que "the rhymes of the first stanza were usually retained throught the poem" (es decir, en coblas unissonans), creando así una sinfonía de repeticiones o ecos de los sonidos iniciales (38) y la técnica de la canzone italiana basada exclusivamente en la variación de las rimas (39).

Finalmente da una interesantísima explicación: "The Provençal canzone can be understood when sung. Tuscan canzoni often require close study in print before they will yield their meaning. But after one knows the meaning, their exquisite sound spoken, or sung, is most enjoyable" (40).

Distingue así una poesía propia para ser cantada (la provenzal) y otra (la italiana) que requiere ser leída para poder comprender su significado. Pero esta última, una vez descifrado su contenido, suena aún más melodiosamente en el recitado o en el canto.

d) "I poeti minori": En realidad muy poco puede decirse de la visión que Pound tiene de estos poetas que agrupamos bajo el epígrafe de "minori". Se trata simplemente de unos breves comentarios y de las traducciones de unos fragmentos poéticos, sin gran importancia, y que sólo se incluyen en este trabajo para completar en lo posible el cuadro que Pound presenta de la lírica del Stil Novo.

El primero de estos "poeti minori" no es un stilnovisti, ni siquiera un poeta en el sentido riguroso del término: San Francisco de Asís. Sin embargo, en su capítulo "Lingua Toscana" Pound le concede más importancia que a la mayoría de los poetas de la época.

Empieza reconociendo que su poesía queda al margen de la tradición trovadoresca, la que centra el interés esencial de la crítica medievalista; su tradición es la de "the church services" (41), dice. Pero en el único poema de San Francisco, el Cantico del Sole, llama su atención "a free, unrhymed verse with a rhythm strong as the words and well accompanying them" (42).

Pound en el Cantico valora su fuerza expresiva, primitiva y ruda, basada precisamente en lo arcaico de su lenguaje y de su expresión, y confiesa sus preferencias personales por "the shorter, simpler form, the more vigorous, ecstatic rhythm..." Las Fioretti, en cambio, le parecen más amaneradas, "less impassioned".

En las páginas 102-103 de The Spirit..., da una traducción personal del Cantico, versión en la que intenta conservar una sintaxis arcaica, con el uso constante de copulativas, por ejemplo. En cambio el vocabulario elegido es moderno, con pocos arcaísmos léxicos, pero de una gran sencillez, logrando un cierto efecto de primitivismo. Tan solo en alguna ocasión trivializa un tanto la idea del original, quizá para hacerlo más asequible al lector mayoritario. Así la expresión "morte secunda" (es decir, la condenación eterna) se traduce por "death eternal". Para su traducción Pound dice que no ha seguido el texto que da Sabatier en su biografía del santo (43) por parecerle poco fiel en los modos expresivos, al espíritu de San Francisco, y demasiado acorde con "the mannerisms of the Fioretti".

.....

En Guido Guinizelli, Pound ve la figura más representativa del momento de transición entre la lírica de los trovadores y la toscana, el origen del "estilo cortesano" que empezó a independizarse de los modos de los últimos provenzales decadentes. Le atribuye además la invención del soneto:

"So far as I can discern he was the first writer to discover that a certain form of canzone stanza is complete in itself. This form of stanza, standing alone, we now call the 'sonnet'. If Guido

did not invent this form, he is, at least, the first who brought it to perfection" (44).

También es, dice Pound, el primero que introduce en la poesía románica el recurso poético de personificar los ojos y el corazón, y de hacerles dialogar entre sí. Trata generalmente - añade - "on the state of man in this life and the next, but this must be forgiven him, seeing that he opened new paths at a time when imitation of Provence was over-servile" (45).

A continuación copia un fragmento de la traducción de Rossetti (46) de Al cor gentil ripara sempre Amore... (47), y da la traducción del soneto Vedut' ho la lucente stella diana (48) ("I have seen the shining star of the dawn") que no figura en el libro de Rossetti. Es una versión sin rima, bastantef fiel al sentido y a los matices del original, pero que no ofrece ninguna particularidad especialmente interesante.

En el comentario al poema, Pound dice que "the preciseness of the description debotes, I think, a clarity of imaginative vision" (49). En una poesía más sofisticada, sigue diciendo, se hubieran usado otra clase de epítetos; la aurora hubiera sido "la de los rosados dedos" ("rosy-fingered") o "la de la rosada veste" ("in russet clad"). "The Tuscan poetry is, however, of a time when the seeing of visions was considered respectable, and the poet takes delight in definite portrayal of his vision".

Más adelante reproduce varias traducciones de Rossetti y comenta: "The directness of Provençal song has here been lost". Es poesía pensada y escrita para ser leída, dice; escrita "by a man acustomed not so much to hear poetry as to read it, one would say, in Latin" (50).

.....

De Cino da Pistoia sabemos que Pound le considera como uno de los tres poetas (los otros dos son Dante y Cavalcanti) que llevaron la canzone italiana a su máximo grado de perfección (51). Aparte de este juicio valorativo, muy poco más dice él de él. "Cino is best seen in his canzone Of Consolation: To Dante upon the death of Beatrice, and in the [illegible] lament for Selvaggia..." (52). El primero de estos poemas es el número CXXV de la edición de Benedetto (pp. 193-195): "Avegna ched el m'aggia più per tempo", traducido por Rossetti (pp: 184-186): "Albeit my prayers have not so long delay'd". El segundo es la canzone "Oimè, lasso! quelle trecce bionde" (BENEDETTO, pp. 191-192), traducido también por Rossetti (pp. 193-194): "Ay me, alas! the beutiful bright hair..." Se trata pues de una simple referencia a dos traducciones de [illegible] Dante and

his Circle, sin citar ningún verso en italiano, lo que hace suponer que Pound no conoció de primera mano ninguna edición de Cino (53).

Estas escuetísimas referencias, prácticamente únicas en toda la obra crítica de Pound, quizá deban explicarse por el mismo carácter de la obra de Cino; su elegante virtuosismo, un tanto amanerado, que parece preludiar la poesía del cantor de Laura, no es precisamente el estilo que mejor encaja en las concepciones y en el gusto de Pound. Reconoce su valor histórico y la perfección formal de su obra (como lo reconoce también para Petrarca) pero no va más allá. Para él Cino y Petrarca, aunque de talla diversa, serán dos grandes figuras que inician el manierismo de la poesía italiana que ha de desembocar en el renacimiento (54).

Ni por su obra poética ni por su biografía - que no contiene nada de especialmente atractivo para la personalidad de Pound - podía interesar Cino al poeta norteamericano. Sin embargo un capricho, más o menos irónico, le llevó a hacerle protagonista de uno de sus poemas: es el titulado Cino (55) que lleva como acotación escénica la acotación: "Italian Campagna 1309, the open road".

No creemos necesario reproducir el poema por una simple razón: ni tiene nada que ver ni con la poesía medieval ni con el mismo poeta. Se trata de una fantasía, puesta en boca de un cantor errante, especie de trovador, que se inicia:

> Bah! I have sung women in three cities,
> but it is all the same;
> and I will sing of the sun.
>
> (¡Bah! He cantado a damas de tres ciudades,
> pero todas son lo mismo;
> ahora cantaré al sol).

Sigue: les dedico mis elogios, y cuando me he ido y ya voy por los caminos, de noche, en sus torreones, cuando el viento sopla, sueñan conmigo:

> Would Cino
> passionate Cino, of the wrinkling eyes,
> gay Cino, of quick laughter,
> Cino, of the dare, the jibe,
> frail Cino, strongest of his tribe,
> that tramp old ways beneath the sun-light,
> would Cino of the luth, were here!
>
> (Oh si Cino
> el apasionado Cino, el de los ojos entornados,

el alegre Cino, el de la risa pronta,
Cino el provocador, el burlón,
el débil Cino, el más fuerte de su tribu,
ese vagabundo de todos los viejos caminos
/que alumbra el sol
oh si Cino el del laúd, estuviese aquí!)

Pero pasa el tiempo, y cuando la dama habla con alguno de los grandes señores que la cortejan, se refiere al cantor con despectivas frases. Las mujeres son todas lo mismo, insiste Cino, y se decide a cantar al sol. Sigue un breve fragmento burlesco, como una grotesca parodia del cántico franciscano, y el poema termina diciendo que va a cantar a los pájaros blancos.

No hay razón que justifique el uso del nombre de Cino en esta fantasía. Pound sabía que el poeta había sido desterrado de Florencia por motivos políticos en 1309 (56). Y aquí termina toda posible coincidencia. El ambiente que describe Pound recuerda al de los trovadores provenzales, pero recuerda más aún al del trovador de García Gutiérrez. Es sabido que los stilnovisti no eran cantores errantes a sueldo, que iban de castillo en castillo cantando a las damas, entre otras razones porque no existía sistema feudal, ni castellanas, y ellos eran burgueses y hombres de estudio. Cino da Pistoia no era un juglar "vagabundo", ni pertenecía a ninguna "tribu", sino que pertenecía a una nobilísima familia, era un jurista eminente, y ejerció durante catorce años cátedras de derecho, siendo además senador y autor de importantes libros de leyes. Su cancionero amoroso, en el que sólo aparecen dos figuras femeninas, no tiene la menor relación con el poema de Pound. Un soneto en el que adopta una actitud muy a lo Cecco Angiolieri (57) tampoco puede relacionarse con Cino.

.....

NOTAS

(1) = D.G.ROSSETTI, Dante and his Circle, with the Italian poets preceding him. London (Ellis and White), 1874.

(2) = Algún eco prerrafaelista llega a España através de la poesía de Rubén Darío, pero sólo de un modo lejano y superficial y delatando lecturas muy de segunda mano. Recordemos sin embargo, que en las "palabras liminares" que prologan Prosas Profanas, el nombre del Dante aparece, escoltado por los de Shakespeare y Victor Hugo, como una de las grandes admiraciones del poeta. Ya la época de la Restauración había tenido sus fervores dantescos, y había elevado estos dos monumentos de ramplonería que son la traducción de la Commedia de Juan González de la Pezuela, Conde de Cheste, y La selva oscura, de Núñez de Arce, ambas obras de 1879.

(3) = "Und Überhaupt stamm ich aus Browning. Pourquoi nier son père?". Carta desde Viena, a René Taupin, en mayo de 1928. Letters, 294.

(4) = "Virgil and Petrarch, who probably pass, among the less exigeant, for colossi". Lit. Essays, 24. En varias ocasiones Pound expresa la idea de que Petrarca es el origen de lo que él llama peyorativamente fioritura. Cf. también Lit. Essays, 28.

(5) = Cf. Lit. Essays, 150, y Spirit, 22.

(6) = Cf. Spirit, 90.

(7) = Sonnets and Ballate, pág. 6.

(8) = Spirit, 101-117. El título del capítulo en la primera edición de 1910 era "La Dolce Lingua Toscana".

(9) = Spirit, 101.

(10) = ROSSETTI, 269-279. Las citas se hacen por la segunda edición: Dante and his Circle, que fue la manejada por Pound.

(11) = Spirit, 103.

(12) = Id., 109.

(13) = Id., Id.

(14) = ROSSETTI, 429-432 y 433-441, respectivamente.

(15) = Tras sonetos traducidos en ROSSETTI, 407-409.

(16) = De Folgore de San Geminiano, Rossetti traduce una amplia selección en pp. 366-394.

(17) = Rossetti traduce de Gianni (cuyo nombre escribe Lapo, con una sola p) un madrigal y una balada; cf. pp 229-232.

(18) = Cecco Angiolieri está muy bien representado en el libro de Rossetti, nada menos que con veintiún sonetos; cf. pp. 204-226.

(19) = Siete poemas traducidos en ROSSETTI, 308-322.

(20) = De Guittone d'Arezzo, un solo soneto traducido en ROSSETTI, 340.

(21) = Cuatro composiciones de Bonagiunta Urbiciani, traducidas en ROSSETTI, 344-351.

(22) = Una sola canzone de este poeta traducida en ROSSETTI, 392-394.

(23) = Spirit, 109.

(24) = En How to read selecciona de toda la poesía italiana "Dante and his circle; that is to say Dante and thirty poems by his contemporaries, mostly by Guido Cavalcanti". Lit. Essays, 38. En el mismo trabajo insiste: "Of the Italians, Guido Cavalcanti and Dante; perhaps a dozen poems by his contemporaries, and the Divina Commedia". Lit. Essays, 28.

(25) = Lit. Essays, 23.

(26) = Id., 29.

(27) = "In lui (Petrarca) gli interessi politici sono assai più moderni e sensibili alla novità dei tempi che non in Dante, ma meno coerenti e soprattutto meno prepotenti e appassionati; la cultura è forse più vasta e raffinata, ma molto meno organica, e piuttosto letteraria che filosofica. È venuta meno nel Petrarca la robusta inquadratura della mentalità dantesca". NATALINO SAPEGNO, Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Volume I: Dalle origini alla fine del Quattrocento. Firenze (La Nuova Italia), 1956. Pág. 175.

(28) = Spirit, 104.

(29) = DE SANCTIS, pág. 27.

(30) = Spirit, 104. Recordemos que Eliot ha establecido la misma distinción, oponiendo al "maligned Albigeanism" de los trovadores, el hondo catolicismo del Dante, idea que sin duda alguna procede de Pound. Cf. T.S. ELIOT, Sel. Essays. 275.

(31) = Spirit, 104.

(32) = Esta ballata no figura en el libro de Rossetti. Es la número XXV, en la edición de BENEDETTO, pág. 41.

(33) = Spirit, 90.

(34) = POMPEATI, I, 296.

(35) = Cf. el capítulo: Pound teórico de la poesía provenzal. 5: El amor cortés, en este mismo trabajo.

(36) = "La cavalleria poco attecchì in Italia. Castella e castellane

col loro corteggio di giullari, trovatori, novellatori e bei favellatori doveano aver poco prestigio presso un popolo che avea disfatte le castella e s'era ordinato a comune. Vinto Federico Barbarossa e abbattuta poi Casa sveva, quella vita di popolo fu assicurata, e le tradizioni feudali e monarchiche perdettero ogni efficacia nella realtà". DE SANCTIS, 26: Por su parte Pompeati, después de pasar revista a todas las opininones sobre el Stil Novo, concluye: "Il nostro Dolce Stil Novo fu un movimento essenzialmente borghese, e la borghesia fiorentina rappresentava per sempre gli accaparramenti della società feudale". POMPEATI, 296.

(37) = Spirit, 113. Pound está resumiendo muy brevemente los capítulos IX, X y XI del Liber Secundus del De Vulgari Eloquentia (pp. 240-251).

(38) = "An effect of one of Arnaut Daniel's canzoni is that of the chord struck repeatedly in crescendo". Spirit, 113.

(39) = En el capítulo XIII, Liber Secundus, de De Vulgari Eloquentia, Dante habla de la distinción entre el sistema métrico de la sextina de Arnaut y el que emplean los toscanos: "Unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur; et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime..." (pág. 262); "Quidam alii sunt, et fere omnes cantionum inventores, qui nullun in stantia carmen incomitatum relinquunt quin sibi rithimi concrepatiam reddant, vel unius vel plurium" (pág. 266).

(40) = Spirit, 113.

(41) = Id., 103.

(42) = Id., 101.

(43) = PAUL SABATIER, Vie de Saint François d'Assise, par... Paris, 1894. El capítulo XVIII trata de "Le Cantique du Soleil", cuyo texto italiano reproduce en las páginas 349-350.

(44) = Spirit, 103.

(45) = Id., 104.

(46) = ROSSETTI, 291-293.

(47) = BENEDETTO, pp. 7-9.

(48) = Id., pág. 16.

(49) = Spirit, 105. "Precisión descriptiva" y "claridad imaginativa" son dos expresiones muy propias de un imaginista.

(50) = Spirit, 107.

(51) = Id., 109.

(52) = Id., Id.

(53) = Con anterioridad a 1910, - fecha de la primera edición de

The Spirit... - hay dos ediciones de Cino da Pistoia que Pound pudo manejar, la de Carducci (1862) y la de Fanfani-Bindi (1878), pero no hay el menor indicio que permita suponer que las utilizó.

(54) = Recordemos el rápido y agudo juicio de Salinari: "Visto nei suoi rapporti con la scuola e nelle imitazioni di Dante e del Cavalcanti, Cino è indubbiamente un rimatore fastidioso (...) E il dissolutore del dolce stile, il liquidatore di tutta la lirica del '200". CARLO SALINARI, La poesia lirica del Duecento, a cura di... "Classici Italiani". Collezione diretta da Ferdinando Neri. Torino (Unione Tipografico-Editrice Torinese), 1951. pp. 39-40.

(55) = Sel. Poems, 34-35.

(56) = Cf. BERTONI, Il Duecento, a cura di... En "Storia Letteraria d'Italia". Milano (Vallardi), 1947. pp. 290-291.

(57) = Es el soneto

Tutto ch'altrui aggrada me disgrada

(Cf. GUIDO ZACCAGNINI, Le rime de Cino da Pistoia, a cura di... Genève, 1925 (Biblioteca dell' Archivum Romanicum, serie 1ª, vol. 4), pp. 214-215).

al que pertenece este cuarteto:

E piacemi veder colpi d'espada
altrui nel viso, e nave andare a fondo:
e piacerebbemi un Neron secondo,
e ch'ogni bella donna fosse lada.

.....

POUND

&

EL DANTE

a) Unos antecedentes: Ya es sabido que si en determinadas épocas los trovadores fueron prácticamente ignorados, la excepcional talla de la personalidad y de la obra del Dante, impidió que en su caso este oscurecimiento llegara a producirse. Generalmente la obra dantesca no fue bien comprendida e interpretada; la Commedia para sus contemporáneos, es como una gran síntesis de todo lo divino y lo humano, casi como una prolongación de los Evangelios, que justifica el adjetivo que a partir de esta época llevará la Commedia, pero ya para los hombres del XV es sobre todo una summa doctrinal (1). El humanismo no simpatiza con sus espíritu medieval - recuérse a este respecto la radical incomprensión de Petrarca - y para Coluccio Salutati y sus discípulos, el Dante es un autor embarazoso, con quien no se sabe qué hacer, dónde colocarlo, como insertarlo en la nueva mentalidad. El Cinquecento le reprocha el haber escrito en lengua vulgar, pero valora por vez primera su producción latina.

En el XVII las opiniones están muy divididas, pero no trascienden del plano meramente erudito; los italianos han olvidado a su poeta, y Tassoni (Pensieri, IX,15) podrá acusarle de "bárbaro" y de "pedante" (2). El Settecento le colma de improperios. Muratori le llama "oscuro" y "pedantesco", Crescibendi le acusa - ¡grave delito! - de usar "barbarismi di lingua e solecismi", Cesarotti dice de él que tenía "più genio che gusto" (!), Tiraboschi habla peyorativamente de sus versos "inverosimili". Todos le condenan por "gótico". El dictador literario de la época, Voltaire, sólo ve desorden, oscuridad, extravagancia y mal gusto en la Commedia.

Sólo dos italianos - G. Vico y Gravina - se atreven a defenderlo, pero en general se le ignora. "Alfieri aseguraba que no había en Italia treinta personas que hubiesen leído la Divina Comedia. Según Stendhal, hacia 1800, no sentían más que desprecio por Dante" (3). El Romanticismo lo exalta, y el Sturm und Drag se apasiona por el Inferno y pone de moda el tema de Ugolino. Dante se convierte en el poeta de las tinieblas y del horror, en "le poète romantique par excellence", como dice de él Stendhal en 1823 (4). Hegel y Schelling lo incorporan a su concepción metafísica, Novalis lo defiende también, y en Italia, através del entusiasmo de Foscolo, que cree ver en él la encarnación de un ideal político nacional, se convierte en el "depositario dei destini della nazione", en el héroe del Risorgimento, cuya crítica "a qualche italiano fece nella Commedia leggere un'annunciazione di Vittorio Emanuele" (5).

Lo que interesa destacar es que en Inglaterra el movimiento romántico de revalorización del Dante tuvo una repercusión muy superior a la del resto de Europa. El Dante estuvo presente en la lite-

ratura inglesa de punta a punta de siglo, desde Blake (uno de los grandes ilustradores de la Commedia, aún en el XVIII, y cuya poesía muestra huellas de la influencia del simbolismo dantesco), Coleridge y Southey, hasta Tennyson, Carlyle, Macaulay y Browning, pasando por Wordsworth, Shelley, Byron, Keats, Moore y D. G. Rossetti.

Influyó sin duda en este fenómeno el hecho de que Londres fuera el centro de reunión de la mayoría de los exilados italianos y que fue precisamente desde la capital inglesa desde donde, las tres grandes figuras del dantismo romántico - Foscolo, Mazzini y Gabrielle Rossetti - lanzaron al mundo sus arriesgadas teorías (6).

Lo cierto es que en los ambientes literarios del fin de siglo, el Dante es una figura plenamente consagrada, venerada por todos, por los tradicionalistas y por los decadentes, que creen ver en él a una especie de ángel sombrío y apocalíptico. A Pound no podía interesarle este aspecto tan al gusto romántico. Pound tendrá otra visión del Dante, y será el primero en divulgar su obra, no desde el punto de vista de su contenido, sino del de las conexiones de su forma poética con las nuevas concepciones de poesía que florecen ya en unos cuantos cenáculos minoritarios de Europa.

En este sentido su visión es original, pero como consecuencia inevitable de este hecho de un amateur de la romanística enfrentándose con un autor con una tradición crítica tan abrumadora y, sobre todo, de una complejidad tan fuera de lo común, sus comentarios a la obra dantesca resultan un tanto insuficientes y no siempre demasiado originales.

b) Visión del Dante: Lo primero que llama la atención al abordar este tema es la desproporción que existe entre la gran estima en que Pound tiene al Dante y la escasez y falta de aliento de los comentarios que le dedica. Dejando aparte unos párrafos de Lingua Toscana Pound le dedicó un largo artículo - Dante + en The Spirit of Romance (7), pero la mayoría de estas páginas las consagra a resumir la Commedia y a citar fragmentos de la obra. Parece como si esta vez Pound se hubiera sentido abrumado por la grandeza inabarcable del autor del que se ocupaba. Ya no era un poeta como Arnaut Daniel en el que podía limitarse casi exclusivamente a la exégesis de su estilo y de su técnica, comprendiendo a la perfección su alcance y posibilidades. Ahora se enfrentaba con uno de los poetas más ambiciosos y más dotados de toda la historia de la literatura, y a su lado, las limitaciones de la personalidad de Pound se ponen claramente en evidencia.

En 1910, cuando Pound publicaba The Spirit..., no había aún perfilado una concepción de la poesía más o menos cerrada y completa,

en la que insertar la obra dantesca, pero en 1927, al escribir How to read, presenta ya un personalísimo esquema en el que divide a todos los escritores en varios grupos (8):

a) The inventors, discoverers of a particular process or of more than one mode or process.

b) The masters. This is a very small class, and there are very few real ones. 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 or 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.

c) The diluters, these who follows either the inventors or the 'great writers'.

d) The men who do more or less good work in the more or less good style of a period.

e) Belles Lettres.

f) The starters of crazes.

Entre estos últimos - "los adelantados de la locura" - cita a Góngora, entre los cultivadores de las Belles Lettres, a Prévost y a Constant, entre los del apartado d a Petrarca y Virgilio; de los diluters y los masters, no cita ningún nombre, y entre los inventors menciona a Arnaut Daniel y a Cavalcanti.

En esta clasificación no aparece pues el nombre del Dante, pero sin duda alguna pensaba en él al escribir el párrafo de los maestros (9). Cavalcanti le interesa como "inventor" - igual que Daniel - como fabbro, como descubridor de mundos expresivos nuevos, pero en él echa de menos una "homogénea plenitud" que sólo puede darse en el Dante.

Efecetivamente, Dante para Pound es un"inventor"(no hay que menospreciar el aspecto de su originalidad como técnico y como hombre de ideas, tanto estéticas como religioso-políticas), pero es también un inventor que "ha asimilado y coordinado un gran número de invenciones precedentes", consiguiendo dar al conjunto un carácter especial, propio de su personalidad.

Dante ha tomado en lo estético, la forma y la técnica de los provenzales, sobre todo de Arnaut Daniel, y en lo doctrinal la filosofía de Santo Tomás, imprimiendo al conjunto un carácter perso—

nalísimo; Dante no hubiera sido lo que fue "if (he) had not done a deal more than borrow rhymes from Arnaut Daniel and theology from Aquinas" (10).

Quizá esta visión no es un modelo de originalidad, pero el conjunto de sus puntos de vista sobre el Dante, Cavalcanti y Petrarca y la división de escritores en estas categorías, responde a una concepción muy estructurada e inteligente del problema.

Dante es pues, en resumen, para él, el "master" que aúna y sintetiza con una poderosa personalidad descubrimientos y tendencias de los que le precedieron: aúna la técnica refinada de Arnaut Daniel a los sólidos esquemas teológicos de la escolástica, fundiéndolos en su vitalísimo y apasionado modo de ser. De una parte se cumple uno de los ideales de Pound, que reflejan la personalidad del poeta norteamericano: la pasión más desatada, feroz e incontenible - que Pound gustaba en Bertran de Born - se une a la técnica más rigurosa y exigente, por la que Pound había ensalzado a Arnaut Daniel; por otra parte, esta extraordinaria síntesis, tan de su gusto, tiene una médula doctrinal solidísima, de la que carecían las dos tendencias anteriores; no se trata de un juego afiligranado ni de un exabrupto del carácter, sino que hay algo más que ordena y da sentido a ambas cosas. Y finalmente, para colmo, en Dante se da también con su máxima brillantez, sobre todo en su poesía lírica, la nota del lirismo suave, purísimo, que señalábamos también como una de las facetas de la obra de Pound.

Toda esta conjunción de aspectos hace que Pound se rinda completamente ante la obra del Dante, que la considere como la cima, la síntesis perfecta de la poesía, no solo medieval, sino de todas las épocas. Para él Arnaut Daniel es un gran poeta, pero Dante es <u>el poeta</u>; el ideal a que Pound ha aspirado siempre y al que ha intentado llegar con <u>The Cantos</u> y <u>Pisan Cantos</u>, dos obras que, desde el título a su concepción, pasando por sus temas y el modo de tratarlos, constituyen el intento más ambicioso de un poeta moderno para reproducir en el siglo XX, la <u>Commedia</u> dantesca.

c) <u>La Vita Nova</u>: El capítulo VII de <u>The Spirit...</u>, titulado <u>Dante</u> (11) está dedicado exclusivamente al poeta de la <u>Commedia</u>, y constituye un análisis comentado de sus principales obras de creación.

El capítulo de inicia con un resumen biográfico, tomado, según confiesa Pound de la biografía de Paget Toynbee (12), y que ocupa las páginas 118-119. A continuación pasa a hablar de "Dante's art, which is really what concern us" (13), e inicia la exposición de la <u>Vita Nova</u> (pp. 120-126).

"This ivory book of his youth (...) opens thus:

> In that part of the book of my memory, before which little can be read, is found a rubric, which saith, 'Beginneth the New Life'. Under the which rubric I find written the words which it is my intent to copy into this book, if not all, at least their meaning" (14).

La traducción es personal, y difiere en varios aspectos de la versión que da Rossetti: "In that part of the book of my memory before the which is little than can be read, there is a rubric saying, Incipit Vita Nova..."(15). En la versión de Pound hay un intento de lenguaje arcaico, por el léxico ("saith", "beginneth") y por los giros ("under the which rubric", en vez de "under such rubric", como traduce Rossetti).

"The narration - sigue Pound - is simple, without glare of incident". La acción no se narra directamente al lector, sino que la seguimos através de los reflejos en el corazón del Dante; "the heart, as we find it first, of one diffident, sensitive, somewhat bookish, a knower of dreams rather than a mixer among men" (16).

A pesar de ser éste un libro juvenil - dice - "he is a master of frail harmonies almost from the beginning". Y cita como "witness" la segunda composición del libro:

> O voi che per la via d'Amor passate (17)
>
> (O ye that pass along love's way).

Este único verso que traduce Pound del soneto, difiere de la versión de Rossetti:

> All ye that pass along Love's trodden way (18)

"And the fourth:

> Morte villana di pietà nemica (19)

which Rossetti renders:

> Death, always cruel, Pity's foe in chief (20)

Pero, añade Pound, quizá el más impecable de los sonetos de la Vi-

ta Nova es el quinto:

Cavalcando l'altr'ier per un cammino (21)

which is not be found in Rossetti's translation of The New Life" (22).

Más adelante comenta la referencia a Guinizelli del soneto décimo, que traduce (23):

> Love and the noble heart are both one thing;
> e'xen thus the sage in his 'dittato' saith.

Rossetti, que en una nota a pie de página, remite también a la canzone de Guinizelli, traduce así estos versos:

> Love and the gentle heart are one same thing,
> even as the wise man in his ditty saith (24).

Ambas versiones difieren pues en muy poco, aunque quizá en este caso concreto, la expresión de Pound "sage" es más afortunada que la de Rossetti "wise man".

El soneto undécimo (25) es traducido íntegramente por Pound:

> Within her eyes my lady beareth Love,
> so making noble all she looketh on.
> Where she passeth, straight turneth everyone toward her;
> her greeting putteth a trembling on the heart,
> so that a man lowers his shaken visage
> and sigheth for every fault he hath,
> Pride and Anger flee before her.
> Aid me then, ladies, in her onoring!
>
> All sweetness, every humble thought
> is born within the heart of however hears her speak;
> whence is the blest who first looketh on her;
>
> what thing she is when she faintly smileth
> can not be said nor even held in mind,
> it is so new and noble a miracle (26).

Pound menciona también, tratando de la Vita Nova, varios fragmentos más, dando de todos ellos la traducción de Rossetti: canzone II, "A very pitiful lady, very young" (27), y la conclusión del libro.

Termina negando que la Vita Nova sea "embroidered with con-

ceits" (28). Por el contrario "the Vita Nova is strangely unadorned; more specially is this evident if it be compared with work of its own date". Había alfo que el poeta y el teórico del imaginismo que Pound iba a ser muy pocos meses después de publicar The Spirit... no podía admitir: que un libro que le gustaba tanto como la Vita Nova fuese "adorned poetry", tuviese adornos, materia poética superflua.

d) La "Commedia": "The Commedia - empieza explicando Pound - as Dante has explained in the Epistle to Can Grande, is written in four senses: the literal, the allegorical, the analogical and the ethical" (29). Explica estos cuatro sentidos según la tradicional interpretación de la crítica dantista, y después de unas disquisiciones sobre el concepto que el poeta tenía de los tres reinos de ultratumba (30), inicia un resumen de la obra. Un "epitome", como dirá más adelante, cuyo único objetivo es "to illustrate some, not at all, of the qualities of its beauty" (31). Este "epitome" que comprende unas veinticinco páginas (32), es desigual de distribución; dedica nueve páginas a tratar del Inferno (pp. 128-136) con bastante detalle, resume el Purgatorio en cuatro (pp. 137-140) y consagra doce páginas (pp. 140-153) al Paradiso, que trata muy por extenso. Las traducciones de los numerosos fragmentos citados, según aclara en una nota a pie de página (33), proceden de la edición de Temple, insistiendo repetidamente en la insuficiencia de toda traducción de Dante; "Dante in English is Marsyas flayed onsheatled", afirma (34), y cita una frase del libro de Arthur Symons, The Romantic Movement in English Literature: "To translate Dante is an impossible thing, for to do it would demand as the first requirement, a concise and luminous style equal to Wordsworth at his best"."The italics are my own", aclara Pound, después de la cita (35). "Concise" and "luminous", adjetivos obsesivos para el Pound de esta época.

El resumen que hace de la Commedia en sí mismo no tiene un gran interés; relata los episodios más destacados, cita fragmentos, y - esto es más interesante - intercala comentarios personales - algunos agudísimos. Es curioso observar cuáles son los pasajes que llaman su atención, y sobre todo, porqué llaman su atención.

Del Inferno, el primer fragmento que cita pertenece al canto IX, versos 112-131 (34), que empieza con la metáfora que Pound comentaba hablando de Arnaut Daniel, cuyo verso "Que jes Rozers per aiga que l'engrois" (canzo XV) creía había sugerido éste del Dante:

Sì come ad Arli, ove Rodano stagna...

Pound nos presenta al Dante, enmedio de racimos de pecadores de toda condición, bordeando ríos de sangre, burlando a monstruos de la mitología clásica y extendiendo su mirada sobre este mundo de tinieblas. "Pierre Cardinal's fable of the sane man in the city gone mad is a weaker equation for what Dante presents as living man among the dead" (37).

Sigue evocando brevemente las figuras del Inferno dantesco: Farinata degli Uberti, el padre de Cavalcanti, Capaneo (38), Brunetto Latini, el monstruo Gerión... De todas ellas hace una sucinta presentación histórica. Del Canto XVII, que, "opens with this description of Geryon, symbol of the fraud", transcribe los dos primeros versos en italiano (39) y a continuación la versión inglesa de los primeros veinticuatro versos, toda la descripción del monstruo. La minuciosidad y detalle de esta pintura debió impresionar a Pound.

Del Canto XIX "devoted to the simonists" transcribe un fragmento del diálogo entre el papa Nicolás III y el poeta (40). La escena le recuerda a Pound el cuadro de Guido Renni de San Miguel y el Papa, en el que las facciones del diablo son las del Papa. "In the further lines (121-124) - los versos en los que el Dante dice que su diatriba contra la corrupción del papado debió ser grata a su guía - we have hidden much of the spirit of the Renaissance. Dante here represents intelligence and truth, and Virgil the honesty of pagan philosophy" (41).

Y añade: "It is said that Rabelais hid his wisdom in a mass of filth in order that it might be acceptable to his age; Dante rather tactfully invokes pagan enlightenment to rebuke the corruption of the Church in a way that will not stir the rabble" (42). Comentario antitético de las teorías de Rossetti, que muestra a un Pound comprensivo de la mentalidad del Dante, aunque acogiéndose a la consabida y sofística coartada de considerar toda actitud medieval innovadora o de independencia personal como un precedente del renacimiento.

El inicio del Canto XXI, con la curiosa comparación que hace el poeta del lago de pez hirviente destinado a los "barattieri" con la pez de los calafates de Venecia (43) le merece elogiosos comentarios. Dante, dice, tiene en este pasaje y en otros similares del poema, una "clear perception of evil and pompous stupidity" (44). Este tipo de referencias y alusiones a elementos de la vida más vulgar y cotidiana, abundan extraordinariamente en la Commedia, y Pound supo apreciar su importancia como recurso de descargarse del lastre del engolamiento y conectar continuamente con un plano de realidad corriente y de experiencia directa.

"We lose a great deal - sigue - if we leave our sense of irony behind us when we enter the dolorous ports of Dante's Hell". La ironía y el humor son elementos muy medievales y muy dantescos, vie-

ne a decir Pound, y termina con una lapidaria y no menos irónica afirmación: "Para lo lo verdaderamente siniestro, se lee a Henry James, no el Inferno" ("For sheer dreariness one reads Henry James, not the Inferno") (45).

Recordemos a este respecto la profunda intuición de aquellas tres frases del prólogo de The Spiriti... , enunciadas apodícticamente, como es costumbre en Pound:

"Art is a joyous thing"

"Good art never bores one".

"Good art begins with an escape from dullness" (46)

Sigue haciendo un rápido resumen de los principales episodios, y sólo se detiene a citar el famoso terceto del Canto XXVI, en el que, con irónica amargura, se hace el elogio de Florencia:

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande! (47).

En The Cantos y Pisan Cantos, Pound ha reproducido también esta actitud dantesca respecto a la patria del poeta. los amargos e inflamados dicterios del Dante contra su ciudad natal encuentran eco en las durísimas invectivas del poeta norteamericano contra los Estados Unidos.

"The punishement of the sowers of discord I have mentioned in the paragraphs on Bertran de Born", dice (48). Y tras una somera alusión al castigo de los traidores por el propio "emperor of the dolorous realm", termina con el luminoso verso que pone fin al Inferno:

e quindi uscimmo a riveder le stelle (49)

.....

Muy poco, casi nada, puede decirse de la opinión de Pound sobre el Purgatorio. Casi la totalidad de las tres páginas y media que le dedica, están ocupadas por citas del texto. Empieza citando los versos del proemio

Per correr migliori acque alza le vele... (50)

y sigue con la descripción del "angelo nocchiero" con que se abre el

Canto II:

Noi eravam lunghesso mare ancora (51)

Presenta, en pocas palabras, a varios de los personajes de los diversos círculos: Casella, Manfredo, Belacqua, Buonconte, Sordello... De este último - el dilecto de Brówning - habla con más extensión.

"It is possible that the figures in the Purgatorio are less vigorous than those in the Inferno, and that Dante, in this middle realm, permits himself too much luxury of explanation" (52). La "luxury of explanation" es una de las cosas realmente intolerables para Pound, una de las antítesis de su concepción de la literatura. Sin embargo, "the magnificence" de la descripción del Paraíso Terrenal, con que empieza el Canto XXVIII le mueve a copiar la traducción de los setenta y cinco versos del fragmento:

Vago già di cercar dentro e dintorno... (53)

"Dante, havinf drunk of Lethe and Eunoe, concludes the Purgatorio: "I came back from the most holy waves..."

Io ritornai dalla santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella franda,

puro e disposto a salire alle stelle (54)

Recordemos, finalmente, el entusiasmo que en The serious artist (55) Pound había manifestado por unos versos del Purgatorio, en los que alababa "the passionate simplicity":

Era già l'ora che volge il disio
ai navìganti... (56)

el famoso principio del Canto VIII, con estos versos que son quizá de los más bellos de todo el poema.

.....

Las páginas dedicadas al Paradiso se inician con unas frases del Fedro platónico en las que se habla de una región "above the heavens" como "the place of true knowledge"; "Now, of the Heaven which is above the heavens no earthly poet has sung, or ever will sing in a worthy manner", sigue la cita de Platón (57).

Pound cita en primer lugar los primeros versos del Canto I:

La gloria di colui che tutto move... (58)

Alaba el terceto en que se describe "the nature of the mystic ecstasy":

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qualì si fè Gàluco nel gustar dell'erba
che 'l fè consorte in mar delli altri Dei (59)

Y sigue citando un fragmento tras otro: las explicaciones de Beatrice sobre el orden del universo (60), el apóstrofe que el poeta dirige a sus lectores

O voi che siete in piccioletta barca (61)

la llegada a la luna

Parev' a me che nube ne coprisse (62)

la aparición de los espíritus lunares

Quali per vetri trasparenti e tersi (63)

el parlamento de Picarda Donati

"Frate, la nostra volontà quieta.. " (64)

etc. etc.

La belleza del Paradiso, dice Pound, se diluye al citar fragmentariamente la obra, cuyo conjunto lo es todo. Hay en ella, sigue, bellas imágenes, pero lo mejor no es "the ornament" (65).

Pound se ha negado siempre a conceder a lo que podríamos llamar "ornamento poético" un valor positivo; para él la ornamentación es lo superfluo, un lujo estético, y la poesía no debe tener ningún elemento superfluo, cada palabra debe poseer una función práctica en el poema. Esta teoría personal, que encontramos en el imaginismo, aparece aquí en este escueto comentario del Dante.

Siguen las citas de fragmentos; tras unos versos del Canto V

Io veggio ben sì come già resplende (66)

el pasaje en que se cuenta la historia de Romeu de Vilanova

Diverse voci fanno dolci note (67)

Sigue una disquisición un poco obvia sobre la necesidad de conocer la lengua original en que se ha escrito un poema, y la infidelidad que significa toda traducción poética. Tras la cita de varios fragmentos más, sin comentarios, (68), hace una curiosa observación sobre el sentido descriptivo del Dante; cita los versos

Come a raggio di sol che puro mei
per fratta nube già prato di fiori
vider, coverti d'ombra, li occhi miei;

vid' io così più turbe di splendori,
fulgorate di su da raggi ardenti
sanza veder principio di fulgori (69)

"It is beautiful - dice Pound - because of the objective vision, and it all the more remarcable in having been written centuries before the painters had taught men to note light and shade, and to watch for such effects in nature" (70).

Una imagen "shows how well he had followed Arnaut Daniel":

Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propia virtù che la sublima,

fec' io in tanto in quant'ella diceva... (71)

"It is no borrowing - comenta certeramente - but it is Arnaut's kind of beauty" (72).

Un pasaje de las explicaciones de Beatrice sobre la naturaleza angélica le parece "the finest of the explanatory passages":

E dei saper che tutti hanno diletto... (73)

Cita a continuación diversos fragmentos de los últimos cantos, entre ellos los tres tercetos en los que se exalta a Beatrice, "the noblest love lyric in the world, unless we shall bring the 'Magnificat' itself into the comparison":

O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,

di tante cose quant'i' ho vedute
dal tuo podere e dalla tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.

Tu m'hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt'i modi
che di ciò fare avei la potestate (74)

Y termina con la conclusión del poema:

O luce etterna che sola in te sidi (75)

.....

¿Cómo debe considerarse la Commedia?, se pregunta Pound. ¿En qué género literario puede incluirse? "The Divina Commedia must not be considered as an epic; to compare it with epic poems is usually unprofitable. It is in a sense lyric, the tremendous lyric of the subjetive Dante" (76). Dante, sigue Pound, en la Epístola a Can Grande, definió su obra como una comedia, porque empieza con "some harsh complication, but brings the matter to a prosperous end", en oposición a la tragedia, en la que ocurre lo inverso. Ello ya nos habla del sentido dramático de la obra; "the Commedia is, in fact, a great mystery play, or better, a cycle of mystery plays" (77).

Los comentarios que siguen están dedicados al "tipo de belleza" que contienen las descripciones del Dante. Pound había alabado las descrpciones de la Commedia por su simplicidad expresiva, por su concreción, y ahora va a buscar el sentido más hondo del problema: por que este género de descripción es superior a todos los demás. Quizás en estos párrafos logra uno de sus mayores aciertos como crítico.

Hay dos clases de belleza plástica - dice - que podrían ejemplarizarse en la pintura, en las obras de Burne-Jones y de Whistler; la primera es un género de pintura que cautiva inmediatamente por su belleza; la segunda, en un principio, confunde, no da una intuición neta, pero al salir del museo, las cosas más habituales - la niebla en el Támesis, por ejemplo - se ofrecen a nuestra vista con una belleza nueva. Hay por lo tanto unas obras de arte que son en sí objetos bellos, y otras obras de arte que son como claves que nos dan acceso a un conocimiento más profundo, a una percepción más aguzada de la belleza, y que nos desvelan el encanto de todo lo demás, que se proyectan sobre todo lo que nos rodea. La obra de Dante pertenece a esta última clase de obras de arte (78).

Párrafo, éste de The Spirit..., cuyo alcance rebasa en mucho los límites de la crítica dantesca, para entrar a formar parte de una concepción amplaiamente comprensiva y nueva de la literatura y de la estética en general.

L

Los comentarios sobre las comparaciones entre la obra del Dante y la poesía anglosajona, ocupan varias páginas. Después de unas breves frases dedicadas a Wordsworth, se refiere con desprecio a las pretensiones "trascendentalistas" de Whitman y sus discípulos:

"The disciples of Whitman cry out concerning the 'cosmic sense', but Whitman, with all his catalogues and flounderings, has never so perfectly expressed the perception of cosmic consciousness as does Dante in the canto just quoted:

> Qual si fè Glauco nel gustar dell'erba
> che 'l fè consorte in mar delli altri Dei " (79)

Dante, desde luego, le parece "more convincing that Whitman". Tampoco a Shelley le trata con gran consideración: "the best of Shelley is filled with memories of Dante", dice, y The Ode to the West Wind le recuerda, aunque con logros poéticos muy inferiores, los primeros cantos del Inferno.

De la comparación con Milton, éste no sale precisamente muy bien librado. "The comparison of Dante and Milton is at best a stupid convention; Milton resembles Dante in nothing" (80). El escasísimo entusiasmo que Pound siente por el poeta de The Lost Paradise se pone de relieves en las frases que le dedica:

"Judging superficially, one might say that they both wrote long poems which mention of God and the angels, but their gods and their angels are as different as their styles and abilities.

"Dante's God is ineffable divinity. Milton's God is a fussy old man with a hobby. Dante is metaphisical, where Milton is merely sectarian. Paradise Lost is conventional melodrama" (81). Esta caricaturesca visión de Milton se completa con una tajante afirmación:

"Milton, moreover, shows a complete ignorance of the things of the spirit". Esta absurda comparacifn, termina, sólo puede contribuir a hacernos olvidar las "laudable qualities" del poeta inglés" (82).

"Shakespeare alone of the English poets endures sustained comparison with the Florentine. Here are we with the masters; of neither can we say, 'He is the greater'; of each we must say, 'He is unexcelled'".

"If the language of Shakespeare is more beautifullsuggestive, that of Dante is more beautifully definite; both men are masters of the whole art" (83).

"Dante's temperament is austere, patrician; Shakespeare, as a nature, combines refinement with profusion; it was natural to com-

pare Dante to a cathedral as it is to compare Shakespeare to a forest" (84).

Uno y otro, termina afirmando Pound, son "the two greatest poets of Christendom" (85).

.....

Al término de estas páginas el lector se siente un poco confuso para emitir un juicio tajante sobre la exégesis que Pound hace del Dante. No hemos encontrado una visión genialmente renovadora del poeta - tan difícil, por otra parte - pero a lo largo de todos estos comentarios y glosas han ido apareciendo vívidas, con acusados trazos de realidad vigente, iluminadas por una sensibilidad aguda y vigorosa, numerosas facetas de la obra del Dante; es la exégesis de un poeta, y de un poeta moderno, pero también, y esto tiene una importancia capital, de un poeta que valora de un modo enorme la importancia de lo formal histórico. Dante ante la sensibilidad del lector de hoy, pero Dante como poeta medieval; Dante en toda su inabarcable grandeza, pero también autor de un texto poético concreto, histórico, que hay que conocer y respetar como a tal, para una mejor comprensión. Es en este aspecto definitivo de respeto por la letra y su significado inmediato, en el que Pound se sitúa en un plano totalmente diverso de las versiones descabelladamente personalistas y "sugestivas" de las que es buen ejemplo, el lamentable Dante vivo de Papini (86).

==========

NOTAS

(1) = "Mirandam singulare et sapientissimam opus", llama a la Commedia Graziolo de Bombaglioli, y la idea que predomina acerca de su autor es la de un sabio, el "Theologus Dantes", como dirá Giovanni del Virgilio.

(2) = Sin embargo, Campanella, en 1611, en una carta al cardenal Richelieu, le alude como "poetarum poeta italus". TOMMASO CAMPANELLA, Lettere, a cura di Vincenzo Spampanato. Bari, 1927, p. 373.

(3) = E.R.CURTIUS, Literatura Europea y Edad Media Latina, II, p. 502.

(4) = "Le poète romantique par excellence, c'est le Dante; il adorait Virgile, et cependant il a fait la Divine Comédie, et l'épisode d'Ugolin, la chose au monde qui ressemble le moins à l'Enéide; c'est qu'il comprit que de son temps on avait peur de à'enfer". Racine et Shakespeare, tome ler, p. 45. Texte établi et annoté avec préface et avant-propos para Pierre Martino. Paris (Champion), 1925.

(5) = BORGESE, p. 1. De la Commedia dice Renucci con aire de zumba que fue "l'Ancien Testament du Risorgimento". RENUCCI, p. 225.

(6) = Sobre la interpretación romántica del Dante, cf. GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, Storia della Critica romantica in Italia, Verona, 1949, y el artículo de DANIELE MATTALIA, pp. 1-94, tomo I, de WALTER BINNI, I classici italiani nella storia della critica, opera diretta da..., Firenze, 1954. Más concretamente sobre Dante en Inglaterra, cf. el capítulo "Dante in Inghilterra" (pp. 231-350) de la obra ya clásica de ARTURO FARINELLI, Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania, Torino, 1922, y la magnífica obra, más reciente, de WERNER P. FRIEDERICH, Dante's fame abroad, 1350-1850. Roma, 1950 (cf. el capítulo "Dante in England", pp. 181-340, muy bien documentado).

(7) = Spirit, pp. 118-165.

(8) = Lit. Essays, pp. 23-24.

(9) = Como ya se ha dicho más arriba, el capítulo del Dante en la primera edición de 1910 lleva el título de "Il Maestro". Cf. la nota correspondiente al capítulo de Arnaut Daniel en donde se trata también de esta clasificación.

(10) = Lit. Essays, 49. Cito a continuación uno de los numerosos pasajes en que Pound habla del magisterio poético de Arnaut Daniel sobre el Dante (pertenece a lo que llamábamos "la seudo-razo" de Arnaut, en la que Pound imita el estilo de las razos): "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". Lit. Essays, 111.

(11) = Spirit, pp. 118-165.

(12) = PAGET TOYNBEE, Dante Alighieri, London, 1900.

(13) = Spirit, 120.

(14) = 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. Pág. 3. "In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit Vita Nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello; e se non tutte, al meno la loro sentenzia".

(15) = ROSSETTI, 29.

(16) = Spirit, 120.

(17) = Vita Nova. Le Opere di Dante, o. c., pp. 7-8.

(18) = ROSSETTI, 36.

(19) = Vita Nova, o. c., pág. 9.

(20) = ROSSETTI, 39.

(21) = Vita Nova, o. c., pp. 10-11.

(22) = Spirit, 121.

(23) = Vita Nova, o. c., 24-25. "Amore e'l cor gentil sono una cosa/ si come el saggio in suo dittato pone..."

(24) = ROSSETTI, 63.

(25) = Vita Nova, o. c., 25:

Ne li occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mirai;
ov'ella passa, ogn'om ver lèi si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,

si che, bassando il viso, tutto smore,
e d'ogni suo difetto allor sospira:
fugge dinanzi a lei superbia ed ira,
aiutatemi, donne, farle onore.

Ogne dolcezza, agne pensero umile
nasce del cor a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.

Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si pò dicer nè tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile.

(26) = Spirit, 122.

(27) = Vita Nova, o. c., pp. 30-32 ("Donna pietosa e di novella etate..."); ROSSETTI, 72-75.

(28) = Spirit, 126.

(29) = Id., 127.

(30) = Sobre si los consideraba como "estados" o como "lugares".

(31) = Spirit, 154.

(32) = De la 128ª a la 153.

(33) = Spirit, 131.

(34) = Id., 154.

(35) = Id., 144.

(36) = COMMEDIA, pp. 72-73. Todas las citas de la Commedia se hacen por la edición de la Società Dantesca Italiana, de C. Vandelli (Milano, 1943).

(37) = Spirit, 132.

(38) = Inferno, XIV, vv. 43-70. pp. 109-111. Una alusión a Capaneo aparece en el poema de Pound E.P. Ode pour l'élection de son sepulcre. Sel. Poems, 173.

(39) =

Ecco la fiera con la coda aguzza
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi

Inferno, XVII, vv. 1-2. Pág. 132

(40) =

O qual che se' che 'l di sutien di sotto,
anima triste come pal commesa...

Inferno, XIX, vv. 46-54

pp. 152-153

(41) = Dice el poeta que a Virgilio le contenta

lo suon delle parole vere espresse

Inferno, XIX, v. 123. Pág. 157.

(42) = Spirit, 134.

(43) = Inferno, XXI, vv. 7-18. pp. 167-168.

(44) = Spirit, 135.

(45) = Id., 136. Juicio sana y realísticamente antitético de la visión romántica del Dante, que perdura en la imaginación popular en gran parte gracias a los funestos grabados de Doré, que dan una idea completamente falsa del poema.

(46) = Spirit, 8. Realmente es poco frecuente que los teóricos de la literatura hablen con tanto sentido común. En Eliot - constante eco de la actitud estética de Pound - encontramos una afirmación muy similar: "El peor pecado que puede cometer la poesía es el aburrimiento". T. S. ELIOT, Función de la poesía y función de la crítica. Edición española de Barcelona (Seix y Barral), 1955. Pág. 66.

(47) = Inferno, XXVI, vv. 1-3. Pág. 211.

(48) = Spirit, 136.

(49) = Inferno, XXXIV, v. 139. Pág. 295.

(50) = Purgatorio, I, vv. 1-21. pp. 299-300.

(51) = Purgatorio, II, vv. 10-45. pp. 309-311.

(52) = Spirit, 138.

(53) = Purgatorio, XXVIII, vv. 1-75, pp. 547-552.

(54) = Purgatorio, XXXIII, vv. 142-145. Pág. 604.

(55) = Lit. Essays, 53.

(56) = Purgatorio, VIII, vv. 1-2. Pág. 363.

(57) = Spirit, 140-141.

(58) = Paradiso, I, vv. 1-12. pp. 607-608.

(59) = Paradiso, I, vv. 67-69. Pág. 611.

(60) = Paradiso, I, vv. 101-105. Pág. 614.

(61) = Paradiso, II, vv. 1-21. pp. 617-619.

(62) = Paradiso, II, vv. 31-36. Pág. 619.

(63) = Paradiso, III, vv. 9-24. pp. 627-628.

(64) = Paradiso, III, vv. 70-91, pp. 631-632.

(65) = Spirit, 143.

(66) = Paradiso, V, vv. 7-12. pp. 644-645.

(67) = Paradiso, VI, vv. 124-142. pp. 661-662.

(68) = IX, vv. 103-106; IX, vv. 133-135; X, vv. 70-81; XII, vv. 10-24; XIV, vv. 97-111; XV, vv. 13-24; XVII, vv. 58-60, etc.

(69) = Paradiso, XXIII, vv. 79-84. pág. 822.

(70) = Spirit, 149.

(71) = Paradiso, XXVI, vv. 85-88. pág. 850.

(72) = Spirit, 150.

(73) = Paradiso, XXVIII, vv. 106-114. pp. 871-872.

(74) = Paradiso, XXXI, vv. 79-87, pág. 899.

(75) = Paradiso, XXXIII, vv. 124-145, pp. 922-924.

(76) = Spirit, 153.

(77) = Id., 154.

(78) = Id., id.

(79) = Id., 155. La cita - Paradiso, I, vv. 68-69, pág. 611 - ya había sido hecha por Pound en el curso de su análisis de la Commedia.

(80) = Spirit, 156. El establecer este paralelo fue uno de los tópicos obligados de la crítica del XIX; "il nome di Dante arrivava associato a quelli di Milton e Shakespeare dall'arringo dei grandi dibatti settecenteschi. Il binomio Dante-Milton divenne uno dei temi caratteristici della critica inglese, e ricordiamo i due saggi su Dante (1824) e sul Milton (1825), contenente quest'ultimo un parallelo tra i due poeti, di T. B. Macaulay". W. BINNI, o. c., pág. 60.

(81) = Spirit, 156-157.

(82) = "Laudable"; el adjetivo no puede ser más tibio. Pound ha sido siempre muy duro en sus juicios sobre Milton; en 1914 escribía en "Poetry": "Milton is the worst sort of poison. He is a thorough-going decadent in the worst sense of the term", Lit. Essays, 216.

(83) = Spirit, 158.

(84) = Id., 159.

(85) = Id., 161.

(86) = En The Cantos abundan extraordinariamente las referencias dantescas. Señalemos entre otras: 29/142, 39/44, 7/24, 16/68, 74/21, etc.

.....

POUND

Y

CAVALCANTI

a) "L'altro Guido": Recordemos dos pasajes de la Commedia. En uno Dante y Virgilio recorren el primer círculo del Purgatorio, el círculo de los soberbios; allí encuentran a Oderisi d'Agobbio, famoso miniador de libros de la época, cuya fama, según él mismo afirma, ha sido obscurecida por la de su rival Franco de Bolonia; Oderisi en sus palabras insiste en la vanidad de la gloria humana: Cimabue parecía ser el mayor maestro en pintura, y ahora Giotto le ha arrebatado este título; y algo semejante ha ocurrido en la poesía:

> così ha tolto l'uno all'altro Guido
> la gloria della lingua (1).

El segundo pasaje pertenece al Inferno. Dante se halla en el círculo sexto, el de los herejes, dialogando con Farinata degli Uberti, cuando una nueva sombra se levanta ante él, mira si hay alguien acompañando al poeta, y dice llorando:

> "Se per questo cieco
> carcere vai per altezza d'ingegno,
> mio figlio ov'è? perchè non è ei teco?"(2)

Dante replica que quien le guía en su viaje es Virgilio, a quien quizá su hijo tenía en aprecio. La sombra de Cavalcante Cavalcanti cree comprender entonces porqué Dante habla en pretérito de su hijo:

> Di subito drizzato gridò: "Come
> dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
> non fiere li occhi suoi il dolce lome?" (3)

Y ante el silencio del poeta, se hunde de nuevo en su tumba, mientras Farinata - consuegro de Cavalcante - imperturbable, sigue su discusión política.

Estos son los dos pasajes de la Commedia en que el Dante alude al mayor de sus contemporáneos, con quien le unió estrecha amistad, a quien llama en la Vita Nova "primi de li miei amici" (4), y que tan a menudo aparece citado en las Rime: Guido Cavalcanti. El poeta que había obscurecido la gloria del otro Guido (Guinizelli), y que sólo a Dante cede en importancia en la poesía de esta época, el autor de la enigmática canzone dostrinal sobre el amor que origina desde hace siglos las exégesis más dispares y complejas, el más hermético de los stilnovisti y sin duda uno de los poetas más oscuros y difíciles de toda la literatura medieval.

He ahí la figura literaria en la que Pound fija su atención. Los motivos de este interés y el modo en que Pound interpreta y recrea la personalidad de Cavalcanti constituirán la materia del presente capítulo.

Los textos de Pound sobre Cavalcanti consisten primordialmente en la traducción de sus poemas precedida de un breve prólogo, que editó por vez primera en 1912 (5) y el largo capítulo que dedicó al poeta italiano en Make it New - 1934 - y que incluye texto, traducción y glosas de la canzone Donna me prega (6). Al margen de esto, del conjunto de la obra de Pound pueden espigarse una serie de referencias a Cavalcanti que nos ayudarán a completar su visión.

Pound aborda la personalidad literaria y humana y Guido desde una doble perspectiva. Cavalcanti en cuanto a hombre de ideas, como símbolo de una mentalidad filosófica en contraste con la del Dante, y Cavalcanti como poeta, como artista del verso, como actitud estética.

1) "A really good mind": Dino Compagni, amigo personal de Cavalcanti, dejó esculpidos en cuatro adjetivos lo que él creía eran los rasgos fundamentales del poeta; era, dice, "cortes e ardito, ma sdegnoso e solitaro" (7). "I would so think of him" (8), comenta aprobadoramente Pound. Como a todo comentarista de Cavalcanti y a todo simple lector, algo llamó poderosamente la atención de Pound: lo que Sapegno llama "una volontà orgogliosa di arte e di scienza" (9). Un temperamento a la vezx arrebatado y riguroso, una personalidad profundamente original, rebelde a las convenciones, sutilmente analítica, en la que el apasionamiento más desmedido se doma a fuerza de lucidez y precisión conceptual.

Pound se sintió muy atraído por esta sugestiva complejidad de Cavalcanti, que en tantos puntos coincidía con su modo de ser, y en su mente fueron apareciendo una serie de posibilidades interpretativas, que en el fondo constituían un desdoblamiento más de la personalidad del propio Pound. Diríamos una inteligente actitud de rebeldía intelectual; eso es lo que Cavalcanti encarnará para el poeta americano, un poco al margen de las cuestiones estéticas que plantea su obra.

El ensayo de Make it New se abre bajo esta perspectiva. Cavalcanti como el gran intelectual audaz y revolucionario de finales del siglo XIII, cuyas ideas son piedra de escándalo en su sociedad. Hay una razón que explica la extraordinaria difusión de la canzone de Cavalcanti, empieza diciendo Pound. En la Florencia de hacia 1290 se trataba de algo tan inusitado y peligroso como sería hoy una conversación sobre Marx, Lenin y Bucharin en una reunión metodista de

Menphis, Tennessee. Guido, en la canzone y en todo el resto de su obra se muestra completamente al margen de todo prejuicio (10); en 1213 se prohibe la enseñanza de Aristóteles en la universidad de París, y la polémica en pro y en contra de Averroes y de Avicena, turba los espíritus. Escriben Santo Tomás y Rogerio Bacon. Es pues un siglo de gran conmoción intelectual, y vemos a Guido - sigue Pound - adhiriéndose a las teorías más arriesgadas. "We may trace his ideas to Averroes, Avicenna; he does not definitely proclaim any heresy, but he shows leanings toward not only the proof by reason, but toward the proof by experiment". No creo que se "tragase" lo de Santo Tomás, sigue (11). Probablemente será imposible probar que Guido conocía a Bacon y las teorías sobre la naturaleza de la luz, de Grosseteste, pero a la luz de estas influencias, la canzone adquiere un nuevo aspecto.

Guido, dice Pound, era mucho más "moderno" que la mayoría de sus contemporáneos, sobre todo que su amigo Dante, "qui était diablement dans les idées reçues" (12). Dante, "who was, as a young man, bien pensant, and probably quite content with the orthodoxy of Guinicello" (13), no vacila en hundir en el sexto círculo del Infierno, entre los demás herejes, a Farinata degli Uberti, suegro de Guido, y al propio padre de su amigo, quien "might seem to be expecting his son" (14). Sin duda, añade Pound, "the conversation in the Cavalcanti-Uberti family was more stimulating than that in Tuscan bourgeois and ecclesiastical circles of the period" (15).

Opone pues, con un aire algo caricaturesco, las "ideas avanzadas" de Cavalcanti y su círculo familiar, al "conformismo" ideológico y la ortodoxia de Dante y su medio burgués. El pasaje del capítulo de Pound enlaza con una curiosa digresión - ya analizada al tratar de los trovadores - en la que se contrastan la "medieval clean line" (tendencia naturalista "libre de la obsesión del infierno) y los "europeos hindúes" (que incluye para Pound el ascetismo, "belief than the body is evil", la superstición y la beatería). Cavalcanti pertenece al primer grupo: "Dogmatic asceticism is obviously not essential to the perception of Guido's ballate" (16).

El camino del ascetismo es contrario a la inteligencia. "For, after asceticism, that is anti-flesh, we get the asceticism that is anti-intelligence, that praises stupidity as 'simplicity', the cult of naïveté" (17). Y así la ausencia de sentido ascético en Guido nos lleva a otro punto: su originalidad fue la del libre uso de la función intelectual, que le situó por encima de los prejuicios de su época. Sus contemporáneos le llaman un "natural philosopher", "I think an 'atheist', and certainly an 'Epicurean', not that anyone had then any clear idea (...) of what Epicurus taught" (18).

La canzone, por ejemplo, le muestra familiarizado con ideas

"avanzadas" y "peligrosas": el "natural dimostramento" de la primera estrofa, y la expresión "non razionalex ma che si sente", de la tercera (19); esta última frase, para Pound, "is for experiment, it is against the tyranny of the syllogism, blinding and obscurantist" (20). La interpretación quizá sea sugestiva, pero es totalmente falsa, como veremos más adelante.

Su mentalidad, insiste Pound, es mucho más moderna que la de Dante, cuya posición intelectual refleja un conformismo ortodoxo totalmente opuesto a la "peligrosidad" de las ideas de Cavalcanti, que amenazaban "the peace of the medieval mind, if inmobility may be m considered as 'peace'" (21).

Guido, según Pound, es un ecléctico que no acepta ningún magisterio por completo. No es un "ateo" declarado, no ataca de un modo directo ningún dogma de la Iglesia, pero hay en él una actitud intelectual alertada que sin duda no complacería a los partidarios del "inmovilismo". Cavalcanti se niega a aceptar, como acepta Dante, "any sort of holy and orthodox furniture", y esto crea un abismo entre ambos amigos. "Dante's 'heresies' are due to feeling, annoyance with Popes and so forth, rather than to intellectual hunger, or to his feeling cramped in the Aquinian universe" (22).

Unas páginas más adelante, al comentar el vocabulario de Donna me prega, Pound se pleantea el problema de la interpretación esotérica de la poesía de Cavalcanti, de acuerdo con las teorías de Luigi Valli, eco de las de Gabrielle Rossetti, ya comentadas en otro capítulo (23). Como es sabido Valli cree ver en la lírica italiana de esta época un complejo sistema de claves que oculta una secta herética de místicos enemigos de la Iglesia de Roma. Pound se sitúa en una posición un tanto ambigua ante estas teoría, que años atrás había defendido aplicada a los trovadores.

"I do not believe that much, if anything, that Valli says can be applied to the Donna mi prega" (24); sin embargo reconoce que quizá aplicada a los sonetos la teoría resultase más convincente. Valli, dice, merece gratitud, por haberse apartado del camino trillado, y aportar una nueva visión de estos problemas, y resultaría miope rechazar como imposible su teoría, pero respecto a Cavalcanti, sus pruebas no son concluyentes.

Evidentemente Pound vio con bastante claridad uno de los muchos y graves errores de visión de Valli: el no establecer una diferencia acusada entre la actitud intelectual de Cavalcanti y la de sus contemporáneos, los poetas del Stil Novo y el Dante. Para Valli, los que él llama "fedeli d'Amore", son todos místicos y neoplatónicos, y su código cifrado es un lenguaje de iniciación a unos misterios. La cuestión del neoplatonismo de Cavalcanti no está aún totalmente dilucidada, pero lo cierto es que se necesitan grandes

dosis de imaginación para ver en el poeta a un místico.

Pound se niega a aceptar esta idea, así como la de que Guido fuese un militante activo contra la Iglesia. En Cavalcanti ve sólo una voluntad rebelde al prejuicio, independiente y racionalista. "If Guido is concealing anything is certainly not the spirit of complete personal, independence, nor yet of open defiance of piety..." "A really good mind throws out not only the idées reçues of its time, but the fancy snobbism of the 'elect'" (25).

Y termina: "There is still perfectly solid ground for arguing that the language of Guido is secret only as a language of any technical science is secret for those who have not the necessary preparation" (26). Una vez más Pound vuelve a pisar la tierra firme de la sensatez cuando regresa al campo estrictamente literario que es el que le es más propio.

Todas estas páginas dedicadas a la actitud intelectual de Guido, constituyen una visión brillante, sugestiva y plausible en muchos aspectos. Pero casi siempre, la interpretación, en alas de una potente fantasía, va demasiado lejos. El contraste entre el "conformista" Dante y el "inconformista" Cavalcanti, no carece por completo de base, y resulta muy sugerente, pero responde mucho más a una mentalidad moderna que a la que era posible a fines del siglo XIII. Dante era sin duda alguna un hombre plena y radicalmente medieval, pero este hecho queda totalmente desfigurado y caricaturizado cuando se expresa diciendo que "était diablement dans les idées reçues" (27). Tenemos la evidencia de que era muchísimo menos "conformista" de lo que pretende Pound, como también de que Cavalcanti era mucho menos "peligroso" de lo que él dice.

El enfoque de la figura intelectual de Cavalcanti, aunque desorbitado, no carece de cierta base, pero no hay en su obra pruebas suficientes para asegurar que fue un espíritu crítico y racionalista a la manera del Renacimiento. Esta es una visión anacrónica. Pound cree ver en él unas extrañas y prácticamente imposibles influencias de Bacon, y cita triunfalmente un verso de Donna me prega, con resonancias de una sorprendente modernidad:

Non razionalex mà che si sente, dico

Ahora bien, este verso no es más que la consecuencia de una mala lectura. En Make it New, Pound eligió para su edición de la canzone, el texto del manuscrito Laurenziano XL, 46, uno de los menos autorizados, que da para el verso 31 (estrofa tercera) la lectura citada. La edición que en 1527 hizo Giunti, y cuyas variantes respecto al manuscrito, Pound incluye al margen de su edición, omite la palabra si en el verso 31. Y las mejores ediciones modernas, como la de Casella (28), a quien siguen Salinari y Shaw, entre otros,

da como texto:

Non razionale, ma che sente, dico

significando que el amor no es una"virtud" (facultad espiritual o del alma?), pero procede de un tipo de perfección que se llama "virtud": no la "virtud" racional sino la sensitiva.

La crítica moderna no ha llegado aún a averiguar el alcance exacto de la terminología del poeta, pero queda claro que en su verdadera forma el verso tiene un aspecto mucho menos "peligroso" y "sugestivo" de lo que pretendía Pound.

Es curioso observar cómo Pound, que afirma positiva y entusiásticamente tantos aspectos de la estética medieval, e incluso de la actitud vital del hombre de la Edad Media, se resiste de un modo bastante pueril a aceptar uno de los supuestos más importantes de la mente y la sensibilidad medieval: la creencia religiosa. Este prejuicio, que encontramos aquí referido a los poetas italianos, pesa también decisivamente en la descabellada teoría del esoterismo de los trovadores, y en una serie de reticencias que deja escapar sobre Villon. Acabamos de ver cómo este prejuicio le ha llevado a algo inusitado en él: a disminuir la personalidad de su ídolo Dante.

2) "La gloria della lingua": Hemos visto el elogio de su amigo que el Dante pone en boca de Oderisi d'Agobbio: un Guido (Cavalcanti) arrebató al otro Guido (Guinizelli) "la gloria della lingua"; es decir, la fama literaria, la fama de poeta (al tratar de Arnaut Daniel ya se ha aclarado que para Dante un poeta no era un vidente ni un hombre de ideas, sino alguien que sabía dar una forma adecuada al lenguaje, un fabbro, un artesano o artífice de la lengua. Dante pospone el viejo maestro Guinizelli al joven Guido, que algo debe tener de fabbro. Veamos rápidamente esta cuestión.

Ha habido en algunos críticos un cierto equívoco respecto a Cavalcanti; un equívoco del que Pound participa hasta cierto punto. Así, en el magnífico estudio que Shaw ha dedicado a la canzone se hacen una serie de desorientadoras afirmaciones. Guido se nos presenta como el gran innovador de la temática amorosa trovadoresca, como el poeta que aporta una visión fundamentalmente nueva a la casuística erótica de la época y la vierte en moldes expresivos también nuevos y personales. Shaw justifica ingenuamente el hecho atribuyéndolo a que Cavalcanti experimentó los efectos de una avasalladora pasión amorosa y que esta vivencia le hizo apartarse de toda la tópica de origen trovadoresco que no refleja más que amores literarios.

Ahora bien, todo esto es falso. Ni puede incurrirse en el equívoco de parangonar sentimientos amorosos con la expresión literaria de estos sentimientos, ni nada prueba que las experiencias sentimentales de Cavalcanti fueran más intensas que las de cualquier otro de los poetas contemporáneos suyos, ni es cierto que Guido introduzca elementos fundamentalmente nuevos en la casuística erótica medieval. Y en Donna me prega ello es evidente, incluso para un mediano conocedor de la poesía de este tiempo.

La originalidad de Cavalcanti no reside en su cultura filosófica, ni en sus ideas sobre el amor, sino en su utilización de una lengua poética. La mayor parte del mundo de convencionalismos que le ha precedido, se respeta, pero se articula de un modo riguroso y perfectamente estructurado en unas formas poéticas dadas. La elaboración formal y conceptual de todo este mundo anterior a él. El que hubiera leído a San Alberto en vez de Averroes, o viceversa, es un problema muy secundario; el que tuviera ideas más "avanzadas" que el Dante, no importa mucho para su poesía. Lo que importa es su voluntad y su logro de una expresión poética cerrada, arquitectural, con una firme y segura trabazón de sus elementos que da un carácter inequívocamente personal de pureza esquemática y de abstracción a su poesía. Una claridad lógica de perfiles acusados, cortantes, sin atmósfera, sin claroscuro, sin nada vago e inconcreto. Un clima poético y una sugestión plástica antitéticos de los que podía ofrecer el prerrafaelismo, y que más bien evoca el paisaje de Giorgio de Chirico (29).

A la luz de estos conceptos casi sólo resta reproducir algunas de las escasas citas de Pound sobre la estética de Cavalcanti. En ellas encontraremos esta obsesiva repetición de las mismas palabras clave de la estética de Pound.

En 1918, uno de los ensayos breves sobre teoría poética que publica en Pavannes and Divisions, se titula Credo. En él encontramos una curiosa referencia a Cavalcanti: "In the art of Daniel and Cavalcanti, I have seen that precision which I miss in the Victorians, that explicit rendering, be it of external nature, or of emotion. Their testimony is of the eyewitness, their symptoms are first hand" (30).

Estamos ya familiarizados con esta inconfundible terminología: "precisión", "testimonio", "testigo visual", "síntoma"; la poética de la fidelidad, concisión e inmediatez de la expresión literaria, tal como se pontificaba en los círculos imaginistas, y tal como aparece repetidamente en los escritos de Pound. Arnaut y Guido, los dos maestros ~~trovadores~~ medievales de la técnica poética más rigurosa aparecen aquí emparejados para ejemplarizar la condenación de la vaguedad retórica de los victorianos, y anunciar "otra poesía".

En The Spirit of Romance, en el capítulo Lingua Toscana, dedica una serie de elogios a varios poemas de Cavalcanti, siempre citándolos por las traducciones de Rossetti. Sus preferencias son para la balada

Io vidi donne con la donna mia (31)

(With other women I behold my love) (32)

para la balada

La forte e nova mia disavventura (33)

(Through this my strong and new misaventure) (34)

y la célebre balada del destierro:

Perch'io non spero di tornar giammai (35)

(Because I think not ever to return) (36)

junto con los sonetos

Chi è questa che vien ch'ogni uom la mira (37)

(Who is she coming, who all gaze upon) (38)

y

Una figura della donna mia (39)

(Guido, an image of my lady dwells) (40).

Guido, comenta Pound, es "a spirit more imperious and less subtle than Dante, more passionate, less likely to give ear to sophistries" (41). Una nota a pie de página - de 1929 - declara que el autor ya no está de acuerdo con lox del "less subtle". "Dante himself never wrote more poignantly, or with greater intensity than Cavalcanti " (42), añade. Su valoración de Guido ha aumentado después de su versión del poeta, que realizó cuando ya había publicado The Spirit of Romance. De todos modos el párrafo es bastante ambiguo, y adjetivos como "poignant" e "intense" resultan considerablemente vagos.

De la comparación entre Guido y el Dante, Pound no ha obtenido ninguna idea realmente valiosa. Confrontando Guido con Petrarca el resultado será diferente. Si Cavalcanti es el poeta de

la concreción expresiva, del rigor, de la claridad esquemática, Petrarca será para Pound el arquetipo de la estilización, de las "Belles Lettres", del uso superfluo de las palabras, del ornamento poético.

"The difference between Guido and Petrarch is not a mere difference in degree, it is a difference in kind. There are certain things Petrarch does not know, cannot know. I am not postulating him as 'to blame' for anything, or even finding analogy for his tone in post-Peruginian painting. Leave all question of any art, save poetry. In that art the gulf between Petrarch's capacity and Guido's is the grear gulf, not of degree, but of kind. In Guido the 'figure', the strong metamorphic or 'picturesque' expression is there with purpose to convey or to interpret a definite meaning. In Petrarch it is ornament, the prettiest ornament he could find, but not an irreplaceable ornament or one that he couldn't have used just about as well somewhere else. In fact he very often does use it, and them, somewhere, and nearly everywhere, else, all over the place" (43).

Sería ocioso insistir una vez más en el sentido y el alcance que tienen en Pound este tipo de comentarios. La perspectiva es siempre la actual, el momento histórico que vive el poeta moderno, con su núcleo de conceptos estéticos y su polémica literaria. Todo este ámbito se proyecta sobre la poesía medieval infundiendo en sus figuras un inusitado valor de actualidad. Como en el caso de Arnaut Daniel, Cavalcanti se incorpora a los primeros puestos de una escala de valores poéticos gracias a una interpretación imaginista.

Cuando Pound, hablando de Donna me prega, dice que "it would be the greatest possible error to imagine that any part of the poem is decoration or stuffing" (44), es el principio imaginista de la "economía del verso", de la aversión por el uso de elementos poéticos superfluos o de "relleno". Los comentaristas de la canzone, sigue Pound, no han hecho más que exponer sus propias teorías sobre el universo, o, repetir "with vague verbosity what Guido has said with greater pre- and con-cision" (45).

Guido Cavalcanti, el difícil poeta de la "precisión" y "concisión", viene pues inesperadamente a desempeñar un importante papel en la evolución de la teoría poética del siglo XX. Donde antes de Pound, nadie había visto más que unas dificultades interpretativas a salvar por el erudito, Pound descubre logros expresivos aplicables a la poesía que se escribe en pleno siglo XX. Una vez más la agudeza de la sensibilidad crítica de Pound se muestra de una extraordinaria sagacidad.

b) "Donna me prega": Muchas son las páginas que Pound ha dedicado a la famosa canzone de Cavalcanti, pero no hay que dejarse impresionar por el aparatoso fárrago del capítulo de Make it New. Un somero análisis del ensayo bastaría para advertir que se trata de una contribución prácticamente nula al estudio o a la comprensión del poema. Pero, eso sí, con una gesticulante brillantez que convierte lo que en principio supone ser un comentario crítico-erudito en una divagación personalísima y de gran espectáculo.

Desde que Cavalcanti escribiera esta canzone, a fines del siglo XIII, se han sucedido hasta nuestros días una larga serie de comentaristas e intérpretes. Dino del Garbo, célebre médico de principios del XIV, y un desconocido, erróneamente identificado por la tradición con el cardenal Egidio Colonna - hacia 1330 - fueron los dos primeros. Tras ellos, Boccaccio, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Jacopo Mini, Francesco Vieri, Paolo del Rosso y Girolamo Frachetta, entre los antiguos, y Nannucci, Ercole, Pasqualigo, Salvadori, Fletcher, Labusquette, Casella, Goldschmidt, Azzolina, Benedetto, Figurelli, Nardi y Shaw, entre otros críticos modernos, se han enfrentado con más o menos éxito con este inaudito poema de sólo 75 versos, que constituye uno de los textos más difíciles de la literatura medieval.

Para los comentaristas de la canzone el problema fundamental ha sido siempre el mismo: ¿Qué quiso decir exactamente Cavalcanti en este poema?¿Cuáles fueron sus fuentes, y qué actitud filosófica encarna y representa el poema? Aunque casi resulte increíble, lo cierto es que después de siglos de las exégesis más dispares, apasionadas y abstrusas, prácticamente a nadie se le había ocurrido pensar en el sentido de algo que no podía ser más obvio: que este texto desmenuzado y analizado hasta el puro delirio, era un poema, es decir, una pieza literaria, y que como a tal tenía una vertiente diversa de la de su contenido filosófico y doctrinal.

Cuando Pound escribe sobre Cavalcanti su largo capítulo de Make it New, hace de la canzone el núcleo de su ensayo. En esquema éste está constituído por un texto crítico de Donna me prega, su traducción inglesa, comentarios a la interpretación de la terminología de Cavalcanti con glosas de diversos exégetas del poema, y comentarios técnico-literarios sobre la canzone. Y a lo largo de todo el ensayo, cortando a cada momento la ilación del texto, una verdadera selva de digresiones, en su gran mayoría absolutamente gratuitas, o como mínimo impertinentes. Pero sabemos que éste es el procedimiento típico de Pound.

Ordenemos un poco toda esta amalgama de materiales para examinar la manera en que Pound añade su nombre a la larga lista de glosadores de Donna me prega.

Tenemos en primer lugar la edición del texto italiano (46). Pound toma el texto del manuscrito Laurenziano XL, 46, "with a few errors corrected", dice. Anota al margen las variantes respecto a la edición de Giunti de 1527. De las notas subsiguientes se desprende que Pound conocía las versiones de otros manuscritos, de los que habla en la página 175. Pero lo cierto es que, por una u otra razón, eligió uno de los manuscritos ménos autorizados que ninguno de los editores modernos ha tomado como base, y por lo tanto su texto merece muy poco crédito.

Sin embargo hay algo interesante y original: la forma tipográfica que Pound dio a la canzone, que aparece impresa con diferencias de nivel en el interior de cada verso para llamar la atención del lector sobre las rimas internas. "I trust I have managed to print the Donna mi prega in such a way that its articulations strike the eye without need of a rhime table" (47). Más adelante volveremos sobre esta cuestión, fundamental en el ensayo de Pound.

La traducción inglesa (48) es una traducción poética que intenta reproducir hasta cierto punto los efectos de rima del original.

La canzone es un poema en endecasílabos compuesto de cinco estrofas de catorce versos cada una, y un commiato de cinco versos. El esquema métrico de la estrofa es:

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

y en el commiato:

A B A C C

Donna me prega abunda por otra parte en rimas interiores, dispuestas según un orden establecido. Así, en cada estrofa hay rimas interiores en los versos 3, 6, 8, 9, 12 y 13 (en el commiato, en los versos 3 y 4). Además de las encuadradas en este esquema abundan las rimas internas en diversos lugares del poema.

Estamos pues, al igual que con la sextina, ante una fórma métrica de una gran complejidad y dificultad. Pound no fue capaz de reproducir en inglés el esquema del original, pero con todo, su versión, desde el punto de vista técnico, es muy digna de tenerse en cuenta.

La única rima fija que conserva a lo largo de toda la traducción es la de los dos últimos versos de cada estrofa, correspondientes a F F en nuestro esquema de la canzone. En la primera estrofa la rima es interna, es decir que la palabra final del verso 14 ("sight") rima con otra palabra del mismo verso ("might"), pero

aparte de este artificio, el final de todas las demás estrofas responde al esquema F F : "thought" - "not" (segunda estrofa), "seigniory" - "memory" (tercera estrofa), etc. El resto de las rimas siguen una disposición arbitraria; son bastante escasas, y a menudo la homofonía sólo aproximada.

Las rimas internas tampoco se ajustan a un esquema fijo. En la primera estrofa las encontramos en los versos 6, 7, 9 y 14; en la estrofa tercera hay dos rimas internas en el verso 8, y otra en el verso 9, mientras que en la estrofa cuarta, por ejemplo, encontramos las rimas en los versos 7, 11, 12 y 14 (dos). Al igual que en la edición del original italiano, la disposición tipográfica debajo las rimas internas.

El cómputo silábico es irregular, y también a veces el número de versos de cada estrofa; la cuarta, por ejemplo, parece tener quince versos (parece, porque los desniveles de las líneas hacen difícil reconocer lo que propiamente constituye un verso). La estrofa quinta podría suponerse que tiene doce versos en vez de catorce. Evidentemente, Pound tenía más interés en destacar las homofonías que en dar una estructura tipográfica regular al poema.

Vemos pues cómo esta traducción representa otro tour de force, si bien más modesto que en el caso de la sextina y en algunas versiones de Arnaut Daniel. En el aspecto técnico, se trata indudablemente de la mejor versión poética de Donna me prega.

En cuanto a la fidelidad del contenido de la traducción, éste es un problema que en este caso tiene mucha menos importancia. Todavía hoy no se ha dado una interpretación totalmente satisfactoria de la canzone, y es muy comprensible que Pound, compelido por las exigencias técnicas, no prestara una atención excesiva a este punto. Habla de las "atrocities of my translation" (49), pero es exagerado hablar de atrocidades. "I have not given an English equivalent for the Donna mi prega; at the utmost I have provided the reader, unfamiliar with old Italian, an instrument that may assist him in gauging some of the qualities of the original" (50).

Esta última frase responde mucho más fielmente a lo que en realidad es su traducción. Pound se ha ceñido todo lo que le ha sido posible al sentido literal del texto, pero como interpretación ni aporta nada nuevo ni aclara nada; el sentido de la traducción inglesa es tanto o más oscuro y enigmático que el de la canzone de Guido.

Los comentarios interpretativos de Donna me prega aparecen en el artículo de Make it New agrupados bajo los epígrafes: "Partial explanation" (pp. 158-163), "The Vocabulary" (pp. 173-182) y "The canzone: Further notes" (pp. 182-191). Páginas que en realidad no merecen una atención excesiva. En ellas encontramos las frases ya comentadas sobre la peligrosidad y audacia de las ideas de Cavalcan-

ti, glosas a los comentarios de Del Garbo y del seudo-Egidio Colonna, y la opinión de que Guido está influido por las teorías sobre la luz, de Robert Grosseteste, de quien Pound cita una serie de fragmentos y un resumen de sus ideas por La Philosophie du Moyen Age, de Gilson; siguen alusiones a su relación con los filósofos árabes, Rogerio Bacon y San Alberto, y después de discutir el alcance de algunos términos, en medio de continuas digresiones, da su opinión sobre el libro de Valli, y concluye insistiendo de nuevo en el valor de la independencia intelectual de Cavalcanti. Hasta aquí los dos primeros apartados. El tercero, "The canzone: Further notes", consiste exclusivamente en glosas al vocabulario de Donna me prega. Para estas glosas Pound recurre fundamentalmente a los dos primeros comentaristas de la obra de Guido, y a citas de textos de Averroes (a menudo citado por el libro de Renan), San Alberto, Santo Tomás, el Seudo-Dionisio, Aristóteles, Plotino, Spinoza, Avicena, Dante, y varios de los exégetas de la canzone, como Di Giunti, Rivalta y Franchetta.

La exposición puede resultar más o menos espectacular, con sus innumerables citas, párrafos en latín, y terminología abstrusa, pero lo cierto es que no significa la menor aportación a Donna me prega. Todo lo que dice Pound, o ya se había dicho anteriormente, o son vagas suposiciones e ideas aventuradas sin mcuho fundamento (51).

Ni es éste su terreno; y nos damos tanto o más cuenta de ello al comparar sus fantásticas elucubraciones filosóficas sobre la canzone, con lo afinado y certero de sus comentarios sobre el mismo texto considerado desde el punto de vista literario. A continuación del texto italiano de la canzone Pound abre un nuevo capítulo bajo el epígrafe "The other dimension" (52). En él trata del aspecto técnico dél poema.

El peligro de una canzone escrita enteramente en endecasílabos es el de que su ritmo se resienta de pedadez y monotonía, empieaa diciendo Pound. Dante evita el peligro en Donne ch'avete, sin usar rimas internas, pero Guido las usa en su poema. El lector - sigue - no llegará a apreciar la canzone en su justo valor si ignora algo fundamental: que hay tres clases de poesía: poesía para ser recitada, poesía para ser salmodiada y poesía para ser cantada. Esta canzone, como toda la poesía de Guido, y en general como toda la lírica provenzal y toscana, es para ser cantada. Es decir, que en su época se la valoraba según sus posibilidades para el canto.

La canzone tiene una forma muy rigurosa debido a los límites que se ha impuesto a sí mismas La estrofa consta de cuatro partes. Las dos primeras son iguales, de acuerdo con las normas que da el Dante en De Vulgari Eloquentia; en Donna me prega la tercera y la cuarta son también iguales, lo cual ya no se requiere en la exposición del Dante.

El análisis de Pound no puede ser más exacto. Recordemos el doble esquema repetido de la canzone, expuesto más arriba:

A B C + A B C - D E F F - D E F F

Cada estrofa se articula con 14 rimas finales y 12 rimas internas, lo cual significa que de cada 154 sílabas, 52 están sujetas al rigor de un esquema. La estrofa invierte la distribución del soneto, ya que los dos grupos gemelos más breves (tres versos cada uno) preceden a los dos de cuatro, en vez de seguirles (53). "This reversal is onviously of advantage to the strophe, as part of a longer composition" (54).

Sigue una digresión muy curiosa sobre el soneto: "The prestige of the sonnet in English is a relic of insular ignorance. The sonnet was not a great poetic invention. The sonnet occurred automatically when some chap got stuck in the effort to make a canzone. His 'genius' consisted in the recognition of the fact that he had come to the end of his subject matter" (55). Todo ello está expresado de un modo un tanto pintoresco, pero lo cierto es que no le falta razón. Los comentarios que siguen sobre las dificultades de la canzone en lengua inglesa y el carácter de las rimas en inglés, no nos interesan en este momento.

Las digresiones que se entretejen en el siguiente apartado - "Hendecasyllabes" - (56) - y que sólo muy indirectamente afectan a Donna me prega, no añaden nada particularmente interesante a lo ya dicho.

c) Las traducciones: En 1912, Pound publicaba en Londres, en un pequeño volumen de Stephen Swift and Co. (57) el conjunto de las traducciones de Cavalcanti, acompañado del texto italiano. Este texto, sobre cuyo origen Pound nos da ninguna explicación, procede de la primera edición de Guido, de Ciacciaporci (58). Con algunas modificaciones, y la adición de la canzone, pero con la misma introducción de 1912, se reimprimió en el tomo de The Translation of E. P. - pp. 17-143 - que es la edición que seguimos, como más moderna.

La edición de 1912 consta de cincuenta poemas: 35 sonetos, 1 madrigal y 14 baladas; la de Translations, de 51 poemas, con la adición de Donna me prega. Rossetti, por su parte, había traducido en el siglo pasado, 28 poemas de Cavalcanti: 18 sonetos, 6 baladas y 4 canzone; ninguna de éstas es Donna me prega, y las cuatro son de atribución dudosa.

Vemos pues cómo Pound ha traducido la opera omnia de Guido, de la que Rossetti sólo dio versiones, aproximadamente de la mitad.

Sabemos los motivos de su interés por la poesía de Cavalcanti; motivos técnicos, de estructura, ritmo, concisión, forma poética. Las traducciones, según se indica en la introducción, tienen por fin reproducir dentro de lo posible estas características formales para permitir que las aprecie el lector inglés que ignore italiano (59). Serán pues unas versiones en la misma línea de las de Arnaut Daniel: más atentas a la equivalencia rítmica y métrica que al significado mismo del poema. O mejor dicho, considerando que el poema tiene sentido por estas características formales. "I believe in a ultimate and absolute rhythm as I believe in a absolute symbol or metaphor" (60), nos recuerda en la introducción.

"I have, in my translations, tried to bring over the qualities of Guido's rhythm, not line for line, but to embody in the whole of my English some trace of that power which implies the man" (61).

En otro lugar, Pound hace la inevitable alusión a Rossetti, con respecto a sus traducciones de Guido. Rossetti, dice, ha hecho una admirable traducción de la Vita Nova, en algunos puntos superando el original; indudablemente, añade, era el hombre "enviado", "elegido" para esta labor; pero había algo en Guido que se le escapó, algo que no se encunetra en sus versiones: "A robustezza, a masculinity" (62).

El comentario es certero. El Stil Novo del prerrafaelismo es exquisita y enfermizamente afeminado. Pound no va a buscar en los stilnovisti una delicuescencia sentimental, un poso malsano y turbio, aquella "belleza rara, sonámbula, frágil y andrógina"; todo lo contrario: rigor expresivo y formal, claridad, perfiles puros, aristas vivas, concisión, vigor, robustezza. Reconocemos en el espejo de Pound, al Guido medieval, con su orgullosa voluntad de arte, con su lirismo sobrio, cerebral y claramente expresivo.

1) Los sonetos: Como hemos dicho Pound da el texto italiano y la traducción inglesa de los 35 sonetos de Guido, 18 de los cuales habían sido ya traducidos por Rossetti.

El análisis de los sonetos comunes a Pound y a Rossetti resultará en extremo interesante.

El soneto cuarto, en la numeración de Pound (63) aparece también traducido en Dante and his circle (64). Es el soneto

S'io priego questa donna, che pietate

uno de los más bellos de Cavàlcanti, que termina en un impresionante, inolvidable terceto.

Los dos primeros versos

S'io priego questa donna, che pietate
non sia nemica del suo cuor gentile

tienen en la versión de Pound un perfecto equivalente rítmico y conceptual:

If I should pray this lady pitiless
that mercy to her heart be not more foeman

en donde la alteración del orden lógico del original responde a una necesidad de ritmo y a una belleza de expresión acorde con el genio de la lengua. Rossetti, por su parte, se ve obligado al ripio ("all grace" por"pietate") y su versión resulta pedestre al lado de la anterior:

If I entreat this lady that all grace
seem not unto her heart an enemy...

No menos explícita resulta la comparación de los dos últimos versos del primer cuarteto:

tu dí ch'io sono sconoscente e vile,
e disperato e pien di vanitate

que Pound traduce con soberbia audacia expresiva manejando un lenguaje lleno de resonancias nobles y sonoras:

you'd call me clownish, vile, and say that no man
was so past hope and filled with vanities.

Rossetti no se eleva del plano de una literalidad bastante incolora. Su "foolish" no vale el auda/z "clownish" de Pound, y su "disperate" queda muy por debajo del bello ~~my~~ arcaico giro que usa el norteamericano.

foolishx and evil thou declarest me,
and desperate in iddle stubborness.

En el segundo cuarteto podríamos comentar hechos semejantes, pero es en los tercetos donde el acierto de Pound se hace más patente. El primer terceto dice:

L'anima mia dolente e paurosa
piange nel sospirar che nel cor trova
sì che bagnati di pianto escon fore

El tópico de la tristeza amorosa, con sus lágrimas y suspiros, posee aquí una fuerza que raramente se encuentra en los sicilianos. Y desde luego éstos son versos que superan el estadio de la sentimentalidad lacrimosa. Sin embargo, Rossetti los reduce a esto; inicia el terceto con un "alas!" absurdo, que tergiversa la expresión con un tono romántico-lamartiniano totalmente inadecuado, y para traducir el escueto "pianto" del original, moviliza "lágrimas amargas", introduciendo un adjetivo tópico y fuera de lugar que desquicia todo el verso, pero que probablemente le resuelve el problema de rellenar unas sílabas:

> Alas! my soul within my heart doth find
> sighs, and its grief by weeping doth enhance,
> that, drowned in bitter tears, those sighs depart...

Desde luego Pound no incurre en ninguno de estos fatales errores. Su versión tiene una rotundidad sonora de gran efecto, quizá resultando excesivamente rotunda y áspera, en relación a lo tenue del verso italiano:

> My soul weeps through her sighs for grievous fear
> and all those sighs, which in the heart were found,
> deep trenched with tears do sobbing thence depart.

El último terceto

> Allhor mi par che ne la mente piova
> una figura di donna pensosa,
> che vegna per veder morir lo core.

Rossetti retrocede ante la audacia de Cavalcanti. La dama pensativa que "llueve" en la mente del poeta, se ha convertido en una simple "presence in the mind". Todo el sentido dinámico de la imagen, toda su función de sorpresa magníficamente lograda, todo el núcleo de inesperadas asociaciones que comporta, se pierde del modo más trivial. Imaginemos un traductor vertiendo el "il pleure dans mon coeur" verlainiano, por "mi corazón está triste". El segundo verso desvirtúa la admirable sobriedad y concisión del original, y el soneto termina con un rasgo que no podía ser más improcedente: "lo core" de Guido se convierte en "the poor heart", traducción de un corazón efusivo y lloroso, que desde luego no era el del grave poeta medieval:

> And then there seems a presence in the mind,
> as of a lady's thoughtful countenance
> come to behold the death of the poor heart.

Al lado de esta versión facilona y vulgar, destaca más la de Pound:

> Then seems that on my mind there rains a clear
> image of a lady, thoughtful, bound
> hither to keep death-watch upon that heart.

La imagen de la lluvia encuentra su perfecto equivalente dentro de una línea rítmica impecable; nos encontramos con que también Pound ha introducido un elemento ajeno al original: el adjetivo "clear". Cavalcanti sólo habla de "una figura", Pound de "a clear image". En la economía expresiva de la estrofa, puede considerarse como un adjetivo no superfluo que en cierto modo enriquece la sugestión del segundo verso, y por otra parte es una palabra que encaja perfectamente en el espíritu del poema; es un buen adjetivo para aplicar a los substantivos de Cavalcanti (recuérde la famosa imagen del soneto VII, en el que la aparición de la amada "fa tremar di chiaritate l'are" (65)). Responde a unas preferencias evidentes en Guido. Vemos pues el abismo que separa las innovaciones introducidas por Pound y las de Rossetti.

Los tres versos de Pound prueban una vez más su perfecto dominio de la materia poética: el tercetoxxx empieza con el verso comentado en el que la lluvia se asocia a una claridad, y el encabalgamiento nos introduce sin transición en el segundo verso, que se corta bruscamente con el adjetivo entre comas; una vez roto el impulso inicial, un nuevo encabalgamiento da acceso al tercer verso lleno de expresión sombría y violenta. Palabra por palabra, "bound hither" por "come","to keep death-watch" por "to behold the death", etc., la franca superioridad del poema de Pound, fiel al original y al mismo tiempo sugestivamente rico en matices, se muestra a cada momento.

Si pasamos al soneto VII (66), el segundo de la colección también traducido por Rossetti (67), encontraremos el mismo tipo de diferencias entre las dos versiones; la de Pound siempre fielmente atenta al matiz del original que vierte en formas de una sobria elegancia, en ocasiones un tanto barroca, pero inequívocamente cavalcantiana al tiempo que llena de una nerviosa expresión moderna, y la de Rossetti, mucho más fácil, menos exigente, amanerada a menudo, infiel al matiz otras veces, siempre transparentando una estética de exquisiteces que linda con lo cursi.

Este es el famoso soneto, pieza obligada de toda antología:

> Chi è questa che vien, ch'ogni uom la mira,
> che fa di clarità l'aer tremare,
> e mena seco Amor, sì che parlare
> null'uom ne puote, ma ciascun sospira? (68)

Estamos ante la típica atmósfera de Guido; este aire de "schematicità", estos perfiles puros, una diafanidad que ahoga todo elemento de sicologismo, de turbiedad, un ambiente casi irreal, inundado de luz de mediodía. Se engañaría - se engaña Rossetti en este caso - quien creyera que cuando el poeta habla de balbuceos y suspiros, ello tiene algún punto de contacto con el romanticismo, con los sentimientos que Eugenio d'Ors llamaba "crepusculares". Todo esto no es más que material de repertorio, stock poético que Guido usa porque era el único vocabulario de la poesía vigente en su época, del mismo modo que Mallarmé habla de faunos, cisnes y jardines con surtidor, por los mismos motivos.

Todo esto es algo que Pound ha comprendido admirablemente a pesar de contar con el pésimo precedente del magisterio de Rossetti; vemos cómo acentúa este carácter en el segundo verso, en el que adjetiva la claridad como "brillante", y el tercer y cuarto versos se atiene al espíritu y a la letra del original con gran sobriedad expresiva, en un pasaje tentador para la efusión sentimental:

> Who is she that comes, makyng turn every man's eye
> and makyng the air to tremble with a bright clearenesse
> that leadeth with her Love, in such nearness
> no man may proffer of speech more than a sigh?

Las licencias poéticas del traductor no hacen más que subrayar los elementos esenciales de la composición italiana sin que nunca desvíen el poema hacia otro plano de sensibilidad. El ritmo del verso está admirablemente reproducido en todos los puntos, como por ejemplo en este bello y literal encabalgamiento del verso tercero.

En el cuarteto, Rossetti se extravía una y otra vez:

> Who is she coming, whom all gaze upon
> who makes the air all tremolous with light,
> and at whose side is Love himself? that none
> dare speak, but each man'sighs are infinite.

El poeta del prerrafaelismo no ha resistido a la tentación de hacer que los suspiros sean "infinitos". Con excepción del verso segundo, en el que quizá la superioridad de Pound sería más discutible, es obvio que la primera versión posee mayor fidelidad y elegancia.

El segundo cuarteto

> Ahi, Dio, che sembra quando gli occhi gira?
> Dicalo Amor, ch'io nol saprei contare:
> Contanto d'umiltà donna mi pare
> che ciascun'altra in vêr di lei chiam'ira.

La interrogación del primer verso Pound la ha convertido muy hábilmente en una interrogación indirecta, evitando todo énfasis que hubiera desencajado la sutileza de la expresión:

> Ah God, what she is like when her owne eye turneth, is
> fit for Amor to speake, for I cannot at all;

La frase melódica serpea sin interrupción de un verso a otro, en medio de formas arcaicas sonoras y ennoblecedoras.

Rossetti convierte la tenue interrogación en una admiración que desfigura el texto:

> Ah, me! how she looks round from left to right,
> let Love discourse: I may not speak thereon.

El fluir del segundo verso queda cortado con una puntuación fuerte; los términos que emplea ni se ajustan con demasiado rigor al original, ni añaden gran cosa a la belleza del poema. Es una versión un tanto neutra.

En los versos que siguen, la fuerza del consonante obliga a Rossetti a traducir "umiltà" por "benison", lo cual es totalmente inexacto, y la ponderación de esta "umiltà", que en Cavalcanti se expresa de un modo indirecto ("tal es"), aquí se vierte con el adjetivo "high".

> Lady she seems of such high benison
> as makes all others graceless in men's sight.

Pound, por su parte, se ajusta a la depurada línea expresiva de Guido:

> Such is her modesty, I would call
> every woman else but an useless uneasiness.

"Such is her modesty" vale "cotanto d'umiltà", y en el último verso el magnífico efecto de la aliteración de las sibilantes se une al giro un poco barroco que vierte de un modo libre, pero plenamente conseguido la idea original.

En el primer terceto

> Non si potria contar la sua piacenza,
> ch'a lei s'inchina ogni gentil virtute,
> e la beltate per sua Dea la mostra.

Pound sigue con sus rotundos aciertos:

No one could ever tell of her pleasauntness
in that every high noble vertu leaneth to herward,
so Beauty sheweth her forth as her Godhede.

"Piacenza" encuentra su exacto equivalente, del mismo modo que "gentil" lo encuentra en "noble". "S'inchina" conserva en "leaneth" toda su sugerencia dinámica, y el conjunto es de una musicalidad grave y sobria que se adapta perfectamente al ritmo de Guido.

Lo que en la versión de Pound son aciertos, son torpezas en Rossetti:

The honour which is hers cannot be said;
to whom are subject all things virtuous,
while all things beautenous own her deity.

Para no alargar demasiado el comentario, anotemos sólo lo más evidente: que "honour" no tiene nada que ver con "piacenza", que "are subject" reduce a lo estático el concepto poético de "s'inchina", que "all things virtuous" no traduce ni por asomo "ogni gentil virtute", etc.

Veamos finalmente el último terceto, en el que se repiten todas las características ya señaladas:

Non fu sì alta già la mente nostra,
e non si è posta in noi tanta salute,
che propriamente n'abbiam conoscenza

se traduce en Rossetti por:

Ne'er was the mind of man so nobly led,
nor yet was such redemption granted us
that we should ever know her perfectly.

Nuevamente no ha quedado ni un solo matiz poético por tergiversar. Cavalcanti evita toda vaguedad, toda generalización, que es precisamente en lo que incurre Rossetti. Guido habla de "nuestra mente", no de "la mente del hombre" - palabra que está pidiendo a gritos una mayúscula - , habla de "altura" - término de sugestión material - no de "nobleza", habla de "salute", que indudablemente tiene valores morales, pero que no es en modo alguno "redemption"; habla de "propriamente", término que no puede traducirse por un adverbio como "perfectly", que en el lenguaje moderno no significa absolutamente nada, precisamente porque puede significarlo todo.

Pound traduce:

Never before was our mind so high led,
nor have we so much of heal as will afford
that our thought may take her inmediate in its embrace.

Nótese que a cada una de las torpezas de Rossetti corresponde un acierto interpretativo en Pound; aciertos que culminan en el magnífico verso final - al que sólo puede reprochársele precisamente el ser demasiado magnífico - en el que tenemos el gran hallazgo de "inmediate" como equivalente de "propriamente".

Así es cómo, superponiendo, como al trasluz, la copia defectuosa y la gran refundición, al modelo, hemos ido aquilatando el valor y el alcance de la traducción de Pound. Como es obvio, resulta imposible extender este análisis a todos y cada uno de los sonetos de Cavalcanti, pero sí podemos, después de estudiar estas dos interesantes muestras, seleccionar algunos pasajes representativos de las otras versiones.

El primer soneto (69), que empieza:

Voi, che per gli occhi miei passaste al core,
e svegliaste la mente che dormia

se traduce por

You, who do breech mine eyes and touch the heart,
and start the mind from her brief reveries...

En el primer verso advertimos que el cambio de matiz del verbo posee un carácter muy peculiar: el sentido ha sufrido un cierto cambio, pero la palabra usada por Pound es todavía más concreta, más material, que la de Cavalcanti. Pound recalca, subraya más aún este carácter tan propio de la poesía de Cavalcanti, un poco como enmendando la plana al maestro.

En el segundo verso se ha permitido más libertades, éstas de otro género. Ha convertido el "despertaste la mente que dormía" en algo aproximado a "arrancaste a la mente de sus fugaces sueños". Por una parte, el verso cavalcantiano ha perdido sobriedad y concisión, por otra se ha enriquecido con nuevos matices. Podremos no aceptar como totalmente afortunada la licencia de Pound (por más que el verso en sí es espléndido) pero vale la pena prestar atención al vocabulario que emplea. Introduce la palabra "reverie", galicismo que en inglés está menos contaminado de sensibilidad finisecular que "dream", pero "start" y "brief" son vocablos eminentemente sobrios de expresión, respecto a los que podrían haberse usado en un caso como éste: Con todo, es quizá uno de los momentos en que Pound traiciona el espíritu del poeta medieval.

Otro tipo de licencia aparece en el soneto XXIII (70), cuyos versos finales dicen:

> Lo spirito noioso che ti caccia
> si partirà da l'anima invilita.

Es el soneto que Guido dirige a Dante, reprochándole que se deja arrastrar por el abatimiento producido por la muerte de Beatrice. Si lees a menudo este soneto - termina - el espíritu maligno que te acosa se alejará de tu afligida alma ("spirito noioso" ¿podría quizá traducirse por "el demonio del tedio o de la acidia"?). Guido usa el verbo que significa propiamente "cazar", es decir, acosar como el cazador, y Pound recoge esta sugerencia para ampliarla por su cuenta en el último verso:

> That malign spirit which so hunteth thee
> will sound forloyn and spare thy affrighted soul.

El espíritu de la tristeza se personifica en un cazador que acosa al poeta - hasta aquí siguiendo a Guido - pero ante el efecto del soneto, el cazador tañerá su cuerno para llamar así a sus lebreles y abandonar el acoso del alma afligida.

2 Las baladas: Las traducciones de las baladas no se diferencian mucho de las de los sonetos. Encontramos en ellas los mismos grandes aciertos interpretativos y el mismo género de licencias.

En la balada I (71), que como indica Pound en una nota no es más que la primera estrofa de una canzone cuyo resto se ha perdido, advertimos una serie de cosas interesantes en los primeros versos:

> Poichè di doglia il cor convien ch'io porti,
> e senta di piacere ardente foco

Pound introduce en el primer verso una metáfora insólita, de innegable belleza, pero que desfigura completamente la idea original. Guido habla de llevar la tristeza en el corazón, Pound, de tener el corazón atado con lazos de tristeza

> Sith need hath bound my heart in bands of grief

La diferencia de matiz es considerable, y aquí como en otros pasajes similares de la versión de Pound, advertimos que no es posible trasvasar fielmente la esquemática simplicidad de Guido en formas poéticas barrocas a lo John Donne.

El segundo verso:

Sith I turn flame in pleasure's lapping fire

insiste en el mismo tipo de recurso transformando una materia poética lineal en una sugestión barroca de movimiento, de curva, de convulsión, indicada por dos conceptos, "flame" y "lapping" que no aparecen en el original italiano.

El arranque de la balada III (72)

Io vidi donne con la donna mia:
non che niuna mi sembrasse donna;
ma simigliavan sol la sua ombria

aparece magníficamente traducido por Pound, en toda su elíptica, concisa belleza:

Fair women I saw passing where she passed;
and none among them women, to my vision;
but were like nothing save her shadow cast.

En la versión de Rossetti (73), el poema se relaja en vaguedad, pierde concreción:

With other women I beheld my love...

ya no es una mujer singular, pero mujer, entre las otras mujeres, sino "mi amor" entre las demás damas.

El verso

Ma ragionando muovesi un pensiero
a dir

se traduce muy libremente por

A spirit moveth speaking propheties
foretelling

pero en los versos finales encontramos una nueva recreación magistral de Guido:

Che stando nel pensier gli occhi fan via
a lagrime del cor, che non la oblia

resulta

Sith but the being in thought sets wide mine eyes
for sobbing out my heart's full memories.

Versos en los que, al margen de su gran valor rítmico, vemos qué tremenda concreción da Pound a equivalentes como "to set wide" y "to sob out".

Como hemos visto, no siempre el acierto completo acompaña a Pound. El final de la balada VI (74) pierde en la traducción gran parte del encanto del original, y la balada siguiente, la famosa

Era in pensier d'Amor, quand'io trovai (75)

abunda en una serie de pequeños detalles que desvirtúan en cierto modo el valor del poema, y no están muy de acuerdo con la teoría general de la poesía en Pound. Y lo mismo podría decirse de determinados pasajes de otras baladas. Pero sería injusto pensar que porque no siempre Pound alcanza las mayores alturas, debe regateársele el elogio que merece como el mejor, el más fiel y el más dotado de sentido creador, de los traductores de Guido. Sus versiones, como las de Arnaut Daniel, en otro aspecto distinto, representan una de las mayores cumbres de su obra. Cuando un poeta antiguo posee unas coincidencias de sensibilidad estética con él, su seguro instinto mimético le lleva a recreaciones admirables; a saber qué es lo que vale la pena de reproducir en la traducción aún a riesgo de sacrificar otros elementos secundarios. Y ello en sus versiones de Arnaut y de Guido se halla altamente ejemplarizado.

d) "Guido invites you thus": Hay en las Rime de Dante un famoso soneto que hay que reproducir aquí:

Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mar andasse al voler vostro e mio;

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse'l disio.

E Monna Vanna e Monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i'credo che saremmo noi (76)

No es la ocasión de comentar este soneto, sobradamente comentado por los mejores especialistas del Stil Novo. Recordemos tan solo los puntos esenciales: Dante invita a sus amigos Cavalcanti y Gianni, con sus respectivas damas, a que le acompañen, junto con Beatrice (u otra dama, al decir de algunos)en este fabuloso viaje poético de evasión; el vasel no es otro que la "nef de joie et de deport" del Mago Merlín - el "incantatore" del primer terceto - tal como aparece en los romans artúricos. Se ha hablado mucho dexm los precedentes provenzales (un sirventés de Pistoleta, por ejemplo), y de una serie de sonetos de Lapo Gianni, Guido Orlandi y Cino da Pistoia, que desarrollan temas semejantes, y se ha hablado de la coyuntura social burguesa de la poesía toscana de esta época para explicar este sentimiento de evasión a un mundo irreal y maravilloso.

Sea como sea, lo que nos interesa ahora es que Pound tomó como punto de partida este soneto dantesco para uno de sus poemas: "Guido invites you thus" (77):

Lappo I leave behind and Dante too,
lo, I would sail the seas with thee alone!
Talk me no love talk, no bought cheap fiddl'ry,
mine is the ship and thine the merchandise,
all the blind earth knows not the emprise
whereto thou calledst and whereto I call.

'Lo, I have seen thee bound abot with dreams,
lo, I have known thy heart and its desire;
life, all of it, my sea, and all men's streams
are fused in it as flames of an altar fire!
Lo, thou hast voyaged not! The ship is mine'.

(Dejo a Lappo en tierra, y con él a Dante,
surquemos los mares, tú y yo, solos.
No me hables de amor ni de fruslerías,
mío es el barco, la mercancía tuya,
toda la oscura tierra nasa sabe
de la empresa a que invitas y a que invito.

'Te he visto entrelazada con los sueños,
sé de tu corazón y su deseo;
la vida es un mar mío, y los hombres
corrientes que se funden en él, como llamas
levantadas en un altar de fuego.
No, no has viajado. El barco es mío'.

Guido, que era el destinatario, en el soneto del Dante, aquí

es quien tiene la palabra; perox no se dirige a su amigo, sino a su amada, formulando una nueva invitación al viaje. Dante y Lappo quedarán en tierra con sus damas, y ellos dos serán los únicos que embarquen en esta nave. Una nave que le pertenece, que es "suya"; dos veces insiste Pound en este punto, la segunda en la frase final del poema.

La amada queda relegada a un segundo plano. Es el sueño, la fantasía, el genio del poeta lo que importa. El la la llevado en su imaginación en este xxxx viaje fabuloso, y ella sólo se ha dejado llevar. El viaje puede terminar en una época lejana, futura, cuando se sabrá de esta mujer gracias a los versos inmortales de Guido. "El barco es mío". Y suyo es también el mar, la vida.

Una orgullosa afirmación egotista del genio personal que lo domina todo, incluso el amor, la que Pound pone en boca de Cavalcanti. Todo aparece supéditado al genio del poeta - la vida, el amor, el tiempo - todo domado por su fuerza superior.

Estamos lejos de la tenue melancolía, de este evasivo y exquisito sentido del amor, indisolublemente ligado con el de la amistad, que informa el xxxxxx soneto dantesco. Tomándolo como punto de partida, Pound ha edificado un nuevo poema a la personalidad afirmativa, indomable y creadora, ante lo cual todo lo demás pierde realidad (78).

.....

NOTAS

(1) = Purgatorio, XI, 97-98. Pág. 396.

(2) = Inferno, X, 58-60. Pág. 77.

(3) = Id., X, 67-69. Pág. 78.

(4) = Vita Nova, III, 14.

(5) = Sonnets and ballate of Guido Cavalcanti, with translation of them and an introduction by E. P. London, 1912. Reproducido con modificaciones en Translations, 17-143.

(6) = Este capítulo, publicado en el libro Make it New en 1934 se redactó entre los años 1910-1931. Reproducido en Lit. Essays, pp. 149-200.

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

(8) = Sonnets, pág. 8.

(9) = SAPEGNO, pág. 84.

(10) = "Guido shows (...) no regard for anyone's prejudice". Lit. Essays, 149.

(11) = "I do not tjink that he swallowed Aquinas". Idem.

(12) = Id. En francés en el original. El término que ha usado entre comillas es "modern".

(13) = Lit. Essays, 158.

(14) = Id. Numerosos autores contemporáneos testimonian que ambos, Farinata y Cavalcante Cavalcanti eran notorios "epicureos" o materialistas, y que negaban la inmortalidad del alma. Recuérdese la obligada cita de Boccaccio sobre Cavalcanti, a quien presenta interesado "solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse". Decameron, 6, 9. (Ed. de Vittore Branca, Firenze, 1952. Tomo II, pp. 168-169). Esta frase de Boccaccio es la que siempre se trae a colación, pero de hecho, en la obra del poeta no se ha encontrado nada que permita suponerle ateo. En una ciudad güelfa, como era Florencia en estos años, a un simpatizante del gibelinismo debía considerársele como católico de dudosa ortodoxia, y si además se declaraba averroísta, no es difícil de explicar que sus conciudadanos le tuviesen por ateo declarado. Cf. a este respecto RENUCCI, Dante, pp. 37-38.

(15) = Lit. Essays, 149.

(16) = Id., 152.

(17) = Lit. Essays, 154.

(18) = Id., 158.

(19) = Veremos que la lectura del manuscrito es errónea y su interpretación real muy distinta.

(20) = Lit. Essays, 159.

(21) = Id., Id.

(22) = Id., Id.

(23) = LUIGI VALLI, Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore". Roma (C.E. Optima), 1928.

(24) = Lit. Essays, 173.

(25) = Lit. Essays, 181.

(26) = Id., 182.

(27) = Pound siempre había admirado en Dante precisamente su armónica plenitud, su capacidad de dar una visión a la vez personal y objetiva de los más diversos elementos. "In lui la religiosità medievale e la sapienza teologica s'accordano con la curiosità degli umani contrasti e delle cose naturali; l'anelito del trascendente non distrugge nè soffoca l'ansiosa considerazione degli eventi politici; il lungo studio dei filosofi scolastici non contrasta con il grande amore della letteratura e della lingua nuova, e insieme con l'appasionata ricerca e imitazione dei poeti classici; il proposito didattico e allegorico infine non gli fa rinnegare la fede ferma e tante volte proclamata nell'arte como disciplina formale e strumento di belleza". SAPEGNO, pp. 108-109.

(28) = M. CASELLA, "La canzone d'Amore di Guido Cavalcanti". Studi di Filologia Italiana, VII, 1944. pp. 97-160.

(29) = Salinari halla agudas expresiones para definir esta poesía; "lontana dalla turgidezza delle passioni", "sospese in una atmosfera senza spazio, senza tempo e senza cose", "la irrealtà, la luce ferma senza colori, che le illumina: queste sono le caratteristiche delle scene cavalcantiane". SALINARI, pp. 36-37.

(30) = Lit. Essays, 11.

(31) = BENEDETTO, 60.

(32) = ROSSETTI, 135.

(33) = BENEDETTO, 49.

(34) = ROSSETTI, 151-152.

(35) = BENEDETTO, 50-51.

(36) = ROSSETTI, 166-167.

(37) = BENEDETTO, 27.

(38) = ROSSETTI, 134.

(39) = BENEDETTO, 56.

(40) = ROSSETTI, 136.

(41) = Spirit, 110.

(42) = Id., Id.

(43) = Lit. Essays, pp. 153-154.

(44) = Id., 162.

(45) = Id., Id.

(46) = Id., 163-167.

(47) = Id., 168.

(48) = Id., 155-157.

(49) = Id., 172.

(50) = Id., Id.

(51) = Pueden compararse los comentarios de Pound con el minuciosísimo de Shaw, pp. 9-96.

(52) = Lit. Essays, 167-169.

(53) = Id., 168. "Each strophe is articulated by 14 terminal and 12 inner rhyme sounds, which means that 52 out of every 154 syllabes are bound into patterns, etc.

(54) = Lit. Essays, 168.

(55) = Id., Id.

(56) = Id., 169-173.

(57) = Sonnets and ballate of Guido Cavalcanti. Cf. supra.

(58) = A. CICCIAPORCI, Le rime di G. C., edite e inedite, raccolte da ... Firenze (Nicolo Carli), 1813. En una carta del 9 de enero de 1938 (Letters, 399), escrita desde Rapallo a Otto Bird, Pound dedica elogios a Cicciaporci, llamándole "the best editor of Guido". Esta era también la edición que había usado Rossetti.

(59) = Translations, 24.

(60) = Id., 23.

(61) = Id., 24.

(62) = Lit. Essays, 193.

(63) = Translations, 32-33.

(64) = ROSSETTI, 150.

(65) = BENEDETTO, 28.

(66) = Translations, 38-39.

(67) = ROSSETTI, 134.

(68) = En nota a pie de página Pound comenta la variante de los manuscritos en el verso segundo: "tremare l'are". En su opinión el ritmo exige la otra lectura. Cf. también la introducción, página 24.

(69) = Translations, 26-27.

(70) = Id., 70-71.

(71) = Id., 98-99.

(72) = Id., 100-101.

(73) = ROSSETTI, 135.

(74) = Translations, 108-109.

(75) = Id., 110-113.

(76) = Rime, página 73.

(77) = Sel. Poems, 51.

(78) = Algunas de las más importantes alusiones a Cavalcanti en The Cantos, pueden localizarse en: 4/16, 36/27, 28 y 29 y 74/22. Para Donna mi prega: 63/99, 67/137 y 76/30.

.....

POUND Y VILLON

POUND Y VILLON

a) Un poeta y su mito:

"Item, j'ordonne a Sainte Avoye,
et non ailleurs, ma sepulture;
et, affin que chascun me voie,
non pas en char, mais en painture,
que l'on tire mon estature
d'ancre, s'il ne coustoit trop chier" (1)

En un momento dado de su testamento poético, el escolar François Villon reclama irónicamente el derecho de ser enterrado en la iglesia de Sainte Avoye, a quien se atribuía una especial virtud para volver al buen camino a los descarriados, y se conforma con que no se le eleve una estatua funeraria en mármol, diciendo que le basta un dibujo a tinta. Villon bromea porque sabía perfectamente que la capilla en cuestión - en donde por otra parte es obvio que no se enterraba a nadie - se hallaba en el primer piso del edificio y la endeblez del suelo no permitía la erección de ningún monumento. Y sin embargo, esta chanza suya soltada al desgaire, iba a ser profética. Nada se sabe de sus restos ni han tenido éstos por lo tanto ningún monumento funerario (2), pero sobre ningún escritor de su siglo se ha escrito tanto como sobre él. Y así es cómo ante este océano bibliográfico presidido por el nombre del poeta, el lector moderno piensa que la chanza de Villon fue involuntariamente profética: el monumento que la posteridad ha erigido a su memoria es de tinta.

Sería difícil encontrar en la literatura francesa una figura que, como la de Villon, haya tenido una fama póstuma más apasionadamente discutida. Y sin embargo esta fama - el ático Sainte-Beuve hará de esto una acusación - está enormemente contaminada de elementos que la imaginación popular ha elaborado y se transmite de generación en generación. Así, la primera versión que tenemos del poeta es la de las Repues Franches, obra que circulaba ya antes del 1.500, y que nos presenta al primer Villon de la leyenda, al pillo callejero, vividor, simpático e ingenioso, el "gamin de Paris", o, para decirlo en palabras villonianas, el "bon follastre".

Mientras, la imprenta multiplica las ediciones de sus poesías, que encuentran en 1533, en la persona del poeta Marot, un editor concienzudo. Rabelais, en su Pantagruel (IV, cap. 67 y 13) nos transmite dos anécdotas sobre Villon, casi con toda seguridad espúreas. La primera presenta al poeta en Inglaterra, al servicio del rey Eduardo V, y tiene un tono escatológico que recuerda las anécdotas que en España la tradición popular atribuye a Quevedo; de dar crédito a la segunda, Villon hubiera realizado un viaje a Bruselas y

organizado representaciones teatrales en la abadía de St. Maixens, en el Poitou. La primera de estas anécdotas está en la línea de la leyenda popular villoniana, en la que no falta su toque de patriotismo espectacular (3).

La edición de Marot se reimprime unas doce veces, la última en 1542, y luego durante casi dos siglos la fama de Villon parece como una corriente subterránea, en plena vigencia aún como leyenda popular, pero que sólo aflora literariamente en una serie de citas y comentarios de diversos autores. Entre ellos es obligado recordar a Boileau, a quien se debe el tan discutido dístico:

"Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers" (4)

En 1723, el jesuíta Du Cerceau publica una nueva edición, reimpresa en La Haya en 1742. La obra no parece tener gran repercusión, y el advenimiento del romanticismo no despierta ningún entusiasmo villoniano (5). El romanticismo propiamente dicho pasa casi indiferente ante el recuerdo de Villon, poeta que en tantos aspectos podía interesar a estas generaciones. Ni el menor rastro de Villon ni en Lamartine ni en Vigny, ni siquiera en Musset, apesar de que el paralelo con este último fue un tópico muy generalizado (6). Sólo sabemos que hacia 1830 Nerval escribió un melodrama titulado François Villon, pero la obra no fue estrenada y el manuscrito se extravió. Poco después, en 1831, Victor Hugo, en Notre-Dame de Paris describe el ambiente villoniano y pone en escena a un poeta famélico como Pierre Gringoire, y al propio Robert d'Estouteville, prefecto de policía, personaje tan relacionado con la biografía de Villon. Pero éste no aparece por ningún lado.

1832 es el año de la edición romántica de las obras de Villon, a cargo esta vez de Prompsault. La resonancia de esta edición tampoco parece haber sido excesiva. En 1833, al publicarse el segundo tomo de su Histoire de France, Michelet dedica una serie de elogios a Villon, símbolo para él de la vieja Francia. Pero en el tomo sexto de la misma obra (1844), la admiración se ha trocado en nostalgia: "Où est-elle, cette France du Moyen Age...?". Para la óptica del romántico Michelet, Villon es el cantor de un maravilloso pasado medieval de Francia, aureolado de poesía. En 1855, cuando publica el tomo séptimo, Michelet está ya dominado por el entusiasmo del Renacimiento, y el siglo XV, y Villon con él, le parecen un paso atrás.

Llegamos por fin a la primera valoración moderna de Villon: en enero de 1834, Théophile Gautier dedica a nuestro poeta un largo artículo que aparece en La France Littéraire, y que años más tarde constituirá el primer capítulo del libro Les Grotesques (1844). En la valoración de Gautier se adivina como una cierta pugna interior.

Empieza el artículo hablando de "poètes de second ordre", de "ces petits poètes", y tres veces más en la misma página repite la frase "poètes de second ordre"; en ellos, dice, "se trouve le plus souvent le plus d'originalité et d'excentricité". Dos palabras que nos indican por donde iba el interés del comentarista: el caso literario, lo raro, lo insólito, lo que rompe la norma usual. Va en busca de "rencontres pittoresques", e invistiendo la famosa expresión de Boileau, afirma: "je préférerais les perles du vieux romain à tout l'or de Virgile".

Sin embargo, apesar de tantos distingos, por lo demás muy comprensibles en esta época, su juicio de Villon es perfectamente positivo; "Villon est à peux près le seul, entre tous les gotiques qui ait réelment des idées" (7). La terminología - "gotiques", "têtes grimaçantes" - sigue siendo muy explicativa, pero sus elogios a las baladas (en nombre de la decencia se abstiene de reproducir la de la Grosse Margot (!)) y al conjunto de la obra villoniana son realmente agudos, y podrían subscribirse en gran parte hoy en día. Pensemos que ésta es la primera voz del mundo moderno que se alza en favor del poeta, y que es, apesar de todo, una voz sensata y comprensiva. La semblanza se nos aparece hoy como un tanto dislocada, vagamente caricaturesca, con trazos demasiado acusados, pero en el fondo justa y comprensiva. Reprochar a Gautier su error - hoy tan cómico - de los "huerfanitos" (8), o de comparar a Villon con Byron, Dumas y Béranger, sería una pedantería fuera de lugar (9). Fue el primer poeta moderno que comprendió a Villon; en este caso su intuición poética fue mucho más lejos que los vastos conocimientos y el indudable métier del gran Sainte-Beuve (10).

Tras Gautier, la personalidad de Villon pasa a ser materia de discusión en el campo erudito, adquiriendo aires polémicos. En 1842 Champollion-Figeac, conservador de manuscritos de la Biblioteca Real, encabezando su edición de Poésies de Charles d'Orléans, redactó una Notice sur Charles d'Orléans afirmando que Villon no merecía el favorable juicio de Boileau, y que su poesía era muy inferior a la del príncipe porque dejaba traslucir continuamente su "mauvaise nature". "La chasteté des expressions, la netteté des pensées, le bon esprit et le bon goût étaient encore, en ce temps-là, un des privilèges des grands seigneurs" (11). Después de que, en este mismo año, otro editor de Charles d'Orléans, Guichard, se permitiera juicios muy semejantes sobre Villon, Champollion, en 1844 reiteraba sus ataques en nombre de "le bon goût... une des plus sûres règles de la bonne poésie" (12).

Fueron sin duda estos ataques los que movieron a Nisard a tomar la defensa de Villon en el primer tomo de su Histoire de la Littérature Française, publicada en este 1844. Nisard valora con notable agudeza la obra de Villon, contraponiéndola muy polémica-

mente a la de Charles d'Orléans, y así es cómo Villon entra en la gloria oficial: de la mano del entusiasmo de un historiador en polémica con otro, y para justificar la infalibilidad del viejo fantasma neoclásico de Boileau, quien por su parte no podía ser más ambiguo ni más vago en su elogio y que además es muy probable que en su vida hubiese leído a Villon (13).

En 1854 se publica la nueva edición de Lacroix, seguida en 1859 por la de Campaux, que rebosa un entusiasmo villoniano quizás algo ingenuo. El jarro de agua destinado a enfriarlo estuvo a cargo del primer crítico francés de la época: Sainte-Beuve. No era la primera vez que el autor de las Causeries du Lundi escribía sobre Villon (14), pero sí era la primera que le concedía importancia. El lunes, 26 de setiembre de 1859 (15) veía la luz este artículo comentando el libro de Campaux; mimando su habitual pose de maestro agudo, omnisciente y serenamente objetivo, se complace en ir acumulando con toda suavidad reticencia tras reticencia. Después de historiar el proceso de la fama de Villon, elogia con una benevolencia reticente el entusiasmo de Campaux, y pasa a un terreno de crítica más directa, aunque siempre enguantada.

En Villon encontramos, dice, "rhytme gênant, langue embrouillé, incertaine", y luego, "pourquoi pas aussi? défauts de l'auteur" (16). Hay dos clases de autores, sigue; los que sólo cuentan por sus obras y por lo que dicen en ellas - "on comprend tout, tout est net et clair, on pèse, on mesure" - , así Horacio y Montaigne, y aquellos otros "à qui tout en profite, même les défauts"; son éstos los que viven en la leyenda, los que se convierten en arquetipos. "Oh! ceux-là, ils ont des privilèges, on leur passe tout; là où ils manquent, on y supplée, on y ajoute; tout leur est interprété à bien et à honneur, les obscurités, les excentricités, les boutades hors de propos, les écarts de verve ou les éclipses; on y suppose après coup des clartés, des profondeurs de sens ou de passion, des miracles de fantaisie qui, le plus souvent, n'y ont jamais été" (17). "L'essentiel, je le vois bien (...) est de devenir un de ces noms commodes à la postérité, qui s'en sert à tout moment" (18). "Villon est de ceux-là".

Ante "cette oeuvre gothique bizarre" (19), Sainte-Beuve dedica elogios a varias baladas, y encuentra pretexto para hacer una erudita divagación sobre sus posibles fuentes y paralelos, más bien negativa para Villon (20). Es peligroso, advierte, "prêter à Villon plus de mélancolie qu'il n'en a eu, ni une tristesse plus amère"(21): no era un desesperado a la manera romántica. Y en una brillante página termina el artículo previniendo a Campaux contra los excesos del entusiasmo literario. El irreprochable y agudo aticismo del crítico se muestra en esta versión casi neoclásica, absolutamente insuficiente, del poeta. Nunca el pobre escolar François Villon había

tropezado con una crítica más sutilmente insidiosa, más inteligentemente incomprensiva.

Hoy resulta difícil o imposible, aceptar el criterio de Sainte-Beuve, pero debe recordarse que la literatura francesa de estos años, en cierto modo lo justifica. El mito Villon cobra nueva vida literaria. En 1851 Henri Murger, en el prólogo de sus famosas Scènes de la vie de Bohème, hace una confusa apología de Villon asociándolo como precursor al espíritu de la convencional bohemia que pinta el libro (22). A fines de 1856, un íntimo amigo de Murger, Théodore de Banville escribía dos pastiches villonianos: la Ballade des célébrités du temps jadis, parodia francamente ramplona y pedestre, y la Ballade de la vraie sagesse, algo más interesante. Asistimos al intento de endosar a Villon barbas, chalina, chambergo, pipa, grisetas y cochambre artística de buhardilla, todo algo rosáceo, levemente cursi y sentimental, jocundo a veces, banal siempre.

> Toi, vieux Gaulois et fils du bon Villon,
> vide ton verre et baise ta maîtresse (23).

En este curioso ambiente de "Sainte Bohème" y de "poètes aux longs cheveux", para usar expresiones de Banville, en 1861 el propio Banville empieza a escribir las Trente-six ballades joyeuses, cuya redacción terminará en 1873. El libro lleva como prólogo una Histoire de la Ballade, con las inevitables referencias villonianas, y el pórtico de la obra, a la usanza antigua, resulta revelador: "Trente-six/BALLADES JOYEUSES/pour passer le temps/composées/à la manière de FRANÇOIS VILLON/excellent poète/qui a vécu sous le regne du rois Louis le onzième/par THEODORE DE BANVILLE" (24). El constante pastiche villoniano de estas treinta y seis baladas, cuyo conjunto se inicia y termina con alusiones a Villon (25), es tan bien intencionado y entusiasta como superficial y mediocre (26).

En la segunda mitad del siglo, la anécdota personal y literaria de varios poetas franceses parece evocar la lejana silueta de Villon, pero en principio se impone una actitud de desconfianza ante este tipo de sugerencias tan poco fundamentadas. Baudelaire, por ejemplo, tuvo un trato íntimo con dos apasionados de Villon: Gautier, a quien dedica entusiásticamente Les Fleurs du Mal, y Banville, el único poeta consagrado que acompañó sus restos al cementerio en donde pronunció un emocionado discurso en su memoria. Baudelaire conocía pues indiscutiblemente a Villon, pero no hay rastros del poeta del Testament en su obra. Lo que sí puede alegarse en defensa de la teoría de la influencia de Villon sobre Baudelaire, es que este último reanuda la interrumpida tradición que representa Villon en el quince. Durante cuatro siglos la poesía francesa sólo había tenido una poesía de gabinete, de ámbito cerrado, y Baudelaire es el pri—

mero que, después de Villon, abre las ventanas y escribe una poesía realista, directa y viva. De modo que en el aspecto histórico es imposible negar la vinculación de estos dos nombres.

El tópico de comparar con Villon a todo poeta de vida irregular y expresión desgarrada, trae consigo más paralelos que podrían multiplicarse hasta el infinito, siempre con una justificación muy relativa. Poca validez tiene el paralelo con Jules Laforgue (27), y el que se ha aventurado con Rimbaud es totalmente descabellado. En cuanto a Verlaine, no hay manual que olvide este lugar común que sin embargo requiere ser mucho más matizado de lo que en general se supone (28).

Corbière es sin duda lo más aproximado a Villon que dio el siglo XIX. Desde Villon nadie había manejado el verso francés con tanto desenfado; en Les Amours Jaunes hay una sangrienta y clownesca autocaricatura de una tragedia interior que le sitúa en un plano diverso del de la obra villoniana, pero con todo su relación espiritual y estética es innegable. En Corbière hay una crispación posromántica - muy consciente y estudiada, por otra parte - que estamos lejos de encontrar en Villon. En uno de sus poemas - Laisser-courre - Corbière nos dejó un prodigioso pastiche villoniano rebosante de personalidad (29).

Mientras, en el terreno erudito, la labor de una serie de investigadores como Jannet, Vitu, Moland, Bijvanck, Paris, Schöne y Schwob, entre otros, recorría esta primera etapa de interpretación y establecimiento de un texto de la poesía villoniana. En 1892 la edición de Auguste Longnon constituyexxx un verdadero hito en este proceso. La figura histórica y literaria de Villon empieza ya a definirse con trazos ciertos, fieles. Pero el mito sigue asumiendo nuevas expresiones. Y esta vez, fuera de Francia, en Inglaterra.

Es un hecho comprobado que la fama de Villon tuvo una repercusión mucho mayor en los países nórdicos que en los latinos. En Italia y España el interés por el poeta es un fenómeno muy tardío y de escasa importancia en general; en cambio, el interés de los eruditos alemanes por Villon se inicia ya en la época de Gautier; en Inglaterra el eco de la obra de Villon ha sido, desde principios del XIX, un fenómeno de primera importancia.

El primer artículo de H. F. Cary sobre Villon data de 1821, y en el medio siglo que va desde esta publicación a la aparición de los prerrafaelistas, pueden citarse varias obras sobre Villon de pura intención divulgadora y sin más interés que el de atestiguar la presencia delx poeta en un país extranjero, en una época en la que el resto del mundo ignoraba incluso su nombre (30).

Hacia 1870 Villon se nos aparece como una de las grandes

admiraciones del grupo prerrafaelista; la balada villoniana se introduce en la poesía inglesa através de Banville, y una serie de traducciones parciales le ponen de moda para los fieles de la nueva estética. Dante Gabriel Rossetti traduce en verso la Ballade des Dames du temps jadis y la Ballade pour prier Nostre Dame, y W. E. Henley la Ballade de bonne doctrine, lo cual unido a las dos traducciones de Swinburne (Ballade des pendus y Les regrets de la belle Heaulmière)(31), y una serie de imitaciones a cargo de los decadentes de segunda fila (Henley, Lang, Dobson) representa una difusión no despreciable del nombre del poeta medieval (32).

En 1886, John Payne, otro prerrafaelista, fundaba la Villon Society, sociedad que oficialmente subsistió hasta 1903, pero que es obvio que tuvo una existencia algo fantasmal; el único texto villoniano que publicó fue una traducción completa, en 1892, a cargo del propio Payne (33). La versión de Payne deja bastante que desear en todos los aspectos, y en cuanto a las de Rossetti incurren en un amaneramiento estilizado que pretende ser medievalizante y que desfigura los textos. Para el prerrafaelismo, Villon tiene el interés morboso de un caso de anormalidad, de una flor rara y exquisitamente extraña que sólo el olfato hipersensible y snob de un decadente podía apreciar.

Pero en la Inglaterra de esta época, los prerrafaelistas no fueron los únicos en interesarse por Villon. Debemos también ocuparnos de dos escritores independientes: Swinburne y R. L. Stevenson.

En 1882, Stevenson, en sus Familiar Studies of Men and Books dedicaba un capítulo de Villon, recargando las tintas negras con un cierto horror puritano no exento de una extraña admiración inconfesable. En uno de sus relatos, A lodging for the night, del libro New Arabian Nights (1882) encontramos un aguafuerte villoniano que trasluce una disposición de ánimo que Cons califica muy justamente de "haineuse" (34). El Villon de Stevenson es el "bad fellow", el hombre hundido en el pecado, en la "glorious ignominy", una sombría silueta de la decadencia medieval (35).

Más interesante, pero también deformadora, es la visión de Swinburne. A él debemos uno de los textos poéticos más logrados que se han dedicado a Villon: A Ballad of François Villon, Prince of ballad-makers (36). La ampulosa retórica del victoriano discípulo de Victor Hugo, encuentra en esta balada una expresión digna y convincente. En estos turbulentos versos se yuxtaponen los adjetivos en impresionante aglomeración, en busca de contrastes y efectos barrocos de sonido, como en el curioso estribillo:

Villon, our sad bad glad mad brother's name (37)

Apesar de lo grandilocuente de la expresión hay que reconocer la

brillantez del efecto de versos como los del envío:

> Prince of sweet songs made out of tears and fire,
> a harlot was thy nurse, a God thy sire;
> shame soiled thy song, and song assoiled thy shame.

Swinburne, el poeta que piedra de escándalo en su sociedad, ve en Villon a un hermano espiritual de rebeldía, un révolté ante la sociedad de los hombres y ante Dios, un alma superior protagonista de una grandiosa tragedia vital al modo byroniano o victorhuguesco, digna de ser cantada en versos titánicos (38).

Se inicia el siglo XX, y la crítica erudita va mostrando al mundo cada vez más objetiva, más perfilada, la imagen del poeta. Nuevas ediciones de Longnon, Foulet y Thuasne, las dos grandes summas villonianas de Champion y Siciliano, trabajos de Langlois, Schwob, Paris, Kuhne, Neri, Cons, Burger, Chaney, Desonay, Rice, Wilmotte, alguna voz hispánica incluso, como las de Alfonso Corte y Olivar Bertran... Pero eso no cuenta ahora, no nos interesa en este momento. El mito Villon sigue rodando, y será Inglaterra otra vez la que nos va a dar su nueva versión.

En enero de 1928, D. B. Wyndham Lewis, firmaba en Saint Germain des Prés el prólogo a su libro sobre Villon (39). Obra apasionada, muy personal, que contiene mordaces comentarios para Marot (página 206), Gautier (página 208), los prerrafaelistas (página 49), Stevenson (página 62), etc. El autor ve en Villon un "sombre splendour" que le recuerda a Zurbarán y a El Greco, "an adherent of the Romish Church, whose tenets are so reflected in his writings" (40). Villon le hace pensar en los poetas marianos ingleses de la Edad Media, en los versos católicos de Thompson, en la poesía del propio Belloc... Todo el libro delata esta constante tensión polémica del intelectual católico inglés de la generación de Chesterton y Belloc, con su característico aire de afirmación vital jocunda, mediterraneizante, desmesurada. Villon como símbolo de lo sano, de lo vital en un cristiano anterior a la Reforma (41).

Directamente relacionados con esta actitud están los comentarios, más comedidos, que Belloc dedicó a Villon en uno de sus libros (42). Belloc observa en el poeta una "exuberance of attitude and manner" (43); "in Villon you find first its energy appearing above ground" (44).

Por estos mismos años, la aparición en Francia de lo que se hallamado "la dernière bohème" trae consigo otro Villon mítico. La paradójica personalidad de Max Jacob (45) y el recuerdo de Apollinaire presiden este grupo de pintorescos y anárquicos escritores instalados en Montmartre, que gustan de vivir "en bohème" (46). En

1926, uno de ellos, Francis Carco, escribe Le roman de François Villon, biografía novelada, muy fiel a la noticia histórica que poseemos del poeta, pero radicalmente falseada en cuanto a su espíritu. El Villon de Carco es un truhán simpático, bullicioso y rebelde a la vida "burguesa", a quien las malas compañías arrastran al delito. Carco se complace en querer identificar la jerga de los coquillards con el argot de Montmartre, y la azarosa vida de Villon con la de un bohemio moderno, despreocupado y al margen de toda convención, supuesta víctima de una sociedad egoísta, prosaica y vulgar. Visión la suya simplista y poco profunda, pero sinceramente entusiasta. Cuando nos habla de la Pomme du Pin y de las relaciones del poeta con la Grosse Margot, nos parece oir contar de nuevo las poco recomendables andanzas del héroe de su primera novela, el soutenseur Jésus-la-Caille (47).

Unos años más tarde, otro de los hombres de la "dernière bohème" se ocupará de Villon. En abril de 1939, Pierre Mac Orlan publica en Eve una narración breve titulada Une fin comme une autre; el poeta indultado en última instancia, sale de París y trabaja como escribiente en casa de un abogado de Orléans; un día el vino le desata la lengua y denuncia a varios de sus antiguos camaradas de la Coquille, y atraído con una añagaza a París, como venganza es asesinado y su cuerpo arrojado al Sena. Tomando como base este relato Mac Orlan escribió un guion para cine, y la película, bajo la dirección de André Zwobada, se filmó en 1945. La idealización novelesca del personaje y del ambiente está en la misma línea que la de Carcó (48).

La "dernière bohème" parisina, sofisticada y superficial, aportó muy poco al mito Villon; pero por estos mismos años, fuera de Francia, encontramos el eco de Villon más vivo, más fiel y más actual. En 1928 se estrenaba en Berlín La ópera de dos centavos (Die Dreigroschenoper) de Bertolt Brecht, con música de Kurt Weill. Esta farsa dramática que en sus diversas refundiciones y adaptaciones ha sido uno de los mayores éxitos teatrales del siglo, es, entre otras muchas cosas, una corrosiva y ejemplarmente cínica caricatura del mundo del hampa londinense, y para ello Brecht recurrió al antecedente literario más apropiado, el de Villon. La corte de los milagros del Soho tiene acentos villonianos; en los cantables la presencia del poeta del Testament es constante; la "Balada del rufián" no es más que una adaptación de la de la Grosse Margot, la "Balada de la vida agradable" lleva como epígrafe el envío de los Contrediz de Franc Gontier, y toda la canción es una paráfrasis de este poema; el protagonista, momentos antes de ser llevado al patíbulo, pronuncia la frase de los dos últimos versos del famoso quatrain villoniano:

Et de la corde d'une toise
sçaura mon col que mon cul poise (49)

Finalmente, la "Balada en la que Macheath pide perdón a todos", no es más que un arreglo del L'epitaphe Villon. La lista de reminiscencias podría ampliarse más aún. La genial caricatura de Brecht es quizá la visión más viva y más funcional del mito villoniano que se ha dado hasta ahora (50).

Poca cosa más que añadir ya a la evolución de este mito. Sólo que un día un novelista norteamericano lo consideró novelable, y así surgió If I were king, de Justin Huntley Mac Carthy, fruto de la más libérrima de las fantasías. El enorme éxito de la novela dio origen a una segunda parte que nos presenta al poeta casado y propietario de un castillo, y no tardó en llegar la versión cinematográfica en la que Ronald Colman encarnaba la figura de Villon. Y tras el film... una opereta.

Recordemos finalmente que Debussy puso música a tres de las baladas de Villon: Ballade de Villon à s'amye, Ballade que Villon fist à la requeste de sa mère y Ballade des femmes de Paris (51).

Tal vez este inventario de las diversas fases que ha conocido el mito de Villon parezca demasiado largo; pero tenemos ahora algo importante: un fondo histórico de actitudes para la actitud de Pound. Villon, genialmente grotesco en Gautier, "bonne vieille école facétieuse" (52) en Sainte-Beuve, nostalgia de lo medieval en Michelet, corroboración de Boileau, en Nisard, Bohemio en Banville, poeta maldito en Verlaine, rareza en el prerrafaelismo, rebelde trágico en Swinburne, sombra del mal en Stevenson, truhán simpático en Carco, personalidad desbordante de vida en Lewis, hampón caricaturesco en Brecht, protagonista de best-seller norteamericano, Villon en el cine y en el escenario de opereta, aspectos diversos que caricaturizan rasgos aislados de una personalidad histórica y poética: Así han desarrollado los hombres de nuestra época el mito Villon, así lo han visto. Contamos ya pues con la referencia histórica obligada para situar y comprender la actitud de Pound (53).

b) "François de Montcorbier, Poet and Gaol-bird": Los principales textos críticos de Pound sobre Villon se sitúan en la cronología bibliográfica del poeta entre los ingleses del último cuarto de siglo (prerrafaelistas, Swinburne, Stevenson) y los libros villonianos del los veintes (Carco y Lewis), contemporáneos éstos últimos de artículos como How to read que dedican tanta atención a Villon. El capítulo octavo de The Spirit of Romance - cuya primera edición recordemos es de 1910 - lleva el título de Montcorbier, alias Villon (54). De este trabajo y de las numerosas referencias a Villon dispersas por toda su obra crítica es posible extraer una síntesis

representativa de la actitud de Pound ante el poeta medieval.

El artículo de The Spirit... se inicia con unas consideraciones generales sobre el tránsito de la mentalidad poética medieval a la renacentista. Desde la muerte del Dante (1321) hasta la aparición de Villon, a mediados del siglo XV, transcurre un siglo y cuarto en el que no se aporta nada "distinctly new" a la poesía, afirma. Se ha dicho que el Renacimiento empieza en el Dante, pero esta afirmación no puede admitirse sin muchos distingos: "He is the culmination of one age rather than the beggining of the next" (55). La cúspide insuperable que representa su obra exige un descenso inmediato; el poeta medieval ya no puede ascender más, y tras la Commedia se inicia un largo y florido descenso, gratamente fácil y bello, pero - ahí está el esteta riguroso con su culto de la dificultad -, decadente por sofisticado.

"Dante, however, sought to hang his song from the absolute, the center and source of light; art since Dante has for the most part built from the ground" (56). La poesía desciende a ras de tierra, adquiere una inmanencia que se desentiende del plano trascendental, teológico, para acentuar el sicológico. El Renacimiento será ya un fenómeno meramente sicológico: "The Renaissance is not a time, but a temperament. Petrarch and Boccaccio have it" (57). Para Pound ello equivale a decir que no se aporta nada substancialmente nuevo a la poesía. "Petrarch refines but deenergizes", concepto éste realmente agudo respecto al cantor de Laura.

Chaucer parte de unos supuestos poéticos puramente medievales, pero representa ya el tránsito hacia un "gentler process" (58). La Alta Edad Media ha muerto definitivamente; "after all these fine gentlemen, guardians of the Arthurian Graal, prophets of Rome's rejuvenation, and the rest, had been laid in their graves". En París, un poeta, carne de presidio, "with no care whatever for the flowery tradition of medieval art, and no anxiety to revive the massive rhetoric of the Romans", se erige como avanzado de una actitud poética que tardará siglos en aparecer. Del mismo modo que el Dante contiene ya en embrión elementos renacentistas, Villon anticipa una visión de la poesía sorprendentemente moderna.

En principio los trovadores fueron el modelo de los poetas toscanos; pero "Villon carries on another Provençal tradition, that of unvarnished, intimate speech". Ello no significa que Villon escuviera directamente influído por los provenzales, sino tan solo que algunos de sus rasgos y características aparecen ya en la lírica provenzal. "Thus, the tone of the a tenzone of Arnaut Daniel ... suggest the tone of some of Villon's verses; as the form of the Provençal canzon had suggested the form of the north French ballade" (59).

La sátira de Villon tiene precedentes en las formas más directas del sirventés provenzal; con una diferencia: "that Villon at times says of himself what the Provençals said only of one another". Sigue Pound: sin embargo no es preciso ir tan lejos para encontrar antecedentes a la libertad expresiva de Villon; los misterios franceses nos dan ejemplos de una gran audacia expresiva; así este pasaje de una obra del ciclo de la Crucifixión, en la que un ángel dice a Dios Padre:

> Père éternal, vous avez tort
> e ben devetz avoir vergogne.
> Vostre fils bien amis est mort
> e vous dormez comme un ivrogne (60).

Hasta aquí los comentarios de Pound sobre el aspecto formal e histórico de la obra villoniana. Quizá, antes de proseguir, valga la pena hacer un alto para glosar estas opiniones.

En primer lugar vemos cómo por vez primera un glosador de Villon, no perteneciente al campo propiamente erudito, se preocupa seriamente por buscar la inserción histórica del poeta. A la visión de Pound no puede negársele comprensión y agudeza crítica, y nos preguntamos cuántos críticos no especializados en literatura medieval eran capaces en 1910, y aún hoy, de formular juicios tan certeros sobre la época.

El contraste establecido entre la poesía dantesca y la petrarquista es muy justo. Después de Dante, con Petrarca y sus epígonos, la lírica se laiciza en el fondo y se amanera en la forma, mientras otra rama de origen trovadoresco que había perdurado en Francia desemboca en la poesía cortesana de los siglos XIV y XV, en la que pueden observarse estas dos mismas características.

El problema que se plantea entonces es cómo explicar históricamente la poesía de Villon, posterior en un siglo a Petrarca y contemporáneo de Charles d'Orléans, el Villon que crea una poesía que no va a tener descendencia. Tras Villon, llega con los grands rhétoriqueurs, la última fase, residual, de la lírica cortesana, e inmediatamente la Pléyade impondrá el modelo petrarquista italiano; la opinión de Pound de que Villon anuncia un cambio poético que tardará siglos en producirse es discutible, pero en modo alguno descabellada.

¿Cómo pues insertar a Villon en el panorama de su tiempo? Pound no nos da una respuesta concreta, pero afirma que la tradición de desgarro y audacia expresiva del Testament es la misma que la de las tensones provenzales, como la de Arnaut Daniel, por ejemplo. El paralelo no es muy afortunado; el debate de Trucs Malecs, de Arnaut, no tiene nada en común con los versos de Villon; es decir

tienen en común el ser debidas a dos poetas que poseen ambos una concepción medieval de la poesía de escarnio, pero de actitudes muy distintas. La inaudita ferocidad y audacia de expresión de la poesía de escarnio medieval no es patrimonio exclusivo de las tensones provenzales, sino una característica general que encontramos en todas las literaturas medievales y que va involucrada en un sentido de la libertad expresiva que a lo largo de los últimos siglos ha sido muy moderada por la convención social (61). La relación entre Villon y los trovadores no es mayor que la que hoy pueda existir entre un poeta actual y los románticos. No cuenta para el caso. Tampoco la cita de un misterio medieval tiene el menor sentido, porque a lo que Pound se refiere es a una característica de la concepción expresiva del escritor de la Edad Media, en general.

Quedan pues sin resolver todas estas cuestiones. Las líneas de tradición literaria que confluyen en la poesía del Testament - Deschamps y demás testamentos satíricos, humor goliardesco, canción de escarnio popular - explican suficientemente el aspecto histórico y formal de Villon, sin necesidad de recurrir a los lejanos trovadores.

Pound sigue adelante y trata de la personalidad del poeta en sí. Una personalidad tan poderosa que es ella misma la que explica esta poesía. "Villon's art exists because of Villon". La esencia de esta poesía reside en la fidelidad a un yo en el sentido más concretamente humano del término. La personalidad del poeta, observada de un modo directo y vivísimo es la materia misma de la poesía. En Villon no encontramos una gran imaginación, pero sí un profundísimo apego al hecho concreto, material, que es él y lo que le circunda; una "porfiada obstinación" - dirá expresivamente Pound - en no desviar la mirada de lo que la vida le pone ante los ojos, como hechizado por esta agridulce contemplación de lo real. "Where Dante has boldness of imagination , Villon has the stubborn persistency of one whose gaze cannot be deflected from the actual fact before him: what he sees, he writes" (62).

Hemos ya identificado a Villon como a poeta "personal", un poeta que "never forgets his fascinating, revolting self". El mismo es su materia poética, pero nada más lejos de Villon que las actitudes de autosuficiencia, de satisfecha complacencia en sí mismo; nada más lejos que un canto a sí mismo como el de Whitman. Villon "thanks God (is) free from that horrible air of rectitude with which Whitman rejoices in being Whitman"; Whitman pretender conferir "a philantropic benefit on the race by recording his own self-complacency". Villon nos habla de su frío, de su hambre, de sus remordimientos, de las penalidades de la cárcel, de su miedo a la muerte; Whitman, de lo trascendental que es para la humanidad el que él coma sandías:

"Lo, behold, I eat water-melons. When I eat water-melons the world eats water-melons through me".

A esto - comenta sarcástico Pound - sellama optimismo y amplitud de visión. En la poesía de Villon no hay ni optimismo ni amplitud de visión. A la voz satisfecha del uno se opone el sufrimiento, el sarcasmo, el hecho irrevocable, en el otro. Villon es un desvergonzado. Whitman decide que el avergonzarse trae malas consecuencias y se complace en una actitud superior de pureza.

Villon ocupa un lugar de excepción en la historia de la literatura porque es el único caso de poeta sin ilusiones. "There are désillusionnés, but they are different (...) Villon never lies to himself" (63). Es decir, no se forja ilusiones sino que se limita a constatar hechos. Las cosas no le interesan tanto por lo que deberían ser o él quisiera que fuesen, sino por lo que son. "He does not know much, but what he knows he knows: man is an animal, certain thing he can feel; there is much misery, man has a soul about which he knows little or nothing. Helen, Heloise and Joan are dead, and you will gather last year's snows before you find them" (64).

A continuación se transcriben dos fragmentos de la balada de las damas de antaño, en la versión de Rossetti (65), con una nota a pie de página que dice literalmente: "Compare Les Coplas (sic) of Villon's Spanish contemporary Gomez Manrique". El error es muy comprensible, pero parece indicarnos, por un lado que el trato de Pound con la literatura española no había sido demasiado íntimo, y por otro que no era demasiado minucioso en sus referencias.

Lo perdurable en Villon no es su arte, sino la substancia de su misma personalidad:

"Where Dante is the supreme artist, Villon is incurious; he accepts the forms of verse as unquestioningly as he accepts the dogma and opinion of his time. If Dante reaches out of his time, and by rising above it escapes many of its limitations, Villon in some way speaks below the voice of his age's convention, and thereby outlasts it. He is utterly mediaeval, yet his poems mark the end of mediaeval literature. Dante strives constantly for a nobler state on earth. His aspiration separates him from his time, and the ordinary reader from his work. The might of his imagination baffles the many. Villon is destitute of imagination; he is almost destitute of art; he has not literary ambition, no conciousness of the fame hovering over him; he has some slight vanity in impressing his inmediate audience" (66).

La cita es larga pero sin duda valía la pena transcribirla por entero. Insistiendo en el paralelo con el Dante, Pound esboza una serie de puntos que nos delimitan con una sorprendente claridad las figuras de ambos poetas. De la idea, a primera vista super-

ficial y tópica, de que la materia poética de la obra de Villon es su propia personalidad, pasamos a una visión más amplia e interesante: hay poetas para quienes su obra es un medio de superación que les eleva sobre su época y su propia personalidad, un instrumento que transforma la realidad, que la convierte en valor absoluto; es el hombre que aspira a una superación, a una sublimación trascendente, y en sus manos la más cotidiana, la más ínfima de las cosas adquirirá una nueva dimensión; así Dante, cuya ambición desbordará todos los moldes de su época.

Su antagónico es Villon, cuya obra es una implícita negación a superar su genuino plano de realidad; no hay imaginación, ni hay voluntad de arte ni afán de perfección, ni metafísica, sino sólo esta "porfiada obstinación" en no apartar los ojos de las cosas que le rodean. No hay nada a escala titánica, todo es a escala humana, en la acepción más cotidiana del término. Perdemos la noción de la grandeza que el hombre y el artista pueden imponerse, pero conquistamos otro género de grandeza quizá no muy inferior: la inherente a la condición humana y a la aceptación de sus formas de manifestarse.

Unas páginas atrás hemos visto formulada una división, en el fondo muy semejante a ésta, e ilustrada con el nombre de Villon. Sainte-Beuve no supo valorar a Villon, pero intuyó cuál era su postura; su error fue pues más de sensibilidad y de parcialidad en el juicio, que de diagnóstico de historiador literario.

Las páginas que siguen constituyen una bella y comprensiva glosa a esta actitud de Villon. Gran parte de su obra, afirma Pound, "is in no sense poetry" (67). La inventiva es de lo más elemental; ladrón, asesino (68), alcahuete, rufián de una prostituta (69), debe su gloria a unas pocas páginas de sinceridad carente de imaginación; canta las cosas cómo son. Se atreve a mostrarse a sí mismo. Su inmoralidad no es una pose cultivada con fines literarios. Nunca comete el fatal error de glorificar su pecado, de complacerse en él o de pretender menospreciar la virtud.

Sigue la traducción de las estrofas XXIX y XXX del Testament (70). Es el pasaje en el que el poeta evoca la suerte diversa de sus antiguos compañeros:

Ou sont les gracieux gallans
que je suivoye ou temps jadis...

Unos han muerto - "repos aient en paradis" - , otros - "Dieu mercy!" - son hoy grandes señores, hay quienes mendigan y no ven el pan más que através de los cristales de las ventanas, y otros han fingido que han entrado en religión.

Voyez l'estat divers d'entre eux.

"Poignant stanzas" - acota Pound - "(that) are comparable only to Lamb's grave and more plaintive I have had playmates, I have had companions". (En las ediciones modernas de The Spirit..., no se incluye en poema de Charles Lamb, pero en la primera edición de 1910, éste figura en nota, al pie de la página 182. Es un poema de u/na considerable ramplonería que no recuerda en absoluto a Villon).

La fidelidad de Villon a la realidad concreta es implacable; su autorretrato posee el mismo despiadado verismo que los lienzos en los que Rembrandt plasmaba su propia fealdad. Su poesía aborda territorios desconocidos por el "delicate art" de Arnaut Daniel o de Baudelaire. Villon no busca excusas ni para Dios ni para sí mismo. Ha pasado el tiempo de la alegre juventud, y con ella todo ha desaparecido:

> Allé s'en est, et je demeure,
> povre de sens et de savoir,
> triste, failly, plus noir que meure,
> qui n'ay ne cens, rente, n'avoir (71).

"He recognizes the irrevocable, he blames no one but himself, he never wastes time in self-reproaches, recognizing himself as the result of irrevocables causes":

> Necessité fait gens mesprendre
> et faim saillir le loup du bois (72)

Acepta su responsabilidad, se acepta a sí mismo, acepta el mundo que le rodea. "The dramatic imagination is beyond him, yet having lived himself, he has not need to imagine what life is". Como el juglar del Cantar del Cid, Villon ignora la fantasía; "in the Cid death is death, war is war. In Villon filth is filth, crime is crime; neither crime nor filth is gilded. They are not considered as strange delights and forbidden luxuries, accessible only yo adventurous spirits. Passion he knows, and satiety he knows, and never does he forget their relation" (73).

Pocas veces se toma la molestia de escribir algo que no responda a sus sentimientos personales; pero aún cuando lo hace - en la oración que pone en boca de su madre, en el rondel por la amada muerta de Ythier Marchant, por ejemplo - nunca abandona su propia personalidad.

A continuación da la traducción de las dos estrofas del rondel (74), y luego de las estrofas I y III de la Ballade pour prier Nostre Dame (75). Siguen los Regrets de la belle Heaulmière, en la versión de Swinburne (76), y el artículo de Pound entra ya en su fase

final.

Los intentos de imitar a Villon, imitando una pose que recuerde a su vida, han fracasado, probando una vez más que "las tabernas y las prostitutas", para producir buena poesía nox son mejores que la filosofía, la cultura, el arte, la filología, las virtudes morales, el esfuerzo consciente o cualquier otra panacea.

"La grandeza de Villon - sigue Pound - reside en el hecho de haber proclamado inconscientemente el derecho divino del hombre a ser él mismo, el único de los llamados 'derechos del hombre' que no es un producto artificial".

Se insiste en la comparación con el Dante, repitiéndose los conceptos ya expuestos anteriormente. Villon hubiera podido ser uno de los personajes dantescos; "he is a lurid canto of the Inferno, written too late to be included in the original text" (77).

La traducción de Swinburne de L'epitaphe Villon (78), da pie a la consideración final: "Dante's vision is real, because he saw it. Villon's verse is real, because he saw it (...) For these men life is in the press. No brew of books, no distillation of sources will match the tang of them" (79).

Hasta aquí el artículo de The Spirit... Recordemos para completar el panorama de la visión de Pound, las páginas de How to read (80), con su selección de autores fundamentales. Tras Homero, Safo, Catulo, Ovidio, Propercio, algunas epopeyas medievales, una antología de los trovadores, Dante y Cavalcanti, "VILLON; after Villon and for several centuries, poetry can be considered as fioritura, as an efflorescence, almost an effervescence, and without any new roots" (81). Villon es un "pivot" para comprender la evolución de la poesía, que, después de haber sido, durante siglos, "lofty and flowery language", halla de nuevo una voz propia con el terceto Gautier-Corbière-Rimbaud (82).

¿Qué representa el Villon de Pound respecto a las interpretaciones estudiadas en el primer parágrafo? Observamos en primer lugar que Pound se considera ya eximido de todo detalle anecdótico por la gran difusión de la obra villoniana en el ámbito de habla inglesa. Pero hay algo mucho más importante: no incurre en ninguna de las dos posturas críticas más tentadoras para un comentarista del poeta, y más improcedentes también: considerar a Villon como a un modelo vital y juzgarle desde un punto de vista ético.

La frase con que hemos encabezado este parágrafo resulta explicativa: "poet and gael-bird". Primera y fundamentalmente, el interés es para el poeta, pero para explicárnoslo necesitamos recurrir al elemento biográfico, que queda siempre actuando en función de lo poético.

Hemos visto que en el aspecto histórico el comentario de Pound contiene ciertas inexactitudes, ciertos desenfoques, pero que en general representa una actitud comprensiva e inteligente. Corren los años de la estética imaginista y la obra de Villon puede verse con una nueva perspectiva: el poeta de la expresión directa, no sofisticada, del habla coloquial; la exactitud y la propiedad que en la poesía de un gran creador pueden tener las palabras y los giros cotidianos, cómo este material, a simple vista vulgar e inútil, puede convertirse en un medio eficacísimo de inmediatez expresiva; "if you want the gist of the matter, go to Sappho, Catullus, Villon, Heine when he is in the vein. Gautier when he is not too frigid"(83). Es en este aspecto de precisión, de exactitud, de "definiteness", como Villon interesará a Pound y a los imaginistas. Evidentemente ésta es una versión que no tiene nada que ver con el mito villoniano, una versión dada desde fuera del campo erudito, que confluye en el interés de un movimiento literario moderno, pero que no implica una tergiversación, una deformación de la personalidad del poeta medieval. Es sin duda el tratamiento más profundo y más fiel que un amateur medieval moderno haya podido dar de Villon (84).

Insistamos en lo que decíamos respecto del Dante: el punto de partida es siempre el prerrafaelismo; sería absurdo negar este precedente inmediato, evidentísimo; sería absurdo también suponer que en este aspecto Pound no es más que un epígono de esta visión finisecular; estamos ante una perspectiva nueva, ante juicios absolutamente nuevos, ante un criterio estético mucho más exigente y sólido, que el que podían ofrecernos Rossetti y los intelectuales de su círculo.

Pero la poesía de Villon viene determinada en gran parte por su vida irregular, y sobre ella se inclina también la crítica de Pound. Por supuesto que una sicología como la de Villon tenía que ejercer una enorme atracción sobre este gran admirador de las personalidades más fuertes, más independientes; habla del "derecho del hombre a ser él mismo", y en general su comentario está guiado por una noción vitalista. Pero no glorifica su vida, no le otorga un aura de rebelde prometeico;ni se plantea el problema de si Villon es o no es moral, o en qué grado lo es; no le justifica siquiera como hombre. Sólo intenta comprender, fijar unos hitos que faciliten la aproximación a esta obra, tan roturada por el tópico y el prejuicio. Pound trata de explicarse la poesía através de Villon. Fue un hombre que careció de imaginación, dice; que, afortunadamente, no tuvo imaginación y fue mal estudiante; dada su mentalidad, el estudio sólo hubiera podido llevarle a ser un rimador mediocre, un poeta frustrado, que acepta las reglas de un juego en el que sólo pueden triunfar los hombres de gran vuelo imaginativo, los creadores genuinos. No era éste su camino. Su grandeza reside precisamente en este

ser fiel a su falta de imaginación, de inventiva. Villon no sabía ni podía ver otra cosa que esto: lo que ocurría cada día; estaba como fascinado por el espectáculo cotidiano del movimiento de las cosas. Era el verdadero camino de su genio de narrador. Y ésta es la causa de que la conjunción de todos estos hechos hiciera de él el gran poeta que hoy conocemos.

En Dante culmina, para Pound, la poesía medieval y de todos los tiempos. Después de esta cima conocemos el descenso: ya sólo es posible este gesto en el que la caricatura grotesca expresa este declive. Villon, primer poeta moderno, cuyos sucesores serán Gautier, Baudelaire, Corbière, Laforgue y Rimbaud. Para Pound éste es un signo de que el mundo está absolutamente desquiciado y ya no es posible un arte grandioso y puro, sino sólo la caricatura, el reflejo grotesco de la realidad.

Y así es cómo en nuestro siglo, François Villon ha encontrado a su mejor intérprete, a la vez fiel y moderno.

c) Las "villonelas": En la primera edición de Personae Pound incluyó dos poemas de tema villoniano, a los que llamó "villonauds", término que traducimos en español por el neologismo "villonela": Villonaud for this Yule (85) y A Villonaud: Ballad of the Gibbet (86).

El texto del primero de estos poemas es el siguiente:

VILLONAUD FOR THIS YULE

Towards the Noel that morte saison
(Christ make the shepherds' homage dear!)
then when the grey wolves everychone
drink of the winds their chill small-beer
and lap o' the snows food's gueredon
then makyth my heart this yule-tide cheer
(Skoal! with the dregs if the clear be gone!)
wining the ghosts of yester-year.

Ask ye what ghosts I dream upon?
(What of the magians' scented gear?)
The ghosts of dead loves every one
that make the stark winds reek with fear
lest love return with the foison sun
and slay the memories that me cheer
(such as I drink to mine fashion)
wining the ghosts of yester-year.

Where are the joys my heart had won?
(Saturn and Mars to Zeus drawn near!)[1]
Where are the lips mine lay upon,
aye! where are the glances feat and clear
that bade my heart his valour don?
I skoal to the eyes as grey-blown mere
(Who knows whose was that paragon?)
Wining the ghosts of yester-year.

Prince: ask me not what I have done
nor what God hath that can me cheer
but ye ask first where the winds are gone
wining the ghosts of yester-year.

.....

(1) Signum Naturitatis.

VILLONELA PARA ESTA PASCUA

Por Navidad, la estación muerta,
(Cristo hizo arduo el homenaje de los pastores)
cuando los lobos grises van errantes
y sorben de los vientos la cerveza floja y fría,
es entonces que mi corazón se complace en la / Pascua
(Bueno, beberemos posos, si se evaporó el clarete)
que se lleva las sombras del pasado año.

¿Preguntáis en qué sombras yo sueño?
(¿Qué es lo que en los magos trasciende a oficio?)
Las sombras de los amores muertos
que hacen, humear, terribles, todo viento,
para que el amor vuelva con el radiante sol
y ahogue los recuerdos que me alegran
(tales como el beber a mi talante)
que se llevan las sombras del pasado año.

¿Dónde están los gozos de mi corazón?
(¡Saturno y Marte atraídos por Júpiter!)
¿Dónde están los labios que besé?
¿Dónde están las miradas audaces y claras
que revestían de valor mi corazón?
Saludo a los ojos como a un límite de / grises flores
(¿Quién sabe a quién perteneció el modelo?)
que se llevan las sombras del pasado año.

Príncipe: no me preguntes lo que he hecho
ni lo que ha hecho Dios para mi gozo;

mejor pregunta qué se hizo de los vientos
que se llevan las sombras del pasado año.

. . . . . .

Pound ha empleado la típica forma de la balada villoniana, pero con ciertas variantes en el esquema. El esquema de las baladas de Villon tiene siempre tres rimas distintas, mientras que la villonaud no tiene más que dos.

VILLON: A B A B B C B C

POUND : A B A B A B A B

Es decir que Pound convierte en dos serventesios gemelos lo que en Villon sólo son dos serventesios encadenados.

Las rimas del envoi se disponen así:

VILLON: B C B C

POUND : A B A B

Otra importante innovación es el uso de los paréntesis que abarcan todo el verso, y que se disponen simétricamente en los versos segundo y séptimo de cada estrofa. De este modo el ritmo de la balada queda cortado periódicamente por estos incisos que tienen por función el introducir una suerte de acotaciones que crean un cierto clima de diálogo, de acuerdo con el principio del monólogo dramático; los paréntesis, por otra parte, contribuyen a evitar el peligro de la monotonía en un poema de 28 versos que sólo utiliza dos rimas.

Villonaud for this Yule no es en modo alguno ni una traducción ni una paráfrasis. En palabras del propio Pound, en carta a W. C. Williams, no pretende ser más que "an expression akin to, if not of, the spirit breathed in Villon's own poeting" (87); reproducir el espíritu que alienta en la poesía de Villon, reproducir una atmósfera, un clima.

Para ello Pound ha recurrido a diversos artificios. En primer lugar ha elegido una forma poética típicamente villoniana: la balada. Recordemos a este respecto que es la única vez que Pound pone en boca de uno de los poetas medievales que recrea, una forma poética que les es propia. Sabemos que ni Bertran de Born escribió jamás sextinas, ni Arnaut de Maruelh, Peire Vidal, Cino da Pistoia o Cavalcanti escribieron jamás poemas en métrica libre como los que Pound les atribuye; nada hubiera sido más ajeno a la mentalidad poética de la época. Este es pues el único caso de una acomodación del poeta moderno a la forma estrófica peculiar del medieval.

Como tema Pound eligió la línea suavemente melancólica de la balada de las damas de antaño. El motivo del estribillo de las "neiges d'antan" se adapta hábilmente a la villonela. Pound sabía algo importante: que "antan" no significa "antaño" sino "el año pasado", y esta idea de la inmediatez de lo perdido que se lamenta, se combina con la sugerencia que aportaron para él unos versos de la segunda estrofa de Le Lais:

> En ce temps que j'ay dit devant,
> sur le Noel, morte saison,
> que le loups se vivent de vent (88).

Son los versos en que Villon describe el invierno de 1456, cuando se halla escribiendo Le Lais.

Pound tiene ya el escenario: el invierno, la Navidad. Y con la Navidad, el fin de año. La hora de empezar un año nuevo, la más propicia para reflexionar sobre el paso del tiempo. Iniciamos otro año, pero ¿dónde están las sombras, los fantasmas que nos acompañaron durante el año anterior? Así es como con esta transposición se desarrolla un motivo poético paralelo al tratado por Villon, en una atmósfera plenamente villoniana.

El primer verso de la villonela reproduce el verso 10 de Le Lais, en parte traducido, en parte con las mismas palabras del original. Sigue la pintura de la atmósfera navideña, y los versos 3 y 4 surgen por adaptación del verso 11 de Le Lais y su motivo de los lobos famélicos. El inciso del verso 7 rompe la continuidad de la última frase de la estrofa (versos 6 y 8) con una desenfadada y jocunda expresión báquica, a la que sigue el refrain construido sobre el modelo villoniano del "mais ou sont les neiges d'antan?", pero con una curiosa particularidad: el equivalente de "antan" o "año pasado" es "yester-year", el mismo término que había usado Rossetti en su traducción de la balada de Villon:

> But, where are the snows of yester-year?

Una vez más el peso de la tradición de Rossetti se deja sentir en Pound. Es indudable, por otra parte, que la cierta homofonía existente entre "snows" y "ghosts" no es casual.

En la última estrofa el modelo de la balada de las damas, deja paso a unos ecos de los Regrets de la belle Heaulmière, ecos, preciso es confesarlo, muy vagos, casi irreconocibles. El único punto de apoyo para esta suposición es el de que las preguntas retóricas sobre el paso del tiempo se refieren por ejemplo a los labios y a los ojos

> where are the lips mine lay upon,
> aye! where are the glances feat and clear

alusiones físicas concretas que no se encuentran en la balada de las damas, y que en cambio evocan algunos pasajes de los Regrets, como:

> Qu'est devenu ce front poly,
> cheveux blons, ces sourcils voultis
> grant entroeil, ce regart joly,
> dont prenoie les plus soubtils (89).

Como se advertirá, en rigor, sólo en el detalle de la mirada coinciden ambos pasajes (90).

En Le Debat du Cuer et du Corps de Villon hay una alusión a Saturno, el astro maléfico (91), pero nada permite suponer que tenga alguna relación con el verso 18 de la villonela.

En envío se abre con la invocación usual que encabeza el envoi de las baladas antiguas, pero es evidente que aquí Pound está calcando el envío de la balada de las damas:

> Prince, n'enquerez de sepmaine
> ou elles sont, ne de cest an,
> qu'a ce refrain ne vous remaine:
> Mais ou sont les neiges d'antan? (92)

.....d.....

La segunda villonela es como sigue (93):

A VILLONAUD: BALLAD OF THE GIBBET

or the song of the sixth companion

SCENE: "En ce bourdel où tenons nostre estat".

It being remembered that were six of us with Master Villon, when that expecting to be hanged he writ a ballad whereof you know: 'Frères humains qui après nous vivez'.

> Drink ye a skoal for the gallows tree!
> François and Margot and thee and me,
> drink we the comrades merrily
> that said us, 'till then' for the gallows tree!
>
> Fat Pierre with the hook gauche-main,
> Thomas Larron 'Ear-the-less',
> Tybalde and the armouress
> who gave this poignard its premier stain
> pinning the Guise that had been fain

to make him a mate of the 'Haulte Noblesse'
and bade her be out with ill address
as a fool that mocketh his drue's disdeign.

Drink we a skoal for the gallows tree!
François and Margot and thee and me,
drink we to Marienne Ydole,
that hell brenn not her o'er cruelly.

Drink we the lusty robbers twain,
black is the pitch o' their wedding dress,[1]
lips shrunk back for the wind's caress
as lips shrinkx back when we feel the strain
of love that loveth in hell's disdeign,
and sense the teeth through the lips that press
against our lips for the soul's distress
that striveth to ours across the pain.

Drink we skoal to the gallows tree!
François and Margot and thee and me,
for Jehan and Raoul de Vallerie
whose frames have the night and its winds in fee.

Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain,
Culdou lacking a coat to bless
one lean moiety of his nakedness
that plundered St. Hubert back o' the fane:
Aie! the lean bare tree is widowed again
for Michault le Borgne that would confess
in 'faith and troth' to a traitoress,
'which of his brothers had he slain?'

But drink we skoal to the gallows tree!
François and Margot and thee and me:

These that we loved shall God love less
and smite always at their faibléness?

Skoal! to the gallows! and then pray we:
God damn this hell out speedily
and bring their soul to his 'Haulte Citee'.

(1): Certain gibbed corpses used to be coated with tar as a preservative; thus one scarecrow served as warning for considerable time. See Hugo: L'Homme qui rit.

VILLONELA: BALADA DE LA HORCA

O la canción del sexto de los compañeros

Escenario: "En ce bourdel où tenons nostre estat"

Recuérdese cuando estaba Maître Villon con cinco compañeros, creyendo que iban a ser ahorcados, y él escribió una balada de la que todos saben el primer verso: "Frères humains qui après nous vivez".

¡Bebed un trago por el árbol de la horca!
François y Margot y tú y yo,
bebamos alegremente por los camaradas
que nos dijeron "hasta pronto" desde el árbol de la horca.

El gordo Pierre, un garfio en vez de mano izquierda,
Tomás Ladrón, "el Sordo",
Teobaldo y aquella armera
la primera en manchar este puñal
ensartando al de Guisa que había intentado
entrar en la Alta Nobleza
y luego la despidió con viento fresco
como un necio que se burla del desdén de su amante.

¡Bebamos un trago por el árbol de la horca!
François y Margot y tú y yo,
bebamos por Marionne Ydole
para que en el infierno no se tueste demasiado.

Bebamos por este par de ladrones codiciosos,
negra es la pez de su traje de bodas,
los labios apretados por la caricia del viento
como se aprietan los labios al sentir la tensión
del amor, que amaba desdeñando al infierno,
y se sienten los dientes a través de los labios apretados
contra nuestros labios por la angustia del alma
que nos asaltaba en medio del dolor.

¡Bebamos un trago por el árbol de la horca!
François y Margot y tú y yo
por Jeahn y Raoul de Vallerie
cuyos huesos son ya de la noche y sus vientos.

Maturin, Guillaume, Jacques d'Allmain,
Culdou, que necesitando una casulla
para cubrir la mitad de su flaco cuerpo,
se la quitó de la espalda de San Humberto, en la iglesia.
¡Vaya! El árbol pelado y flaco vuelve a quedarse viudo,
porque Michault el Tuerto ha confesado
"en fe y verdad" a una traidora
"a cuál de sus hermanos había asesinado".

¡Pero bebamos un trago por el árbol de la horca!
François y Margot y tú y yo.

A los que queremos bien ¿les amará Dios menos
y se encarnizará siempre con sus flaquezas?

¡Salud! ¡Por la horca! Y luego recemos:
Que Dios les libre aprisa de este maldito infierno
y lleve sus almas a la Haulte Citee.

.....

Esta segunda villonela muestra de un modo mucho más acusado que la primera la técnica del monólogo dramático, ya tantas veces comentada. En las acotaciones escénicas - como en la sextina, o en Piere Vidal Old - Pound nos indica el lugar de la acción, la circunstancia a que alude el monólogo y la personalidad del que habla.

Sabemos que a fines de 1462, a consecuencia de una riña que tuvo lugar en la rue de la Parchiminerie, Villon es acusado de homicidio, se le prende y es sentenciado "a estre pendu et estranglé"; en la cárcel del Châtelet, según es tradición, escribió dos famosos poemas: el Quatrain que empieza

Je suis Françoys, dont il me poise (94)

y la llamada Ballade des pendus o L'epitaphe Villon (95):

Frères humains qui après nous vivez,
n'ayez les cuers contre nous endurcis...

Nada se sabe de la estancia del poeta en el Châtelet pendiente de una condena de muerte. Pero el quinto verso del Epitaphe Villon nos da un inesperado dato:

Vous nous voiez cy attachez cinq, six...

Villon, que escribe el poema en primera persona del plural, aquí concreta más: están en la cárcel, esperando ser ahorcadas, seis personas. El poeta habla en nombre de todos, y pide, en los versos más impresionantemente patéticos y realistas de toda la poesía medieval, un poco de compasión, y unas oraciones para que Dios les absuelva de sus pecados.

Pero la condena no se llevará a efecto; Villon interpondrá un recurso judicial, y el 5 de enero de 1463, una sentencia del Parlamento conmuta la pena de muerte por la de diez años de destierro de la ciudad de París.

Ha pasado algún tiempo, el poeta está lejos, desterrado, nada más volverá a saberse de él, y sus compañeros de prisión, también en libertad, se reúnen en uno de los figones preferidos de Villon, mitad taberna, mitad prostíbulo, cuyo propietario, el complaciente marido de la Grosse Margot era el protagonista de la balada villo-

niana

En ce bordeau ou tenons nostre estat! (96)

Esta es la "puesta en escena" de Pound. En el burdel que Villon hizo famoso, el sextó de los compañeros de prisión de François entona una canción báquica y macabra en honor de la horca. Del verso de Villon parece deducirse que eran seis contando al poeta, mientras que Pound dice en su acotación que "there were six of us with Master Villon". Por otra parte Villon es aludido en la villonaud como formando parte de la compañía, lo cual históricamente es muy improbable por los motivos que sabemos. Pero éstas son pequeñeces históricas a las que sin duda Pound no prestó la menor atención, ni tienen ninguna importancia para la valoración del poema. Es sólo una prueba más de la escasa importancia que concede al elemento histórico como a tal (97).

El sexto de los compañeros de la prisión empieza pues su canto báquico sobre la horca. Para crear su atmósfera Pound reúne en el figón de la Grosse Margot a una caterva de individuos de no muy buena reputación, ladrones y asesinos, rameras, bandoleros de las partidas de los coquillards, cuya compañía se sabe que frecuentó Villon, si es que él mismo no perteneció a estas bandas. Para ellos la horca es algo familiar; encontramos todo un repertorio de lenguaje de jerga alusivo a la horca: la horca es un árbol cuyo fruto es el ahorcado; la pez con que se recubrían los cadáveres de los ajusticiados para evitar que se descompusieran (véase la nota de Pound) es el negro traje de bodas; la muerte misma en la horca es la "boda", y así cuando alguien logra escapar a ella, se dice que el árbol ha enviudado, se ha deshecho la boda, etc.

Al margen de este lenguaje de germanía referente al tema central del poema, hay constantes muestras de una jerga con la que Pound pretende dar un equivalente del jargon de los coquillards en el que Villon escribió varias baladas (98). Y hay también una serie de elementos que la relacionan con la parte normalmente conocida de la obra villoniana.

Está en primer lugar la cuestión de los nombres propios. Algunos son fácilmente identificables. A lo largo del poema, "el sexto de los compañeros" se dirige cuatro veces, en lo que constituye una especie de estribillo, a François y Margot. Son los dos personajes más famosos de la reunión: el propio poeta, y la Grosse Margot, la fille de joie que aparece nombrada dos veces en el Testament (99) y que dio título a la famosa balada del burdel, en el que se supone ocurre la acción del poema de Pound.

La Marienne Ydole del verso 15 no es otra que la Marion l'Idolle (100) del Testament, una de las que tienen abierta

publique escolle
ou l'escollier le maistre enseigne (101).

Nagy ha descubierto la relación que conecta con el texto villoniano otro de los nombres propios del poema: Culdou (verso 30). Este es un nombre que bajo la forma de "Michault Cul d'Oue", aparece en el Testament, verso 1.338, pero sin que lo que de él dice Villon guarde relación con los versos de Pound. Según Nagy, por una u otra razón, Pound substituyó el nombre de Jehan le Loup por el de Culdou. Jehan le Loup y su cómplice Cholet aparecen mencionados en Lex Lais (102) y en el Testament (103); en ambas ocasiones, Villon les trata, siempre con irónicos eufemismos, de ladrones; en el Testament lega al primero un perro perdiguero para que le ayude en su "trabajo" en los gallineros, y una capa, para ocultar el fruto de sus rapiñas:

Item, je donne a Jehan le Loup,
homme de bien et bon marchant
.....
ung beau petit chiennet couchant
qui ne lairs poulaille en voye,
ung long tabart et bien cachant
pour les mussier, qu'on ne les voye (104).

Así se explica que Culdou, en la villonela, necesite una capa, y la robe precisamente a San Humberto, el santo patrón de los cazadores (105).

El resto de los nombres propios que Pound cita parecen ser inventados, o bien proceden de otras fuentes; probablemente quiso mezclar de este modo los nombres de la tradición villoniana con otros puramente imaginados.

En la estrofa que se inicia con el verso 17, y que contiene la macabra descripción de los ahorcados puede haber un eco de la estrofa tercera de L'epitaphe Villon. Sin bien el siniestro y desenfadado humor del "sexto de los compañeros" contrasta mucho con la expresión escuetamente trágica y realista de Villon, hay algún motivo común; sin embargo, el tratamiento de éstos es absolutamente distinto. Donde Pound ve al ahorcado, en su negro "traje de boda", acariciado por el viento, Villon lo describe

Puis ça, puis la, comme le vent varie (106).

Pound no hace hablar al propio poeta, sino a uno de sus compañeros, y su canción es descarnada, feroz y brutal. Hay un voluntario contraste con la desnuda y sobria poesía de L'epitaphe Villon;

contraste que, para Nagy, se resume en la despiadada y cínica estrofa final, que se opone al envoi de la balada villoniana:

> Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
> garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
> a luy n'ayons que faire ne que souldre.
> Hommes, icy n'a point de mocquerie;
> mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre! (107)

La labor de recreación ambiental de Pound es de un perfecto virtuosismo. Ha conseguido ofrecernos de un modo convincente el envés grotesco, paródico y brutal, de la situación que origina la Ballade des pendus. Pero la obligada comparación de los dos poemas es poco favorable para Pound en todos los aspectos en que quiera considerarse. Un sencillo

> Hommes, icy n'a point de mocquerie

de Maître François Villon, escolar, perdulario y poeta tiene fuerza suficiente para ahogar todos los sarcasmos y bravatas del que fue el sexto de sus compañeros en la prisión del Châtelet (108).

NOTAS

(1) = Testament, CLXXVI, vv. 1868-1873. Pág. 72 de la edición Longnon-Foulet. AUGUSTE LOGNON, François Villon. Oeuvres, éditées par... Quatrième édition revue par Lucien Foulet. Paris (C.F.M.A.), 1958. De las dos ediciones modernas de Villon de mayor solvencia - la de Thuasne y la de Longnon-Foulet - nos hemos decidido por ésta última; en parte por ser más recientes sus últimas ediciones y haber incorporado un buen número de hallazgos de la de Thuasne, en parte porque, de acuerdo con la mayoría de la crítica, nos parece más acabada; con todo no dejan de reconocerse sus innegables errores procedentes de la selección de variantes, y que en su día señalaron entre otros Félix Lecoy y André Burger. Cf, por ejemplo, ANDRE BURGER, Lexique de la langue de Villon, précédé de notes critiques pour l'établissement du texte. Genève-Paris (Droz-Minard), 1957. Pág. 8.

(2) = Sin embargo tiene una estatua en el square Monge de París, obra de Etchevery.

(3) = Pág. 198-199 y 63-65, tomo II, de la edición Moland, Oeuvres de Rabelais. Paris (Garnier), 1950.

(4) = Art Poétique, chantx I, vv. 117-118. Sobre estos versos de apariencia tan sibilina se han formulado las hipótesis más contradictorias y descabelladas. En opinión de Gaston Paris, Boileau no había leído a Villon, y escribía basándose en la autoridad de su maestro Vitu; Thuasne, tras dar la razón a Paris - "il est à peu près hors de doute que Boileau n'a jamais lu un vers de Villon" - concluye muy sensatamente que lo único que quería decir Boileau es que Villon era el primer autor francés "legible". Cf. GASTON PARIS, Villon (Hachette), 1901, y LOUIS THUASNE, François Villon, Oeuvres. Edition critique avec notices et glossaire par... 3 volumes. Paris (Auguste Picard), 1923. Vol. I, pág. 97. Gautier había ya formulado en 1834 la misma opinión. Cf. Les Grotesques, pág. 4. Notemos de pasada como este juicio de Boileau se contrapone radicalmente al de Pound: para el teórico del XVII, Villon es el primer poeta interesante de la literatura francesa; para el teórico del siglo XX, será el último.

(5) = Para el juicio de la posteridad sobre Villon, desde fines del XV hasta el Romanticismo, cf. PARIS, o. c., pp. 169-176 y 181-184, y LOUIS CONS, Etat présent des études sur Villon. Paris (Société d'édition "Les Belles Lettres"), 1936, pp. 20-37. Este último crítico estudia muy sagazmente las relaciones de la obra de Villon con el Pathelin, las Repues Franches, Marot, Rabelais, Ronsard, Robert Estienne, Boileau, Fontenelle, etc. Del libro de Cons tomo

la curiosa noticia de una pieza bibliográfica extranjera sobre Villon: entre 1821 y 1825, H. F. Cary (el primer traductor inglés de la Commedia - 1814) publica en el London Magazine una serie de artículos sobre Villon, y traduce al inglés por vez primera la balada de las damas de antaño.

(6) = Cf. L. THUASNE, Musset et Villon, "Mercure de France", 1er Mars 1931, pp. 257-279, trabajo en el que se deshace este equívoco en el que el propio Thuasne había incurrido años atrás.

(7) = Cito por THEOPHILE GAUTIER, Les Grotesques. Paris (Michel Lévy), 1859, pág. 5. El capítulo de Villon comprende las páginas 1-39.

(8) = Apropósito de las estrofas XXV-XXVI de Le Lais, en las que el poeta se apiada de tres

> "povres orphelins impourveus,
> tous deschaussiez, tous desvestus
> et desnuez comme le ver... "
>
> (L., XXV, 196-198, p. 7)

para quienes pide una limosna "au moins pour passer cest yver", Gautier se decidió a romper una lanza en pro del buen corazón de Villon: "il avait une belle âme, accessible à tous les bons sentiments... Il soutenait trois jeunes orphelins" (pp. 11-12). Años más tarde Champion descubriría que estos tres pobres huerfanitos, cuyos nombres cita el poeta , eran tres viejos, los tres usureros más ricos de Francia. Antoine Campaux (François Villon. Sa vie et ses oeuvres. Paris - Durand - 1859. p. 93) incurrió en el mismo pintoresco error. Cf. PIERRE CHAMPION, François Villon, sa vie et son temps. 2 volumes. 2ème édition. Paris (Champion), 1933. II, p. 27.

(9) = Así, resulta absolutamente inoportuna la ironía de Wyndham Lewis, cuyas frases más parecen una caricatura del propio Lewis que de Gautier. Cf. D. B. WYNDHAM LEWIS, François Villon. A Documented Survey, by... With a preface by H, Belloc. London, 1945, p. 208.

(10) = La semblanza termina con una invocación a toda suerte de gente de vida irregular: "coquillards..." "bohèmes, egiptiens, zingari, truands, mauvais garçons, matrones, filles folles de leur corps, voleuses d'enfants, devineresses, sorcières, entremetteuses..." "quittez la Cour des Miracles, et venez à la chapelle Saint-Avoye ouïr le service et suivre le convois; car votre maître à tous, l'écolier Villon, est mort - d'amour, à ce qu'il dit, de faim, à ce que je crois". GAUTIER, o. c., pp. 38-39. Podrá arguirse que esto es literatura, y sin duda es así; pero sin necesidad de recurrir a una justificación meramente sociológica de lo literario, anotemos de pasada este hecho indudable: no fue la generación de aristócratas románti-

cos que va de Chateaubriand a Lamartine la que descubrió a Villon; tuvo que ser, por decirlo así, un "plebeyo", como lo era Gautier, quien se dejó ganar por el atractivo de las irregularidades vitales y estéticas del escolar parisino del siglo XV. Los orgullosos arquetipos románticos a lo Byron, al decir de sus creadores, sufren de un modo indecible, pero hubieran considerado de muy mal tono pasar hambre, ser encarcelados por delitos comunes y hablar de frecuentas burdeles.

(11) = Páginas XVIII-XIX, de la Notice... Cito por la edición de Thuasne, I, pág. 99.

(12) = CHAMPOLLION-FIGEAC; Louis et Charles, Ducs d'Orléans, leur influence sur les arts, la littérature et l'esprit de leur siècle. Paris, 1844. Pág. 409.

(13) = D. NISARD, Histoire de la Littérature Française. 4 volumes. Paris (Firmin-Didot), 1844. Cito por la 15ème édition de 1889. Cf. el capítulo sobre Villon, I, pp. 209-218. "N'amendons pas le jugement de Boileau pour si peu" (p. 217), dice Nisard algo escandalizado de que Champollion-Figeac se atreva a poner en tela de juicio una opinión de su ídolo literario.

(14) = En el Tableau historique et critique de la poésie française et du théatre français au XVIe siècle (Paris - Bibliothèque Charpentier - s. d.), publicado a los 23 años, Sainte-Beuve se ocupó ya de Villon; para él es un "écolier libertin et fripon" que trata temas propios de "dégoûter les honnêtes gens"; "mais" - concede, siempre olímpico - "avec un peu d'indulgence et de patience, on se radoucit envers Villon; en remuant son fumier on y trouve plus d'une perle enfouie" (pág. 12).

(15) = Cito por C.A. SAINTE-BEUVE, Causeries du lundi, par... 3ème édition. Tome XIV, pp. 279-302. Paris (B. Charpentier), s. d.

(16) = Página 282. La cursiva es de Sainte-Beuve.

(17) = Páginas 282-283.

(18) = Página 284.

(19) = Página 292.

(20) = En la balada de las damas, lo único original es el estribillo, afirma. La digresión, aparte de ser bastante inoportuna y pedante, es obvio que carece de fundamento serio, y que revela una absoluta incomprensión de una serie de carcaterísticas esenciales de la literatura medieval. Modernamente un especialista en filosofía medieval, como Gilson, ha ido mucho más lejos en el rastreo de fuentes de la balada, sin que ello represente la menor depreciación de la poesía villoniana. Cf. ETIENNE GILSON, De la Bible à François Villon, pp. 9-30 del libro Les idées et les lettres. Paris (Librairie Philosophique J. Urin), 1932.

(21) = Página 300.

(22) = El artículo de Sainte-Beuve alude a esta asociación de ideas dándola por válida: "il fut écolier, et de cette race inmortelle célèbre dès le temps de Rutebeuf, et que nous décrivait hier encore Henri Murger". Página 287.

(23) = Cf. THEODORE DE BANVILLE, Oeuvres de... Odes funambulesques, suivies d'un commentaire. Paris (Alphonse Lemerre), 1892. pp. 254-255 y 284-286, respectivamente.

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

(25) = En el Dizain au lecteur con que empieza el libro:

> Comme Villon que polit sa ballade
> aux temps jadis, pour charmer ton souci...
>
> (página 196)

En el Dizain au Villon, que lo cierra:

> Sage Villon, dont la mémoire fut
> navrée, hélas!, comme une Iphigénie...
>
> (página 271)

(26) = La obra de Jean de Richepin, poeta cuya primera parte de su obra tiene bastantes puntos de contacto con la de Banville, contiene también elementos semejantes para la historia del mito Villon en esta época. Algo parecido podría decirse de la personalidad de Charles Cros, de mucha más envergadura que de la de Richepin. Con todo seguimos siempre en el plano de las peligrosas sugerencias.

(27) = El hecho de que Laforgue contribuyese considerablemente a "sacar de sus casillas" a la poesía francesa moderna y de que influyera en Pound y Eliot, no justifica el asociar su nombre al de Villon, más que en un terreno de libérrima imaginación. Cf. JULES LAFORGUE, Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la lune, Derniers Vers, texte établi et présenté par Claude Pichois. Paris (Colin), 1959. Cf. a título de curiosidad un eco textual de Villon en la página 201.

(28) = En uno de sus primeros poemas juveniles anteriores a Poèmes Saturniens hallamos ya la expresión de esta voluntad de mimetismo visible en su obra:

J'idolâtre François Villon,
mais être lui, comment donc faire?

(Página 10, ed. Y.G. le Dantec)

Los ecos textuales de Villon en Verlaine no son muy numerosos pero existen. Y.G. le Dantec señala dos baladas (pp. 297-298 y 371) con vagas reminiscencias villonianas, pero olvida un poema de Invectives - A ma bien aimée - que empieza con el verso

Je connais tout, même moi même

calco del famoso verso estribillo de la balada "des menu propos":

Je cognois tout, fors que moy mesmes

(D., III, 80-81)

Cf. YVES GERARD LE DANTEC, Verlaine. Oeuvres Poétiques Complètes, texte établi et annoté par... Paris (Gallimard), 1959. Pág. 738. La vida, una vez más siguiendo un camino de imitación literaria, crea la sugestión de un doble poético moderno del poeta medieval. A poco que se profundice en esta relación advertiremos diferencias radicales que la rutina de la crítica no ha sabido establcer casi nunca. Cf. la opinión de Valéry sobre este punto en una de sus Variétés. PAUL VALERY, Oeuvres. I, "Villon et Verlaine", pp. 427-443. Paris (Gallimard), 1957.

(29) = Cf. el prólogo y notas de Yves-Gérard le Dantec a su edición de Les amours jaunes (Paris - Gallimard - 1953). El poema Laisser-courre (pp. 87-89) tiene la típica forma villoniana del testamento irónico, aquí con una gracia funambulesca de poderosa originalidad:

J'ai laissé dans l'Espagne
le reste de mon château;
ailleurs, à la campagne
ma tête et son chapeau;
j'ai laissé mes souliers,
sirènes, à vos pieds.

Pound estableció este paralelo en varias ocasiones; por ejemplo: "There is in Corbière something one finds nowhere before him, unless in Villon" (Lit. Essays, 33). "Corbière is hard-bitten, perhaps the most poignant poet since Villon, in very much Villon's manner" (Lit. Essays, 282).

(30) = Así por ejemplo las publicaciones de Louise Stuart Costello en 1835 y de Walter Besant en 1868.

(31) = Pound comenta: "not trust to Swinburne's translations (though they are very fine in themselves); thet are too luxurious and not hard enough". Carta del 20 de julio de 1916. Letters, 138.

(32) = Todas estas traducciones pueden verse en el apéndice del libro de Wyndham Lewis, ya citado.

(33) = JOHN PAYNE, The Poems of Master Francis Villon of Paris, now first done into English verse, in the original forms, by... London 1892. La traducción está dedicada a Th. de Banville.

(34) = CONS, o. c., pág. 104.

(35) = La edición consultada es R. L. STEVENSON, Familiar Studies of Men and Books. 10th ed. London, 1895. Una severa crítica de la actitud de Stevenson ante Villon puede verse en H. DE VERE STACPOOLE, François Villon, his life and times, 1431-1463. London, 1916. pp.245-246. Cf. también WYNDHAM LEWIS, o.c., página 62.

(36) = Cito por A.C. SWINBURNE, Selected Poems of... Edited with an introduction by Edward Shanks. London, 1950, pp. 237-238.

(37) = Este tipo de adjetivación yuxtapuesta ya contradictoria se repite varias veces en la balada. Así en el primer verso:

Bird of the bitter bright grey golden morn

(38) = Varios de los poemas de Swinburne tienen evidentes reminiscencias villonianas. Cf. por ejemplo la balada de los burdeles, en Poems and Ballads, página 141 y ss.

(39) = D. B. WYNDHAM LEWIS, François Villon. A Documented Survey. Cf. supra.

(40) = W. LEWIS, o. c., pág. 200.

(41) = Repárese en este curioso comentario que dedica a la Ballade de la Grosse Margot: "It is not pretty, but it is very frank. I esteem it higher of its kind than the peep-bo indecencies of the Reverend Laurence Sterne". Pág. 270.

(42) = HILAIRE BELLOC, Avril, being essays of the poetry of the French Renaissance. 2nd. ed. London, 1910. La primera edición es de 1904. Las páginas que tratan de Villon son las 38-76.

(43) = BELLOC, o.c., pág. 41.

(44) = Id. Id., pág. 77. Pound, que siempre habla con marcado desprecio de Chesterton, se muestra deferente para con Belloc, y en una ocasión elogia su Avril. Cf. carta del 21 de agosto 1917. Letters, 171.

(45) = Jacob escribió al menos un pastiche de Villon; la balada de Le Laboratoire Central que empieza:

Dis-moi quelle fut la chanson
que chantaient les belles sirènes...

El paralelo entre la personalidad de Villon y la desconcertante de Max Jacob se ha establecido repetidas veces. Cf. por ejemplo, ANDRE BLANCHET, La Littérature et le spirituel. I "La mêlée littéraire". Paris, 1959, pág. 28.

(46) = Citemos entre sus nombres los de André Salmon, André Billy, Pierre Mac Orlan, Roland Dorgelès, Blaise Cendrars y Francis Carco.

(47) = FRANCIS CARCO, Le roman de François Villon. Paris (Plon), 1926. El autor utiliza varias anécdotas de las Repues Franches. En 1931 el mismo Carco publicó un ensayo titulado Le destin de François Villon, en donde Villon se convierte en un émulo de los grandes artistas "malditos" como Maurice Utrillo y Verlaine, ambos novelados también por Carco.

(48) = PIERRE MAC ORLAN, François Villon, Film. Bruxelles (Marechal éditeurB, 1945. El libro lleva como apéndice la nouvelle Une fin x comme une autre.

(49) = D., XIII, p. 95.

(50) = Cf. BERTOLT BRECHT, La ópera de dos centavos. Buenos Aires (Losange), 1957. Cf. especialmente las pp. 40-41, 43-44, 64 y 66-67.

(51) = Que nadie se escandalice si tras un nombre cubierto de gloria oficial como el de Débussy, escribimos el de un francotirador de la poesía moderna como el de Georges Brassens; el hecho indiscutible es que Brassens en los años cincuentas ha encarnado el mito Villon con una vitalidad que la falta de prejuicios literarios y sociales aproxima de un modo sorprendente al poeta medieval.

(52) = SAINTE-BEUVE, Causeries, página 57.

(53) = Debo al Dr. Valverde el conocimiento de un interesante relato de Dazai Osamu en el que el mito Villon se transpone al Japón de nuestros días: Villon's Wife. Cf. Modern Japanese Literature, from 1868 to the present day. Compiled and edited by Donald Keene. London, 1956. pp. 398-414.

(54) = Spirit, pp. 166-178.

(55) = Spirit, pág. 166.

(56) = Spirit, pág. 166.

(57) = Spirit, pág. 166.

(58) = Spirit, 167.

(59) = Id., Id.

(60) = Spirit, 167-168.

(61) = Para un medieval sería inimaginable este absurdo y farisaico expediente de escribir las palabras que se consideran malsonantes con la inicial y puntos suspensivos.

(62) = Spirit, 168.

(63) = Spirit, 169.

(64) = Id., Id.

(65) = La versión de Rossetti puede verse por ejemplo en DANTE GABRIEL ROSSETTI, The works of... Edited with preface and notes by William M. Rossetti. London, 1911. pp. 541-542. El título inglés es "The Ballad of Dead Ladies".

(66) = Spirit, pp. 170-171.

(67) = Spirit, 171.

(68) = Una nota a pie de página suaviza la expresión: "This may be a little severe, Murder was not his habit; we may, however, believe that he had killed his man". Spirit, 171.

(69) = Todo este párrafo es traducción literal de Pound. "Alcahuete" es un término del que no existe la menor prueba para imputar a Villon; sin embargo éste es exactamente el sentido de la palabra que usa Pound: "pander", derivado del personaje Pandarus que aparece en la historia de Troilo y Crésida de Boccaccio, y luego en Chaucer y Shakespeare. Para la otra expresión - "bully of a whore" - hay más motivos para creer que sea justificada.

(70) = Página 19, edición LONGNON-FOULET.

(71) = LONGNON-FOULET, pág. 17, estrofas XXII-XXIII.

(72) = Spirit, pp. 172-173. La cita es T., XXI, vv. 167-168, Longnon-Foulet, pág. 17.

(73) = Spirit, 173.

(74) = LONGNON-FOULET, pág. 43, vv. 978-989.

(75) = Id., pp. 40-41, vv. 873-882 y 893-902. Ambos poemas en la traducción de Rossetti; cf. ROSSETTI, edición citada, "To Death of his Lady" (pág. 542) y "His Mother's service to Our Lady" (pág. 544).

(76) = Sólo las estrofas I, V y X. LONGNON-FOULET, pp. 26, 27 y 28.

(77) = Spirit, 177.

(78) = LONGNON-FOULET, pág. 76.

(79) = Spirit, 178.

(80) = Publicado en 1928.

(81) = Lit. Essays, 28.

(82) = Lit. Essays, pp. 29 y 38.

(83) = Lit. Essays, pág. 7.

(84) = Recuérdese que Richard Aldington, una de las figuras más representativas del imaginismo, tradujo también versos de Villon. Cf. ANDRE DEUTSCH and MERVYL SAVILL, Villon, Ballades, Frenchx and English, selected by...London, 1946. Pág. 73.

(85) = Sel. Poems, 38.

(86) = Id., pp. 39-40.

(87) = Carta fechada en Londres, el 21 de octubre de 1908, dirigida a W. C. Williams. Letters, 36.

(88) = L., vv. 9-11. Pág. 1.

(89) = T., vv. 493-496, pp. 27-28.

(90) = Nagy considera estos versos de Pound como una "reminiscent of Swinburne's own Villon translations", y los compara con el fragmento citado de los Regrets, en la traducción de Swinburne. Es cierto que, como afirma Nagy, Swinburne fue el principal introductór de Villon en Inglaterra, y que probablemente Pound le debía mucho en este aspecto, pero es evidente que los dos fragmentos comparados no se parecen en nada. Ni una sola palabra (a excepción del arranque "Where are..." - "Where is...", que naturalmente procede de Villon) coincide en ambos fragmentos, como no coinciden ni los giros ni las rimas. No hay pues motivo para suponer que se trata de un eco de Swinburne, sobre todo cuando lo más lógico es pensar que si Pound quiso inspirarse en los Regrets lo hiciera directamente del texto de Villon. Cf. N. CHRISTOPH DE NAGY, The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage. Basel (The Cooper Monographs), 1960. Pág. 76.

(91) = D., XI, vv. 31-32. Pág. 93.

(92) = T., vv. 353-356. Pág. 23.

(93) = Sel. Poems, pp. 39-40.

(94) = D., XIII, pág. 95.

(95) = D., XIV, pp. 96-97.

(96) = T., vv. 1591-1627. pp. 63-64.

(97) = Recuérdese la interpretación de las vidas y razos provenzales.

(98) = Cf. JULES DE MARTHOLD, Le jargon de François Villon. Paris, 1895. Las ediciones de Longnon-Foulet y Thuasne no incluyen estos poemas por considerarlos documentos de mero interés lingüísticos.

(99) = T., vv. 1583-1602.

(100) = T., vv. 1628-1663.

(101) = T., vv. 1630-1631.

(102) = L., v. 185.

(103) = T., v. 1110

(104) = T., vv. 1110-1117. pp. 47-48.

(105) = Cf. NAGY, o. c., pp. 128-129. En la 128, quizá por errata, se da como Cholet el nombre del que el de Culddu es una substitución. A Cholet Villon le dedica el huitain anterior al de Jehan le Loup - vv. 1102-1109 - y en el siguiente sólo se le nombra de un modo accidental.

(106) = D., XIV, v. 26. Pág. 96.

(107) = Id., Id., vv. 31-35. Pág. 97. Cf. NAGY, pp. 129-130.

(108) = Recordemos finalmente a título de curiosidad la extraña fortuna de un verso villoniano. El primer verso del Testament

En l'an de mon trentiesme aage

se insertará, en cursiva, y con una ligera variante para adaptarlo al contexto, en la Ode pour l'election de son sepulcre:

> He passed from men's memory in l'an trentiesme de son eage
>
> (Sel. Poems, 173)

Un poema de Eliot, publicado en 1920, "A Cooking Egg" (Col. Poems, pág. 44) reproduce también el mismo verso como epígrafe. Y todavía otro de los poetas de la generación perdida, titulará uno de sus poemas con este mismo verso. Cf. ARCHIBALD MAC LEISH, Poems. London (Boriswood), 1935. Pág. 40.

CONCLUSIONES

En el curso de este análisis de las relaciones existentes entre la poesía medieval románica y la obra de Pound, han ido perfilándose una serie de aspectos que nos permiten presentar ya ciertas consecuencias. Nos enfrentábamos en un principio con un hecho inexplicado: un poeta norteamericano del siglo XX, atraído por el ámbito cultural de la poesía románica de la Edad Media había traducido numerosos poemas de este período, había dedicado parte de su obra crítica a comentarlo y había incluído en algunos de sus propios poemas temas y motivos medievales. Ahora podemos dar un intento de explicación de este fenómeno literario que constituye quizá uno de los más interesantes que puede ofrecer la literatura comparada del siglo XX.

Sigamos pues en síntesis todo éste proceso de reincorporación de un mundo poético medieval a unos aspectos de la sensibilidad contemporánea. Empezamos por encontrar una coyuntura personal e histórica. Un joven intelectual norteamericano, a fines del siglo XIX, enfrentado con el ambiente cultural y la mentalidad de su país y tras la guerra civil, la atmósfera oficial es de reafirmación de unos valores tradicionales un tanto inmovilistas, o, al menos, en abierta pugna con la sensibilidad de los últimos años. Corren los años del tránsito entre los dos siglos, cuando la resaca del romanticismo adquiere esta exacerbación y esta exquisitez de los momentos finales, de las grandes agonías. Se despreciará lo victoriano, que asume aires de falsa estabilidad, se despreciará a Emerson, a Carlyle, a Whitman, todo lo que para la nueva generación pueda interpretarse como puritano, hipócrita, nacionalista, estrecho, reglamentado o viejo.

Hay una nostalgia posromántica, un fin de siglo, una estética de exquisiteces que se llama prerrafaelismo, unos artistas que se honran con el título de decadentes, que publican revistas en papel amarillo, que suspiran por el arte chino, que suspiran por Francia. Y durante estos años de convulsión, Pound estudiará literatura románica; en los libros de texto, en el de Francis Hueffer, por ejemplo, encontrará las fuentes de esta Edad Media, el paraíso perdido de las últimas generaciones: allí aparecerán Rudel y Sordello, los trovadores de Browning, y Arnaut Daniel, cuya sextina emplean Rossetti y Swinburne, y Dante y los primitivos italianos, que el prerrafaelismo exalta con un misticismo estético, y el Villon que traducen los prerrafaelistas y Swinburne, y cuya balada usan todos los decadentes ingleses...

Esta conjunción de elementos - una rebeldía ante el ambiente, una sensibilidad fin de siglo, unos estudios de romanística - convergen en una actitud personal en Pound. Descubre Europa; una Europa li-

teraria que fue hace siglos, en la Edad Media, en la que cree hallar un antídoto contra la atmósfera en que vive. A la tradición de que le hablan, para él letra muerta, opone otra tradición que considera la única, y de la que la primera no es más que una rama degenerada: la gran Tradición de la cultura europea greco-latina.

La Edad Media de Pound está poblada de grandes figuras literarias. Anónimos juglares que componen cantares de gesta, reyes, grandes señores feudales, clérigos, caballeros, pobres vasallos que escriben en una coyuntura histórica determinada que da a su obra unos matices peculiares que se adaptan mejor que otros a su sensibilidad. Y así es como, de la mano del prerrafelismo, y de su exquisita rebusca de la simplicidad arcaica en el arte, la atención de Pound se fija en una época muy concreta: la de los primtivos románicos, la de los siglos XII y XIII que asisten a las primeras manifestaciones de la literatura en lengua vulgar. Antes, un largo período de oscuridad y una brillante época de poesía consagrada universalmente, pero que en general no goza de sus predilecciones; después, tras el Dante, "fioritura", amaneramiento, del que sólo se salva la gran personalidad de Villon.

Una nueva influencia, también procedente del posromanticismo victoriano, vino a añadir una faceta más a la personalidad de Pound. Robert Beowning, y sus "personae" que se expresan por medio de la técnica del monólogo dramático, representan uno de los elementos que tendrán más importancia en la obra posterior del poeta norteamericano. El perfecto ajuste de la voz personal a la de la máscara, el virtuosismo mimético de hacer de su propia personalidad un cambiante espejo de diversas personalidades ajenas, será uno de los rasgos que definirán a Pound en la historia literaria y cultural de nuestro siglo.

Luego, un primer viaje a Europa y una frustrada experiencia docente en los Estados Unidos, terminarán de decidir su futuro. Otra vez Italia y por fin Londres. Pound es poco más que un epígono más o menos original del prerrafaelismo, pero su estancia en Londres y su toma de contacto con los círculos vanguardistas ingleses, decidirá su evolución en un sentido en el que el mundo de Rossetti queda ampliamente superado, desbordado.

Aparece el imaginismo, y en este momento, Pound se ve más que nunca en la línea de la tradición europea: fórmulas y actitudes poéticas vigentes en el siglo XXI pueden adoptarse en el siglo XX; lo más antiguo de la poesía europea contribuye a la formación de la más joven lírica de Europa. Mientras Aldington se orienta hacia la poesía china y el simbolismo francés, Pound descubre la confluencia de unos elementos poéticos medievales con las exigencias de la nueva poesía. Este iba a ser dura, seca, concisa, antirretórica, pero muchos siglos atrás, Arnaut Daniel, Cavalcanti y Dante lo habían sido también. En los mismos

versos en los que Rossetti veía languideces, brumas, balbuceos y vagos misticismos, Pound descubría una poesía pre-imaginista, concreta, severamente estructurada, técnica, arquitectural, concisamente expresiva.

Al calor del movimiento imaginista y de sus repercusiones, pasan los años decisivos, cuando nacen los capítulos medievales de The Spirit of Romance, la gran mayoría de los poemas de tema provenzal, las traducciónes de Arnaut Daniel y Cavalcanti y la exégesis entusiasta de estos poetas. Tras Ripostes (1912) se observa un cambio notable en la orientación de la poesía de Pound; el verso libre adquiere cada vez más importancia, y la influencia del simbolismo francés - de Corbière, sobre todo + pesa cada vez de un modo más decisivo; unos años más tarde entramos en el período de The Cantos y sus continuaciones, que configuran de un modo ya muy diverso la obra poética de Pound. El mundo de los primitivos medievales no desaparece de esta obra; las citas y alusiones a los medievales en la obra crítica de estos años son innumerables; refunde también sus traducciones, las amplía con glosas, y siempre, en el trasfondo, aparecen una serie de ideas y motivos clave que tienen su origen en los conceptos medievalistas de sus primeros libros. También en The Cantos y Pisan Cantos los elementos de poesía medieval románica son frecuentísimos y asumen una especial importancia dentro de la técnica de taracea.

Lo medieval románico, en Pound, es una de sus constantes básicas. Lo encontramos en la raíz misma de su actitud estética y vital, lo encontramos como uno de los elementos fundamentales en el momento decisivo de su evolución en Londres, cuando un epígono de los decadentes se convierte en un poeta del siglo XX, en uno de los grandes maestros de la poesía anglosajona contemporánea; lo volvemos a encontrar informando varias de sus más caras ideas estéticas en años posteriores, sirviendo de piedra de toque a todas sus experiencias, constituyendo siempre como un complejo sistema de hitos estéticos que le sirven de referencia para orientarse y mantener una línea de unidad. Lo encontramos por fin en la serie de The Cantos y Pisan Cantos, cuyo intento no es otro que el de dar un equivalente de validez moderna de la Commedia dantesca.

La poesía de los primitivos románicos es en Pound algo muchísimo más importante que una evocación de unas figuras del pasado. Hemos hablado de un doble juego de cre/ador y recreador. Un re/creador que mantiene una fide/lidad inte/rpretativa y un creador que incorpora esta personalidad histórica. Las personae de Pound son en su unidad, bifrontes, a un tiempo ellas mismas y Pound. Así, el análisis de cuáles son estas personae que ha elegido, y cómo se las ha incorporado, será la clave, de una parte, de la personalidad del poeta moderno, y de otra, de esta convergencia de épocas que estamos estudiando.

Con respecto a lo provenzal el interés de Pound se orienta hacia dos nombres concretos, dos trovadores: Bertran de Born y Arnaut Daniel.

Bertran de Born es como su doble personal en el pasado. En la turbulenta sicología del señor de Autafort, Pound se encuentra retratado a sí mismo. En él están su agresividad, su arrogancia, una pasión para la que el lenguaje más desatado es insuficiente, la energía, la aristocrática altivez, la pasión política llevada hasta el extremo. En este hombre orgulloso y desmesurado que fue Bertran de Born, Pound se ve a sí mismo. Por esto pudo escribir este admirable pastiche que es Sestina: Altaforte, en donde el tono, la expresión, el espíritu y el lenguaje son de una propiedad asombrosas; o las magníficas estampas de Near Perigord, tan llenas del aliento del trovador. Bertran de Born es el carácter, el talante humano de Pound; en él se identifica plenamente. A Bertran, Pound le ha imitado, le ha parodiado, ha puesto en su boca palabras suyas, es decir, ha asumido su personalidad. En los poemas que tratan de él se le ha sorprendido en una serie de momentos que dan la intuición de un ser vivo, actual, presente; su pasión política y sus artimañas, su humillación ante el rey de Inglaterra, su amor por Maeuz de Montaignac... El trovador luchando con sus consonantes y jurando entre dientes, contemplando un atardecer rojizo, mesándose la barba, una barba roja - como la del propio Pound - ... Es la dimensión vital, el hecho de su vida plasmada en anécdotas lo que atrae al poeta moderno.

Pero si bien Bertran de Born es Pound, no abarca toda su gama de matices. Hay otro trovador del que Pound no se ha atrevido a hacer ningún pastiche, ni le ha parodiado, ni le ha imitado; con un sagrado respeto por lo que de más estrictamente material tiene la palabra poética, se ha limitado a traducirle; a traducirle con una fidelidad a la esencia de su poesía, es decir, a su forma, que carece de precedentes en la lírica trovadoresca: Arnaut Daniel.

Arnaut Daniel completa así la singular y compleja personalidad de Pound. Es el técnico, el exquisito gustador del vocablo difícil, del arcaísmo elegante, del giro dulce e insospechado que revela resonancias inéditas, el artífice de una lengua poética inasequible y diamantina. En él se espejea el austero Pound del imaginismo, el recreador de Cavalcanti, el inflexible y ambicioso poeta puro de la máxima elegancia formal, el debelador de la musiquilla poética del fin de siglo; el hombre para quien el poema debía adquirir una corporeidad objetiva, cerrada, arquitectural.

Recordemos un significativo verso de Near Perigord; en el campamento de Ricardo Corazón de León, frente a Châlus, en la noche, el monarca está hablando de trobar clus con Daniel; Bertran ha muerto, y su amigo Arnaut lanza al aire una canción de Autafort. Arnaut

envies its vigour... and deplores the technique

En este juicio se contiene la ambivalencia de estos dos aspectos de Pound, personificados en ambos trovadores. Ello da sentido a la orientación de Pound respecto a cada uno de ellos; cuando tiene que hablar de Bertrand o hacerle hablar, se refiere siempre a lo anecdótico, a su vida; en cambio en Arnaut Daniel se fija exclusivamente en el aspecto técnico; no menciona, porque no le interesa, la anécdota que el autor de la razo cuenta de Arnaut; en él le interesa solamente il fabbro.

Y encontramos una actitud semejante respecto a los demás trovadores; a un lado quedan los vigorosos, los desmesurados, estas inmensas personalidades en las que se ve reflejada la suya propia, estas leyendas de noble y bárbara grandeza; bajo este signo de desmesura se incluye su predilección por Peire Vidal, y en un aspecto más secundario por Guilhem de Cabestanh y Arnaut de Maruelh.

El segundo grupo de sus admiraciones está presidido por la ordenación más rigurosa, por la exigencia formal, por la concepción de un arte elaborado, preciso, matemático, hermético. Es en este sentido en el que censura la obra de Giraut de Bornelh.

Notamos pues que al establecer estos dos polos de preferencias - pasión, vitalismo, por un lado, rigor técnico, por otro - se menosprecia el tipo de poesía lírica propiamente dicha, generalmente considerado como poesía por antonomasia. Jaufré Rudel, el trovador que más atractivo tuvo para los poetas del siglo XIX no merece a Pound más que unos breves comentarios informativos como cualquier otro trovador de segunda fila. Bernart de Ventadorn, tradicionalemente considerado como la gran figura lírica trovadoresca, tampoco tiene ningún relieve especial para Pound. El que en estas valoraciones exista una cierta dosis de esnobismo parece indudable; en otra ocasiones no regateará elogios a muestras de este tipo de poesía, como el alba atribuida a Giraut de Bornelh; pero lo cierto es que siempre que Pound escribe lo hace imponiéndose a sí mismo una actitud dostrinal, teórica, teñida de historicismo. Bajo esta perspectiva consideraba más o menos "nociva" un tipo de poesía de puro desahogo lírico en la época en que vivía.

Si aplicamos este esquema valorativo al ámbito de la poesía italiana pre-petrarquista, veremos que no hace más que ampliarse y completarse. En el Cantico de San Francisco, Pound encuentra algo de la simplicidad de la expresión directa de lo que hemos llamado una poesía vitalista; en Guinizelli admira en cambio su rigor conceptual, rigor que en Cavalcanti llega a su máxima expresión. Lo estructurado, la elaboración formal, lo técnico de Cavalcanti, constituirán para

Pound uno de los grandes ejes de su visión de la poesía medieval románica. Como en el caso de Arnaut Daniel, aquí el fabbro reclama el máximo respeto interpretativo; no se trata de asumir su personalidad en un poema, como había hecho con Peire Vidal o Bertran de Born, sino simplemente, traducirle; de dar cauce a su voz, no de suplantarla. Y semejantemente a los casos de Giraut de Bornelh o Ventadorn, Cino da Pistoia le merece poco interés. Cuando a colación su nombre en un poema lo hace desde un punto de vista completamente anecdótico, y aún desde anécdotas absolutamente desconectadas del poeta en cuestión.

Hay un hecho de toda evidencia en la valoración que hace Pound de los trovadores, y de los italianos también en cierto modo: todas las figuras literarias de la Edad Media románica, se ven através del prisma del Dante. Notemos que los tres poetas en los que Pound centra su atención - Bertran de Born, Arnaut Daniel y Cavalcanti - tienen un especial relieve en la obra dantesca.

El poeta de la Commedia se convierte en piedra de toque, en referencia última de toda la lírica románica pre-petrarquista. En él convergen la obra de los trovadores, él centra el movimiento del Stil Novo, y es él también quien crea la gran síntesis medieval de la Commedia.

Esta es, en resumen, la función que Pound atribuye al Dante dentro de su concepción de la poesía medieval: una síntesis perfecta de todos los elementos poéticos pre-petrarquistas, síntesis que al mismo tiempo representa la conjunción armónica de factores de la propia personalidad de Pound que en el resto de la lírica medieval sólo encuentra disgregados.

Para Pound, Dante sintetiza el elemento de pasión personal de Bertran de Born, la técnica del fabbro de la lengua poética, de Arnaut Daniel, y la actitud filosófica encuadrada en perfectas estructuras de orden lógico y expresivo, de Cavalcanti. Y será por añadidura el lírico sutil de las Rime y de la Vita Nova, en que el poeta moderno se complacerá también. En esta yuxtaposición, este contrapunto de rigurosa ordenación jerárquica tan estructurada y caos, abigarramiento, anécdota personal, todo este mundo heterogéneo movido por las más desmesuradas y violentas pasiones encerrado en una forma estricta de orden y de expresión. Para Pound, Daniel, Bertran o Guido, son grandes poetas, pero Dante es el poeta. Bertran de Born, Arnaut Daniel y Cavalcanti son aspectos que se completan, que se aúnan en Dante.

Con respecto a sus grandes admiraciones, Pound reproduce sus voces; en unos casos hace pastiches, en otros los traduce, siempre según el carácter de su obra, y la importancia que él les otorga. Con Dante será distinto. No encontramos en su obra ni pastiches ni traducciones. En este caso Pound ha intentado algo en una escala gigantescamente proporcionada a la talla del poeta italiano, y a la ad-

miración que siente por él: nada menos que dar un equivalente moderno de la Commedia, The Cantos y sus continuaciones. El propósito de Pound esevidente . El "master" de su clasificación,el supremo poeta medieval, no podía ser vertido en moldes de sensibilidad moderna, más que através de esta colosal tentativa de escribir una Commedia delx siglo XX.

Hasta aquí hemos seguido, de la mano de Pound, una línea de evolución en la poesía medieval románica. La lírica culta ha nacido en Provenza, hemos encontrado una dualidad de actitudes, actitud personal, vital, en Bertran de Born, actitud técnica, de fabbro, en Arnaut Daniel; el epicentro de la lírica se desplaza a Italia, intervienen nuevos elementos, se da una coyuntura histórica distinta, y el Stil Novo aporta una nueva sensibilidad, mientras Cavalcanti se yergue cómo un nuevo modelo de poesía intelectual y técnica. Todas estas corrientes confluyen en Dante, quien las sintetiza en su inmensa personalidad y crea como una summa de actitudes medievales. Hemos llegado a la cima, a la cúspide más alta, no es posible ascender más. Pero sólo estamos a principios del siglo XIV, y la historia de la poesía cuenta con seis siglos más por delante.

Para Pound la historia de la poesía propiamente dicha termina en este momento. Dante se ha elevado hasta la máxima altura, ha agotado la Edad Media, diríamos las posibilidades del hombre medieval en altura; del hombre moderno también, piensa Pound. Su poesía, dice en The Spirit of Romance, se apoya en lo absoluto, en el centro y fuente de la luz; el arte, después del Dante, se ve obligado a buscar apoyo en la tierra.

La lírica decae; ya no es posible ser más elevado que Dante; el único camino que resta es ser más sutilmente ingenioso. El período que abre en Francia la poesía cortesana y en Italia Petrarca, será para Pound, "fioritura", adorno, virtuosismo, futilidad, prestidigitación; una poesía sin plenitud, sofisticada, decadente, con toda la suprema exquisitez enfermiza que los períodos de decadencia adquieren en la voz de los poetas. "Petrarch refines but deenergizes", nos dice Pound en una de sus mejores intuiciones críticas.

Así pues, toda la poesía moderna, procedente del petrarquismo, aparece marcada para Pound con este estigma de decadencia. Es una poesía sin plenitud, pero que enmascara su inconsistencia con disfraces ingeniosos. Hay sin embargo una posibilidad de escapar a la "fioritura" posterior al Dante. Existen para Pound los poetas que aspiran a transformar la materia de la realidad sensible en una supra-materia, a elevar la realidad sensible a poesía, y los que, por el contrario, sólo aspiran a reproducir el estado de la realidad sensible, la aceptan, cifran su empeño en no trascender a ella; hacen descender la poesía a la realidad sensible. Este tipo de poesía a ras de suelo,será una posibilidad positiva para Pound, después de la obra del Dante. En

vez del compromiso convencional que representa para él Petrarca, la franca aceptación del hecho de que la poesía como tal ha terminado, de que ya no es posible.

En este aspecto Pound encuentra ejemplar la figura de Villon; a mediados del siglo XV este singular poeta, tan al margen de la convención literaria de su tiempo, tan profundamente medieval en el seno de una época ya casi renacentista, este poeta, en palabras de Pound, fascinado por la realidad más vulgar, más cotidiana, ejemplariza para él la disyuntiva que se ofrecía a la poesía posdantesca: o amaneramiento o caricatura.

Pound se decide por la caricatura como única posibilidad válida en un momento en el que la poesía, como género de expresión trascendente, ha agotado sus medios. Mejor que repetir unas fórmulas hueras en un lenguaje de concetti que pretende ser trascendente, es aceptar el estado de cosas y reafirmarse en la tradición irónica medieval y en la expresión directa de unas vivencias auténticas.

Encontramos aquí, pues, fundidos con esta idea, dos de los elementos críticos más caros a Pound: la importancia de una vivencia personal que expresar y la expresión directa, inmediata, de esta vivencia.

La personalidad aislada de Villon se yergue desafiante frente a los que pretenden prolongar con recetas retóricas la vida de la poesía que llamaríamos trascendente. El Renacimiento significa para Pound el triunfo de estas recetas. Su interés por los poetas posteriores a la Edad Media se centrará en unas pocas figuras del siglo XIX francés que enlazan extrañamente con esta tradición villoniana: Gautier, el redescubridor del poeta del Testament, Laforgue, sobre todo Corbière, de nuevo mueca irónica y despiadada, caricatura, lenguaje coloquial, dislocación de la actitud y del verso. Ninguno de ellos tendrá la gran altura del escolar François Villon, pero son sus hijos espirituales, que enlazan ya en el tiempo con el propio Pound, con los hombres de la generación perdida, Gertrude Stein, el propio Eliot.

La antinomia que preside y explica la personalidad de Pound contribuye a darle una buena perspectiva para la comprensión de la literatura medieval. Estamos ante un escritor que es heredero legítimo del fin de siglo y de la actitud estética de la poesía simbolista, callejón sin salida del arte archiminoritario, de la poesía para poetas o entendidos. Pero su formidable vitalidad le abre las puertas de la comprensión de una poesía directa, inmediata como la de Villon.

Antes, para aclarar unos aspectos de la personalidad de Pound hemos comparado dos posiciones tan diversas como las de los trovadores Bertran de Born y Arnaut Daniel. Un nuevo paralelo, esta vez con dos pintores (aunque uno doblado de poeta) nos permitirá tal vez acercarnos más a la comprensión de Pound. Se trata de dos de los hombres más

admirados por Pound: Dante Gabriel Rossetti, el padre del prerrafaelismo, que tan poderosamente influyó en los inicios de su obra, y de quien procede el impulso inicial de gran parte de su interés por la Edad Media, y Whistler, el pintor americano a quien llamábamos el pionero del europeísmo estadounidense, "our first great", como Pound le llamaba en 1912, y por quien repetidamente manifestó el mayor entusiasmo.

Ahora bien, para quien conozca la obra pictórica de Rossetti y de Whistler no puede por menos de resultar muy extraño que alguien admire a ambos. Si hay dos posturas incompatibles en pintura, son las suyas; si uno de ellos es un gran artista, el otro no puede serlo.

Para el uno la pintura era literatura, afectación de exquisitez arcaizante, huída a un pasado medieval recreado a su capricho; para el otro era luz, realidad cotidiana captada en toda su cambiante gama de efectos visuales. A Whistler le parecía absurdo refugiarse en un mundo pretérito convencional y volver la espalda a cómo son las cosas que nos rodean; para Rossetti sólo contaba el hechizo morboso de este retorno artificial al pasado; nada menos que la diferencia entre un pintor que usa los ojos, y otro que se niega a usarlos. Whistler decía que Rossetti no sabía ver las cosas, y Rossetti decía de Whistler que sólo sabía verlas.

Pound parece exactamente una síntesis de estos dos puntos de vista; vuelve la vista atrás, como Rossetti, pero lo hace con los ojos de un Whistler. Una actitud ecléctica, que forzosamente debía revelar aspectos inéditos de lo medieval y de lo moderno.

.....

La visión que tiene Pound de la poesía medieval románica es más o menos discutible; es, en todo caso, una visión original, importante y coherente. Es también la fuente y la base de su concepción de la poesía y del arte. Es el propio Pound expresado en términos críticos. No hay en toda la poesía medieval un poeta más esquemático que Cavalcanti, como no hay tampoco en la Edad Media un poeta más realista, más a ras de suelo, más directo, que Villon. Pocos poetas medievales más artificiosos, más reducidos a un ámbito de vida poética, que Arnaut Daniel; como pocos más directa e inmediatamente ligados a intereses políticos y al acontecer histórico, que Bertran de Born. Y por unos y por otros, Pound se interesa apasionadamente. Entre estos polos, en su síntesis, representada para él en la figura del Dante, se halla la clave de la caleidoscópica personalidad del poeta americano.

Su aportación a lo medieval románico ha sido verdaderamente importante. Son muy importantes sus traducciones de Arnaut Daniel y Cavalcanti, tienen gran interés sus glosas e ideas críticas sobre la poesía de esta época y no pueden desdeñarse sus poemas de tema medieval.

Pero quizá lo más decisivo haya sido el haber querido y sabido encontrar, de un modo tan agudo como profundo y sutil, unos puntos de confluencia, de congenialidad estética, de la Edad Media y el siglo XX. Nadie que se interese por la Edad Media, ni nadie que se interese por la poesía de nuestro tiempo, puede ignorar lo que en este aspecto significa la obra de Ezra Pound.

==========

INDICE

INTRODUCCION..... 3

BIBLIOGRAFIA..... 7

a) B. de poesía norteamericana moderna..... 8
b) B. de Pound (ediciones)..... 11
c) B. sobre Pound..... 14
d) B. sobre trovadores..... 15
e) B. sobre poesía italiana medieval..... 17
f) B. sobre Villon..... 20
g) B. miscelánea..... 22
h) Ediciones de Pound manejadas..... 23

EZRA POUND: SU VIDA, SUS OBRAS, SUS AMBIENTES LITERARIOS - 25

a) Los años juveniles..... 26
b) Los años londinenses. El imaginismo.... 27
c) Pound en París. La "generación perdida". 32
d) Rapallo. "L'engagement". La guerra..... -34
e) Fin de la guerra y su encarcelamiento. Su liberación..... -37
NOTAS . . . . . -39

EL POETA DE LAS PERSONAE..... 45

a) "The American Abroad"..... 46
b) Pound y el europeísmo..... 51
c) La taracea poética..... 54
d) Las "Personae"..... 57
NOTAS 61

POUND, TEORICO DE LA POESIA PROVENZAL..... 65

a) Una actitud nueva..... 66

b) La coyuntura histórica..... 69

c) Un punto de partida..... 71

d) La historia de la poesía provenzal através de Pound..... 73

e) El sentido histórico de las "vidas" y "razos"..... 77

f) El "amor cortés"..... 78

NOTAS..... 87

POUND Y BERTRAN DEM BORN..... 95

a) "Who sang of his Lady Battle..."..... 96

b) Poemas sobre Bertran de Born: 97

1) Na Audiart..... 97

2) Sestina:Altaforte..... 103

3) Near Perigord..... 112

c) Traducciones de Bertran de Born: 127

1) "Well pleaseth me the sweet time of Easter"..... 128

2) "Planh for the Young English King"..... 128

3) "Lady, since you care nothing". 129

NOTAS..... 130

POUND Y ARNAUT DANIEL..... 134

a) "Il miglior fabbro"..... 135

b) Las traducciones de Arnaut Daniel..... 140

c) Dos imitaciones métricas..... 150

NOTAS..... 152

POUND Y LOS DEMAS TROVADORES..... 157

a) Peire Vidal, "the fool 'par excellence' of all Provence"..... 158

b) Giraut de Bornelh, "who uses many words which add nothing to his poems"..... 164

c) Arnaut de Maruelh, "Arnaut the Less"..... 167

d) Otros poemas provenzales..... 172

NOTAS..... 182

POUND Y LA POESIA ITALIANA MEDIEVAL..... 185

a) Unos antecedentes..... 186

b) "Lingua Toscana"..... 188

c) El Stil Novo..... 190

d) "I poeti minori"..... 193

NOTAS..... 197

POUND Y EL DANTE..... 201

a) Unos antecedentes..... 202

b) Visión del Dante..... 203

c) La Vita Nova..... 205

d) La Commedia..... 208

NOTAS..... 217

POUND Y CAVALCANTI..... 222

a) "L'altro Guido"..... 223

1) "A really good mind"..... 224

2) "La gloria della lingua"..... 228

b) "Donna me prega..."..... 232

c) Las traducciones de Cavalcanti..... 236

d) "Guido invites you thus..."..... 247

NOTAS..... 250

POUND Y VILLON..... 254

a) Un poeta y su mito..... 255

b) "François de Montcorbier, poet and gaol-bird"..... 264

c) Las "villonelas"..... 273

NOTAS - - - - - - - - - - 284

CONCLUSIONES..... 294

INDICE..... 304