

Oh Lince, despierta a Sileno y a Casey
 Agita las castañuelas de las basárides.

Dekker escribe del pasaje del lince, con sus referencias a Kore (Persefone) y su haber comido de la granada, que contiene un «tratamiento oblicuo y muy hermoso de la fascinación de una chica joven por el sexo». Si esto es verdad, el coro de los lincees corrobora convincentemente la impresión de H.D. sobre su asociación con aquellos días juveniles en Pennsylvania, en su transformación del paganismo swinburniano y la moda anticuada de los poemas de Hilda en algo universal y perdurable. He aquí un extracto de esta extensa sección del poema:

«No comáis de él en el mundo inferior»
 Mira que el sol o la luna bendiga tu comer
Kóρη Kóρη por las seis semillas de un error
 o que las estrellas bendigan tu comer

Oh Lince, protege este huerto,
 Guarda del surco de Démeter

Este fruto tiene un fuego dentro
 Pomona, Pomona
 Ningún cristal es más claro que los globos de esta llama
 ¿qué mar es más claro que el cuerpo de granada
 sosteniendo la llama?
 Pomona, Pomona,
 Lince, monta guardia en este huerto
 Que es llamado Melagrana
 o el campo de granadas
 El mar no es más claro en azur
 Ni los helíades trayendo luz.

He aquí a Pound entre el mito y la vida, juntando los hilos de una existencia trágica; remontándose a la experiencia que había tenido en su juventud de la metamorfosis, de una unión mística con el mundo de los árboles, el mundo de «EL manzano»; recreando la vulnerable sexualidad de aquel tiempo que debió ahondar la experiencia; y, poco después, va a dirigirse directamente a la chica que compartió con él la

experiencia en las palabras «*Δρυόδ* [Dríade] tus ojos son como las nubes sobre Taishan / Cuando algo de la lluvia ya ha caído / y la mitad aún queda por caer.» He aquí a Pound, estabilizado frente a su propia testarudez y rencor por una visión en la que el sexo juvenil, el mundo de los árboles y los linceos de Baco–Dioniso traen calma y orden a esa voluntad suya incesantemente exacerbada.

Son la exacerbación de la voluntad y los intentos de la voluntad de hacer el trabajo de la imaginación lo que hace de vastas extensiones de los cantos una lectura tan tediosa. Pound quiere resolver el universo y termina entonces confesando en *Versiones y fragmentos*, publicado en 1968, el último de los volúmenes de cantos,

Que perdí mi centro
combatiendo al mundo.
Los sueños chocan
y se hacen añicos –
y que traté de hacer un paraíso
terrestre.

En este extraordinario volumen de pedazos, Pound ha abandonado tanto su voluntario didactismo como la pretensión de que los cantos pudieran alcanzar jamás una coherencia formal definitiva. La poesía gana inmensamente: *Versiones y fragmentos*, publicado tras cincuenta años de trabajo en este poema «excesivamente largo», sigue siendo uno de los libros más bellos de Pound. ¡Cincuenta años! ¿Quizá es que los trechos tediosos de Pound en este extenso poema no resultan más que los trechos tediosos de cualquier otro poeta que haya trabajado largamente pero en poemas *distintos* –digamos Browning, Tennyson, Victor Hugo? Lo dudo. Los cantos fracasan– si es que ésta es la palabra adecuada– por dos razones primordiales: porque (como dice Pound del Ulises de Dante) no ha «[puesto] en orden su propia voluntad», y porque sigue hasta un extremo más bien sin precedentes el estilo metafórico, en el que se cuenta con la mente del lector para re-conformar los fragmentos en significaciones. Lo asombroso es que los cantos triunfen con la frecuencia en que lo hacen y que, durante décadas, Pound pueda todavía empalmar de forma convincente sus motivos fragmentados, como tratará de mostrar mi último ejemplo.

Concluyo con la transformación por Pound de la historia de Procne, Filomela, Itis y Tereo. La abordó por primera vez en el Canto IV de

1919, una obra relativamente temprana. Como la historia de Baucis y Filemón, se extiende a través de los años: se va entrelazando íntimamente con la historia de la vuelta a casa de Odiseo, y así con el propio ansiado regreso de Pound desde el campo de prisioneros en Pisa. Escribiendo allí los *Cantos pisanos*, con la ruina de la Italia de Mussolini en torno, la amenaza del juicio o una posible ejecución siempre inminente, por momentos hubo de parecer que para Ezra Pound–Oûtis–Odiseo no habría regreso a casa.

Volvamos a días menos desesperados, a ese cuarto canto de 1919 – un canto cuya composición precede de hecho al Canto II en el que, como vimos, Pound podía identificarse confiadamente con Dioniso. En su primer tratamiento de la historia de Filomela / Tereo, Pound anticipa el uso que Eliot hará de ella en *La tierra baldía*, y el contraste con Eliot difícilmente podría ser mayor. Mientras que Eliot va a valerse del mito para expresar su propia alienación, respondiendo a la sugerencia de la lengua cortada y también a la promesa del canto poblando «el desierto con voz inviolable», Pound coloca la historia en una secuencia de montaje con otros mitos, sugiriendo la metamorfosis de temas comunes por parte de culturas diferentes. La más relevante sobre la canibalización de Itis es la historia provenzal del marido de Soremonda sirviéndole el corazón de su amante Cabestán. Pound – una vez más anticipa aquí a Eliot – usa el truco de una llamada de pájaro reiterada (Procne como golondrina) para empalmar los incidentes, por vía del nombre del niño, el grito de la golondrina, y lo que marido y mujer se dicen mutuamente. El latín aquí está reelaborado a partir del «tres veces [llamó] tristemente a Itis» de Horacio:

¡Ityn!
 Et ter flebiliter, Itys, Ityn!
 Y fue hacia la ventana y se arrojó,
 Y entretanto, entretanto, golondrinas gritando:
 ¡Ityn!

El poema se vuelve al momento anterior a que Soremonda se arroje por la ventana y su marido dice:

«Es el corazón de Cabestán en el plato.»

Y Soremonda replica:

«¿Es el corazón de Cabestán en el plato?
 Ningún otro sabor habrá de reemplazarlo.»
 Y fue hacia la ventana,
 la delgada barra blanca de piedra
 Formando un arco doble;
 Dedos firmes y lisos asieron la piedra firme y pálida:
 Se balancearon un momento,
 y el viento que venía de Rhodez
 Prendió sus mangas de lleno.
 ... las golondrinas gritando:
 ¡'Tis. 'Tis. Ytis!

La historia de Ovidio no se repite hasta el ciclo pisano y esta vez sentimos no sólo su metamorfosis a través de las culturas, sino en la mente de un hombre, pues atrae hacia sí temas contrapuntísticos que reiteran o ironizan la desgracia de Pound–Odiseo. Para Pound, ahora, no es posible un equivalente del gran gesto operístico de «Ningún otro sabor habrá de reemplazarlo»: con frecuencia todo lo que puede hacer es escuchar el engranaje y choque de los contenidos de su propia mente.

En el ciclo pisano, Canto LXXIV, un lector atento casi espera una repetición del motivo de Itis por la vía del sonido Oûtis, Oûtis de Odisseo: ¿es esto un prelude a algún juego de palabras sobre «It is» (es), «Itis», «Ityn»? Aparentemente no. Luego cuando Pound continúa, en cuestión de unas líneas, contando la historia del dios aborigen Wanjina, cuyo padre le retira la boca por haber nombrado demasiadas cosas, uno espera de modo similar que va a remitir a la historia de Tereo–Filomela de la lengua silenciada. No lo hace. Por lo menos todavía no. Sin embargo, resulta difícil no creer que todo esto estaba removiéndose en alguna parte en el fondo de su mente, pues al de tres cantos vuelve a salir a la superficie.

Ahora bien, en los cantos tempranos, Pound ha citado y re-citado un fragmento del coro que precede inmediatamente a la entrada de Agamenón en la primera obra de la Orestíada de Esquilo:

Helenaus, heleoptolis, helandros

Pound, aquí en un contexto de pasiones destructivas, remite con un juego de palabras este coro a Helena de Troya y Leonor de Aquitania, mujeres fatales ambas. Una vez más está remitiendo de una cultura a