

otra. El coro en sí significa «Destructor de hombres, destructora de ciudades, destructora de barcos»⁹. En Esquilo este coro nos está preparando para el regreso de Agamenón – que está afuera con la profetisa desatendida, Casandra, en el equipaje. Sabemos que su esposa, Clitemnestra, es hermana de Helena, así que debemos esperar lo peor de ella, re-alertados por esos juegos de palabras. En el campo de detención pisano, el coro y su contexto adquieren una vida renovada en la mente de Pound. En primer lugar, él (Oûtis–Odiseo) piensa en seguida en ese lugar común de los estudios clásicos – los regresos contrastados de Agamenón y Odiseo de la guerra de Troya. En este nuevo contexto del final de otra guerra, Clitemnestra aparece en el ciclo pisano como la gemela destructiva de Helena, jactándose sobre el cadáver de su esposo: «como un perro ... y un buen trabajo / [...] muerto por esta mano».

En el Canto LXXVII se produce una repetición del tema del nombrar por vía de uno de los otros prisioneros y seguidamente la re-introducción de Wanjina, el dios sin boca:

y Tom llevaba un disco de estaño, una tapa de lata circular
con su nombre en ella, tan sólo:
pues Wanjina ha perdido su boca.

Sigue un trecho a lo Eliot de papel blanco y silencio. En cuestión de líneas Casandra – la que tiene una boca y una lengua y sin embargo nadie escucha sus profecías – está en escena:

el viento loco como Casandra
que estaba tan sana como todos ellos.

Un espacio en silencio y luego:

Sorella, mia sorella.

Que Casandra, silenciada, desatendida en sus profecías, se parece a Pound viene señalado tanto por el espacio en blanco como por «Sorella, mia sorella», – «Hermana, mi hermana». Y una vez que ha traduci-

⁹ La versión de Robert Fagles en Penguin del Agamenón reproduce oportunamente los juegos de palabras en inglés como «Helen! / Hell at the prowls, hell at the gates / hell on the men-of-war».

do mentalmente del italiano, uno se da cuenta de que el desesperante hábito de Pound de dificultarnos arbitrariamente la lectura le ha escondido a uno, bajo la frase italiana, un fragmento del poema de Swinburne «Itylus»:

Golondrina, mi hermana, oh hermana golondrina.

Éstas son las palabras de la Filomela privada de lengua a Procne: Pound está viajando así de vuelta al poeta que, como dijo, mantenía vivo un grado de paganismo «en una era de papel-mâché», mientras que Eliot, con su «Oh golondrina golondrina» en *La tierra baldía*, viaja de vuelta a Tennyson, el poeta de fe cristiana impedida.

«Sorella, mia sorella» llega hacia el final del Canto LXXVII. El LXXVIII tiene una repetición del motivo de Itis del Canto IV – «ter flebiliter, Itys» («tres veces [llamó] tristemente a Itis», como cité anteriormente) – que llega casi inmediatamente después de la reaparición de Casandra:

Casandra, tus ojos son como tigres,
sin ninguna palabra escrita en ellos.
Tienes también yo llevado a ninguna parte
a una casa de infortunio y no hay
final alguno para el viaje.

Lo que está ocurriendo con implicitud conmovedora en el ciclo pisanó es que el tema de no tener una lengua, el tema de los sufrimientos de Odiseo y su regreso, y el tema del regreso de Agamenón (en el caso de Pound la cuestión de cualquier posible regreso es algo dudosa) se atraen mutuamente. Al hacerlo, fragmentos de los temas se activan de repente y, como en una obra musical, alcanzan una prominencia inesperada, crecen uno del otro y se espejan mutuamente. Así, probablemente hay otra razón – si se quiere, musical – por la que Casandra y la historia de Tereo se confrontan en el *collage* de motivos de Pound. Pues en el *Agamenón* de Esquilo, cuando la cautiva Casandra entra en el velatorio de Agamenón preguntando «Apolo [...] / a dónde me has traído ahora, a qué casa» (y Pound cita esta línea), el coro la compara con «el ruiseñor que medita la tristeza, / llora a su hijo, su hijo»¹⁰. Puede decir-

¹⁰ Esquilo está usando aquí la versión del cuento en que Procne, madre de Itis, se convierte en el ruiseñor y su hermana Filomela en la golondrina.

se con cierta justicia que Pound está siendo hiper-comprimido, mas lo que está ocupando aquí su mente y lo que dota de elocuencia silenciosa a su alusión fue alguna vez, después de todo, patrimonio común de todas las mentes que habían recibido un mínimo siquiera de educación clásica.

Y los motivos musicales fragmentados continúan construyendo significaciones según avanza el ciclo. Los pájaros –presumiblemente golondrinas que partían de cerca del campo– escriben las notas de su escala de tiple sobre los hilos del telégrafo en el Canto LXXXII. Esto evoca el grito repetido, «¡Terreo! ¡Terreo!» Tereo, el hombre violento, lleva ahora, por asociación, a la idea de la guerra. La guerra nos devuelve circularmente, en este mismo canto, a los fanales –«una mecha en Cnidos, un gusano de luz en Mitilene»– que traen las nuevas de la caída de Troya en el arranque del *Agamenón*.

Desde luego, hay un hilo inquietante que recorre las notables recurrencias de Pound a la Casa de los Atridas y a la Casa de Tereo. Maneja el parecido entre Casandra y él con cierto tacto y con llamativa energía poética. Pero la curiosa falta de conocimiento de sí mismo persiste en este infierno que ya no es sólo «para otros»: la Troya que ha caído aquí es la Troya de las potencias del Eje, las profecías cuyas que fueron ignoradas incluyen las vociferantes emisiones en Radio Roma que realizó en tiempo de guerra. Wanjina nombró demasiadas cosas y le fue arrebatada la boca. Pound, en su propia vida, hubo de sufrir todas las implicaciones de la sabiduría semiculta de esa imagen. Su propia pérdida de lengua, la afasia –quizá hasta cierto punto autoimpuesta– que le asaltó en el remordimiento finalmente reconocido de los 60, rima de modo patético con los mitos que durante mucho tiempo habían girado en su mente y que, como un Odiseo vuelto por fin a casa en Italia, debió vivir en mortificación y en silencio.

(Traducción de Ibon Zubiaur)



Iglesia vieja, la menor de las dos iglesias de Canudos