

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

REUTILIZACIÓN DE ELEMENTOS CLÁSICOS
EN ALGUNAS OBRAS DE
MALLARMÉ, APOLLINAIRE Y POUND

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

YOLANDA DEL CARMEN ARELLANO NORIEGA

MÉXICO D. F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Et ego in infero vixi.

AGRADECIMIENTOS

Una vez, mi compañera del *áshram shivaista*, Patricia Aranzábal, me dijo: “¿Quieres hacer reír a Dios...? Cuéntale tus planes”. No cabe duda que —si tal existe— yo le gusté —a lo largo de los últimos siete años— para la oficialía de *bufón divino*. Del plan inicial que me llevó a esta empresa, no me fue permitido (por los “dioses del Olimpo” o por el “Santo Oficio” *aún vigente*) concretar nada. Es por ello que, de pie, dando la cara y con la cabeza erguida, segura de no haber ofendido, traicionado ni lastimado, jamás, a nadie, de no haber sido negligente con mis deberes; acepto mi derrota frente a las autoridades académicas correspondientes. Con esta séptima versión de tesis, recojo el certificado de defunción de mi carrera (académica) literaria. “Por mi raza...” ¿hablará el espíritu...? Honor y gloria a mi *Alma Mater*; no así a los charlatanes, asesinos espirituales y plagarios intelectuales que se sirven de ella.

A los imprescindibles:

Con especial agradecimiento al Dr. Dumar Daniel Rinaldi Pollero quien, sin conocerme, aceptó dirigirme hacia las orillas para salir de esta Laguna Estigia. Poquísimas personas he conocido con su nivel de madurez existencial, educación, sensibilidad, cultura, honestidad, franqueza, bonomía humana y ausencia de egos destructivos o exhibicionistas. Observando su dirección, confirmo que el ejercicio de la docencia exige un altísimo grado de humildad, dulzura y apertura mental. Sólo quién ha logrado la autarquía, se encuentra capacitado para guiar a otros. Mi agradecimiento más allá del plano terrenal.

Una vez más y “por los siglos de los siglos”, mi agradecimiento indescriptible, afecto, respeto y admiración a mi *Guru* medieval y de otras cuestiones, Dra. María Teresa Miaja de la Peña. Si soy obsesiva de ciertos sellos editoriales y si soy capaz de escribir un trabajo de investigación como los cánones correspondientes marcan, a ella lo debo. Las erratas, por supuesto, serán siempre y sólo mías.

A la Mtra. Marcela Leticia Palma Basualdo quien es mi ejemplo a seguir en mis funciones como docente, y a quien admiro como ser humano por su impresionante generosidad, sencillez y capacidad de comunicación humana. Mi profundo agradecimiento por el apoyo brindado en esta nefasta experiencia. Reafirmo las palabras dirigidas a ella en mi tesis anterior: “Verdadera encarnación de la bondad hacia el discípulo y amor a la docencia...” Ser su alumna es condición exclusiva de privilegiados. Yo he sido infinitamente privilegiada. Todo mi afecto, respeto y gratitud infinitos.

A la memoria de mi maestro de Actuación y Dirección Escénica, José Luis Navarro quien me enseñó, allá por mis veintidós años, entre tazas y tazas de café y toneladas de *Benson & Hedges*, todo lo que sé de Formalismo Ruso y Estructuralismo. Esas pláticas extraescolares me fueron de gran utilidad en los trece últimos años. Con amor, respeto y mi invocación eterna al escuchar “*Tercera llamada...*” para cualquier “función”.

A la memoria de mi padre histriónico y maestro de Análisis de Texto y Dicción, don Fernando Torre Lapham. Todas sus enseñanzas han sido imprescindibles en mis estudios literarios. Por él, por mi maestro de guitarra clásica don Guillermo Flores Méndez, por mi vecina doña Lolita (†) por mis alumnas Sara Licea (†), Mari Carmen Fernández y por mi ex-amiga Aurora Mora sigo creyendo que los adultos mayores pueden ser absolutamente encantadores.

A la Mtra. María Elena Ortiz (FES-Acatlán) por todo el apoyo brindado en este cortocircuito. Por su amabilidad y ánimo insuflados durante mi reconstrucción. Por contribuir a la recuperación de la confianza en mí y en el género humano para poder seguir adelante con mis labores docentes y mis actitudes “decentes”. Todo mi agradecimiento *ad aeternum*.

A la Arq. Claudia Otake (FES-Acatlán) quien, frente a mi transformación en bruja, se acercó a brindarme un oído, consejo, orientación, afecto, palabras inteligentes y decenas de abrazos

cálidos. Lo confirmo: la verdadera sabiduría encuentra su eclosión en Oriente. Mil, mil, mil gracias Claudia.

A la Dra. Gabriela Martín López quien, desde los primeros momentos bajo su coordinación, ha otorgado a mi persona un apoyo insólito en el finiquito de este proceso académico, así como un derroche de generosidad humana que pocas veces he visto dentro de los ámbitos académicos.

A mis amados discípulos (que no alumnos): Susana Sierra, Marco Tulio Santos Morin, Denise Giraud, Susana Ramírez, Paola Ticozzi, David Sandoval, Yuritzky de la Paz, Andrés Hernández Castillo, Flor Baca, Cristina Prieto Marín, Monika Schipner, Amelia Bishop, Lourdes Duran, Marco Téllez, Gabriela Rivera, Esther Hernández, Ma. Teresa Castro Nuñez, Araceli Barrios y Gisela Jiménez; por su comprensión frente a mis crisis de cansancio mental y por mantener vigente mi teoría y mi experiencia: entre docente y discípulo puede haber una bonita y divertida amistad sin confundir la *gimnasia* con la *magnesia*.

A mis maestros de lenguas extranjeras: Alicia Gómez, Aurora Gómez Ruiz, Patricia Chávez Iniestra, Bertha Wolf de Reza, Jorge Islas, Ann Corliss, Gianfranco Marano, Mara di Tuoni Zorzetto, Ma. Elena Campos, Guido Guida, Madeleine Pascault. Sin las enseñanzas de todos ellos, jamás hubiese sido posible salir con vida de este naufragio.

A Coral Aranguren Caso prima da tutto per l'insegnamento d'italiano. Dopo, per la divertente ed ironica amicizia che abbiamo costruito in tutti questi anni. Anche per la fiducia per la proposta della mia persona al gruppo academico che é oggi il mio laboro e anche per tutti quelle cose che noi sapiammo...Tu sei tutto *un Caso*, ¡Nove cinque!

A los que se fueron:

A mi sobrino Rafita, a mi querida, favorita y muy divertida tía Tere y a los amigos que, inteligentemente, "tomaron pista" para salir de esta cloaca. Gracias por la sacudida. Por recordarme que —mientras no pueda verificar la metempsicosis— la vida es una y se hizo para vivirla, no para desperdiciarla en disquisiciones estériles, eruditas y absolutamente subjetivas. Por recordarme que yo voy por la sabiduría, no por la erudición.

A los que no comprendieron.

A Aurora Mora, a Martha Fajardo y a todos los ex-amigos que no supieron comprender que yo también me rompo. Que, para poder seguir escuchando y compartiendo, a veces, necesito entrar en mi "tooper-wear" para estar conmigo al cien por ciento, reconstruirme y después, volver a salir.

A los que se quedaron y siempre están:

"Primero son padres. Después, todo lo demás" (Swami Gurumayi Chidvilasananda).

A mi padre quien, con su visión militar de la vida, me ha entrenado para levantarme, sacudirme y seguir adelante —como si no hubiera pasado nada— cada vez que alguien me golpea a traición o me da un golpe bajo; no obstante, no más floretes. Si algo aprendí en la Universidad ha sido a golpear con el puño cerrado a quien lo merezca. A veces, con seguir la trayectoria del golpe basta; pero otras, si no metes las manos, te despedazan. Guardaré mi educación y mi exquisitez, exclusivamente, para quien así lo merezca. Gracias por educarme como otro hijo varón y no como niñita inútil, estúpida y "delicada". También por enseñarme raíces grecolatinas mejor que los maestros que cobraron un sueldo por ello.

A mi madre, "Boris" o "Chiquis" —según mi humor— a quien espero restituir, algún día, estos siete años infructuosos para todos. Agradezco la maravillosa oportunidad que me has dado de estudiar y probar todo lo que he querido y el apoyo inenarrable brindado en esta última experiencia como estudiante. Intenté "ser gente *seria*", perdón; pero no me gustó: descubrí los mecanismos del "Gran Mago de Oz" y dejé de creer en todo esto. Tú sabes cuánto amo el conocimiento; pero, en este campo, soy yegua salvaje. Necesito sentirme en libertad. Las

riendas y los frenos me asfixian. Por las lecturas que hicimos en voz alta durante tu largo post-operatorio y por lo bien que lo pasamos riéndonos de las incongruencias del “desarrollo y la legislación humanas” y por las pláticas que tuvimos al respecto, sabes que esta tesis no es mía, sino *nuestra*. Me encanta que seas mi madre y adoro las pláticas que tenemos. ¡Suertuda! ¡Qué hija te ganaste! Te amo. Gracias por todo, eternamente.

Al Dr. Héctor Espino Cortés por el apoyo brindado a mis padres y a mi persona en especial. Y a quien debo, observando su calidad humana, haber desistido de la decisión de cambiar mi sistema de valores para hacerme igual que el grueso de la humanidad.

A mi hermano Victor Manuel, *Súper Bactrobio*, porque siempre aparece, como súper héroe en medio de mis problemas y a quien debo dar —a mi pesar— la razón después de tantos años: “El mundo es material y lo primero es generar medios”. Requeriré de tu guía en mi nueva etapa como empresaria. Te quiero.

A Ariadna, “Mi elfo doméstico favorito”, quien ha crecido oyendo la palabra “tesis” aprendiendo a detestarla tanto como yo. Soy culpable de tu gusto por la lectura, perdón. Sólo recuerda que la Literatura es maravillosa; pero nunca la estudies en serio. Hay otras cosas por las que sí vale la pena devanarse los sesos. ¿Qué tal la Física, la Biología y el conocimiento del Universo, para empezar?

A mi “sobri-gocho” Victor por lo bien que lo pasamos juntos desde hace cuatro años leyendo cuentos, tocando el xilófono y haciendo y animando títeres y por la luz que me has dado, sin saberlo, respecto a viejos y —a la vez— nuevos caminos. Apúrate a crecer, necesito un socio creativo.

A mi cuñada Mireya, por las invitaciones para quedarme en su casa con el fin de lograr mi distracción y por todas esas noches de insomnio que se quedó platicando conmigo.

A mi hermano Rafael porque, pese a todo y a todos, sigue buscando el modo de mantenerse vigente en mi vida. Recuerda que yo voy por la calidad y no por la cantidad. Esos minutillos en los que nos permiten comunicarnos son buenos y suficientes. Gracias por todos esos volúmenes con los que, de cuando en cuando, enriqueces mi biblioteca. No te preocupes, igual, te quiero.

A nuestro querido maestro y amigo Lech Hellwig Górzynski por ser de los pocos, poquísimos, que han comprendido a esos “entes extraños” que somos la familia Arellano Noriega. El tiempo dirá si me he equivocado, también con él, o no.

A Adriana Bustamante y a Felipe Curcó que se fueron, se casaron, regresaron y siempre —en México o a la distancia— han estado conmigo. Gracias, “Adrianushka” por estos veintidós años de amistad, por convertir mi paleocomputadora en un *súper-jet Windows-Word*. A ti “Feliopé” mil gracias por tus palabras de aliento durante todos estos años y por tus consejos siempre sabios.

De manera especialísima e inenarrable a la Mtra. Carmen Block Iturriaga, cuya amistad me honra, misma que espero jamás defraudar, y de quien no tengo la menor duda de que, si yo llegase a cometer algún error o si alguien llegase a tergiversar mis palabras para desprestigiar mi imagen frente a ella, tendrá la capacidad humana para aceptar el diálogo como la finísima dama y el ser sensato que es. Todo mi cariño entrañable, agradecimiento, admiración y respeto eternos para usted. Gracias por su enseñanza.

A Cristi, a Guille y a Dorita, por el afecto de siempre, por el apoyo bibliográfico y por todo, todo, todo lo demás.

A Maru Peralta que, desde el Conservatorio hasta la Universidad, pasando por el teatro, hemos compartido ironía, frustración y humor negro a lo largo de todos estos años de amistad. Gracias Maru.

A José Luis Bernal. Amigo entrañable por muchas razones existenciales, esotéricas, exotéricas, mundanas y espirituales compartidas. Porque cada plática que sostengo contigo es una cátedra de vida. Gracias Joe Lewis. Te quiero.

A mis dos primeras discípulas de Creación Literaria y, ahora, queridísimas amigas, doña Virginia Mejía Valle y doña Magdalena Blanco Rubio. Muchas gracias por todos estos años de confianza, risas y tanto, tanto cariño depositado en mi persona. Una golondrina jamás hizo primavera. Luego de la tormenta, ya lo ven, señoras: sigo siendo la misma Carmen de siempre. Gracias por la paciencia y la comprensión.

A la memoria de mis queridos amigos Héctor Gaytán y Sergio Fajardo a quienes extraño hasta la pituitaria, y de quienes espero se hayan convencido: No-soy-in-te-lec-tual.

A los que llegaron:

A Verónica Pimentel por aquel sábado en que vino a sacudirme y a ponerme frente al espejo para recordarme quién y cómo era Carmen Arellano y por toda la labor desinteresada que ha hecho para reconstruirme en cuerpo, espíritu y mente. Por enseñarme, otra vez, no sólo a dormir, sino también a soñar. Mi gratitud de por vida, Virus.

A mi querida “Abogángster”, Perla Hernández, por la *lumen legem* con la que me iluminó cuando el túnel estaba más oscuro, y por la divertidísima y maravillosa amistad que ha surgido de todo esto. ¡Salud! (ya sabes que, yo, con malteada).

A mi querida Mari Carmen Cruz por todo el apoyo y la eterna bienvenida con la que siempre me recibes en la FES-Actlán, por tu honestidad como ser humano, tan difícil de encontrar en este planeta.

A mi muñeco adorado, Arturo [Boa] Becerril —Amigo que, sin duda, me fue enviado a domicilio por Mercurio—. Gracias por recordarme a la Carmen divertida que ya estaba en *artículo mortis*. “En la vida hay un minuto, que puede ser el único” ¡Que razón tiene, “don Gonzalo”!

A mi querida amiga Claudia Chantaca, por confiar en mí y ayudarme a emprender el vuelo de regreso a casa. Jamás olvidaré lo que hiciste por mí, “Chanti”. Gracias.

A mi maestro de Dirección Escénica, Pedro Quezada quien me honra inmerecidamente considerándome su amiga; por conectar, otra vez —sin proponérselo—, mis circuitos teatrales. Por darme ese gran tanque de oxígeno, por darme la oportunidad de constatar que, todo lo aprendido, ahí está. Y, sobre todo, por la maravillosa muestra de confianza personal y profesional que me otorga invitándome a colaborar con él y llevando a montaje escénico mis trabajos de dramaturgia. Todo el agradecimiento del que soy capaz.

A Dany Ortiz que, entre montañas de fotocopias, cuadernos, millones de tarjetas para fichas de trabajo, plumas, lápices, chicles, kilos perdidos, “indignación electoral”, “análisis económico-políticos” intercambio de ejercicios y dietas, ha surgido una comunicación muy linda y divertida que ya cuenta con siete años.

A la Sra. Vicky Ortiz por esos encantadores “¿Cómo vamos?” “Échale ganas” y esos “¡Vive! La vida es muy cortita”; que me dieron ánimo y me hicieron reflexionar tanto. Muchas gracias por todas esas pláticas

A Don Antonio González Nieves y a Rosy Neri de la Biblioteca Samuel Ramos por todo su apoyo en este larguísimo proceso.

A mi ciber-amigo Paco Mendoza por todos esos “tips” y “trucos” que me ha enseñado en la computadora y por todas esas pláticas tecnológicas, empresariales y de índole personal que me ha confiado a lo largo de todos estos años. Muchas gracias, Paquito.

Y, finalmente, a mi gata *Shaktiananda*, el mejor reloj y asistente que he tenido en muchos años.

ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo I	
Intento por definir los conceptos de <i>tradición clásica</i> y <i>elementos clásicos</i> a partir de Ernst Robert Curtius y de José Alsina	
Aproximación a los orígenes del mito griego	13
Motivo y tema	18
La filología y la latinidad como base cognitiva de la Literatura Occidental	28
La <i>Función fabularia</i> de Henri Bergson como residuo del instinto	33
La Literatura como un eterno continuo	37
Rasgos característicos de una posible tradición clásica occidental	40
Los problemas para establecer una periodización	41
Aspectos de orden religioso y lingüístico en tanto que factores de construcción en la tradición clásica occidental.	44
Tradición occidental (educación y literatura)	48
Educación en la Edad Media europea	49
Importancia de la Gramática	51
Capítulo II	
Recursividad y resignificación de mitos, temas y motivos en Mallarmé, Apollinaire y Pound	54
Motivos bucólicos en <i>L'Après-Midi d'un Faune</i> de Stéphane Mallarmé	57
Motivos y mitos en <i>Le Bestiaire</i> de Guillaume Apollinaire	68
Motivos y mitos en "Zone" de Guillaume Apollinaire	76

La prehistoria de <i>The Cantos</i> de Ezra Pound	81
La estructura en <i>The Cantos</i> de Ezra Pound	84
El contenido en <i>The Cantos</i> de Ezra Pound	95
<i>Paideuma</i> consciente o falta de coherencia temática	106
Conclusiones	
109	
Bibliografía	119

Introducción

El detonante que da inicio al desarrollo de la presente tesis es la detección de un aspecto que podríamos llamar “paradójico” al interior de las vanguardias históricas, esto es, de las vanguardias literarias finiseculares y de inicios del siglo XX, que consiste en la reutilización de no pocos elementos de la denominada *tradición clásica occidental*. Estos elementos se analizarán en *L’Après-Midi d’un Faune* de Stéphane Mallarmé (1842-1898), culminación del Simbolismo, en *Le Bestiaire* y en varios fragmentos del poema “*Zone*” de Guillaume Apollinaire (1880-1918), precursor del Surrealismo, y en algunos fragmentos de los *Cantares* de Ezra Pound (1885-1972).

Cuando se habla de Literatura Moderna¹ se piensa — generalmente— en la necesidad que tuvieron algunos autores de siglos pasados de buscar fondos (entiéndase asuntos) discursivos novedosos, así como de modos estructurales nuevos de expresión tanto poéticos como prosísticos (*formas nuevas de escribir* tanto poesía como narrativa). Con el Simbolismo —apuntan las Historias Literarias— inició la poesía moderna. La finalidad de aquella “vanguardia decimonónica” fue la renovación de los discursos ya caducos, objetivo que repitieron, más tarde, los escritores de las

¹ Intentar abordar el tema (concepto o problema) de la Literatura Moderna desde su génesis remite a puntos cronológicamente tan distantes como el llamado *Primer Renacimiento*, cuando en la Edad Media los escolásticos recurrieron a las escuelas filosóficas de la Antigüedad clásica buscando unir los conceptos tanto platónicos como aristotélicos a la filosofía cristiana. Ahora bien, desde el punto de vista más general de las Historias de la Literatura, se indica como génesis de la Literatura Moderna el inicio del Renacimiento cuando —paradójicamente— los autores literarios buscaron renovar los modos de creación y las estructuras de sus obras siguiendo modelos de la Antigüedad clásica.

vanguardias inmediatamente anteriores al primer conflicto bélico mundial del siglo XX, expresiones del inicio secular y reconocidas como las legítimas vanguardias en las diversas Historias de la Literatura.

Renovación discursiva es una frase que aniquila —en el terreno conceptual de quien analiza “los discursos”— la posibilidad de repetición de ciertos vocablos que remiten a todo un universo cultural que —por el mismo hecho de ser cultural— es, asimismo, tradicional, inmerso —de manera inescindible— en el pasatismo, pues la tradición es la forma más sencilla de transmitir y comunicar valores y manifestaciones de todo tipo que han tenido lugar a lo largo del devenir de la Historia humana. Es así que, a quien esta tesis escribe, le ha surgido una pregunta a la que el presente trabajo intenta dar respuesta, pregunta que parte, a su vez, de una reflexión: si la Literatura Moderna se caracteriza —entre otros aspectos— por intentar una *renovación de los discursos considerados caducos*, ¿cuál es la razón para utilizar elementos clásicos? De manera más puntual: ¿cuál habrá sido la razón para que los autores arriba mencionados hayan reutilizado elementos clásicos, *motivos* y *temas* que —innegablemente— pertenecen al mundo de la tradición clásica, generalmente, occidental?

Al punto, se hace necesaria una explicación relativa a lo que son motivos y temas, así como cuáles de éstos conforman la denominada tradición clásica; tradición que —por su parte— exige, asimismo, explicación. Ambas tareas se desarrollan a lo largo del

primer capítulo a fin de detectar aquellos motivos y temas que pueden encontrarse tanto en la Antigüedad clásica como en las obras modernas a analizar. Fundamental para este punto es la obra de Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*.²

De modo muy general, puede decirse, el planteamiento central de esta tesis es el siguiente: ¿Es posible que —a partir de la reutilización de elementos clásicos— algunos autores modernos hayan renovado los discursos caducos? Y si la posibilidad es afirmativa, ¿cómo es que tal suceso ha tenido lugar?

Para dar respuesta a las preguntas anteriores, fue imprescindible rastrear algunos de los mitos, los temas y los motivos que conforman la tradición clásica occidental, a fin de comprender en qué medida han permanecido en un *continuum* desde su eclosión hasta el *corpus* literario que aquí se analiza. Se intenta comprender las posibilidades del *para qué* esos autores modernos utilizaron elementos clásicos en sus obras, cuando éstas tuvieron como principal finalidad romper con la tradición pasada.

En el siglo XIX se siente la urgencia de la renovación del discurso literario. Se piensa —en este trabajo— que tal renovación, en los autores antes mencionados, se realizó por la vía de la reutilización de elementos clásicos, permitiendo, según el conocimiento del lector y la madurez de éste, activar UNA CONCIENCIA por medio de una especie de “flujo energético”. Tal “flujo” faculta vías para que los textos tengan tantas posibilidades de lectura como individuos los lean y, a la manera

² Curtius, 1953.

del prestidigitador que, amarrando un nudo frente a nosotros, no crea tal nudo en la cinta que utiliza para ello sino en nuestra mente, estos autores se valen de los asuntos de la tradición pero sólo para decir otras cosas; así, son capaces de crear un “hilo narrativo” en el plano mental del receptor, a partir de las “partículas de energía” que se encuentren al interior de un “fragmento de materia” llamado texto.

Por cronología, es la obra de Stéphane Mallarmé la que, aquí, se estudia en primer término y deja a los otros dos autores en segundo plano, pues, esta tesis sostiene, además, que Guillaume Apollinaire — muy posiblemente— lo mismo que Ezra Pound, presentan en su modo de construcción una estructura parecida a la de la *summa*, entendida ésta como el conjunto, la “suma” de los saberes que se ha dado en la tradición occidental (desde sus inicios hasta el momento que es escrita esta misma *summa*). A este análisis le parece que ambos autores pudieron —utilizando los mitos de la Antigüedad clásica— activar un flujo de imágenes que proporcionarán al lector *un todo que narra*, sin tener el propósito específico de narrar. ¿Existe alguna razón para proporcionar al lector esta *summa cultural*? Este trabajo ha llegado a la conclusión de que, efectivamente, así es.

El objetivo específico que se persigue aquí es, pues, demostrar —se insiste en ello— que la reutilización de elementos clásicos puede haber sido un “método” de renovación discursiva utilizado en algunas obras de la Literatura Moderna. Se sostiene que en Guillaume Apollinaire y en Ezra Pound, la reutilización de tales elementos es muy nítida y variada, en tanto que en Stéphane Mallarmé los motivos

utilizados, aunque nítidos, son monotemáticos; relacionados con el ambiente bucólico, exclusivamente. La hipótesis que se sostiene es que, al parecer, los dos primeros autores, iban por algo más que una simple *renovación*, misma que —efectivamente— tiene lugar. Pero los modos como actúan los mecanismos de esta renovación —por lo menos en Apollinaire y Pound— serán expuestos en el segundo capítulo y último de este trabajo.

CAPÍTULO I

Intento por definir los conceptos de *tradición clásica* y *elementos clásicos* a partir de Ernst Robert Curtius y José Alsina

Aproximación a los orígenes del mito griego

Para tratar de comprender el asunto de la tradición clásica occidental es necesario tener claro, desde un principio, que no se trata de *una única tradición*. La historia griega, cuyo inicio se remonta al siglo VIII a. C.,¹ puede dividirse –por lo menos– en cuatro periodos: arcaico, monárquico, aristocrático y helenístico (período decadente). A lo largo del paso de una tradición a otra se han perdido y han quedado aspectos míticos, políticos, religiosos, morales, civiles y culturales que permiten reconocer un hilo conductor que se entiende de manera muy superficial y general como *tradición clásica occidental*.

Ritos y costumbres se encuentran ligados a diferentes estadios cronológicos, de tal suerte que la “línea tradicional” se une, asimismo, a ciertos mitos y temas específicos cuya comprensión es posible a partir del conocimiento de la historia de los contextos políticos y socio-culturales. Así, a partir de los estudios antro-po-históricos, ha sido posible saber que el origen de muchos mitos de la tradición clásica griega se encuentra en las civilizaciones micénica y minoica.² Tal es el caso, por ejemplo, del Toro de Minos (el Minotauro) que encuentra su explicación dentro de la situación de vasallaje que

¹ Chadwick, 1962.

² Chadwick, 1962.

Atenas rendía al tirano rey Minos de la isla de Creta. John Chadwick (1920-1998) ha realizado, al respecto, la siguiente exégesis:

La leyenda habla del tributo de doncellas y jóvenes que se enviaba anualmente para satisfacer al monstruo del Laberinto; una interpretación racional exigía que el Laberinto fuese solamente un enorme y complejo palacio, y el monstruo Minos, el cruel monarca.³

Con esto, puede comprenderse cómo un hecho real se trueca en mito y pasa, de este modo, a la posteridad. A partir de los estudios arqueológicos de Martin Persson Nilsson (1874-1967) se ha probado que Homero construyó sus poemas basándose en los mitos de la civilización micénica. La exposición que encontramos en Nilsson (y también en Alsina) es la siguiente: la mitología griega y su materia épica se formaron durante el auge de la civilización micénica.⁴ Lo que aquí importa es el remonte al punto más lejano que permita iniciar el rastreo de los mitos y de los temas que conforman los elementos de la llamada tradición occidental, ligados a los cánones religiosos, legislativos, éticos, morales y culturales. Con los descubrimientos realizados en los siglos XIX y XX, ha podido constatarse que el origen se encuentra en la civilización ya mencionada. De John Chadwick se toman las siguientes citas que apoyan lo anterior:

El año 776 (a., de C.) presencia los primeros Juegos Olímpicos, festival que celebran los griegos en el recinto de Zeus, en Olimpia, al norte del Peloponeso. Fecha importante, muy importante para los griegos porque marca la adopción del alfabeto fenicio. De este alfabeto, derivan, al menos en lo esencial, todos los demás. Lo que queda atrás de esta fecha puede considerarse prehistoria. La época prehistórica, transmite, de manera oral las historias del pueblo. La época clásica, cuenta con muchas leyendas de un pasado remoto donde alternan dioses, semidioses y hombres.⁵

Antes de Homero deben haber existido otros poetas, pero no nos ha llegado nada de sus obras, o así lo creemos. Sin embargo, la moderna investigación ha demostrado que Homero no era un

³ Chadwick, 1962: 22.

⁴ Chadwick, 1962: 22 y Alsina, 1991: 106-147.

⁵ Chadwick, 1962: 17-18.

artista brillante e imaginativo que crease sus poemas de un modo espontáneo. No sólo hizo uso de una leyenda ya existente; ahora sabemos que él era el último y el más grande de una larga línea de poetas que habían cantado la historia de Troya. Cantado, no escrito; porque el proceso de composición en los pueblos iletrados es totalmente diferente de lo que hoy conocemos. Para festejar a los huéspedes con el relato de hechos heroicos se llamaba al bardo, utilizando un vocablo celta para traducir el griego , «cantor», «rápsoda», y éste recitaba su leyenda usando de abundantes metáforas, fórmulas conocidas y epítetos; pero improvisando en cada ocasión sobre un tema básico.

Más puntual resulta la siguiente parte que se liga a la cita anterior:

Así podemos suponer que las leyendas de que Homero se sirvió, incluso en sus menores detalles, habían sido transmitidas desde una época primitiva. Es evidente la imposibilidad de reconstruir la historia real a partir de tales materiales. Las leyendas que conocemos a través de Homero son numerosas, pero contradictorias, y es inútil tratar de entresacar las escasas partículas de verdad que probablemente contienen. Gran parte del relato homérico se debe también sin duda a la imaginación de los poetas. Pero supone un importante punto de referencia para un período de la prehistoria griega en que el país estaba organizado en fuertes reinos centrados en torno a Micenas, si bien en una época ya histórica ésta no era sino una pequeña aldea.⁶

Las artes votivas y figurativas han contribuido, en buena medida, al proceso de reconstrucción de los mitos y costumbres del periodo anterior al ciclo épico y, asimismo, en la comprensión del sistema religioso y la “tipificación” de los dioses del panteón griego. Se pueden reconocer dos “corrientes” dentro de la religión griega, una “apolínea” y otra “dionisiaca”.

El apolinismo mantenía al hombre distanciado de la divinidad.⁷ Asimismo, esta corriente “cree en un pecado original del hombre llamado *hýbris* que consiste en la transgresión de las limitaciones que al hombre ha impuesto Dios...”⁸ Es importante recordar que si la *némesis*, esto es, el castigo impuesto por los dioses al transgresor, no puede alcanzar al culpable, la imposición

⁶ Chadwick, 1962: 18.

⁷ Alsina, 1991: 120.

⁸ Alsina, 1991: 121.

punitiva del hombre pasa a su descendencia, concepción que también se encuentra en Israel.⁹

En contraposición, el dionisismo o línea mística, buscaba liberar al hombre del designio divino. “El dionisismo promete la liberación de las cadenas del cuerpo y la consiguiente unión mística con el dios”,¹⁰ de ahí el desarrollo del *menadismo*, actitud frenética desarrollada por las *menades*, sacerdotisas de Dionisos. Esta corriente desarrollará, asimismo, los ritos dirigidos a los dioses *ctónicos*, esto es, a los dioses telúricos, protectores de las faenas agrícolas.¹¹

Otro aspecto importante que no debe olvidarse es la influencia que los poemas cosmogónicos orientales y del Oriente Próximo han tenido en la gestación de la epopeya helénica. “En especial es Hesíodo el autor sobre el que, al parecer, se ha ejercido una mayor influencia”.¹² El contacto con Oriente tuvo lugar desde el auge de la civilización helénica cuando la *talosocracia*, esto es, el poderío marítimo de los micénicos, permitió el contacto con los fenicios y otros pueblos de Oriente Próximo. Este contacto facilitó la escritura y por ende la literatura escrita. En palabras de José Alsina, la explicación es la siguiente:

Sea como sea, el Oriente, ya en una época bastante remota, ya en el período posterior al hundimiento de la civilización micénica, ha dejado su huella indeleble en la cultura griega, y que podemos resumir en aspectos del mito y la introducción del alfabeto. [...] buena parte de la mitología griega, y, por medio de ella, la literatura épica, procede de zonas orientales [...]. La posibilidad de contactos entre el mundo micénico y Oriente es cosa probada.¹³

⁹ Alsina, 1991: 121.

¹⁰ Alsina, 1991: 115.

¹¹ Alsina, 1991: 79.

¹² Alsina, 1991: 79.

¹³ Alsina, Madrid, 1991: 116-117.

A fin de proporcionar un panorama general de lo que ha sido, ideológicamente, la formación cultural de lo que conocemos como tradición clásica, se transcriben las siguientes palabras de José Alsina:

la época arcaica ha sido el resultado de las aportaciones de tres sociedades más o menos diferenciadas. Por un lado, la jonia, con su individualismo; por otro, el dorismo, que triunfa y se impone en la Grecia continental. Finalmente, el espíritu ático, que consigue hacer su aportación propia bien avanzada. La época arcaica, en el siglo VI, con Solón y la democracia. Con las debidas preocupaciones, y procurando no exagerar generalizando los rasgos espirituales de cada una de estas grandes culturas, cabe, pues, afirmar que el rito de la época arcaica viene en cierto modo determinado por el predominio, primero, del espíritu «centrífugo» jónico, seguido del «centripetismo» dorio, para, finalmente, aparecer una síntesis armónica de los dos en Atenas.¹⁴

Por último, conviene, subrayar que en la época helenística tiene lugar un retorno al mito en la literatura¹⁵ como un mero recurso erudito.

Los elegíacos helenísticos, a los que podemos juzgar por sus fragmentos, tenían la costumbre de intercalar, en sus poemas, considerables porciones de mitos y leyendas, casi siempre de tipo erótico. Y el género que representa Ovidio con sus *Metamorfosis*, donde el poeta recoge leyendas cuyo tema central es la mutación de algún ser mítico en árbol o piedra o agua. hunde sus raíces en Grecia. Lo mismo cabe decir del libro de Eratóstenes sobre la conversión de personajes míticos en astros (katasterismói)¹⁶

Salta, sin embargo, a la vista que *el mito es, en la época helenística, un simple recurso de eruditos*. Los poetas de esta época, todos ellos filólogos y gramáticos, hacen gala de su erudición, de sus raros conocimientos lexicográficos y míticos, lo que convierte, por lo general, estas obras en algo muerto y sin verdadero interés.¹⁷

¹⁴ Alsina, Madrid, 1991: 119.

¹⁵ Alsina, Madrid, 1991: 21.

¹⁶ Alsina, 1991: 321.

¹⁷ Alsina, 1991: 321.

Motivo y tema

Como se sabe, no hay acuerdo en cuanto a la definición de motivo y tema, ni de conceptos como “*stoff*”, *topos* y *mito literario*.¹⁸ Para los intereses que aquí se persiguen, importa saber que los términos “tema” y “motivo” surgieron, como términos técnicos, en el campo de la música y luego se aplicaron a la literatura y a las demás artes”.¹⁹

Alexander N. Veselovsky (1838-1906) iniciador de la tradición folclorista en Rusia define *Motivo* así:

Por motivo entiendo la unidad narrativa más simple que responde figurativamente a las exigencias del individuo primitivo o de la observación cotidiana. A causa de la semejanza, o de la identidad de las condiciones de la vida cotidianas y psicológicas en los primeros estudios del desarrollo humano, tales motivos podrían originarse automáticamente y al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza.²⁰

El motivo es la unidad más simple e irreductible de la narración,²¹ en tanto que, el tema está constituido por una serie de motivos. Observa Boris Tomashevski:

los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en sucesión cronológica y en sus relaciones de causa y efecto.²²

Este trabajo considera muy importante, asimismo, tener presente la clasificación de los tipos de motivos marcados por el mismo Tomashevski: *Motivos ligados* (o asociados): los que no pueden omitirse, dado que alteran la cohesión de la obra. El ejemplo que este trabajo propone, al respecto, es el

¹⁸ Para este apartado nos serviremos de la tesis doctoral de Daniel Rinaldi Pollero donde, a partir de distintos autores de diferentes escuelas, se verá que, de los conceptos de *motivo*, *tema*, “*stoff*”, *topos* y *mito literario* puede lograrse una comprensión general de ellos.

¹⁹ Rinaldi, 2006: 39

²⁰ Rinaldi, 2006: 40.

²¹ En Rinaldi, 2006: 41.

²² En Rinaldi, 2006: 43.

siguiente: si la Caperucita de Charles Perrault se encontrase un conejo en lugar de un lobo, para llegar al final conocido por una gran mayoría, esto es: ingesta de la abuela y muerte de la bestia, habría necesidad de cambiar la historia. Tal vez proporcionar elementos mágicos. Otros son los *Motivos libres*: "... pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos".²³ *Motivos dinámicos*: Transforman una situación, según el objetivo de acción. Este trabajo propone como ejemplo al respecto *El Mago de Oz* de Lyman Frank Baum, en donde la situación de un tornado y de un vives "caído del cielo", crea todo un mundo de fantasía. *Motivos estáticos*.²⁴ no provoca cambio alguno.

Ahora bien, con respecto a los temas, tomando como base las teorías de Raymond Trousson, pueden dividirse en dos tipos, mismos que se explican en el siguiente cuadro:

Temas de héroes.	Temas de situación.
<ul style="list-style-type: none"> * Se estructuran a partir de un tema individualizado. * "El héroe destaca por su autonomía y polivalencia."²⁵ * Es un tema-símbolo. * Es un tema condensado (condensa ciertos valores). * Para Trousson "hay «un sens symbolique résumé dans le héros.»"²⁶ 	<ul style="list-style-type: none"> * Se estructura a partir de una situación concreta. * Lo central, lo determinante es la situación conflictiva [más]: <ul style="list-style-type: none"> a) Los esquemas narrativos. b) Las relaciones entre los personajes. * Ejemplos. La mayoría de los temas históricos. <ul style="list-style-type: none"> --Ifigenia (No hay Ifigenia sin Creón). --Edipo (No hay Edipo sin Layo, Yocasta, la Esfinge, el Oráculo de Delfos.)²⁷ * "[...] Exigen por su naturaleza una adaptación relativamente amplia, ya que sólo con cierta extensión se podrían reproducir de

²³ Rinaldi, 2006: 43.

²⁴ Rinaldi, 2006: 43.

²⁵ Rinaldi, 2006: 50.

²⁶ Rinaldi, 2006: 50.

²⁷ Rinaldi, 2006: 50.

	<p>forma adecuada las situaciones características con sus elementos circunstanciales.”²⁸</p> <p>* La situación precisa cierta extensión. Encuentra su mejor resolución en los géneros narrativo y dramático.</p>
--	---

Ambos tipos de temas, heroico y situacional, pueden crear diversos tipos de temas. Elisabeth Frenzel señala que:

El *stoff* es un argumento ‘unido a nombres y acontecimientos fijos’ que ‘deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas en materiales susceptibles de desarrollo que constantemente atraen a nuevos autores para intentar soluciones.’²⁹

Según esta autora, el motivo es una pequeña unidad argumental (el cohecho, la falacia etc.). “Es menos abstracto [...], y posee un carácter situacional. Es expresión de un problema o de una situación.”³⁰

El *rasgo* crea un ambiente y existe una correlación entre rasgo y motivo.³¹ Una secuencia entretregida de motivos desemboca en un argumento en tanto que el motivo puede elevarse a un símbolo.³²

Frenzel también introduce el término *leitmotiv*.³³ Su origen se comprende a partir de esta cita:

Este concepto, traspuesto de la música de Wagner a la literatura, significa la repetición de la misma sucesión de palabras por lo menos en ecos o en ligeras modificaciones, en diferentes partes de la obra literaria que están relacionadas entre sí en este todo.³⁴

A manera de resumen y exposición general de conceptos importantes se recuerda lo siguiente: la *situación* es amplia. Para Raymod Trousson “[la

²⁸ Rinaldi, 2006: 51.

²⁹ En Rinaldi, 2006: 52.

³⁰ En Rinaldi, 2006: 56.

³¹ Rinaldi, 2006: 56.

³² Rinaldi, 2006: 57.

³³ Rinaldi, 2006: 58.

³⁴ Rinaldi, 2006: 58.

situación] debe particularizarse hasta volverse un *theme*.³⁵ El *motivo* “debe desarrollarse [...] hasta convertirse en *Stoff** [argumento].”³⁶ Lo que se denomina *motivo* es la extensión que puede ser de tipo psicológico, filosófico, político, moral, sociológico, religioso.³⁷ El *tema*, es concreto y puede ser expresado por varios tratamientos. Es posible, mientras que el motivo es abstracto. La *fábula* es la estructuración de los hechos.

Para Harry Levin (1912-1994), “...Una historia se transforma en tema sólo si es retomada por diferentes autores, vale decir, si está inscrita en una tradición de reescritura, si hay recursividad.”³⁸ Los temas se agotan. Los motivos no.

Entonces:

<i>Stoff</i>	tema	motivo	tipo	topos	No son sinónimos.
Ordena sucesos.	Concreta un Motivo.	Una circunstancia específica: *El incesto. *El parricidio.	Características que pueden presentar un grupo social, profesional o bien, cultural.	Lugar común “verbal”.	Entre ellos, no son sinónimos.

Una cita de Manfred Beller ayudará para aclarar más los conceptos que se han expuesto *supra*.

Conocemos como materia mitos clásicos y figuras históricas en determinadas situaciones y bajo nombres tradicionales. La peculiaridad de los caracteres, la constelación de las figuras y la acción resultan de los *motivos*, por ejemplo el motivo del oráculo (Edipo), y el motivo de los hermanos enemigos (Eteocles y Polineiques). Con ello relacionan los poetas los *temas* adecuados a la *materia*, y que les interesan. El caso de la Antígona, ha tratado el conflicto del amor en la constelación de las figuras Haimón-

³⁵ Rinaldi, 2006: 58.

³⁶ Rinaldi, 2006: 58.

³⁷ Rinaldi, 2006: 58.

³⁸ Rinaldi, 2006: 63.

Antígona-Creonte [...] pero preferentemente la contraposición entre deber moral individual y razón de Estado.³⁹

Entonces, cada autor expone su propia visión en relación a los motivos y los temas. Sin la lectura de los clásicos, no es posible una creación de los temas en otro momento posterior; pero

no todas las materias clásicas han dejado una huella suficientemente amplia en la tradición literaria, para reunir, por encima de su registro lexicográfico como núcleos de cristalización de una historia se transforma en tema sólo si es retomada por diferentes autores, vale decir, si está inscrita en una tradición de reescritura, si hay recursividad.⁴⁰

Recordar: los temas se reescriben en cada época. Los motivos son, más o menos, permanentes. A este trabajo interesa la propuesta de Raymond Trousson respecto a que, algunas veces, es posible ligar el tema a un carácter, aspecto al que Trousson llama *thème de héros*.⁴¹ "Pero esta identificación no siempre es posible".⁴² Para Levin:

El tema se identifica «mediante la memoria de figuraciones anteriores.» En este sentido, propone que se considere el tema como un "*genus*" al que el autor transforma en "*species*", esto es, recurriendo a una metáfora biológica, piensa el tema como un género, como un conjunto de especies que tienen cierto número de caracteres comunes. Un mismo tema puede variar significativamente ya que está en el escritor imprimir su sello en la materia que le ofrece la tradición cultural, moldearla con su imaginación.⁴³

Sin duda alguna, son demasiadas las citas de primordial importancia que la tesis de Rinaldi Pollero arroja para el estudio de los conceptos de motivo y tema. Lo óptimo será que el lector interesado recurra a la bibliografía en cuestión. En tanto, se intentará, aquí, realizar un subrayado de aquellas que este trabajo considera imprescindibles para su desarrollo; pero, se insiste en

³⁹ En Rinaldi, 2006: 61.

⁴⁰ En Rinaldi, 2006: 61-62.

⁴¹ En Rinaldi, 2006: 63.

⁴² Rinaldi, 2006: 63.

⁴³ En Rinaldi, 2006: 63.

que la consulta de la tesis doctoral ya mencionada es imprescindible para el estudio de estos aspectos.

Entonces: para Levin, “los temas, al igual que los símbolos, son polisémicos en tanto que se les puede dotar de «*diferent meanings in the face of differing situations.*»”, y “Señala que está en el autor conservar la línea temática (*‘the thematic story-line’*) y transformar su carga emocional (*‘emotional charge’*)”.⁴⁴ Levin, pues, habla de transformaciones de la ‘carga emocional’ (*emotional charge*), de cambios y variaciones literarias de un tema dado y de ‘desplazamientos’ (*displacement*).⁴⁵ Este trabajo, lo comprende así: el personaje de una cierta obra, puede presentar características de un héroe clásico.

El *displacement*, esto es, el ‘desplazamiento de (o en) la carga temática’, es una resignificación o resemantización del tema que está en relación con cambios ideológicos y estéticos que se dan en un determinado momento histórico.⁴⁶

Otra reflexión interesante en relación al tema es la siguiente:

Cada actualización de un tema enfatiza ciertos motivos o inviste con un nuevo o renovado valor a algún personaje, ya al principal, ya a uno secundario. Piénsese, en este sentido, en el énfasis que ponen las reescrituras de fines del siglo XIX del tema de Salomé en el motivo de la danza de ésta o en el de la decapitación de San Juan Bautista –motivos a los que se desplazan exotismo, erotismo y poder político, en el primer caso, y castración, en el segundo--. Estas resignificaciones ideológicas de los temas (y de los motivos) tienen que ver

⁴⁴ En Rinaldi, 2006: 66-65.

⁴⁵ Rinaldi, 2006: 65.

⁴⁶ Rinaldi, 2006: 66.

ciertamente con el *zeitgeist* [espíritu del tiempo], con el espíritu de un tiempo dado, con el espíritu de una época.⁴⁷

Definir el concepto de «mito» es siempre complicado. Mircea Eliade (1907-1986), en *Aspects du Mythe*, señala que es difícil encontrar una definición que pueda ser aceptada por los conocedores y que, al mismo tiempo, pueda ser accesible a los no especializados, y subraya que el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, capaz de ser abordada e interpretada desde múltiples y complementarias perspectivas. Escribe:

Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante: mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement dit, le mythe raconte comme, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou Seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une «creation»: on rapporte comment quelque chose a été produite, a commencé à être.⁴⁸

La tesis menciona, asimismo, el *mito literario*, que --siguiendo a Philippe Sellier-- “no funda ni instaura nada, las obras que lo ilustran son, por lo general, de un autor y no es tenido por verdadero.”⁴⁹ Y más abajo: “poseen, sin embargo, ciertas características comunes: saturación simbólica, organización estructural-formal fija e iluminación metafísica.”⁵⁰ Según entiendo, en Grecia, tal iluminación metafísica deviene de una pregunta formulada por el hombre griego: “¿Soy un ente libre?” o “¿Soy el juguete de las fuerzas oscuras que llamo Dios?” pregunta recurrente a lo largo de la Historia Occidental.⁵¹

En Grecia, el mito literario surge de la tragedia, debido al mito estructural,

⁴⁷ En Rinaldi, 2006: 66.

⁴⁸ En Rinaldi, 2006: 76.

⁴⁹ En Rinaldi, 2006: 77.

⁵⁰ Rinaldi, 2006: 76.

⁵¹ En Rinaldi, 2006: 76.

la mayor parte de los mitos literarios se impusieron de un golpe, gracias al éxito excepcional de una obra, [...] casi todos han surgido en el teatro: Edipo, Antígona, Fedra e Hipólito, Fausto, Don Juan.⁵²

La clasificación de los mitos, según Philippe Sellière y expuesta en Rinaldi Pollero es la siguiente:

1. Mitos literarios de origen griego o bíblico como el de Prometeo, el de Edipo, el de Antígona, el de Caín, el de Moisés, el de Cristo, etc.
2. Mitos literarios recién nacidos (nouveau-nés), como el de Tristán e Isolda, el de Fausto, el de Don Juan.
3. Lugares, como Venecia.
4. Mitos-político-heróicos, que incluye tanto figuras gloriosas como Alejandro, César, Luis XIV o Napoleón, con hechos reales o semi-fabulosos como la guerra de Troya, la Revolución de 1789.
5. Mitos literarios bíblicos, aunque el propio autor no está muy convencido de lo apropiado del título en efecto, se pregunta: ' <i>Peut-on parler d'un mythe de Lilith? Car l'origine des récits sur Lilith se réduit à... un verset d'Isaïe</i> ⁵³ , y se hace la misma pregunta con respecto al mito del Golem, en realidad, estos mitos «se sont constitués peu à peu, et comme à tâtons» à partir de un mínimo pasaje bíblico. ⁵⁴

De Pierre Albouy, interesa, aquí, la observación que éste hace en relación a que “si una significación no se ajusta a la tradición, no hay mito literario sino simplemente tema [...]”.⁵⁵

Raymond Trousson

Define el mito, ‘de manera muy general’, como ‘una representación simbólica de una situación humana ejemplar. [...] «El mito simbólico se convierte en [...] un tema del que se apodera la literatura. Es sólo a partir de este estudio, obviamente, cuando el tema nos interesa».⁵⁶

⁵² Rinaldi, 2006: 76.

⁵³ '*¿Se puede hablar del mito de Lilith? Porque el origen del relato de Lilith se reduce a... un versículo de Isaías*'.

⁵⁴ «*Se han constituido, poco a poco y a tientas*». En Rinaldi, 2006: 118.

⁵⁵ Rinaldi, 2006: 79.

⁵⁶ En Rinaldi, 2006: 79.

Afirma también que los «mitos literarios, que a veces derivan de remotos mitos religiosos, han engendrado, una vez que han entrado en la tradición literaria y cultural, a los temas [...]».⁵⁷

Importantes resultan, asimismo, las siguientes observaciones de Cristina Naupert:⁵⁸

«*tema*» se desdobra básicamente en estratos de significado: uno, contenido en la equiparación de tema con fábula preestablecida (tema = *Stoff*); otro, más general y abstracto, donde tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un alcance muy difuso.⁵⁹

Y respecto al concepto de motivo:

Para motivo no basta con postular un desdoblamiento, hay que considerar por lo menos una tripartición de significado. Entendido en abstracto, *motivo* alude a constelaciones y situaciones básicas, extrapolables de la existencia humana en general. Aparte de esta vertiente 'universal' y 'supratextual' entran en juego las concepciones de 'motivo' que lo restringen a un nivel textual inferior: la primera lo entiendo como un constituyente de relatos y la segunda como componente del texto lírico.⁶⁰

Del topos, se expone que es el punto de partida de una argumentación, el centro. En torno al topoi: «se inventan los argumentos [...] los argumentos técnicos de cada uno de ellos».⁶¹

Para dejar ya esta larga explicación en relación a motivos y temas, esta investigación considera preciso reproducir la siguiente cita que expone de manera muy clara la posición que Rinaldi Pollero mantiene al respecto:

'tema' es el esquema narrativo, y 'motivo' o 'unidad motivica', un segmento, una pequeña unidad, un incidente elemental o un componente de dicho esquema. Tanto 'tema' como 'motivo' son materiales *-materia prima-* de carácter abstracto (con diferentes grados de abstracción) y de naturaleza pre-textual a los que una y otra vez recurren los escritores para reelaborarlos de manera literaria. Es precisamente la recursividad lo que permite distinguir 'temas' y 'motivos'; no hay tales sin recursividad. Ahora bien, la

⁵⁷ En Rinaldi, 2006: 79.

⁵⁸ En Rinaldi, 2006: 79.

⁵⁹ En Rinaldi, 2006: 72.

⁶⁰ Rinaldi, 2006: 72.

⁶¹ En Rinaldi, 2006: 73.

relación entre 'tema' y 'motivo' es una relación de oposición entre lo complejo y lo simple ya que el 'tema' se compone de una serie de 'motivos', corresponde o equivale, al 'mito literario', compuesto de una serie de mitemas.⁶²

Es tiempo de ir a la obra de Ernst Robert Curtius,⁶³ a fin de exponer algunos aspectos que son, asimismo, importantes para la comprensión de la formación de la tradición clásica occidental.

⁶² Rinaldi, 2006: 73.

⁶³ Curtius, 1953.

La Filología y la latinidad como base cognitiva de la Literatura Occidental

En la primera parte de este capítulo se ha hecho una muy breve aproximación a los orígenes del mito griego así como al origen de la tradición clásica en Occidente y se ha recordado, de modo muy general, el sistema religioso griego. Tampoco ha pasado inadvertida la influencia del Oriente Próximo en los poemas épicos griegos.

¿Son, acaso, estos aspectos, los modos idiosincrásicos y culturales que han constituido –a lo largo de varios siglos— los rasgos definatorios de la tradición clásica occidental? Al parecer, así es, pues –según los estudios que se han hecho en torno al devenir histórico del Hombre-- los modos como los grupos humanos filtran y se explican el Universo, además de los fenómenos naturales y sociales que tienen lugar en el mundo, originan las obras fundamentales del pensamiento intelectual, religioso, científico, así como las obras de creación literaria, *quid* de análisis en estas páginas.

Pero la tarea que busca establecer las vías que permitan comprender cómo es que ha tenido lugar el paso de un autor a otro así como la unidad que sustenta dicha tradición (desde la Antigüedad greco-romana hasta el pasado siglo XX) ya ha sido realizada en 1948 por Ernst Robert Curtius (1886-1956) en su obra *European Literature and The Latin Middle Ages*.¹ Por supuesto existen otras investigaciones con la misma pretención;² sin embargo, la obra de E. R. Curtius proporciona la ventaja sobre otras al ser –la suya—más directa y

¹ E. R. Curtius, 1953.

² G. Highet, 1986; J. Barzun, 2001.

puntual en relación a los sucesos literarios, pues deja de soslayo la Historia, salvo en aquellas menciones breves que se hacen necesarias a fin de proporcionar un marco al periodo en cuestión en el que han tenido lugar los acontecimientos literarios que se analizan, a más de tomar como punto de vista universal (“*a universal standpoint*”)³ la latinidad, pues Curtius –sin abrazar líneas científicas, escuelas o tendencias filosóficas específicas— ha encontrado la respuesta a sus disquisiciones intelectuales al seguir la continuidad de la Cultura Latina al interior de la Edad Media.

Así, la obra de Curtius presenta dos puntos focales a estudiar: 1) la Edad Media Latina, y 2) la Literatura Europea. El punto en común entre ambas vías lo hacen los temas, las técnicas, y la sociología que permean el campo literario europeo. Así, para esta investigación, resulta útil subrayar la importancia que Curtius –apoyándose en un axioma de George Saintsbury (1845-1933)— ve como indispensable en el camino hacia la comprensión de la Literatura Occidental: “*«Ancient without Modern is a stumbling block, Modern without Ancient is foolishness expression utter and irremediable»*”⁴

Pero más allá de la latinidad, Curtius tiene como base de su trabajo la que considera es el eje de toda investigación histórica: la Filología, pues, para las ciencias intelectuales, el estudio de tal disciplina posee la misma importancia que la Matemática tiene para las Ciencias Naturales. Así, Curtius ha tratado de emplear la Filología con la precisión con la que tales ciencias emplean sus métodos;⁵ sin embargo, quede claro que no es la Filología el tema de estudio que persigue Curtius, ni el motivo por el que este primer capítulo

³ E. R. Curtius, 1953: VIII.

⁴ En E. R. Curtius, 1953: IX.

⁵ E. R. Curtius, 1953 : X.

sigue sus pasos, sino por ser –la Literatura-- el objeto de su estudio, misma a la que ve como “... *the great intellectual and spiritual tradition of Western culture as given form in language.*”⁶

Entonces, según Curtius, ese aspecto científico de nuestro tiempo radica en la convergencia existente entre el conocimiento de la Naturaleza y nuestro conocimiento de la Historia; pero, esta última, a través de una simplificación. Tal simplificación es proporcionada por la ficción, por la poesía: la Literatura se vuelve, entonces, medio de conocimiento por la vía historicista. Curtius subraya el hecho de que, en Arnold J. Toynbee (1889-1975), la forma poética aparece como el extremo concepto del historicismo, acaso y al parecer, porque en los textos literarios más antiguos es en donde la Humanidad ha abrevado para conocer el pasado y el inicio del pensamiento, la organización social, civil, política, militar y religiosa de todos los tiempos. Así, según puede comprenderse, para Curtius el método moderno utilizado por la Historia conduce a ver la poesía en el sentido de una narración producida por la imaginación (“ficción”). Fórmula que comprende la época antigua, el drama y la novela de tiempos modernos y antiguos. La imaginación creativa que forma mitos, historias y poemas es una función primaria de la humanidad.

Al respecto, las palabras exactas de Curtius son las siguientes:

Our survey of modern historical method has led us to the concept of poetry in the sense of a narrative produced by the imagination (“fiction”). This is an elastic formula which comprehends the antique epic, the drama, and the novel of ancient and modern times. But Greek mythology fall within it too. For as Herodotus says, Homer and Hesiod created their gods for Greeks. The creative imagination

⁶ E. R. Curtius, 1953: X.

which makes myths, stories, poems, is a primary function of mankind.⁷

Surge, entonces, el problema a resolver en relación a si la mente, *imaginación creativa* que crea mitos, es un hecho consumado o puede ir más allá; y si es que el pensamiento filosófico puede integrarlo en la comprensión, en *nuestra* comprensión del mundo. Al parecer, la raíz del problema es contestar a la pregunta ¿cómo es que el inicio del proceso intelectual comienza a tener presencia en la Humanidad? Y Curtius encuentra su respuesta acogándose bajo el pensamiento del filósofo Henri Bergson (1859-1941) quien desarrolla una interpretación del proceso cósmico bajo la imagen de un “*elán vital*”. Es decir, un impulso vital:

Nature seeks to realize in matter a life which attains to consciousness. By various roads (many of which are blind alleys) life ascends to ever higher forms. In the world of insects it derives on to social forms among the ants and bees. They work perfectly, because they are guided by instinct. But for the same reason they are unchangeable [...]⁸

Así, el Hombre es, primero, un ser mecánico y sólo hasta que domina este aspecto comienza a desarrollar la parte intelectual.⁹ Resulta interesante observar cómo la vida –bajo la guía del instinto—queda resguardada, en tanto que, bajo el campo intelectual se pone en riesgo.¹⁰

Pero la ficción se ha hecho necesaria para la vida. ¿Podría decirse, entonces, que el Hombre sigue siendo primitivo debido a su parte instintiva, misma que da origen a su necesidad de fabulación y de creación de mundos ficticios? Dar respuesta a esta pregunta resulta complicado si se toma en

⁷ E. R. Curtius, 1953: 8.

⁸ E. R. Curtius, 1953: 8.

⁹ E. R. Curtius, 1953: 8.

¹⁰ E. R. Curtius, 1953: 8.

consideración el apunte hecho por Curtius respecto a que lo instintivo no pasa por el proceso racional. Curtius lo expone así:

Instinct cannot directly intervene to Project life. Since the intellect reacts only to received images, instinct creates “imagery” perceptions. They may first appear as the undefined consciousness of an “operative presence” (the *numen* of the Romans), then as spirits and, not until very late, as gods. Mythology is a late product, and the road to polytheism is a cultural advance. [...].¹¹

¹¹ E. R. Curtius, 1953: 9.

La función fabularia de Henri Bergson como residuo del instinto.

Al parecer, Henri Bergson logra dar respuesta al conflicto anterior al poner de relieve una función inherente al Hombre: La función fabularia, que no excluye, sino que hace co-operar el campo de la inteligencia y el campo de la superstición en cada ser inteligente. La función fabularia se encuentra alimentada por el *residuo del instinto* que rodea al intelecto como su aura; pero la importancia de esta función fabularia de Bergson radica en el carácter biológico que da a dicha función:

Eyes and ears originally served as protection in the struggle for existence. In the visual arts and music they have become organs of non purpose ful ideal creation. The intelligence of the too-forging *homo faber* has risen to a cognitive contemplation of universe. The fabulatory function has risen from producing functions for biological ends to creating gods and Myths, and has finally freed itself entirely from the world of religion to become a free play. It is "the ability of create persons whose stories we tell to our selves".¹²

La función fabularia se comprende en Henri Bergson así:

It shape the Gilgamesh epic and myth of the snake in Paradise, the *Iliad* and the sag of Oedipus, Dante's divine and Balzac's human comedy. It is the root and inexhaustible spring of all great literature. Great in this sense is the poetry which survives through centuries and millenniums. It is such poetry which is the farthest horizon, the background, of the complex European Literature.¹³

Este último aspecto es lo que motivó a Curtius para proponer la comprensión de Europa en un sentido histórico. Es decir: no geográfico, reducido a una "división política" y exclusivamente topográfica. Y tal sentido

¹² En E. R. Curtius, 1953: 9.

¹³ En E. R. Curtius , 1953: 9.

debe aplicarse, asimismo, a la Literatura Europea, o mejor: debe desarrollarse una Historia literaria medieval que inicie en el año 1000; sin embargo, Curtius necesita responderse una pregunta: ¿qué ha sucedido con el periodo que va del año 400 al 1000?¹⁴ Después, queda absolutamente clara la razón por la que Curtius da tanta importancia a la cultura latina: llega a la conclusión respecto a que, el periodo faltante, es el que corresponde al tiempo en el que los escritos fueron hechos en latín y subraya la afinidad existente entre Alemania y Roma, dado que, aquella, alguna vez estuvo bajo el dominio del Imperio Romano. Incluso, hace referencia a la proclividad que Goethe mostraba hacia lo romano, pues, éste decía estar seguro de haber vivido bajo el imperio de Adriano.¹⁵ De ahí que Curtius sostenga que —para comprender la Literatura Europea—, primero, se debe ser *Civis Romanus*, “ciudadano romano”.

Ahora bien: este pensamiento de Curtius respecto a ser *civis Romanus* puede resultar excluyente para muchos, por ejemplo, para el estudioso de origen americano que, ya de por sí, siempre se ha encontrado en desventaja frente al edificio literario europeo; sin embargo, es verdad que, dado el hecho de abarcar, la Literatura Occidental, un periodo aproximado de veintiséis siglos, aquel que sólo conozca fragmentos (ya sea la Edad Media o el Período Moderno) no podrá decir que conoce ambos, puesto que como bien lo subraya Curtius:

European literature is coextensive in time with European culture, therefore embraces a period of some twenty-six centuries (reckoning from Homer to Goethe). Anyone who knows only six or seven of these from his own observation and has to rely on manuals and reference books for the others is like a traveler who knows Italy only from Alps to the Arno and gets the rest from Baedeker. Anyone who

¹⁴ E. R. Curtius , 1953: 9-10.

¹⁵ Publio Elio Adriano (76-138), emperador romano, poeta, filósofo y artista.

knows only the Middle Ages and the Modern Period does not even understand these two. For in his small field of observation he encounters phenomena such as “epic”, “classicism”, “Baroque” (i.e., Mannerism), and many others, whose history and significance are to be understood only from the earlier periods of European literature. To see European literature as a whole is possible only after one has acquire [sic] citizenship in every period from Homer to Goethe. This cannot be got from a textbook, even if such a textbook existed. One acquires the rights of citizenship in the country of European literature only when one has spent many years in each of its provinces and has frequently moved about from one to another. One is a European when one has become a *civis Romanus*¹⁶

La literatura de la Edad Media es poco conocida; sin embargo, la perspectiva histórica de Europa, hace claro que, precisamente este periodo, ocupe una situación clave en tanto que liga de conexiones entre el declive de la Antigüedad y el surgimiento del mundo occidental que tomó *forma* de manera muy lenta.¹⁷ Este periodo se estudia a partir de lo que se conoce como Filología Latina Medieval (“Medieval Latin Philology”)¹⁸ pero no existe una disciplina general que estudie la Edad Media. Antes bien, el estudio de este periodo se encuentra desmembrado en varias especialidades al grado que, según apunta Curtius, las palabras de Ernst Troeltsch (1865-1923) proferidas en 1922 son muy correctas: “«*The culture of the Middle Ages still awaits presentation*»”¹⁹ y esto, es aplicable –según Curtius— aún a este siglo XXI, pues sigue faltando un estudio completo de la Literatura Latina, de tal suerte que ésta sigue siendo tan oscura como lo fue para los Humanistas Italianos.²⁰

En resumen: aquel que desee estudiar la Literatura Europea, de acuerdo a Curtius, deberá familiarizarse con los métodos y temas de la filología clásica,

¹⁶ E. R. Curtius, 1953: 12-13.

¹⁷ E.R. Curtius, 1953:13.

¹⁸ E.R. Curtius , 1953: 13.

¹⁹ En E. R. Curtius, 1953: 13.

²⁰ E. R. Curtius, 1953: 13.

del latín medieval y de la filología moderna.²¹

²¹ E. R. Curtius, 1953: 14.

La Literatura como un eterno continuo.

Entonces, a partir del concepto propuesto por Curtius respecto a un *Civis Romanus*, se establece —en este autor— que la Literatura Europea es una “unidad inteligible”, cuya “unidad” desaparece de toda perspectiva cuando se la corta en piezas. Asimismo, es de suma importancia resaltar que su estructura es autónoma y diferente de la estructura de las artes visuales, pues, mientras la Literatura es el medio de las ideas, el arte no constituye campo alguno parecido. Curtius establece la diferencia entre una y otras al exponer que la Literatura goza de una mayor libertad frente a la que poseen las artes visuales, pues, mientras una obra pictórica o escultórica sólo puede tenerse a través de una fotografía que muestra al espectador un sólo lado de la obra, el pasado de la Literatura siempre podrá traerse al presente y de modo múltiple, dado que existen miles de copias de las obras de los clásicos que el lector puede tener en el momento que así lo desee, puesto que no se encuentran restringidas al horario de un museo o a la distancia que debe recorrerse para ir hasta el sitio donde se encuentra la obra.²² Por otro lado, Curtius sostiene que, mientras la Literatura exige un esfuerzo intelectual, las artes plásticas, pueden prescindir de éste.²³

Pero, en todo caso, lo que más importa de los aspectos arriba mencionados, es la línea continua, pues, por más alejadas que se encuentren

²² E.R. Curtius, 1953: 14.

²³ Al punto, esta investigación difiere con Curtius, puesto que —en todo caso— las artes plásticas cuentan, asimismo, con un método que muy bien conduce a una crítica intelectual: la Iconología, cuyo trasfondo es simbólico y por ende, montado sobre una base asimismo intelectual.

las obras, siempre ha sido posible traerlas al momento presente, dado que los autores vuelven a ser recreados en autores modernos. Curtius lo ve así:

So Homer in Virgil, Virgil in Dante, Plutarch and Seneca in Shakespeare, Shakespeare in Goethe's *Götz von Berlingen*, Euripides in Racine's *Iphigenia* and Goethe's. Or in our day: *The Thousand and One Nights* and Calderón in Hofmannsthal; the *Odyssey* in Joyce; Aeschylus, Petronius, Dante, Tristán Corbière, Spanish mysticism in T.S. Eliot. There is here an inexhaustible weath of possible interrelations.²⁴

En estas interrelaciones se encuentra todo el elenco de géneros literarios y figuras literarias que han pasado y que pasarán de generación a generación entre los escritores. Es por ello que Curtius insiste en que la Literatura Europea sólo puede ser vista como un todo, así que el estudio de ella procede de manera "historicista", diferente a los modos que hacen una Historia literaria, pues, esta última presupone un "catálogo" de hechos que permite sólo eso: *conocer hechos*. En cambio, la Filología permite ver las estructuras de las obras literarias. Así que, quien desee estudiar, juiciosamente, la Literatura Occidental, deberá tomar en cuenta ambas vertientes: la historicista (no la histórica) y la filológica. Pero Curtius detecta aún un problema en relación al desarrollo de dichos estudios: los datos que se conocen resultan obsoletos para poder comprender un panorama global que abarque desde la modernidad a los inicios de la expresión literaria occidental, pues "*Without a modernized study of European literature there can be no cultivation of the European tradition.*"²⁵

Se tiene, pues, un primer autor fundacional de la Literatura Occidental, Homero; y uno último, Goethe, cuya importancia —en palabras de Curtius—

²⁴ E. R. Curtius, 1953: 14.

²⁵ E. R. Curtius, 1953: 16.

Hofmannsthal ha dejado en claro: “*Goethe as the basis of an education can replace an entire culture*”.²⁶ Hofmannsthal deja de parecer exagerado si se recuerda que los múltiples intereses cognitivos de Goethe instalan al padre de la Literatura Alemana, absolutamente, en el campo de los polígrafos. Así, Curtius puede afirmar de manera tajante: “*We have no modern literature. We have Goethe and beginnings.*”²⁷

El problema es que, en ciertos períodos –como los concernientes a los siglos XIX y XX— no es posible determinar qué es lo que aún pervive de aquello de lo que ya ha fenecido en el campo de la Literatura,²⁸ y esto es lo que hace difícil establecer los rasgos de una tradición literaria en Occidente desde sus inicios hasta el día de hoy.

²⁶ En E. R. Curtius, 1953: 16.

²⁷ E. R. Curtius, 1953: 16.

²⁸ E. R. Curtius, 1953: 16.

Rasgos característicos de una posible tradición clásica occidental.

Pero regresando al objetivo que persigue este primer capítulo, esto es, tratar de definir el concepto de *elementos clásicos* así como el de *tradición clásica*, es conveniente seguir adelante con la obra de E.R. Curtius pues, al parecer, él mismo busca encontrar el punto inicial de todo ese despliegue que ha sido lo que conocemos como Literatura Occidental. Así, en el segundo capítulo de su libro, Curtius recurre a la *Divina Comedia* de Dante para subrayar aquellos grandes poetas de la Antigüedad como Homero, Horacio, Ovidio o Lucano -- todos de gran importancia para la Edad Media-- dado que constituyeron paradigma frente a los escritores de esa época, pues sin Homero, no habría existido la *Eneida* y sin Odiseo, tampoco habría existido la *Divina Comedia*, travesía por el otro mundo²⁹ en la que Virgilio guía a Dante, presentándolo con tan excelsos autores arriba mencionados. Así, el más grande poeta de la Antigüedad, guía al más grande poeta de la Edad Media.

Según Curtius, la unión de Dante con la *Bella Scuola** sella la acogida de la épica latina dentro del poema cosmogónico cristiano y esto prepara el terreno en el que cohabitarán las más grandes figuras de Occidente:

The emperors (Augustus, Trajan, Justinian); the Church Fathers; the masters of the seven liberal arts; the luminaries of philosophy; the founders of monastic orders; the mystics. But the realm of these founders, organizers, teachers, and saints was to be found only in one historical complex of European Culture; in the Latin Middle Ages. They lie [sic] the roots of the Divine Comedy. The Latin Middle Ages is the crumbling Roman road from the antique to the modern world.³⁰

²⁹ E. R. Curtius, 1953: 17-18.

* Caracterizada por seguir rasgos poéticos latinizantes.

³⁰E. R. Curtius, 1953: 19.

Es en la Edad Media, como punto cronológico, donde la Antigüedad se hace indispensable para la posteridad. Curtius subraya que en la Edad Media, la Antigüedad posee una doble vida: recepción y transformación. Esta última puede tomar varias formas y puede significar empobrecimiento [intelectual], degeneración [adopción de usos y costumbres que pueden resultar aberrantes para una sociedad moralmente ortodoxa], debilitamiento, o bien, simplemente, puede ser un periodo mal entendido [interpretado a conveniencia por los sectores hegemónicos].

Más tarde, el siglo XVIII desarrollará una teoría del arte que exigirá – para su comprensión— la perspectiva histórica.³¹ Entonces, ya no es factible – de acuerdo a Curtius-- hablar de “Mundo Antiguo” y “Mundo Moderno”, sino de “Mundo Europeo”, pues

The European world is composed of the antique and the modern of the old world which has passed through all stages from primitivism to cultural overripeness and disintegration, and of the new world which begins with the Romanic-Germanic peoples in the time of Charlemagne and which also passes through its stages.³²

Entonces, ambos mundos –de mentalidades tan diferentes— se unieron al interior de un campo que pretendió establecer una memoria. La conocida división tripartita *Antigüedad, Edad Media* y *Período Moderno* son sólo nombres que se aplican a tres épocas de la Historia de Europa. Y si bien éstos constituyen un absurdo puesto que —en aras de un método científico— no tienen utilidad alguna, en un nivel práctico, en términos de comprensión, resultan indispensables.

³¹ E.R. Curtius, 1953: 19.

³² E. R. Curtius, 1953: 19.

Los problemas para establecer una periodización.

Curtius se refiere a la “Edad Media” como un nombre (o una absurda “etiqueta”), desde el punto de vista científico, acuñado por los Humanistas italianos y sólo comprensible desde la perspectiva de la Antigüedad y por lo tanto, para el inicio de la Edad Media varias fechas se han propuesto que van del siglo III al VII:

Michael Rostovtzeff carries *History of the Ancient Epochs* to Constantine. Ernst Kornemann divides the Roman Empire into three epochs: Principate (27 B.C.—A.D. 305), period of the Renewal of the Empire by Constantine (306-337), and Dominate (337-641).³³

El período que va de Teodosio a Carlomagno es de suma importancia pues, al interior de éste, se encuentran grandes escritores considerados por el estudioso E.K. Rand (1871-1945), ‘fundadores de la Edad Media’.³⁴ Puntualmente, las palabras de Curtius son las siguientes:

Not only Jerome and Augustine, but also the first great Christian poet, Prudentius, and the first Christian general historian, Orosius, live on into the fifth century. About 400 Macrobius and Servius lay the foundations for medieval Virgilian exegesis, and Martianus Capella produces a handbook of the seven liberal arts which the Middle Ages accepts as authoritative.³⁵

Surge un nuevo problema: dar respuesta a dos preguntas intrínsecamente unidas: 1) ¿cuándo termina la Edad Media? y 2) ¿cuándo comenzó el Período Moderno? Las respuestas difieren según la opinión que tomen: o bien la vertiente histórica (en la que es posible constatar hechos), o

³³ E. R. Curtius, 1953: 20.

³⁴ E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, 1928, en . E. R. Curtius, 1953: 20.

³⁵ E. R. Curtius, 1953: 20.

bien, la vertiente intelectual. Así, mientras Italia ubica el inicio del Periodo Moderno en el Renacimiento, Alemania lo marcará en la Reforma Luterana.

Según Curtius, el concepto de “Periodo Moderno” se vuelve obsoleto frente a la modernidad del siglo XIX que, asimismo, trajo la tecnología y la industria, que arrastró con ella destrucción para la Humanidad.³⁶ Al respecto, para G.M. Trevelyan, el periodo medieval no termina hasta el siglo XVIII al ser suplantado por la Revolución Industrial.³⁷

En relación a la periodización, Toynbee ha dividido la Historia de Occidente en cuatro periodos: I. hacia 675-1075; II. hacia 1075-1475; III. hacia 1475-1875; IV. hacia 1875-X.³⁸

³⁶ E. R. Curtius, 1953: 23.

³⁷ *English Social History*, 1944: 96. en E. R. Curtius, 1953: 24.

³⁸ *A Study of History.*, en E.R. Curtius, 1953: 24.

Aspectos de orden religioso y lingüístico en tanto que factores de construcción en la tradición clásica occidental.

Ahora bien, respecto a la invasión de las hordas germánicas y a las de los árabes, éstas tuvieron –según Curtius— un proceso paralelo; sin embargo, existen diferencias entre ambos grupos: los germanos asimilaron la cultura de los pueblos caídos bajo su fuerza guerrera, esto es: no aportaron ideas nuevas a las ciudades a las que decidieron atacar. Los germanos –salvo los anglosajones—permitieron la permanencia de la lengua latina. Realizaron una conquista militar; pero se sometieron culturalmente, al grado de escribir sus leyes y documentos valiéndose del latín. Tampoco se opusieron al Imperio Romano en cuanto a ideología.

Por lo contrario, los árabes no asimilaron la ideología de sus adversarios; antes bien, impusieron –aunque no al principio-- su religión. Su irrupción sólo es comparable con las invaciones de los Hunos con Atila a la cabeza, o a la de los Mongoles con Genghis Khan y Tamerlán. Su duración fue tan breve como el mismo Islam. Los árabes, pues, opusieron éste al Cristianismo existente en los territorios del Imperio Romano. Esta característica –su imposición ideológica— fue la que los hizo inasimilables a los pueblos sometidos.³⁹

Ahora bien, si los árabes fueron impositivos en el terreno del monoteísmo, exigiendo la veneración y sumisión absoluta hacia el único dios –según su creencia— Alá y a su profeta Mahoma, en el terreno de la cultura, carecieron de prejuicios para con las expresiones desarrolladas por los pueblos

³⁹ E. R. Curtius, 1953: 24.

que dominaron: de los griegos aprendieron ciencias y artes, lo mismo que de los persas.

Luego de las invasiones de las tribus germánicas, la cultura del Mediterráneo retrocedió hasta un nivel de agricultura. Había desaparecido la capacidad de leer y de escribir, de tal suerte que sólo era posible encontrar gente educada entre los clérigos. Este aspecto estableció una colaboración entre Iglesia y Estado que permanecería por muchos siglos. Había aparecido una casta sacerdotal privilegiada, conocedora de la lengua latina

Muchas de las obras vernáculas fueron transferidas a la lengua latina. Así, el latín sobrevivió por muchos más años. De hecho, fue la lengua de las leyes y no fue abolida en Francia sino hasta 1539 a instancias de Francisco I; sin embargo, el latín sobrevivió como una lengua literaria. Goethe, en su obra *Kunst und Altertum*⁴⁰ lamenta que la Humanidad haya dejado de lado un idioma universal como el latín, ya que éste permitía unificar el modo de recepción de un mismo texto, sin los conflictos que aparecen, hoy día, cuando una obra debe ser escrita en diversas lenguas pues, si bien, en las traducciones, las intenciones cambian de uno a otro idioma, en el latín, éstas son un aspecto que permanece inalterable.

Las lenguas derivadas del latín, se denominan *neolatinas*. Éstas constituyeron una verdadera red a lo largo de toda la Edad Media en los territorios que fueron dominados por el Imperio Romano; las obras neolatinas, son las obras que se escribieron en latín cuando éste ya había pasado de ser una lengua hablada a una lengua utilizada sólo por las esferas ilustradas: alto clero, magistrados, filósofos, médicos.

⁴⁰ Arte y Antigüedad.

In the Middle Ages Romania has a community of culture which extends across language boundaries. Numerous Italians write poetry in Provençal (as, on the other hand, in the *Comedia* Dante has a great Provençal poet speak his mother tongue) Dante's master, Brunetto Latini, writes his great work in French. A poem by the troubadour Rimabaut of Vaqueiras (ca. 1200) is significant in this connection: its five stanzas are composed successively in Provençal, Italian, Northern French, Gascon, and Portuguese. [...] These are the languages which the Romance lyric of the period currently employed. That it was possible to alternate between them shows that there was a living consciousness of a unified Romania. In Spain such alternation is occasionally found as an artistic device in sonnets by Lope and Góngora. From about 1300 on Romania differentiates more and more in language and culture. Yet the Romance nations remain connected through their historical development and their still living relation to Latin.⁴¹

Entonces, la fisonomía de la Edad Media es: 1) idea de Estado, 2) idea de Iglesia Romana, 3) idea de Cultura Romana. Esta idea tripartita impone una forma de organización. La ecuación "orbis" y "urbs" (Roma) sigue vigente en la curia papal de la Iglesia cristiana, apostólica, romana y no pocos miembros de esa comunidad saben que el cristianismo y la lengua latina fungieron como medio de unificación imperial. Así, los dos poderes que cooperaron en la manutención del orden social fueron el Estado y la Iglesia y esta situación persistirá, por lo menos, hasta el siglo XVII.

En los primeros momentos de su obra,⁴² Curtius ha indicado que la historización de los valores tradicionales greco-latinos han ido mucho más allá en Alemania que en otros países y aconseja ir a la Cultura alemana para comprender el desarrollo de la tradición occidental. Concretamente, en relación a la Cultura Latina, Curtius recuerda a su lector que los germanos tuvieron que

⁴¹ E. R. Curtius, 1953: 32.

⁴² E. R. Curtius, 1953: 4.

aprender el latín de los grupos aristócratas en tanto que las provincias romanas lo aprendieron de la gente común: soldados, mercaderes, trovadores y juglares.

Del ejercicio de *transferencia* lingüística (traducir un texto del latín a lengua vernácula) surge un concepto generado por la Edad Media, mismo que será relacionado con la transferencia de conocimiento: si, en un principio, las palabras *roman*, *romance*, *romanzo* –escrito en lengua vernácula-- significaron *romance*, es decir: “traducir en la lengua vernácula”, más tarde, la literatura romance denominarían todo un género literario: la novela que proviene, precisamente, de *roman*.

Tradición occidental (educación y literatura).

Curtius otorga gran relevancia a la Literatura como parte de la educación al reconocer que los griegos encontraron su pasado y su esencia natural así como su teogonía en un poeta. Dado que ellos no contaron con libros sagrados ni castas sagradas, Homero derivó en “tradición”.⁴³ A partir del siglo VI los poemas de Homero funcionaron como libros de texto escolar. Ya desde entonces la Literatura será una materia a tratar en las escuelas y la continuidad de la Literatura Europea se inclina hacia las escuelas. La educación será el método de la tradición literaria.⁴⁴ Y lo que los griegos hicieron más tarde sería imitado por los romanos. Pero, ¿cómo es que inició la poesía romana?

Roman Poetry begins with Livius Andronicus (second half of the third century). He translates the *Odyssey* for schools. His contemporaries, Naevius and Ennius, write national epics which could fill the place of the *Iliad*. But Virgil was the first to composed [sic] a universally valid Roman national epic. Its point of departure, both in matter and form, was Homer. It became a schoolbook.”⁴⁵

La Edad Media tomaría de la Antigüedad la conexión tradicional entre epopeya y escuela, tomó la *Eneida* y las historias bíblicas. Posteriormente, los clásicos literarios de cada nación se convirtieron en lecturas escolares.⁴⁶

⁴³ E. R. Curtius, 1953: 36.

⁴⁴ E. R. Curtius, 1953: 36.

⁴⁵ E. R. Curtius, 1953: 36.

⁴⁶ E. R. Curtius, 1953: 36.

Educación en la Edad Media europea.

En la Edad Media la educación se estructuraba en torno al *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y al *Quadrivium*, conformado por (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía). El nombre de *trivium* (*los tres caminos o vías*) y *quadrivium* (*los cuatro caminos o vías*), datan del siglo IX; el nombre fue, como se sabe, otorgado por Boecio. Más tarde, Marciano Capella, en su obra *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, (“Bodas de la Filología y mercurio”) dará un origen a las siete Artes Liberales. Es una obra de arte escrita con forma mixta (en prosa y verso con predominio de la prosa).

Mercurio, a quien los dioses aún no han dado esposa por consejo de Virtus (la Virtud) acude a Apolo quien propone como novia a la sabia doncella Filología, bien versada en las ciencias no sólo del Parnaso sino también en los secretos del Cielo y del Infierno.

Virtud, Mercurio y Apolo —escortados por las Musas— se dirigen a la Esfera Celeste, al Palacio de Júpiter para hacer conocer a éste el deseo de Mercurio en relación a contraer nupcias con Filología. Entonces, una asamblea de dioses, que incluye asimismo figuras alegóricas, sancionarán el deseo del suplicante por considerar que Filología debería ser admitida en los rangos de los dioses, como lo desearían todos los mortales. Así, Filología es adornada por su madre Phronesis. Las Cuatro Virtudes Cardinales y las Tres Gracias le dan la bienvenida. Por orden de Athanasia (la Inmortalidad) es forzada a abrir los sellos de los libros con el fin de hacerse digna de la inmortalidad. Filología asciende, luego, al Cielo en una litera, transportada por los jóvenes Labor y

Amor y por las doncellas Epimelia (o la diligencia) y Agripina (Vigilia de los estudiosos). En el Cielo, Juno, en su advocación de Patrona del Matrimonio, viene a conocerla y le habla de los habitantes del Olimpo, hay demonios, semidioses, poetas y filósofos de la Antigüedad, muy diferentes de aquellos del Olimpo griego. Como regalo de boda la novia recibe las Siete Artes Liberales.

La *Gramática* aparece como una mujer de pelo cano, de avanzada edad que se jacta de ser descendiente del rey egipcio Osiris, que vivió por un largo tiempo en Ática pero que ahora viste traje romano. Lleva un cofre de marfil, un cuchillo y una lima para extirpar, quirúrgicamente, los errores gramaticales de los niños.

La Retórica, por su parte, es representada por Capella como una mujer alta y bella. Usa un vestido decorado con todas las figuras del discurso y lleva armas con las que hiere a sus adversarios.⁴⁷

De idéntica manera Capella representará cada una de las Artes. Un rasgo importante resaltado por Curtius en relación a esta obra es que

These allegorical figures, with their attributes, were represented again and again in medieval art and poetry. [...] What the Middle Ages enjoyed in the *Nuptiae* was not only its erudite content but also its rich use of allegorical figures, [...].⁴⁸

Las Artes Liberales serán de gran importancia a lo largo de toda la Edad Media.

⁴⁷ E. R. Curtius, 1953: 38-39.

⁴⁸ E. R. Curtius, 1953: 39.

Importancia de la Gramática.

La Gramática es la primera de las Artes Liberales. Su nombre viene del griego *Gramma*, letra. Aún en el tiempo de Platón y Aristóteles, el arte de las letras no era sino el *arte de leer y de escribir*. En tiempos helenísticos se adhirió la explicación de los poetas, así, Quintiliano dividió la Gramática en dos puntos: “«*Recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem. The science of correct speech and the interpretation of the Poets*»”⁴⁹

Entonces, la Gramática y la disposición del discurso, tuvo gran importancia desde la época Antigua. En la Edad Media, Donato desarrollaría el *Ars minor* y el *Ars maior* que los estudiantes de la época debían saber de memoria. El primero (a base de preguntas y respuestas) proporciona las ocho partes fundamentales del discurso.

En la Gramática medieval, se encuentran conceptos cuyo origen se remonta hasta la Antigüedad. Por ejemplo: *analogía*, *etimología*, *barbarismo*, *solecismo* son palabras de origen Griego. Asimismo, las “figuras de pensamiento” y las “figuras de lenguaje” como *lítote*, *metonimia*, *alegoría*, *sinécdoque* –por mencionar sólo algunas-- fueron tomadas en cuenta como parte de la Gramática.

El conocimiento de la Gramática se preservó a lo largo de la “Edad Oscura”. Bajo los merovingios, la degeneración de la Gramática se incrementó después del 600 y bajo los carolingios, fue cultivada por la cultura latina anglo-

⁴⁹ En E.R. Curtius, 1953: 42.

sajona.⁵⁰ Pero, durante la Edad Media, Gramática y Retórica serán las autoridades de la alta educación.

Aspecto muy importante a resaltar es la conexión que, más tarde –en el siglo XVIII—tendrá lugar entre Teología y Filología al interior de la escuela protestante alemana. Misma que se basa en juegos verbales (versificaciones a partir de “sentencias” o “proverbios”), así como en los *enxempla* que consisten en traer a cuento un personaje de la Antigüedad que por sus cualidades y características puede ser ejemplo para aquéllos a quienes se busca adoctrinar en las escuelas. El ejemplo más conocido de ello se encuentra en La *Comedia* de Dante.⁵¹

Para cerrar el presente capítulo y a manera de última explicación en relación a la formación de la tradición clásica, esta investigación considera importante recordar que, referente a la palabra *clásico*, Ernst Robert Curtius ha realizado una exposición en torno al origen del vocablo, otorgando la autoría del mismo a la constitución serbia de acuerdo a la cual: “Citizens were divided into five classes based on property qualifications. Citizens of the first class were called simply *classici*.”⁵² Y según Curtius, Cicerón⁵³ usó la palabra de modo metafórico, cuando puso a Demócrito por encima de los filósofos estoicos a quien les asignaba la quinta clase.⁵⁴ Entonces, el origen de la palabra *clásico* es safo y sólo se elevó al nivel que hoy se estima cuando en el siglo XIX los amantes del arte greco-romano calificaron bajo el rubro de *clásico* las

⁵⁰ E. R. Curtius, 1953: 45.

⁵¹ E. R. Curtius, 1953: 60-61.

⁵² E. R. Curtius, 1953 : 249.

⁵³ E. R. Curtius, 1953: 249.

⁵⁴ E. R. Curtius, 1953: 249.

producciones de una y otra culturas, refiriéndose a creaciones y autores de primer orden, frente a todos los demás.⁵⁵

Un aspecto que no es posible pasar inadvertido en este trabajo es la denominada *querella entre Antiguos y Modernos*. Al respecto existe gran bibliografía, esta tesis se concreta –por falta de espacio– a recordar lo siguiente: Se ha polemizado en relación a ¿qué es lo Antiguo? o mejor: ¿quién es Antiguo frente a Moderno? Se reflexiona, por ejemplo, si un autor de cien años de antigüedad puede ser moderno.⁵⁶ Luego de siglos de peroración, Ernst Robert Curtius llega a la conclusión de que lo *neotérico*, es decir, lo nuevo, siempre existirá en relación a lo que existe y ha existido; pero también está lo *neutérico*, es decir, aquéllo que no pertenece ni a lo Antiguo ni a lo Moderno.

Quien presenta este trabajo considera que la información proporcionada hasta aquí, es suficiente para pasar al siguiente aspecto a desarrollar. Esto es: la liga de los motivos, de los mitos y de los temas que han sido resignificados por los autores modernos que aquí se analizan.

⁵⁵ E. R. Curtius, 1953: 249-250.

⁵⁶ E. R. Curtius, 1953: 253.

CAPÍTULO II

Recursividad y resignificación de algunos motivos, temas y mitos en Mallarmé, Apollinaire y Pound

Sería extraordinario si pudiese realizarse el rastreo de un número significativo de motivos, temas y mitos desde su eclosión hasta —por lo menos— la primera mitad del siglo XX a fin de seguir su recursividad y la resignificación que los autores posteriores a su nacimiento le han otorgado; sin embargo, el rastreo de uno solo de ellos, ya sea de un motivo, de un tema o de un mito, exigiría algo más que una vida, y su edición, cientos de volúmenes de numerosa paginación. Este trabajo aborda, como se ha señalado, el estudio de algunos motivos, temas y mitos en Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire y Ezra Pound y los pone en relación con la Historia literaria occidental.

Hemos visto que la característica que permite reconocer cuándo se está frente a un motivo, a un tema o a un mito, es la recursividad. Las obras que han sido elegidas para conformar el *corpus* de análisis de este trabajo tratan, todas, los mismos motivos, temas y mitos; pero sus autores les han conferido distintos tratamientos y distintas significaciones. Les han conferido, como se demostrará, especificidad, singularidad.

Motivos bucólicos en *L'Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé

L'Après-Midi d'un Faune es, ciertamente, la obra más famosa de Stéphane Mallarmé. Publicada en 1876, está compuesta por ciento diez versos alejandrinos pareados.¹ Estos fragmentos escénicos se dividen, por lo general, en “Monólogo de un fauno”, “Diálogo de las ninfas” y “El despertar del fauno”.

Seguimos la edición del crítico Ricardo Silva-Santisteban, quien, para fijarla, se basó en las siguientes ediciones:

Stéphane Mallarmé: *Le Réveil du Faune*. Publicado por Henry Charpentier. París, Editions Rombaldi, 1944.

Henry Mondor: *Histoire d'un Faune*. París, Gallimard, N.R.F., 1948.

Les Lettres, tomo III, número especial dedicado a Stéphane Mallarmé. París, 1948.

Empreintes, núm. 5, dedicado a Stéphane Mallarmé. Bruselas, l'Ecran du Monde, noviembre-diciembre de 1948.

Documents Stéphane Mallarmé, IV. Presentados por Carl Paul Barbier. París, Libraire Nizet, 1973.²

Mallarmé escribió una primera versión de *L'Après-Midi d'un Faune* para el *Troisième Parnasse Contemporain* pero dicha versión le fue devuelta por Théodore de Banville y el actor Coquelin debido a que éstos consideraron la anécdota insuficiente.³ Tal rechazo derivó en una segunda y definitiva versión editada por Alphonse Derenne.⁴

¹ Recuérdese que el verso alejandrino tiene catorce sílabas separadas en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno.

² En Mallarmé, 1994: I: 183. “Para nuestra traducción hemos optado por los textos siguientes: Para el “Monólogo de un fauno” se ha utilizado el de *Documents Stéphane Mallarmé, IV*, que es el más cuidadosamente editado; para el “Diálogo de las ninfas” hemos preferido el texto publicado en *Les Lettres* por parecernos más bello y definitivo que el de *Le Réveil du Faune*; para “El despertar del fauno” hemos utilizado el texto de *Le Réveil du Faune*, pero para los últimos dieciocho versos de la escena hemos seguido el *Empreintes*”, en Mallarmé, 1994 : I: 183. El crítico omite “parte del verso final con el cual terminaba el ‘Monólogo de un fauno’”, en Mallarmé, 1994: I: 184.

³ El comité editorial estaba compuesto por el mismo Banville, François Coppée y Anatole France.

⁴ Silva-Santisteban, en Mallarmé, 1994: I: 184.

El poema se enmarca en la estética del Parnasianismo, movimiento que hereda del Neoclasicismo el gusto por el mundo de la Antigüedad greco-romana y la proclividad al Simbolismo.

Mario Bonfantini resume la anécdota, el “asunto” del poema, en los siguientes términos:

un fauno aparece de improviso en escena (se adivina una ardorosa tarde estival en la mítica Sicilia de la poesía helénica) y se extiende en un largo monólogo sobre las ninfas a quienes persigue, sobre su zampoña y la naturaleza que siente vivir a su alrededor con primitiva intensidad.⁵

En *L'Après-Midi d'un Faune*, Mallarmé recurre a casi todos los *topoi*, las imágenes y los motivos propios de la poesía bucólica: surtidores cristalinos, ninfas virginales, cánticos pastorales, el sonido de la flauta, el sueño reparador a la sombra de los árboles, la vida generosa que proporciona la Naturaleza, etc.

El título: *L'Après-Midi d'un Faune (La siesta de un fauno)*⁶ y el subtítulo: *Eglogue (Égloga)* del poema engloban un mundo semántico que —ya desde su inicio— ubica al receptor en la nóesis, esto es: en el rumbo mental al que se dirige el “discurso”.⁷ Se puede pensar el título como sigue: la palabra *Faune* es el vocablo más importante y marca una “atmósfera”: la bucólica. Recuérdese que los faunos están ligados —según Pierre Grimal—⁸ a los rebaños y pastores y que se relacionan con el dios griego Pan. Escribe el crítico:

Los faunos (*fauni*) son, en época clásica, genios selváticos y campestres, compañeros de los pastores, y los equivalentes de los sátiros helénicos. Igual que la de éstos, su naturaleza es

⁵ Bonfantini, en González Porto-Bompiani, 1967–1968: IX: 614.

⁶ La locución francesa “après-midi” se traduce al español como “siesta”, pero conviene señalar que, en francés, existe la palabra “sieste”, la traducción literal, aunque poco literaria, del título sería *El después del mediodía de un fauno*.

⁷ En su obra *El deslinde*, 1983: 10. Alfonso Reyes expone el proceso de la mente a partir de; 1) *noéma*, partícula mínima detonadora del proceso mental; 2) lo *noemático*, el ente (tema) pensado; 3) lo *noético*, curso del pensar; y 4) *nóesis* el *rumbo mental* del curso del pensar.

⁸ Grimal, 1981: 193.

doble: mitad hombre, mitad cabra; tienen cuernos y, con frecuencia, pezuñas de cabra.⁹

Los faunos son númenes del bosque que acompañan a los pastores. El subtítulo *égloga* se liga, asimismo, a ellos puesto que la *égloga*, como género de la poesía grecolatina, se desarrolla en ambiente pastoril.

Según Manuel García Tejeiro y María Teresa Molinos Tejeda, es conveniente separar entre el ejercicio del canto proferido por los pastores y aquel que forma el *corpus* conocido como *literatura bucólica*.¹⁰ Al parecer, el primero surge de un rito primitivo dedicado a la diosa Ártemis, en tanto que, el segundo es una creación de Teócrito, poeta originario de Siracusa, del s. IV (310 a. C) Éste marchó de Sicilia a la isla de Cos y posteriormente a Alejandría. En general, son muy escasas las noticias que de este poeta se conservan. Según conjeturas que han sido extraídas de su propia obra, es muy posible que haya pedido el mecenazgo del rey siciliano Hierón I y luego de Ptolemeo [sic]¹¹ Filadelfo, rey de Egipto.

La estancia de Teócrito en Alejandría es de gran importancia debido al contacto con Oriente, pues el poeta modificó los cánones escriturarios que prevalecían hasta antes de él:

En la antigua poesía griega había una relación entre forma y contenido, de tal modo que el autor que escribía en un determinado género literario tenía en buena medida impuestos por la tradición la lengua y el metro que debía emplear. Así, quien componía una epopeya o un poema didáctico había de utilizar, hexámetros y un jonio homerizante; la tragedia se servía de yambos y troqueos en los diálogos, cuya lengua era ática, y de metros líricos en los coros, donde era preciso utilizar dialecto dórico, aunque se tratara, en realidad, de una lengua literaria, no hablada en ninguna parte. En época de Teócrito la libertad era mayor, y, de la misma forma que el poeta podía mezclar temas que hasta entonces habían sido

⁹ Grimal, 1981: 193.

¹⁰ *Bucólicos griegos*. Madrid, 1986: 10 y ss.

¹¹ Se respeta la ortografía utilizada por la fuente de consulta, frente a la forma común *Ptolomeo*, con / o /. Madrid, 1986: 10.

tratados por separado, podía también, si quería, trastocar la forma.¹²

Un aspecto característico de Teócrito que muy bien puede detectarse al interior del *corpus* aquí analizado, es la brevedad de sus composiciones. El poeta siracusano influiría en Mosco (siglo II a. C) y en Bión (hacia el siglo II-I. a. C). Juntos forman el trío de poetas bucólicos conocidos de la Antigüedad griega; pero de la obra de Teócrito y el poeta mismo, se hablará sólo hasta la época del latino Virgilio. Parecería que Virgilio resume toda la poesía bucólica grecolatina.

En términos generales, puede decirse que égloga, (*Eclogae*) se denominaba, en latín, *bucólicas*, palabra que —a su vez— deriva del griego *βουκόλιον*, frase que se traduce como «canto de pastores». La palabra *idilio* se aplica, asimismo, a poemas de carácter pastoril. El vocablo surge, al parecer, como resultado de las ediciones que se hicieron a lo largo del siglo I a. C., de unos poemas de Teócrito denominados *idilios* (del griego *ἰδιόλιον*) «pequeño poema». Muchas de las composiciones de Teócrito presentaban un carácter pastoril.

Más allá del nombre que pueda ostentar, el género se caracteriza por poseer motivos rurales y tópicos de poesía pastoril. Se acepta que el género fue creado y perfeccionado en el mundo helenístico a partir del siglo IV a. C., y se reconoce a Virgilio como su máximo representante latino.

Comienza el monólogo (soliloquio):

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

*Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air*

¹² *Bucólicos griegos*. Madrid, 1986: 22.

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

*Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.*

*Réfléchissons...*¹³

Los tópicos de la poesía pastoril forman vínculo cerrado, pues pertenecen a y parten del concepto clásico de la *Arcadia*. Ésta, geográficamente, existe. Es la región central de Peloponeso,¹⁴ su base económica, agrícola y ganadera, hizo que la tradición clásica la sobrevalorara como:

*Una imagen de un país enteramente pastoril, donde las plácidas costumbres de los habitantes suavizaban la dureza del vivir primitivo, a la par que una innata disposición para el canto y la danza mitigaba fatigas y dolores.*¹⁵

El nombre se sublimó, posteriormente, indicando

*una comarca imaginaria, en la que el sentimiento, y la fantasía llegaban a ser poesía por sí mismos, con toda sencillez y naturalidad.*¹⁶

A partir de esta “comarca imaginaria”, pues, encuentran su popularidad las imágenes del dios Pan, quien comparte con los faunos (*fauni*) y con los sátiros griegos el cuerpo de macho cabrío, la proclividad al acoso sexual de las ninfas,¹⁷ la ejecución de la siringa, instrumento que Pan creó al arrancar —por equivocación— unos carrizos en los que se metamorfoseó la ninfa Siringe al tratar de huir del acoso sexual del dios y que éste unió con cera, dando vida a

¹³ Mallarmé, 1994: 94-95.

¹⁴ Ubicada al sur de Grecia, llamada también Morea.

¹⁵ Carlo Calcaterra en González Porto-Bompiani, 1967: I: 11.

¹⁶

¹⁷ De acuerdo a Pierre Grimal, “Ninfas (N). [...] «doncellas» que pueblan las campiñas, el bosque y las aguas. Son los espíritus de los campos y de la Naturaleza en general, cuya fecundidad y gracia personifican”. Para una categorización de las ninfas y algunas noticias más profundas *vid.* “Ninfas” en Pierre Grimal, 1974: 381.

lo que se conoce como siringa, zampoña o flauta de Pan. Por extensión, los motivos (unidades mínimas a partir de las cuales puede desarrollarse un tema) y los tópicos de la poesía bucólica que pueden encontrarse al interior de *L'Après-Midi d'un Faune* son los siguientes: A) el sueño bajo las frondas de los árboles, tópico (idea reiterativa), en este caso, en la poesía bucólica. Los mismos versos ya citados, dejan claro que el fauno regresa de un sueño a la realidad: *Ces nymphes, je les veux perpétuer*.¹⁸ *Perpétuer* ("Perpetuarlas"), esto es: prolongar el sueño dentro del estado de vigilia. Corporeizarlas en la realidad, una vez despierto.

A partir del quinto verso, el fauno reafirma al lector, que regresa a la realidad arrastrando "los restos" de un sueño muy agradable que desea vivir en la realidad, pues ha constatado que la "experiencia vivida con las ninfas" ha sido sólo un sueño. La falta de las rosas es una alusión simbólica¹⁹ al estado virginal de las ninfas no poseído por el fauno. Nótese el paisaje y la atmósfera bucólica. En los versos que siguen al primer verso del poema, el poeta hace uso de algunas imágenes sinestésicas, se insiste en la cita:²⁰

*Si clair,
leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.*²¹

El sueño bajo las frondas de los árboles es otro tópico en la poesía bucólica. Piénsese en Virgilio: Títilo descansa recostado bajo la fronda de una extendida hoja.²²

¹⁸ "¡Estas ninfas quisiera perpetuarlas!", Silva-Santisteban, en Mallarmé, 1994 : I: 94-95.

¹⁹ Recordar que el Simbolismo se vale de la metáfora para construir expresiones.

²⁰ Recordar que la sinestesia, en Retórica, es un "Tropo que consiste en unir imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. "Soledad sonora. Verde chillón." D.L.E., 2001: 9: 140.

²¹ Mallarmé, 1994: I: 94-95.

²² Bucólica primera.

Recuerda la astenia del dios, que gusta de dormir la siesta en tanto que los rebaños pastan —tarea que le ha sido encomendada en la Arcadia—. En el Idilio I de Teócrito, se señala la hora del mediodía como la hora de remanso de Pan, cuya interrupción del sueño puede provocar la furia del dios (literalmente el pánico, el *timor panicus*): “Cabrero. — No debemos, pastor, no debemos tocar a mediodía, que tememos a Pan. Pues él, en esta hora, agotado, descansa de la caza” (vv. 15-17).²³ En *L’Après-Midi d’un Faune*, más que el sueño es el *ensueño* lo que prevalece, pues el fauno del poema tiene —como ya se ha visto antes— una fantasía: cohabitar con las ninfas de sus deseos:

*Que je coupais ici les creux roseaux domptés
Par le talent; quand, sur l’or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animal au repos:
Et qu’au prélude lent où naissent les pipeaux
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
Ou plonge...²⁴*

El ensueño mismo conduce al uso de cierto simbolismo: el primer verso y las tres primeras palabras del segundo, recuerdan el momento cuando el dios Pan crea la siringa o zampoña, producto de los carrizos que arranca al tomar los juncos cercanos a los que se había transformado la ninfa Siringe escapando así del acoso sexual de Pan. El fragmento anterior, a partir de la mitad del segundo verso y hasta el final de los que componen esta cita, alude a dos categorías de ninfas: las “Alseides (del griego *άλσειδες*, bosque sagrado),”²⁵ pues los *sotos* son lugares formados por grupos de árboles y arbustos que muy bien pueden conformar un bosquecillo; y las *Náyades*, moradoras de fuentes y corrientes fluviales. Es evidente que la alusión a estas *fuentes y corrientes fluviales* alude a las lubricidades, producto de deseos libidinales. En otros

²³ *Bucólicos griegos*. Madrid, 1986: 54.

²⁴ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

²⁵ “Ninfas”, en Grimal, 2007: 381.

versos, Mallarmé combina de manera muy sutil el momento de la pérdida de la castidad con la imagen de la erección fálica:

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui chercher le *la*:
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.²⁶

La expresión “buscar el *la*”, esto es, mencionar esta nota de la escala musical marca el punto tonal en torno al que se armonizan todos los instrumentos orquestales. Una vez más, se trata de un simbolismo que utiliza la metáfora —en este caso fónica— de una “idea armónica”, momento en el que se unen dos o más elementos. El “solo largo” figura, asimismo musical, “eterniza” el sonido ejecutado por un solo instrumento que, generalmente, busca sublimar la ejecución musical por medio de sensaciones melifluas. El autor —a esta investigación así le parece— busca eternizar un coito que, por fin, ha tenido lugar en el sueño o bien, en el ensueño del fauno. Tal hecho se constata en los siguientes versos:

*Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elles-mêmes et notre chant crédule
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Evanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.
Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends !²⁷*

Nótese que se habla de *modulaciones altas*, de *une sonore, vaine et monotone ligne*,²⁸ *Instrument des fuites*.²⁹ Más que del instrumento mismo, al parecer, se trata del *trémolo* a partir de las escalas musicales que exige la

²⁶ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

²⁷ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

²⁸ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

²⁹ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

estructura de la fuga, mismas que terminan irremediabilmente en el paroxismo. [...] ô *maligne Syrinx*, [...] ³⁰ recuerda a la ninfa Siringe ya mencionada en otro sitio. ³¹ El fauno la llama “diosa” puesto que, efectivamente, las ninfas son deidades menores. La cita completa es la siguiente:

[...] ô *maligne*
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses; et par d'idolâtres peintures,
A leur ombre enlever encore des ceintures:
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. ³²

Es muy posible realizar una lectura desde tres perspectivas: 1) la de un sueño producto del estado fisiológico del individuo; 2) el ensueño, estado que propicia el desarrollo de un pensamiento fantástico en el estado de vigilia; o 3) la práctica onanista acompañada de una imagen mental erótica fantástica. En cualquiera de los tres casos, buscando apoyo en el poema de Mallarmé, indudablemente, existe *satisfacción fisiológica* para el fauno:

[...] et par d'idolâtres peintures,
A leur ombre enlever encore des ceintures:
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide [...] ³³

Es ésta, evidentemente, una imagen de éxtasis paroxístico que bien de manera física, en la realidad, en la praxis onanista o bien en un sueño, puede, muy bien, producir secreciones y lubricidades. Por añadidura, a lo largo de todo el poema, se encuentran sustantivos, adjetivos y frases que muy bien marcan

³⁰ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

³¹ Capítulo II: 62-63.

³² Mallarmé, 1994: I: 96-99.

³³ Mallarmé, 1994: I: 98-99.

diferentes actitudes frente a la seducción del fauno. Al respecto, se proporciona el siguiente cuadro:

<p>De esquivar (por parte de las ninfas).</p> <p>[...] <i>la faute idéale de roses.</i>³⁴</p> <p>[...] <i>Le baiser, qui tout bas des perfides assure, / [...]</i>³⁵</p> <p>[...] <i>courroux des vierges, [...]</i>³⁶</p>	<p>De deseo reprimido, por parte de las ninfas.</p> <p>[...] <i>comme une source en pleurs, de la plus chaste: [...]</i>³⁷</p> <p>[...] <i>Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude dans ta toison [galardón] !</i>³⁸</p> <p>[...] <i>courroux des vierges, [...]</i>³⁹</p>	<p>De anhelos insatisfechos por parte del fauno.</p> <p>[...] <i>tout brûle dans l'heure fauve / Sans marquer par quel art ensemble détala / Trop d'hymen souhaité [...]</i> / <i>Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, [...]</i>⁴⁰</p> <p>[...] <i>ô délice/ Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse / Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair / Tressaile ! la frayeur secrète de la chair : [...]</i>⁴¹</p>	<p>De deseos consumados por parte del fauno (ya sea por medio del sueño o de la práctica onanista).</p> <p><i>Que non ! Par l'immobile et lasse pâmoison / Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte, / Ne murmure point d'eau que ne vers ma flûte /</i>⁴²</p> <p>[...] <i>avant / Qu'il disperse le son dans une pluie aride, / [...]</i>⁴³</p> <p>[...], <i>quand des raisins j'ai sucé la clarté, / Pour bannir un regret par ma feinte écarté, / Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide / Et, soufflant dans ses peaux lumineuses,</i></p>
---	---	--	---

³⁴ Mallarmé, 1994: I: 94-95.

³⁵ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

³⁶ Mallarmé, 1994: I: 98-99.

³⁷ Mallarmé, 1994: I: 94-95.

³⁸ Tal galardón, evidentemente alude al desvirgamiento de la ninfa deseada. Mallarmé, 1994: I: 94-95.

³⁹ Mallarmé, 1994: I: 98-99.

⁴⁰ Mallarmé, 1994: I: 96-97.

⁴¹ Mallarmé, 1994: I: 98-99.

			<i>avide / D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.</i> ⁴⁴ <i>A ce massif, [...] / Des roses tarissant tout parfum au soleil</i> ⁴⁵ <i>»Que de mes bras, défaits par de vagues trépas, / Cette proie, à jamais ingrate se délivre / Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.»</i> ⁴⁶
--	--	--	---

En Pierre Grimal, este trabajo encuentra la justificación de lo que se ha dicho en relación a las seducciones del fauno hacia las ninfas, así como lo que sus prácticas onanistas tienen de ligazón con algunos aspectos del mito del dios Pan:

Le place especialmente el frescor de las fuentes y la sombra de los bosques. En esto encarna no sólo los gustos de los propios pastores, sino los de sus rebaños. Pan es también una divinidad dotada de una actividad sexual considerable. Persigue a las ninfas y muchachos con igual pasión. Incluso tenía la fama de buscar la satisfacción en sí mismo cuando había fracasado en su persecución amorosa.⁴⁷

Según el análisis en este trabajo, la reescritura de los motivos bucólicos se encuentran en la propia presencia del fauno pues es, éste, “detonante” de todo el ambiente bucólico que hace recordar —como ya se ha visto— a la figura del dios griego Pan. La liga con el ambiente bucólico, con los númenes de los bosques y los elementos que viven en ellos. Se trata de una escritura

⁴² Mallarmé, 1994: I: 94-95.

⁴³ _____

⁴⁴ Mallarmé, 1994: I: 98-99.

⁴⁵ _____

⁴⁶ Mallarmé, 1994: I: 100-101.

⁴⁷ “Pan” en Grimal, 2007: 402-403.

“exquisita” y “elevada”, que no pretende ser una obra de carácter descriptivo, En todo caso, “la descripción” tiene lugar a partir de esos motivos bucólicos y del simbolismo a partir de metáforas como “granadas”, “flores”, “desmayos”, “fuentes” mismos que ya han sido expuestos líneas arriba.⁴⁸

Tanto en la Antigüedad clásica como en la sociedad en la que vivió Mallarmé es posible encontrar imágenes similares: la movilidad del campo a la *polis*, misma que dio origen a la poesía idílica, al grado que José Alsina ha citado estas palabras que resultan absolutamente aplicables a cierta poesía finisecular: “*«la poesía del campo fue inventada... por los poetas de la ciudad»*” y después explica:

El bucolismo alejandrino, que debe nutrirse de una idealización del campo, es el resultado de la cultura cosmopolita de la época. Surge un interés por la gente humilde, por los pastores y los agricultores, todo ello con el fin de lograr la ataraxia.⁴⁹

Se establece, entonces, una división entre lo urbano y lo rural: *asteîos* (ciudadano), pasó a ser sinónimo de educado, persona de buen gusto, elegante; *agroikós*, pasó a ser sinónimo de vulgar, grosero, falto de buenas maneras; pero, al pasarlo por el tamiz del arte, la vida “ruda” del campo se sublima, se la eleva a niveles del lugar paradisiaco en el que el hombre se reencuentra consigo mismo en medio de la Naturaleza. Brota el instinto “natural” desnudo de toda preceptiva: moral, estética, ideológica. No se busca un esteticismo sino la expresión liberada. Se expresa por la mera necesidad, sincera, de expresar. Esto —según entiende quien escribe— es *el arte por el arte*, carente de objetivos preestablecidos ya en función de una preceptiva estética o bien, de obediencias de tipo ancilar que responda a servicios de intereses personales o institucionales. Tampoco responderá a una crítica

⁴⁸ Capítulo II: 63 y ss.

⁴⁹ Alsina, 1991: 170.

social. Para eso ya está ahí el Realismo crítico que —por cierto— encuentra su eclosión en el siglo XIX. El tipo de obras como las que aquí se analizan, responderán, en todo caso, a una toma de *CONCIENCIA histórica*. Existe —para los autores—, efectivamente, un cambio de la realidad, a partir de los textos configurados “por acumulación” de aspectos *tradicionales*, culturales —si se prefiere—, históricos, políticos que son del conocimiento de una buena parte de la Humanidad. Puede existir, asimismo, en el caso del poema aquí analizado — y como se ha dicho a lo largo de todo este apartado—, acumulación concreta de motivos, sobre todo, que hacen recordar temas clásicos que serán reescritos *ad infinitum* mientras exista alguien que conozca y recuerde esos mitos, esos temas, esos motivos que han conformado la tradición clásica occidental, pues, al escribir en un modo que no describe, que deja todo al subtexto del texto, y que se construye a partir de los motivos, los temas y mitos pertinentes a una determinada obra en cuestión, seguirán existiendo posibilidades de crear textos “puros”, cuya única finalidad es “servir” a la necesidad de creación, de expresar a través de un medio artístico que —para el objeto de análisis en cuestión— es, aquí, la Literatura.

Lo más conveniente sería continuar este análisis abordando el poema “*Zone*” de Guillaume Apollinaire ya que en él se encuentran, asimismo, motivos bucólicos; pero se dejará éste para después, dado que esta investigación encuentra mucha cercanía de “*Zone*” con *The Cantos* de Ezra Pound, obra — esta última— que cierra el presente trabajo. Se analizarán, por lo tanto, en primer término, algunos fragmentos de *Le Bestiaire* para pasar, después a “*Zone*” —en ese orden— ambas, obras de Guillaume Apollinaire.

Motivos y mitos en *Le Bestiaire de Guillaume Apollinaire*

Muchos críticos consideran a Guillaume Apollinaire un poeta que se encuentra a caballo entre un mundo que nace y otro que fenece. Saul Yurkievich ha escrito de él:

A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente.⁵⁰

¿Qué es *Le Bestiaire ou Cortège de Orphée*?⁵¹ Desde el punto de vista de este análisis, es una serie “micro narrativa” —no descriptiva—. Es decir: cuenta algo; pero no hay, en estas pequeñas construcciones, un orden secuencial de inicio, climax y final, ni la descripción de detalles puntuales de lo que se “narra”. Apollinaire utiliza imágenes de animales como la serpiente, la tortuga, la cabra; o bien, nombres femeninos “icónicos” como Eva, Cleopatra, Eurídice; o masculinos como el de Orfeo que ligan a mitos muy conocidos por la humanidad.

Si en *L'Après-Midi d'un Faune* es posible —desde el título— establecer ligas con el mito del dios Pan, en *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire ya desde el subtítulo es posible encontrar elementos paratextuales. Según el mito del famoso tracio, Orfeo logra el permiso de los dioses del inframundo, para bajar al Hades y recuperar a Eurídice, muerta a consecuencia de la mordedura de una serpiente. Bajo promesa, Orfeo no se volteará a verla hasta que no haya salido de la región de las tinieblas; sin

⁵⁰ Yurkievich, 1968: 266.

⁵¹ Las ilustraciones de la primera edición de Gallimard (1920) estuvieron a cargo de Raoul Dufy (París: Deplanche, 1911). Las ilustraciones de la edición mexicana de Joaquín Mortiz, traducida por Martí Bartra, fueron hechas por Juan Soriano.

embargo, Orfeo pierde ante el deseo y cuando se vuelve para ver a su compañera, la pierde para siempre en las tinieblas.

Maurice Blanchot ha visto en el mito de Orfeo una posibilidad comparativa con el quehacer del artista creador pues, para él:

Si la escritura nace de la pérdida y del arrancamiento, la búsqueda de Orfeo evoca ese peligroso viaje que el artista emprende a riesgo de perderse, hacia el origen opaco y siempre incierto de la creación.⁵²

Y de manera más clara:

En la actualidad, es posible que mantengamos la misma relación con los mitos de Orfeo con la esposa perdida demasiado pronto. [...] el mito, de nuevo vivificado y encantado, nos acompaña como una presencia invisible. Pero si tratamos de volvernos para contemplarlo, encarcelarlo en las redes del análisis y en las trampas de las definiciones unívocas, también se desvanecerá como el humo.⁵³

¿Puede ser que Apollinaire haya tenido una observación cercana a la de Maurice Blanchot? Muy probablemente; pero esta investigación observa, tanto en *Le Bestiaire* como en el poema “Zone” de Apollinaire una resignificación de los mitos —para la primera obra— y de los motivos bucólicos —para la segunda— a partir de la estructura de lo que se conoce como *summa*, pues si ésta se caracteriza por tratar de abarcar la *suma de los saberes*, desde el inicio de los tiempos hasta el momento en el que ha sido escrita, en *Le Bestiaire* y en el poema “Zone”, puede observarse —aunque de modo intermitente— una *summa* de mitos, motivos y mitos literarios que permiten, al lector de cierto nivel cultural, tender líneas de comprensión para estas dos obras de Apollinaire. Así, cuando en *Le Bestiaire* leemos estas referencias de Orfeo:

Orphée

Admirez le pouvoir insigne

⁵² En Bricout et al., 2002: 102.

⁵³ Apollinaire, 1967: 409.

*Et la noblesse de la ligne:
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.*⁵⁴

El nombre de *Pimandro* se debe al maestro del personaje místico Hermes Trismegistos (“el mercurio —como elemento químico—tres veces grande”) pues tal substancia se encuentra regida por tres principios celestes que se encuentran unidos entre sí: Pimandro es la conciencia absoluta y superior. El maestro Pimandro señala a Hermes doce imperfecciones que éste debe depurar en su propio ser, a fin de renacer en un plano superior a partir de la muerte de sus propias debilidades humanas, fuente de los apegos y de los deseos materiales.

“El poder insigne” alude al control que Orfeo tenía sobre las Bestias. “La voz”, muy probablemente, alude a la invocación que, acompañado de su lira, hace a Perséfone y a Hades, dioses del inframundo, para pedir el regreso de Eurídice. La luz remite, absolutamente, a la devoción que Orfeo sentía por Apolo, hijo de Zeus y de Leto quien se vio en medio de grandes complicaciones para dar a luz al dios pues, debido a los celos de Hera, esposa de Zeus, Leto se vio obligada a huir buscando refugio dónde dar a luz a su progenie (Ártemis, primero, Apolo, después). Asimismo, Hera retenía en el Olimpo a Ilitía —diosa que preside los partos felices—. Ante los ruegos de algunas diosas que acompañaron a Leto durante los nueve días y nueve noches que intentó dar a luz, Hera, finalmente, Accede a libertar a Ilitía. Al enterarse, Zeus, del nacimiento de su hijo, le envía como regalo una mitra de oro, una lira y un carro tirado por cisnes.⁵⁵

⁵⁴ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 145.

⁵⁵ Pierre Grimal, 2007: 35-38.

En cuanto a la mención que se hace de Hermes Trismegistos, tendría que hacerse una ligadura con los escritos de la filosofía hermética que —sin entrar en profundidades, por falta de espacio— tiene que ver con los cuarenta y dos postulados de la justicia egipcia, retomada, más tarde, por la tradición griega. Nótese que no se hace referencia a las cuarenta y dos obras que Clemente de Alejandría atribuye a Hermes Trismegistos y de las cuales sólo se conocen tres: Pimandro, Kybalión y la Tabla esmeraldina; sino al juramento negativo que el muerto debe hacer frente a los cuarenta y dos jueces del Inframundo egipcio. Es claro que todos los versos arriba citados hacen referencia directa al mito etiológico de la música. Nótese, asimismo, los siguientes versos:

La tortue

Du Thrace magique, ô délire !
Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons.⁵⁶

Orfeo: originario de Tracia, tocaba la lira —regalo de Apolo, para él— calmaba con su música “lírica” a las bestias. El título queda más claro si se recuerda que la lira se construía haciendo su caja de resonancia con el caparazón de una tortuga.

Otros versos:

Orphée

*Regardez cette troupe infecte
Aux mille pattes, aux cent yeux:
Rotifères, cirons, insectes
Et microbes plus merveilleux
Que les sept merveilles du monde
Et le palais de Rosemonde!! [sic]*⁵⁷

⁵⁶ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 146.

⁵⁷ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, 1957 (1920): 157.

Aparentemente, no existe coherencia en estos versos. Sin embargo, cuando se piensa en la versión de la muerte de Orfeo que sostiene que fue asesinado por las mujeres de Tracia, vía descuartizamiento, celosas de la fidelidad que Orfeo guardó a Eurídice, la imagen de “ese tropel infecto / de mil patas y cien ojos [...]” adquiere, frente a la muerte de Orfeo, una lógica “icónica”. La alusión a Rosamunda también tiene una razón de ser en el carácter cruel de los humanos, pues si a Orfeo se le descuartizó, Rosamunda fue obligada por su esposo, el rey Alboino —rey de los lombardos— a beber “el vino de la victoria” en el cráneo de su padre, el rey gépida derrotado por Alboino.

En otro fragmento de *El bestiario*, Apollinaire liga la figura de Orfeo a la de Jesús:

Orphée

*Que ton cœur soit l'appât et le ciel, la piscine !
Car, pécheur, quel poisson d'eau douce ou
[bien marine
Egale-t-il, et par la forme et la saveur,
Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, Mon Saveur?*⁵⁸

¿Qué relación hay entre una figura y otra? Esta investigación la ve en el descuartizamiento de Orfeo y el esparcimiento de sus miembros en relación a un “acto ecuménico”, “católico” en el sentido estricto de la palabra, que une al mundo. En Jesús por medio de la “comuni3n”, en Orfeo por medio de la música. No se encuentra otra razón de ser entre ambas figuras míticas.

Al final de *Le Bestiaire*, se encuentra este fragmento:

Orphée

La femelle de l'alcyon,

⁵⁸ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 162.

*L'Amour, les volantes Sirènes,
Savent de mortelles chansons
Dangereuses et inhumaines.
N'oyez pas ces oiseaux maudits,
Mais les Anges du paradis.*⁵⁹

Se liga al mito de las sirenas, seres fantásticos creados por la mitología griega. En un principio, eran concebidas como aves con cara de mujer; posteriormente, tuvieron cola de pez y torso de mujer. Se ligan a Orfeo a través de la leyenda de Jasón y los Argonautas. Tripulante de la nave Argos, Orfeo —acompañado de su lira— comenzó a cantar a fin de superar el canto de las sirenas y evitar, así, que sus compañeros se perdieran a sí mismos al escucharlas. Otra referencia literaria a estos seres se encuentra en la *Odisea* (XII, 39) cuando Ulises ordenó a sus compañeros tapar con cera sus oídos para que no oyeran el canto de las Sirenas y él, deseando escucharlas, se hizo amarrar a un mástil.

Otro fragmento sin mayor explicación que tiene como base el mito de las sirenas es el siguiente:

Les sirènes

Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui
Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit?
Mer, je suis comme toi, plein de voix Machinées
Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.⁶⁰

Por último y ya para terminar con *Le Bestiaire* no deben pasarse inadvertidas ni “La cabra del Tibet” ni “La serpiente”:

La chèvre du Thibet

*Les poils de cette chèvre et même
Ceux d'or pour qui prit tant de peine
Jason, ne valent rien au prix
Des cheveux dont je suis épris.*⁶¹

⁵⁹ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 168.

⁶⁰ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920) : 169.

⁶¹ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 148.

En estos versos, la referencia es hacia Jasón y los Argonautas, quienes fueron en busca del Velloso de oro —custodiado por un dragón—, mismo al que tienen acceso, gracias a la ayuda de Medea con la que Jasón queda comprometido, hasta que conoce a la princesa Dido. La cuarteta de Apollinaire alude a los últimos momentos de la historia, pues Medea justifica la muerte de Dido, la de sus hijos y su propio remonte a los aires dejando a Jasón sólo, en el amor desmedido que siente por éste, quien la ha traicionado por los amores de Dido. Para quien conozca la historia de Jasón y los argonautas, la voz —sin duda— es de Medea y estos versos los canta cuando ya ha sido abandonada por el héroe.

“La serpiente” es, tal vez, la más universal de las cuartetos de *Le Bestiaire*, pues las referencias a los personajes femeninos que aquí se hacen son del conocimiento de muchos:

Le serpent

Tu t'acharnes sur la beauté.
Et quelles femmes ont été
Victimes de ta cruauté !
Ève, Eurydice, Cléopâtre;
J'en connais encor trois ou quatre.⁶²

Salvo Cleopatra, más allá del título honorífico que presupone dentro del aparato hegemónico del Antiguo Egipto y que, evidentemente, alude al mito histórico de Cleopatra VII, última reina de la dinastía de los ptolomeos antes de sucumbir bajo el dominio romano, las otras dos, pertenecen a los mitos literarios ya bastante conocidos: una a la compañera de Orfeo quien “Paseándose un día con sus compañeras las náyades, por un prado de Tracia,

⁶² Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 149.

fue mordida por una serpiente”;⁶³ la otra, a la compañera de Adán seducida por el Demonio bajo la apariencia de una serpiente, incitándola a que probara el fruto prohibido. Ésta accedió, arrastrando consigo a su compañero, razón por la que fueron expulsados del Paraíso.

Como puede verse, pese a que en el poema de Mallarmé y en *Le Bestiaire* de Apollinaire no existe una narración descriptiva, es posible comprender su “contenido discursivo” a partir del seguimiento de los mitos, motivos y mitos literarios que —muchas veces— conducen a la lectura subtextual de todo un tema. Algo parecido ocurre en “*Zone*” y en *The Cantos* de *Ezra Pound* aunque de un modo más “sofisticado”.

⁶³ Pierre Grimal, 2007: 184.

Motivos y mitos en “Zone” de Guillaume Apollinaire

Se ha dicho⁶⁴ que, en la *Troisième Parnasse Contemporaine*, Thèodore de Banville y el actor Coquelin rechazaron *L'Après-Midi d'un Faune* por encontrarlo carente de “anécdota”; sin embargo —ya se ha demostrado líneas arriba— que el poema dramatizado de Stéphane Mallarmé resulta absolutamente comprensible para el receptor medianamente informado, al detectar los motivos bucólicos que se encuentran en su interior. Motivos que ligan a otros aspectos como el mito de Pan y el de los elementos o númenes que forman parte de la Naturaleza como son las ninfas y los faunos en la mitología greco-romana cuya comprensión al interior del poema permite comprender “la historia que se cuenta”; El poema “Zone” de Guillaume Apollinaire presenta más claramente lo que se ha dicho en el último párrafo relativo al análisis del poema de Mallarmé: *es una toma de CONCIENCIA histórica*. La diferencia existente entre *L'Après-Midi...* y “Zone” es que, en el poema de Apollinaire, esa *toma de conciencia* se encuentra presente como una *summa*. ¿Qué debe entenderse por este concepto? Si recurrimos a la explicación más elemental, es un agregado de muchos elementos; pero, también es lo más *sustancial* e importante de algo. “Zone” es un poema que ilustra muy bien lo que ha querido decirse con que está estructurado a manera de *summa*. Los primeros versos del poema de Apollinaire bastan para comprenderlo:

Zone

A la fin tu es las de ce monde ancien

⁶⁴ Capítulo II: 56.

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

*Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et
romaine.*

*Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation⁶⁵*

El poema es comprensible porque utiliza puntos conocidos en torno a los que se aglutinan otras imágenes que permiten una lectura “completa”: la mención de la Torre Eiffel y el “rebaño de los puentes” (en este fragmento), ubica, desde un principio, al poema, en un contexto muy amplio que se extiende desde los tiempos bucólicos de la etapa helenística (decadente) —anterior a la dominación romana—, hasta la segunda mitad del siglo XIX en donde la “vida moderna” se encuentra regida por la máquina y las teorías económicas. Es una línea muy sutil que recorre el devenir de la historia de la humanidad a partir de sus ideologías, de sus aportaciones materiales, de la comprensión de la “fugacidad” del instante presente por más actual que éste sea, porque Apollinaire comprendió muy bien que la tecnología moderna es eternamente decadente, que frente a las novedades e innovaciones de todo tipo, es necesaria la permanencia de algo que sea común a todos, ese algo que posibilite la interacción entre los miembros de la “horda”. Ese “algo” — Apollinaire también lo comprendió muy bien— debía ser algo primitivo, pero —a la vez— gran movilizador de fuerzas tanto tangibles como intangibles, capaz de poner orden en un mundo eternamente caótico. Ese algo ha sido y será —*per saecula saeculorum*— una religión ecuménica. Apollinaire decide nombrar el Cristianismo : “*Seul en Europe tu n’es pas antique ô Christianisme⁶⁶* porque en

⁶⁵ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 7.

⁶⁶ _____.

Europa, el Cristianismo ha provocado movimientos políticos, económicos y sociales, ha creado instituciones que han beneficiado y modificado profundamente a la Humanidad; pero todo ello con el trasfondo de intereses creados a favor de un sector que ostenta la hegemonía. Es por ello que —de manera irónica— Apollinaire dice: *L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X.*⁶⁷ Ironía que se comprende mejor cuando se recuerda que el “moderno” papa Pío X (1903-1914) se opuso a la separación entre iglesia y Estado. Apollinaire hace consciente a su lector del mal más grande que aqueja al hombre moderno: la falta de fe, la disyuntiva entre la necesidad de creer y la confrontación con la realidad de lo que sucede al interior de las comunidades religiosas: depravación, hipocresía, doble moral, usufructo con la fe de los feligreses, todo ello que nos conduce a unos a ser apóstatas y a otros al eterno conflicto entre el creer y el no creer:

*Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut.*⁶⁸

Es por demás subrayar el hecho de que la mención de la azucena simboliza la posibilidad de pureza del individuo pese a estar inmerso en un mundo absolutamente desquiciado ¿cómo se logra tal pureza *a pesar de...*? Posiblemente, regresando al estado primitivo. A este trabajo le parece que Apollinaire propone el regreso a las cosas sencillas. De ahí que vea la poesía no en las grandes obras impresas, sino en los aspectos sencillos y cotidianos de la calle por la que transita todos los días:

Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures
policières

⁶⁷ _____.
⁶⁸ _____.

portraits des grands hommes et mille titres divers.
 J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
 Neuve et propre du soleil elle était le clairon
 Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylo-Graphes
 Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
 Le matin par trois fois la sirène y gémit
 Une cloche rageuse y aboie vers midi
 Les inscriptions des enseignes et des murailles
 Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent
 J'aime la grâce de cette rue industrielle
 Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue
 des Ternes.⁶⁹

Entonces, “Zone” es un poema-summa que entrelaza, sutilmente, el devenir del género humano con sentimientos y vivencias íntimas del autor. Apollinaire es progresista; pero su progresismo no es irracional ni vehemente. Muy por lo contrario, une magistralmente pasado con presente maquinista a través de un simbolismo, puede decirse “ornitológico”, pues a través de la mención de los pájaros más representativos de las culturas del mundo, deja entrever que, es la máquina —entiéndase asimismo tecnología— la que hermana a la humanidad, no la religión, que ya es un cadáver viviente:

Pupille Christ de l'œil
 Vingtième pupille des siècles il sait y faire
 Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte
 dans l'air
 Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder
 Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée
 Ils crient s'il sait voler qu'on appelle voleur

Les anges voltigent autour du joli voltigeur
 Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane
 Flottent autour du premier aéroplane
 Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que
 Transporte la Sainte-Eucharistie
 Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie
 Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles
 A tire-d'aile viennent les corbeaux le faucons les
 hiboux
 D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts
 L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes

⁶⁹ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 7–8.

Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première
 tête
 L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri
 Et d'Amérique vient le petit colibri
 De Chine sont venus le pihis longs et souples
 Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples
 Puis voici la colombe esprit immaculé
 Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon acellé
 Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre
 Un instant voile tout de son ardente cendre
 Les sirènes laissant les périlleux détroits
 Arrivent en chantant bellement toutes trois
 Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
 Fraternalisent avec la volante machine.⁷⁰

Es posible que, Apollinaire, al escribir este fragmento de “Zone” haya recordado que el intento —a través de los siglos— y, finalmente, la conquista de los cielos y del espacio aéreo ha sido la empresa más grande del hombre: el desarrollo cibernético depende absolutamente de la tecnología satelital. Leído bajo la lupa progresista, el fragmento anterior del poema de Apollinaire se hace muy comprensible.

“Zone” consta de ciento cincuenta y cuatro versos en los cuales pueden encontrarse características similares a las arriba expuestas. Esta investigación considera suficiente muestra analítica los fragmentos aquí expuestos en relación al poema de Apollinaire y le parece que ya es tiempo de abordar el breve análisis de algunos fragmentos de *The Cantos* de Ezra Pound que — aunque similares en cuanto a la característica de *summa detectada* en “Zone” de Apollinaire— presentan, como se verá, un poco más de dificultad para lograr su comprensión.

⁷⁰ Guillaume Apollinaire, en Gallimard, París, 1975 (1920): 9.

La Prehistoria de *The Cantos*.

Sin duda alguna, la obra más conocida del escritor Ezra Loomis Pound (1885-1972) es el poema intitulado *The Cantos*. En español, *Los Cantos*, o bien, *Cantares*, de acuerdo a las indicaciones que el propio Pound proporcionó al traductor de su poema al español, José Vázquez Amaral. Se trata de una obra escrita en diferentes periodos de la vida del autor.

Vertiendo aquí la investigación de Ronald Bush, *The Genesis of Ezra Pound's Cantos*,¹ se sabe que en 1917 Pound publicó un bosquejo de *Three Cantos*, (*Tres Cantares*). Algunas veces son llamados *Ur-Cantos* y fueron incorporados parcialmente, y parcialmente fragmentados cuando Pound reescribió el principio del poema en el verano de 1923. Posteriormente, también en 1917, aparece una versión revisada de *Three Cantos of a Poem of some length*, bajo el nombre de *Lustra Cantos*, por el sello editorial que la sacó a la luz. Estos mismos fueron reimpresos en *Quia Pauper Amaui*.

Entre febrero y abril de 1918, se edita *The future Cantos*, compuesto por fragmentos escogidos de *Lustra Cantos*. En octubre de 1919 aparece el *Cantar IV* publicado de manera independiente por la imprenta Ovid. Para *A Draft of XVI Cantos of Ezra Pound* de 1925, Pound alteró el *Cantar IV*, anexó las últimas líneas: «And we sit here... / There in the arena...».² La versión alterada se reimprimió en las ediciones tardías.

Los Cantares V-VII fueron publicados en *Dial* en agosto de 1921 y fueron reimpresos con cambios mínimos en *Poemas*, que contiene cantares de 1918 a 1921, y en *A Draft of XVI Cantos*. Entre las impresiones de *A Draft of XVI*

¹ Ronald Bush, 1976: XV.

² Ronald Bush, 1976: XV.

Cantos y *A Draft of XXX Cantos*, Pound alteró, considerablemente, el Cantar VI.

El Cantar VIII, luego Cantar II, fue publicado en *Dial* en mayo de 1922. Cuando Pound revisó el inicio del poema en 1923, decidió reescribir la overtura de los *Cantares* y utilizó la versión reescrita como *Cantar II* al interior de *A Draft of XVI Cantos*. Así permaneció a posteridad en las colecciones que siguieron.

Los Cantares IX y XII se publicaron bajo el nombre “*Malatesta Cantos (Cantos IX to XII of a Long Poem)*” en *Criterion* en Julio de 1923. En *A Draft of XVI Cantos* se les transfirió a la posición de los Cantos VIII a XI.

En el primer número de la revista de Ford *Transatlantic Review*, aparecieron en enero de 1924 lo que serían, más tarde, Cantar XIII y la mitad del Cantar XII, ‘Baldy Bacon’. Sin hacerles ningún cambio, Pound los transfirió a su actual posición en *A Draft of XVI Cantos*. Por su parte, estos últimos pertenecen a *Poem of some Length*, fue publicado en edición limitada por la imprenta Birds Three Mountain. Estos *Cantares* eran, generalmente, los mismos que conformaban los primeros dieciséis cantares en la última edición, con algunas excepciones.³

En resumen: quien desee analizar los *Cantares* de Ezra Pound, debe tener claro que el génesis de la obra más conocida de este autor, son los denominados *Three Cantos* y que, a partir de éstos, surgen todos los demás, de tal suerte que todas las ediciones sucesivas, vuelven a reestructurar —de una u otra manera— esos primeros *Tres Cantares*.

Ya sea para el neófito de la Literatura o bien para el estudioso de la misma, la obra de Pound resulta muy difícil pues no se trata de un escrito con

³ Ronald Bush, 1976.

carácter descriptivo que proporciona información al receptor—al menos no de manera directa—, conforme éste lee dicha obra. Por lo contrario, se trata de un texto críptico que demanda alto grado de conocimiento tanto de la cultura general como de la vida privada de Ezra Pound a fin de lograr, en primer orden, detectar los hipotextos y los subtextos sobre los que este autor construye su poema.

El abordaje de los *Cantares* exige, asimismo, el desarrollo de un cierto marco teórico que permita ubicar, sobre la línea cronológica, las fechas en las que Pound escribió y dio a conocer su obra magna. Un marco que permita recordar —en tan reducido espacio— las opiniones de escritores y críticos cercanos a Ezra Pound —como es el caso de T.S. Eliot— que arrojan una luz inamovible sobre las dos vías por las que pueden transitarse los *Cantares*: 1) la vía estructural; y 2) la vía de contenido. Muchos son los críticos que han desarrollado análisis en torno a *The Cantos*. No obstante, las diferentes opiniones coinciden en ciertos rasgos subrayados en relación a la estructura y al contenido de la obra. Esta investigación considera pertinente comenzar el análisis correspondiente a la obra de Pound con un intento por comprender la primera vía antes mencionada.

Es importante aclarar que esta investigación dejará sus opiniones para el apartado correspondiente a las conclusiones finales y sólo hará comentarios en los casos que considere necesaria la aclaración o la ampliación de algún aspecto.

La estructura del texto en *The Cantos* de Ezra Pound.

En el libro ya citado de Ronald Bush,⁴ se proporcionan datos de suma importancia que permiten comprender los posibles modos como Pound construyó su poema, así como los “motivos” que coexisten al interior de éste. Respecto al primer aspecto, se ha dicho que, en la conformación estructural de su obra, Pound ha seguido al *Imagismo*, el *Vorticismo* o la forma *ideográfica* —o mejor— *ideogramática*. Pero, ¿en qué consiste cada uno de esos modos?

Si bien puede creerse que, en un principio, el Imagismo o Imaginismo nace, absolutamente, de la genialidad de Pound, al profundizar en los antecedentes que llevaron a este autor a desarrollar tal movimiento, encontramos que dicho concepto lo toma de Ford Madox Huefferd (Ford) quien buscaba ir a la palabra justa y —desde ella— desencadenar todo un proceso relacionado con la Historia Literaria. Es así que Pound escribe para la mente del lector, puesto que, en este modo de escritura se encuentran las bases de la intertextualidad, susceptible de ser comprendida sólo por un cierto tipo de lector iniciado.

El Imagismo o Imaginismo —según prefieren algunos críticos— podría comprenderse a la luz de lo que, en literatura moderna española, se denomina *poema sintético*: un poema que dice mucho con el mínimo de palabras. En su obra *Gaudier-Brzeska: A memoire*,⁵ Pound ha escrito en relación al Imagismo: “«A Chinaman said long ago that if a man can't say what he has to say in twelve lines he had better keep quiet.»”⁶ En términos de estructuración, el poema imagista, precisamente, puede prescindir de la guía que provee el control de la

⁴ Ronald Bush, 1976.

⁵ Ezra Pound, 1970.

⁶ Ronald Bush, 1976: 21.

estructura, ya que un poema imagista se construye por medio de “momentos de intensidad.”⁷ Y en palabras del propio Pound “«an intellectual and emotional complex in an instant of time.»”⁸ Más puntualmente, Pound describe un poema imagista como “«a form of superposition, that is to say, it is one idea set on top of another.»”⁹ Se trata de una cadena de yuxtaposiciones a partir de expresiones mínimas que permiten al receptor un pensamiento completo.

Otras noticias respecto al Imagismo sostienen que Pound lo utilizó, por primera vez, aplicándolo a unos poemas de su amiga Hilda Doolittle quien, lejos de escribir una atmósfera en su obra o de narrar un tema específico, expresa “recuerdos” de sus vivencias. Pound tomará este mismo modo, para escribir algunos de sus cantos como, por ejemplo el Cantar III:

I sat on the Dogana's steps
For the gondolas cost too much, that year,
And there where not “those girls”, There was one face,
And the Buccentoro Twenty yards off, howling “Stretti”,
And the lit cross-beams, that year, in the Morosini,
And peacocks, in Kore's house, or there may have been.
Gods float in the azure air,
Bright gods and Tuscan, back before dew was shed.
Light: and the first light, before ever dew was fallen.
Panisks, and from the oak, dryas,
And from the apple, mælid,
Through all the wood, and the leaves are full of voices,
A-whisper, and the clouds bowe over the lake,
And there are gods upon them,
And in the water, the almond- white swimmers,
The silvery water glazes the upturned nipple,
As poggio has remarked.
Green Veins in the Turquoise,
Or, the gray steps lead up under the cedars.

My Cid rode up to Burgos,
Up to the studded gate between two towers,
Beat with his lance butt, and the child came out,
Una niña de nueve años,
To the little gallery over the gate, between the towers,

⁷ Ronald Bush, 1976: 21.

⁸ Ronald Bush, 1976: 21.

⁹ Ronald Bush, 1976: 21.

Reading the writ, voce tinnula:
That no man speak to, feed, help Ruy Díaz,
[...]¹⁰

Es evidente que el Cantar III está conformado por *imágenes* de lugares y situaciones vivenciados por Pound. Sólo así puede comprenderse el fragmento del Cantar de *Mio Cid* fuera de lo que podrían, algunos, considerar un plagio; pero existen otros muchos cantares cuyo *Vorticismo* e *Imaginismo*¹¹ se valen de una *estructura de superficie*¹² sólo para expresar —en un lenguaje críptico— una *estructura profunda* no apta para *cualquier* lector —por más autorización académica que éste tenga—. Algunos cantares poundianos —según ha detectado este análisis— llevan el cometido específico de despertar la *CONCIENCIA* del lector. Nótese que no se habla de una *intelectualidad*, sino de una *CONCIENCIA*. No es gratuito el hecho que Pound haya despreciado y rechazado los ámbitos académicos. Hay una razón para ello, misma que se expondrá en las conclusiones finales.

Entonces, no existen bases teóricas o un manual que describa a pie juntillas el Imagismo; sin embargo, existe un decálogo desarrollado por Pound en relación a lo que un imagista no debe hacer:

Use no superfluous Word, no adjective, which does not reveal something
Don't use such an expression as "dim lands of *peace*." It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural objects is always the *adequate* symbol.

¹⁰ Ezra Pound, 1972: 11.

¹¹ Explicación, al respecto, líneas abajo.

¹² Los conceptos de *Estructura de superficie* y *Estructura Profunda* han sido desarrollados por los estudios psicoanalíticos, mismos que han demostrado que —frente a un emisor— una "cosa" es la que se dice y otra *muy distinta* lo que se quiere decir. Los sujetos limitados de inteligencia *decodifican*, tal cual, las estructuras de superficie, en la superficie misma, dado lo cual, no son susceptibles de comprender estructuras profundas y por lo tanto, tampoco son capaces de entablar más que circuitos de comunicación muy limitados. Estructuras sintácticas obvias y en el campo literario, sólo son capaces de crear y comprender estructuras descriptivas del tipo [S+P+Cmpls]. Cf. Shazer, Steve de, 1999.

Go in fear of abstractions. Don't retell in mediocre verse what has already been done in good prose. Don't think any intelligent person is going to be deceived when you try to shirk all the difficulties of the unspeakably difficult art of good prose by chopping your composition into lines lengths....

Don't imagine that the art of poetry is any simpler than the art of music, or that you can please the expert before you have spent at least as much effort on the art of music.

Be influenced by as many great artist as you can, but have the decency either to acknowledge the debt outright, or to try to conceal it.

Don't allow 'influence' to mean merely that you mop up the particular decorative vocabulary of some one or two poets whom you happen to admire....

Use either no ornament or good ornament.¹³

Respecto al método ideográfico, Pound ha explicado¹⁴ que, éste es a un tiempo, el tema y la forma de su crítica:

I am not putting these sentences in monoliner syllogistic arrangement, and I have no intention of using that old form of trickery to fool the reader, any reader, into thinking I have proved anything, or that having read a paragraph of my writing he KNOWS something that he can only KNOW by examining a dozen or two dozen facts and putting them all together.¹⁵

En una carta de 1933 dirigida al semanario *New English Weekly*, Pound expone su '*ideogramic method*':

MR. EZRA POUND'S 'CANTOS'

Sir, --I am convinced that one should not as a general rule reply to critics or defend a work in process of being written. On the other hand, if one prints fragments of a work one perhaps owes the benevolent reader enough explanation to prevent his wasting time in unnecessary misunderstanding¹⁶

Y líneas abajo se muestra indignado contra una crítica que se le hace respecto a la falta de lógica que se ha hecho a sus *Cantares*:

The nadir of solemn and elaborate imbecility is reached by Mr. Winter in an American publication where he deplores my 'abandonment of logic in the Cantos,' presumably [sic]¹⁷ because

¹³ Donald Davie, 1976: 32-33.

¹⁴ Ronald Bush, 1976: 12

¹⁵ _____.

¹⁶ Ronald Bush, 1976: 13.

¹⁷ _____.

he has never read Fenollosa¹⁸ or my prose criticism and has never heard of the ideogramic method, and thinks logic is limited to a few 'form of logical' wich better minds were already finding inadequate to the mental needs of the XIIIth [sic] century.¹⁹

Deja claro que el poema no establece una dualidad que confronta el pasado con el presente. La razón que tiene para ello es que, según palabras del propio Pound, la lógica ideográfica:

«establish a hierarchy of values» and it could be divided into categories of 'permanent, recurrent and merely haphazard or casual.'» The later established the parameters of the next three decades of *Cantos* criticism.²⁰

El eje de la crítica de los *Cantares* es la recursividad, aspecto que se demostrará, más adelante, con ejemplos; pero antes, todavía hace falta la explicación del método vorticista utilizado por Pound en sus *Cantares*.

Vorticism, vorticismo, viene del vocablo *vortex*, vórtice. Es decir: un punto que “brota” de manera eclactante e irradia su energía hacia otros puntos que, a su vez, generan vórtices que irradian energía a otros puntos y así *ad infinitum*.

Ezra Pound tomó el concepto de Vorticismo a partir de los métodos creativos del padre de la escultura moderna, Henry Gaudier-Brzeska, así como del pintor Wyndham Lewis cuya obra '*Timon of Athens*'²¹ permite apreciar una obra geométrica que se aleja del cubismo, precisamente, por la falencia de un eje central sobre el que se plasman las diferentes caras de un mismo objeto, que es lo que hará, justamente, el cubismo. *Timon of Athens* ejerció, pues, gran influencia en la forma de escritura del autor de los *Cantares*. Pound elige como

¹⁸ La posición literaria de Fenollosa puede comprenderse a través de esta cita tomada de Ronald Bush: “WE the moderns: [...] we have made a combination of all the possible shaped masses— concentrating them to express our abstract thoughts of conscious superiority.” Ronald Bush, 1976: 91.

¹⁹ Ronald Bush, 1976: 14.

²⁰ Ronald Bush, 1976: 14.

²¹ “Timon de Atenas.” The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.

“sus predecesores” del Vorticismo a Picasso y a Kandinsky;²² pero será en Whyndam Lewis en quien se encuentra el ejemplo más claro de lo que fue el Vorticismo: una construcción a partir de la fuerza —entiéndase energía—y de la permanencia; elementos que permiten —desde el punto de vista del Vorticismo—la construcción de una obra artística. Lewis compara el método de construcción vorticista con la estructura de una máquina:

Lewis [dice Bush] often used the figure of a machine to convey the vitality and directedness of design. He held that, like a machine or the human body, a well-designed work of art harnesses large amounts of energy to perform its aesthetic function efficiently.²³

Ronald Bush explica la razón por la que Lewis rechaza el cubismo de Picasso:

He derided Picasso's compositions as mere «masonry», constructed to pose more than to work. «Picasso's structures», he wrote, «care not energetic ones, in the sense that they are very static dwelling houses.» A machine-like painting, on the other hand, is a living thing. Its lines and masses imply force and action. Moreover, the artist of the twentieth century who patterns his work after the dynamics of a machine is only continuing a long-established tradition.²⁴

Nótese bien que, en las últimas líneas de la cita anterior, se resalta el hecho de ser —el artista del siglo XX— un *continuum de “una larga tradición establecida”*; pero este *continuum* va más allá de una superficie comprensible a todos, pues como lo explica Ronald Bush.

Whereas the artist of the Renaissance idealized man's perfect, Vitruvian proportions and desired to portray him in classically peaceful Works of art, Lewis the modernist idealizes man's efficiency, power, and activity, and wishes to portray him in compositions that capture the conflicting antagonism and energies of the machine.²⁵

²² Ronald Bush, 1976: 36.

²³ _____.

²⁴ Ronald Bush, 1976: 36.

²⁵ Ronald Bush, 1976: 36.

Bush tampoco ha olvidado explicar la diferencia existente entre Vorticismo y Futurismo:

Unlike the Futurist, however, who admired merely the power and motion of the machine, Lewis emphasized the perfect design and craftsmanship it required to control conflicting energies for long periods of time.²⁶

Entonces, si el Vorticismo representa la energía del hombre en tanto que herramienta, “the machine became the most characteristic emblem of the vorticist movement, more significant, [...], than the vortex itself.”²⁷ Es en esa estructuración que se da la fuerza y la permanencia que, como se verá más adelante en las conclusiones a las que ha llegado esta investigación, es la razón de ser de la reutilización de lo que ha sido llamado, aquí, elementos clásicos. Desde el punto de vista de Ronald Bush

Lewis ‘machine’ communicated conscious engineering and the stability and permanence that were the results of energy, firmly harnessed imposed construction.²⁸

Luego de leer el libro de Ronald Bush, puede afirmarse que si bien –en un primer momento—Ezra Pound no comprendió muy claramente la sustancia del Vorticismo y del Imagismo, más tarde, logró llegar a una completa y luminosa dilucidación de éstos: «energy creates pattern... emotional force gives the image»²⁹ en explicación de Ronald Bush: “a single image was only the building block of an artistic whole”³⁰ Pound tomó como punto de partida esta idea de “bloque” perteneciente “a un todo artístico”, razonamiento que le abrió puertas para comprender los posibles modos como la energía actúa en la mente receptora de los hombres, frente a un trabajo de creación:

²⁶ Ronald Bush, 1976: 36.

²⁷ Ronald Bush, 1976: 40.

²⁸ Roland Bush, 1976: 24.

²⁹ Ronald Bush, 1976: 24.

³⁰ Ronald Bush, 1976: 24.

Intense emotion causes pattern to arise in the mind... Perhaps I should say, not pattern, but pattern–units, or units of design... The difference between the pattern-unit and the picture is one of complexity. The pattern-unit is so simple that one can bear having it repeated several or many times. When it becomes so complex that repetition would be useless, then it is a picture, an ‘argument of forms’³¹

Entonces, nótese que –para finalidades críticas relacionadas con los *Cantares*—Imagismo y Vorticismismo funcionan de manera muy parecida: como unidades mínimas de energía que permiten “tejer” “en el mismo bastidor” otras unidades susceptibles de repetición, proporcionando un cierto énfasis o bien un acento que abre vertientes hacia nuevas directrices de la “trama” general que se “teje”. ¿No, acaso, el vocablo *texto* es un derivado del latín *texere*, tejer? En todo caso, la diferencia existente entre Imagismo y Vorticismismo, es que, el primero, es una unidad formada a base de recuerdos del escritor –con carácter estrictamente vivencial—y el *vortex* puede surgir de un referente externo al creador.³²

Interesado como estaba Ezra Pound, entre los años de 1914 y 1915, en las posibles relaciones existentes entre la Literatura y las demás artes, el concepto de Vortex le fue de gran ayuda para los fines que perseguía situando al mismo nivel Música y Literatura. Nótese que Pound no buscaba una analogía entre Literatura y Música sino un mismo nivel para las dos. ¿De qué manera lo consiguió?

En la década de los años veinte, Pound reconsideró *The Cantos* en términos musicales. A través de la obra ya citada de Ronald Bush, se tiene noticias de que, durante su primera estancia en Londres, los conocimientos

³¹ Ronald Bush, 1976: 7.

³² Su intención era “Escribir un largo poema Imagista o Vorticista” Nótese que Pound no hace distinción entre uno y otro concepto. Ronald Bush, 1976: 4.

musicales de Pound eran muy imprecisos. No obstante, con esa imprecisión de la técnica musical, reestructuró los Cantares I-XVI.

Pound había visto en los “patrones de unidad” del Vorticismo la posibilidad para construir obras poéticas cercanas a los patrones musicales. Es así que, desde 1914, utilizó el término musical *motivo* para describir las unidades compositivas utilizadas por Wyndham Lewis. Basándose en la obra pictórica de Wyndham Lewis “Timon of Athens” explica la creación poética vorticista a través de la repetición de un mismo motivo que si bien, en la poesía, es de carácter referencial a partir de un significante que se liga a un “sentido”, en la pintura, ese motivo será de carácter icónico y, en la música, de carácter fónico:

If you ask me what his ‘Timons’ means, I can replay by asking you what the old play means. For me, his designs are a creation on the same *motif*³³

Según comprende esta investigación, los motivos, independientemente de lo que la teoría y la crítica literaria puedan entender por ellos,³⁴ para Pound suponen unidades significativas que pueden funcionar como bloques basales sobre los que se levantan unidades de construcción de niveles mucho más desarrollados. Pound, siguiendo a Jean Cocteau en sus *Poesías* a las que describe como ‘ideográficas’ o mejor ‘representaciones ideográficas’ y a las que critica de “apresuradas” y de ser «... sometimes incomprehensible [even] if one does read every Word and try to parse it in sequence.»,³⁵ desarrolla una actitud contraria a la de Cocteau, deja claras sus intenciones en relación a la estructura de sus *Cantares*:

³³ Ronald Bush, 1976: 10.

³⁴ Daniel Rinaldi, México, 2006.

³⁵ Ronald Bush , 1976: 10–11.

I, 'we' wanted and still want a poetry where the reader must not only read every Word, but must read his English as carefully as if it were a Greek that he could not rapidly be sure of comprehending³⁶

¿Debería entenderse que Pound es el estereotipo del creador que espera el punto de vista de otros para criticarlo y tomar de él lo que le es útil para, luego, desarrollar su propia versión de la propuesta que ha criticado y de la cual ha generado “sus” luces? Para quien posea una formación literaria algo profunda y realice un análisis superficial de la crítica literaria y lea la obra más conocida de Pound, éste podría, en efecto, pasar como un ordinario oportunista intelectual; sin embargo, esta investigación ha detectado y sostiene —como se verá en las conclusiones finales— que, por lo menos Pound y Apollinaire, iban por algo más profundo que una mera innovación formal.

El Vorticism de Whyndam Lewis no pretende representar la Naturaleza sino la Vida. Del mismo modo, el “Vorticism” de Pound no busca —según esta tesis— una mera expresión innovadora de un hipertexto a partir de la evocación de diversos hipotextos. Antes bien, los *Cantares* de Pound presentan dos niveles, como al interior de una sinfonía pueden encontrarse, asimismo, dos niveles: el nivel melódico y el nivel armónico. El primero es sencillo, fácil de aprehender auditivamente; el segundo es complejo y difícil de seguir. Lo mismo sucede con *The Cantos*. No es gratuito que Pound haya expresado el deseo de hacer de su *magnus opera* una sinfonía. Y lo consiguió. Es aquí en donde radica —en buena medida— la dificultad para comprender los sentidos en el contenido de este poema de Pound para quien el arte «It is not EQUIVALENT for life, but ANOTHER life, as NECESSARY to existence...»³⁷ Surge un nuevo problema

³⁶ Ronald Bush, 1976: 31.

³⁷ Ronald Bush, 1976: 31.

a resolver en esta tesis: justamente, tratar de comprender cuál es esa otra *no equivalencia de la vida* pero que es *otra vida necesaria para la existencia*. Nuestra respuesta requiere una exposición extensa, razón por la que ésta puede leerse en el apartado destinado a las conclusiones finales; sin embargo, para lograr la mayor claridad posible es necesario, todavía, tratar de comprender los subtextos del texto de *the Cantos*.

El contenido en *The Cantos* de Ezra Pound.

Si la estructura de los *Cantares* de Pound es objeto de profundos análisis, el contenido de los mismos aún no ha llegado a una última discusión. La mera determinación respecto al “tema” del poema, no es de fácil resolución dado que las preocupaciones “temáticas” de Pound eran muy diversas. En el período que va de 1915 a 1925 éstas se combinan entre sí y cambian constantemente.

Se acepta, por la crítica especializada, que el poema no persigue ningún tema específico y Hugh Kenner sostiene que los *Cantares* no tienen final, opinión con la que esta investigación comulga, ya se verá por qué. Para Ronald Bush

Pound's Readers are still waiting for a description of the *Cantos*, major form that will assimilate into one whole the poem's structure idiom, its generic characteristic and its hierarchy of psychological values.³⁸

Bush, comparando *The Cantos* con otras obras, subraya un aspecto sumamente importante: el contenido del poema se ordena conforme a una serie de motivos y personajes del mismo modo como Homero, Virgilio y Dante construyeron sus poemas a partir de caracteres tomados de obras anteriores: en el caso de Homero, su hipotexto lo constituyeron los poemas griegos primitivos, en Virgilio fue la *Odisea* de Homero, y en el caso de *Dante*, Virgilio, en primer término, así como filósofos, estadistas y otros personajes que forjaron el devenir histórico de la humanidad. A este modo de ordenación Pound lo ha llamado “vital universe” (universo vital) y Ronald Bush lo explica

³⁸ «Los lectores de Pound aún están esperando una descripción de los *Cantares*, una forma mayor que se asimile dentro de una estructura idiomática de un poema total, sus características genéricas y sus jerarquías de valores psicológicos.» Ronald Bush, 1976: 16.

así: “*The Cantos*’ most thoroughgoing unity is provided by patens of imagery grounded in the epic’s quest for reconciliation with what Pound called the ‘«vital universe»’.”³⁹

Ahora bien, cuando Bush escribe:

From the begining, he planned a poem of spiritual education, a modern *Commedia* [se refiere a la *Comedia* de Dante Alighieri] and the *Commedia* remains the single best reference for understanding the *Cantos*. That is not to say that Pound wrote a Christian poem.⁴⁰

Se niega la afirmación de que sea un poema cristiano, puesto que – como se verá— las intenciones del autor van más allá de una mera doctrina convencional.

El crítico señala el punto exacto en donde se encuentra la razón de ser de una obra como *The Cantos*. Las reflexiones y las conclusiones de esta investigación encuentran su constatación en la cita anterior; pero no serán expuesta aún –se insiste en ello–, puesto que ellas forman el cuerpo del último apartado de este trabajo. Por el momento y en dirección hacia las conclusiones finales, puede decirse que Pound se muestra interesado por unificar al mundo conduciéndolo –a través de sus “patrones energéticos”—hacia un momento en el que la percepción, el conocimiento y la comprensión del mundo se lograban a través de una preparación global desarrollada, asimismo por mentes cultural, histórica y científicamente globales. Así, esta tesis insiste en que, por lo menos Ezra Pound y Guillaume Apollinaire, iban por algo más profundo que una simple reestructuración de la forma. Buscaban —así le parece a esta investigación— dirigir al hombre a un punto de mayor *comuni3n* en t3rminos de g3nero y, para ello —es el *quid* de esta tesis— era —y sigue siendo

³⁹ Ronald Bush, 1976: 17.

⁴⁰ Ronald Bush, 1976: 19.

necesario— regresar al pasado, a los documentos en donde ha quedado constancia de la gestación del verdadero conocimiento. Pero, atención: ciertamente, como ya se ha dicho líneas arriba, en la obra de Pound no existe confrontación con el pasado; sin embargo, se marca la posibilidad de un retorno más que al pasado —históricamente hablando— al punto inicial —en un sentido esotérico y de las ciencias ocultas— comprendidos estos vocablos como un conglomerado de conocimientos globales de todos los saberes desarrollados por el Ser Humano, a fin de comprender el Universo todo, fin último del Género Humano. De ahí surge la razón de ser del concepto poundiano denominado *vital universe*.

En el mismo Ronald Bush puede encontrarse, una vez más, la certificación de los rumbos certeros que sigue esta investigación:

Out of Pound's conflation of Dante and contemporary primitivism grew *Three Cantos*, a Poem that started to describe a Dantesque journey from misdirected will toward a re-acquisition of archaic man's harmony with the vital universe.⁴¹

Y algo que asesta el definitivo *jaque-mate* a las posibles dudas que se pudiesen tener para seguir adelante: "The poem was to be a ritual awaking of ancient truths."⁴²

Es tiempo, pues, de comenzar a descorrer el velo que cae sobre *The Cantos*. Así, es necesario rectificar las palabras con las que ha iniciado este brevísimo estudio en relación a los *Cantares*, pues, en realidad, no sólo es *necesario* —para su comprensión— un alto grado de conocimiento tanto de la cultura en general como de ciertos aspectos vivenciales de Ezra Pound, sino, asimismo, es necesario el conocimiento al menos *mínimo* de la sabiduría

⁴¹ _____.

⁴² _____.

crítica y a la vez *hermética* que yace dormida —para quien así pueda verlo—al interior de no pocos textos literarios que han sobrevivido a lo largo de los siglos. Sobrevivencia que —por otro lado—no ha sido ni mera coincidencia ni gratuita.

Efectivamente, para el estudioso promedio —serio, indiscutiblemente—pero *promedio* de la Literatura, *The Cantos* sólo presenta un objeto de estudio a nivel estructural y de posibles ligaduras hipotextuales, cuando no un elenco de *obsesiones* y recuerdos que Pound lleva a su creación literaria. Max Baldenheim propone que los *Cantares* de Pound —especialmente los que van de IV-VII—:

contain the subconscious matter deposited by years of Reading and observation by one man's mind, and in their residence in this subconscious state they have... undergone a metamorphosis⁴³

Para el interesado más allá de los límites estrictamente literarios, el texto de Pound —así como *Le Bestiaire* de Guillaume Apollinaire—ofrece una clave para abrir el portón que conduce hacia el recinto donde se encuentra la verdadera sabiduría, esto es: en los textos críticos que dieron inicio a las civilizaciones así como al pensamiento universal.

Este trabajo no realiza un análisis semántico de los *Cantares* puesto que tal empresa arrojaría material para una tesis doctoral. Aquí, será suficiente con comprender —a través de la selección de los escasos fragmentos elegidos de entre los *Cantares*— el modo como está escrita la obra y su finalidad —según propone esta investigación—, siendo estos, nos parece: a) desde el punto de vista estructural: romper con el modo descriptivo y b) desde el punto de vista del contenido: el intento por unificar al mundo pero no por la vía de los hilos de

⁴³ Ronald Bush, 1976: 5.

una sola ideología, sino por la de aquellos conceptos que dieron origen al pensamiento de la tradición en Occidente, basadas en un lenguaje y en la pluriculturalidad cuyo origen se remonta al Oriente Próximo.

Numerosa es la obra crítica en relación a *The Cantos*; sin embargo, este trabajo ha encontrado en el artículo de Juan Malpartida, *Ezra Pound en su laberinto*⁴⁴ una extraordinaria exposición de los rasgos más característicos de esta obra *sui géneris* del poeta norteamericano. Tales rasgos se repiten, una y otra vez, en los trabajos de los críticos especializados en el tema,⁴⁵ razón por la que, aquí, se transcriben los fragmentos más representativos que, de modo inmejorable, ha subrayado el articulista.

Para Malpartida, Ezra Pound

Hizo, para la lengua inglesa y tal vez para algunas otras, dos rescates fundamentales: por un lado, la poesía china y japonesa [...]. De la Poesía japonesa, aprendió una lección fundamental para su poética y que cerró las puertas a buena parte de la tardía retórica romántica y simbolista: la concisión, el tono directo y el simultaneísmo, procedimiento éste que se dio primeramente en la literatura francesa y en la plástica (cubismo) de los primeros años del siglo XX.⁴⁶

Ese modo tan peculiar que presenta *The Cantos*, ese aparente caos de palabras sin dirección precisa queda un poco más claro cuando aceptamos la proposición de Malpartida: Ezra Pound vio el pasado “como una materia presente, viva, [...] No fue con el pasado ni jactancioso ni nostálgico.”⁴⁷ Y en relación a una posible posición estética:

⁴⁴ J. Malpartida, *Letras Libres*, Versión electrónica 2003: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8507>.

⁴⁵ Christine Brooke-Rose, 1971, Donald Davie, 1975, Hugh Kenner, 1974 [1971], Daniel Pearlman, 1969, John Tytell, 1987. Para mencionar solo algunos.

⁴⁶ J. Malpartida, *Letras Libres*, 2003: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8507>.

⁴⁷ _____.

fue antirromántico, aunque un crítico inglés, F. R. Leavis [sic], sugirió, creo con alguna razón, que la Provenza de Pound es, a pesar de todo, una forma de evasión romántica⁴⁸

¿Cómo es que debe comprenderse *la Provenza* de Pound? Al parecer debe hacerse a partir de una búsqueda rítmica al interior de su poema:

En la poesía provenzal, Pound encontró la alianza entre música y poema, ya que se trataba de composiciones que solían cantarse, aunque no habitualmente por el poeta, acompañadas de un instrumento.⁴⁹

Esta investigación comulga, absolutamente, con Juan Malpartida cuando ve en *The Cantos* una épica antinarrativa, que surge de la necesidad personal de Pound por encontrarse a sí mismo:

Fue un americano que buscó y se buscó en Europa, pero no en Francia, Inglaterra o España sino en Italia, una Italia mussoliniana y trovadoresca en la que pergeñó una épica antinarrativa, un paraíso y un *inferno* de la modernidad que tituló *The Cantos* compuestos por 117 fragmentos de gran extensión y síntesis extrema. [...] Fue una de las más grandes tentativas poéticas del siglo XX, por eso su fracaso —por los que piensan, y me cuento entre ellos, que no es una obra lograda— es tan digno.[...] No cualquiera puede fracasar así. La carencia de sentido, de forma, de coherencia en suma, le fue criticada desde muy temprano, [...] ⁵⁰

Se transcribe este largo fragmento del artículo antes citado que permite una visión global de Pound, de su idiosincrasia y de sus modos de creación:

Ezra Pound fue el más americano de los poetas del siglo XX. Sólo Walt Whitman (“We have one sap and one root”, dijo de él en un poema de *Personae*) tiene en buena medida el mismo perfil. Los dos se empeñaron en un cantar de gesta, sólo que el poema de Pound es un poema crítico, una revuelta, por momentos de gran acritud, contra la modernidad, justo la que Whitman parece encarnar en sus *Hojas de hierva*. [...]

A los 72 años confesó en una entrevista que «el mundo contemporáneo no existe. No existe nada que no esté en relación con el pasado y en el futuro. El mundo actual es una fusión, un arco en el tiempo. [...]».

⁴⁸ “Ezra Pound”, en Ezra Pound, *A collection of critical essays*, en Walter Sutton, 1963. *Apud.* J. Malpartida Letras Libres, 2003: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8507>.

⁴⁹ .
⁵⁰ J. Malpartida, Letras Libres, 2003: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8507>.

Pound, que también fue músico y un gran amante de la música (sobre la que tuvo muchas opiniones), creía en la existencia de un 'ritmo absoluto' y que por lo tanto el poeta debía buscar el ritmo que correspondiera a la emoción que quisiera expresar. Su obsesión con la música del verso es ajena a su significado (alianza entre la imagen, el nivel semántico y el rítmico), es decir, que podría leerse un poema sin entenderlo, lo que es una verdadera necesidad: la música verbal de un poema, ajena a su entendimiento, es incomparable a cualquier música de mediano valor [...].⁵¹

En relación al lenguaje criptográfico de *The Cantos* el siguiente fragmento da luces al respecto, aunque no se comulga, aquí, con él :

El hermetismo de buena parte de este texto no le viene de que la realidad sea oscura o requiera una iniciación en el lector que lo transforme, intelectual, sensiblemente, en el lector que el poema requiere, sino de un procedimiento erudito basado en referencia velada o elidida que una vez reconstruida no tiene más valor que si hubiera sido dicho en buena prosa.⁵²

En términos generales, los rasgos característicos en *The Cantos* son: economía verbal, capacidad sintética, dureza, ausencia de retórica y ausencia de lujo verbal.⁵³

Esta investigación considera que, para lograr la comprensión de esta obra de Pound, es necesario recordar —ya se ha dicho líneas arriba— aquello que —a partir de unos poemas escritos por su amiga Hilda Doolittle— llamó Imagismo así como el movimiento llamado *Vorticismo*, desarrollado por su amigo, Henri Gaudier-Brzeska.

Como se verá, Pound es otro de los maestros de la innovación discursiva. Lo que es evidente, desde los primeros momentos en los que el interesado se adentra en su obra, es que él comprendió muy bien que la innovación no radica en la destrucción del pasado sino en la resignificación del mismo. Para Pound, lo importante es —en todo caso— la *homomorfosis*, es

51 _____.
52 _____.
53 _____.

decir: el modo como los sucesos pueden ser trasladados a cada época.

Ejemplo Clarísimo de esto es el Canto I del que se transcribe el siguiente

fragmento:

And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the goodly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her, and our bodies also
Heavy with weeping, and winds from sternward
Bore us out onward with bellying canvas,
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.
Then sat we amidships, wins jamming the tiller,
Thus with stretched sail, we went over sea day's end.
Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,
Came we then to the bounds of deepest water,
To the Kimmerian lands, and people cities
Covered with close-webbed mist, unpierced ever
With glitter sun-rays
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven
Swartest night stretched over wretched men there.
The ocean flowing backward, came we then to the place
Aforesaid by Circe.
Here did they rites, Perimedes and Eurylochus,
And drawing sword from my hip
I dug the ell-square pitikin;
Poured we libations unto each the dead.
First mead and the sweet wine, water mixed with white flour.
Then prayed I many a prayer to the sickly death's- heads;
As set in Ithaca, sterile bulls of the best
For sacrifice, heaping the pyre with goods,
A sheep to Tiresias only, back and a bell-sheep.
Dark blood flowed in the fosse,
Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides
Of youths and of the old who had borne much;
Souls stained with recent tears, girls tender,
Men many, mauled with bronze lance heads, [...] ⁵⁴

Como podrá verse, no se trata de la refundición de la *Odisea* de Homero; sin embargo, el lector conocedor capta, inmediatamente, las referencias que establece el Canto I con el naufragio de la tripulación del barco de Odiseo (Ulises) en su empeño por regresar a Ítaca.

⁵⁴ Ezra Pound , New York, 1972 (1970), (1934-1971): 3- 4.

Lo que hace “difícil” la comprensión, lo que hace “ilógicos” los *Cantares* de Ezra Pound es una posible ignorancia del lector, en relación al contenido de los mismos, pues una vez que se conoce el hecho de que Pound ha seguido el modelo de la poesía provenzal, esto es: no el carácter amoroso que la caracteriza, sino su tentativa de poesía culta en lengua moderna; y una vez que se conoce que Pound utiliza en muchos de sus cantos aspectos de su vida personal (no es el caso del fragmento anterior), recuerdos (Imagismo), los *Cantares* se hacen —para el receptor— mucho más claros.

¿Qué es lo que hace “especular” que se trata de la nave de Odiseo y no de la de Jasón y los Argonautas? La maga Circe se encuentra presente en ambos mitos literarios; pero, definitivamente, es la mención de Arquíloco —compañero de expedición de Odiseo— y la presencia del adivino Tiresias, lo que permite fijar los rumbos del Canto I de Pound.⁵⁵

Si se sabe que Pound buscaba “la rima” en *la imagen y no en el sonido*, que buscaba “deslumbrar” al lector, cuando éste consigue una luz, a partir de una palabra desconocida, la mitad del camino está hecha. Pound buscaba con ello construir un lenguaje universal, una especie de esperanto a fin de despertar la CONCIENCIA del hombre, sacarlo del letargo de los modos descriptivos, pues a él no le interesa ni discutir ni probar nada, “...He wants us to make our own minds, and simple puts down facts, or what he supposes to be facts [...]”⁵⁶ Modo que, al parecer, desarrolló Leo Frobenius.⁵⁷ De esta concepción de Frobenius, a su vez, se valdría para desarrollar su concepto de *Paideuma*, (enredo cultural), entendido como complejo en el que se encuentran todas las raíces, de todas las ideas, de todos los periodos históricos.

⁵⁵ Pierre Grimal, 2007: 107–108, 518-519.

⁵⁶ C. Brooke-Rose, 1971: 36.

⁵⁷ C. Brooke-Rose, 1971: 36.

Paideuma, como podrá apreciarse, sigue la misma “conducta” de lo que aquí se ha llamado *elementos clásicos*, factor inicial de un —llamémoslo— “flujo energético” que permite la “objetivación” del “tema” dentro de la “abstracción”.

Otro rasgo característico en Pound es un altísimo “poliglotismo” al interior de sus *Cantares* y la explicación que tiene para ello es la siguiente:

I don't in the least admit or imply that any man in our time can think with only one language. Modern science has always been multilingual. A good scientist simply would not be bothered to limit himself to one language and be held up for news of discoveries. The writer or reader who is content with such ignorance simply admits that his particular mind is of less importance than the kidneys or his automobile. The French who know no English are as fragmentary as the Americans who know no French [...]⁵⁸

Recuérdese pues, que al interior de los *Cantares* de Pound se encuentran: 1) Imagismo o Imaginismo, 2) el llamado *Vorticismo*, desarrollado por el pintor Windham Lewis y equivalente a lo que fue el Futurismo en Italia: pregonó la energía en el arte; pero, a diferencia del Futurismo, el Vorticismo no trató de plasmar la parte superficial de la velocidad y la energía. Actuó de otro modo: lo hizo a partir —nótese bien— de “nudos” de energía de los cuales parte la composición de la obra. No se capta una sola representación, sino el flujo energético de la obra. Los cuadros vorticistas constituyen *una red* de “nudos” de energía. El cuadro conforma un todo y la composición general es lo que importa, acaso captar los nudos que ligan un flujo energético a otro, así como en la *Paideuma* (enredo cultural) lo importante es localizar las raíces significativas que conforman toda la *red cultural* de ese Universo Vital del que forma parte el Ser Humano y del cual, Pound —al parecer— busca despertar la toma de CONCIENCIA del Género “racional” que habita este Planeta.

⁵⁸ C. Brooke-Rose, 1971: 36.

A continuación, se proporciona —a falta de espacio— la referencia a algunos Cantares representativos y —sobre todo— expositores evidentes de *la intención* que —según este trabajo concluye— buscó Ezra Lumis Pound al escribir su obra *más popular*, más leída, altamente criticada, estudiada por muchos y comprendida por casi ninguno.

¿Paideuma consciente o falta de coherencia temática?

Son muchos los significantes, las frases y las oraciones que, en la estructura de superficie que conforma los *Cantares* de Ezra Pound, constituyen el soporte verdadero que es la estructura profunda del “discurso” poundiano. Lo difícil, para el lector, consiste en lograr la comprensión del mensaje de Pound. ¿Pero, existe la intención de un mensaje? Ya se ha visto, en apartados anteriores, que —para algunos críticos— no; sin embargo, esta investigación difiere al respecto, pues piensa que Ezra Pound no tiene, en sus *Cantares*, la intención de UN mensaje, sino de VARIOS mensajes. Casi podría decirse que existe UN mensaje para CADA lector. Mensaje único y específico que será, para éste, según su formación cultural, intelectual y de otros aspectos.

Ya se ha dicho que en este larguísimo poema se encuentra presente el fenómeno de recursividad, y mejor aún, de homomorfosis. Es decir: el modo como los sucesos pueden ser trasladados a cada época. Por ejemplo: es evidente —como ya se ha mencionado en el párrafo anterior al citar el Cantar I— una homomorfosis relacionada, en términos muy generales, con la *Odisea* de Homero.

En el Cantar II, existe una recursividad que apunta hacia Helena y su rapto; pero sólo para subrayar algo más profundo, característico de la antigua cultura griega: la némesis.

“Eleanor, and !”

And poor old Homer blind, as a bat,

Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men’s voices:

“Let her go back to the ships,

Back among Grecian faces, lest evil come on our own,

Evil and further evil, and a curse cursed on our children,
Moves, yes she moves like a goddess
And has the face of a god
And the voices of Schoeney's daughters,
And doom goes with her in walking,
Let her go back to the ships,
Back among Grecian voices.”¹

En otros cantares,² se mencionan personajes representativos de la mitología grecorromana sin “cuidar” la mezcla entre ambas culturas. Así, Zagreus, Hermes y Atenea, son mencionados a la par de los faunos (fauni). Al ser presentado —todo ello— englobado bajo un ambiente bucólico, existe una uniformidad que permite pasar por alto tal detalle de mezcla cultural.

Zagreus, feed his panthers,
The turf clear as on Hills under Light.
And under the almond-trees, gods,
With them, *chorus nympharum*. Gods,
Hermes and Athene,
As shaft of compass,
Between them, trembled —
To the left in the place of fauns,
Sylva nympharum;
The low wood, moor-scrub,
The doe, the young spotted deer,
Leap up through the broom-plants,

¹ Ezra Pound, 1972: 6.

² Ezra Pound, 1972, Cantar XVII: 76.

As dry leaf amid yellow.³

Otros Cantares copian, textualmente –sin citación–, fragmentos de obras conocidas universalmente, puede verse *supra*, en el Cantar III, el fragmento de *Mio Cid*⁴ que, al parecer, indica la posibilidad de que Pound realizara dicha lectura mientras esperaba a alguien, sentado en las escalinatas (gradas, las llama él) de la Dogana.

Es imposible citar, aquí, la cantidad de nombres de dioses mencionados por Pound, a lo largo de sus ciento veinte cantares, no sólo pertenecientes a la tradición greco-romana sino, asimismo, a otras culturas como la asirio babilónica, por mencionar sólo una: “ Brillante vacío, sin imagen, Napishtim, / Regresando a sus dioses al [el aliento divino, según se sabe].”; la mención a personajes destacados de la Historia. Al respecto, los cantares que van del LII al LXXI exponen de manera bellísima y magistral la Historia cronológica de la China dinástica, sin dejar de soslayo las corrientes de pensamiento religioso y filosóficas que han tenido desarrollo en esta gran civilización: Y King, Kung Fu Tseu, taoísmo, confucianismo; por dar algunos ejemplos. Pound cita, en su largo Poema, fragmentos epistolares (Cantar XXXI), así como —a lo largo de toda esta obra— documentos legislativos que, *al parecer*, no poseen conexión alguna entre sí; que pueden ser pasados por alto; pero, al mismo tiempo no puede prescindirse de ellos si se desea, realmente, la comprensión íntegra de los *Cantares*. Al interior de este enredo cultural, existe un orden ligado a todos los aspectos de la Historia de la Humanidad. Podríamos —y es nuestro deseo— citar, específicamente, algunos fragmentos que constatan la maravilla cognitiva que subyace bajo la escritura

³ _____.

⁴ Capítulo II: 89-90.

crítica de Ezra Pound; sin embargo y desgraciadamente, no se dispone de espacio suficiente para realizar semejante empresa, razón por la cual se expone, a continuación, en las conclusiones finales, la razón de ser —según esta investigación—.de los *Cantares* de Ezra Pound, ligados a la reutilización de motivos y mitos en las obras de Stéphane Mallarmé y de Guillaume Apollinaire ya analizadas.

Conclusiones

A lo largo de los dos capítulos anteriores se ha realizado un análisis muy general —a falta de más espacio— de fragmentos de algunas obras escritas por tres autores representativos de las llamadas vanguardias finiseculares así como de los inicios del pasado siglo XX. El objetivo que se ha perseguido en ello —se recuerda— ha sido proporcionar una respuesta a una pregunta muy sencilla: ¿por qué los autores vanguardistas, quienes se levantaron contra la tradición establecida, recurrieron a la reutilización de motivos, mitos y temas de esa tradición clásica occidental a la que, al parecer, *repudiaban*? Las conclusiones a las que esta investigación ha llegado son las siguientes:

Efectivamente, en las obras de los tres autores: Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire y Ezra Pound puede encontrarse el fenómeno literario de la recursividad, característico de motivos, mitos y temas. En el caso de Mallarmé, tal recursividad aplica a los motivos bucólicos y —por ende— al mito del dios Pan. La pregunta es, entonces: ¿la aplicación de la recursividad utilizada por Mallarmé es consciente? Sí.

En los fragmentos de Guillaume Apollinaire el espectro se abre y la necesidad apunta, en *Le Bestiaire*, al mito de Orfeo ligado al motivo del descenso al Inframundo, presente en todas las civilizaciones primitivas: Oriente Próximo, Antiguo Egipto, Antigua Grecia y aun en Palestina donde los hebreos, siguieron —según el grupo semítico— tanto el *Viejo* como el *Nuevo Testamento*. Recordar que en determinado momento de su historia, hubo hebreos que abrazaron la naciente ideología cristiana. Por otro lado, en *Le Bestiaire*, se encuentra la presencia del motivo de la serpiente que desemboca, a su vez, en los mitos literarios de Eva y su conocida expulsión del Paraíso

Terrenal, así como en el mito de Eurídice, compañera de Orfeo. Así, puede decirse, pues, que en *Le Bestiaire* también se encuentra la característica escrituraria denominada paideuma (enredo cultural); aunque, en este caso, será un *enredo* más apegado a lo mitológico.

Zone, también de Apollinaire, se encuentra —por su estructura— muy cercana a *The Cantos* de Ezra Pound. Ambos son, asimismo, un enredo cultural (paideuma). La diferencia que existe —en todo caso— entre *Zone* y *The Cantos* es que, el primero, intenta —al parecer— una toma de CONCIENCIA histórica, en tanto que Pound, busca una toma de CONCIENCIA del conocimiento esotérico, génesis de todo el desarrollo cognitivo humano, mismo que ha sido bloqueado —a lo largo de los siglos— por los intereses creados de los diversos sectores hegemónicos, en cuya base se encuentran el Estado y los sistemas eclesiásticos, muy diferentes —estos últimos— a la religión, entendida como la acción que re-liga a...

Pueden establecerse como rasgos destacables en las obras aquí analizadas la presencia de motivos bucólicos; el motivo del descenso a los infiernos o Región del Inframundo —según la perspectiva cultural desde el que éste sea abordado—; asimismo, se encuentra la referencia a temas muy concretos y en el caso del poema *Zone* y de los *Cantares* de Pound, la mención de personajes, fragmentos históricos, lugares que se han convertido en un mito —como París y Venecia— o bien, en un topos, entendido, éste, como lugar común. Se piensa, en este trabajo que, la presencia de todos estos motivos, mitos, topos y temas, responde —en cada autor— a razones muy diferentes, aunque Apollinaire y Pound presenten semejanzas estrechas en sus obras.

De Stéphane Mallarmé a Ezra Pound, pues, el hilo motivico sobresaliente —aunque no el único— que atraviesa el corpus sujeto de análisis, son las imágenes, los temas y los motivos y los mitos propios de la poesía bucólica: ninfas virginales, cantos pastorales, paisajes agrestes, la vida generosa que proporciona la Naturaleza. En el caso concreto de Stéphane Mallarmé, la reutilización de tales motivos, mitos y temas en su poema *L'Après-Midi d'un Faune*, responde a una toma de CONCIENCIA de carácter histórico: Es decir: para esta investigación, lo que Mallarmé pretende, a partir de esta obra es hacer consciente a su lector de ciertos motivos y temas que han sido utilizados, una y otra vez, a lo largo de la Historia. Al parecer, Mallarmé se vale de la recursividad motivica y temática para destacar *un cierto rasgo* inherente a la Cultura Occidental: Mallarmé se regocija en la anécdota erótica del fauno ligada al dios Pan y todo el simbolismo que —según esta tesis— se desarrolla a partir del mito de tal dios. Esta investigación piensa que el objetivo de Mallarmé en *L'Après-Midi d'un Faune* —por más que esta obra haya sido escrita por encargo— era crear *mitos puros*, libres de toda servidumbre y compromiso ancilar. El objetivo de Mallarmé —según concluimos— es la realización del *arte por el arte*.¹ Mallarmé retoma el pasado para continuar su avance hacia delante sobre la línea cronológica. Entonces, ¿en realidad quiere, Mallarmé, romper con el pasado? Sí. Los tres autores lo desean; pero, Mallarmé, busca romper con la tradición que se ha momificado; busca romper con la tradición al “culto museístico” que sólo se admira, pero que no sirve ya, en absoluto, a nadie, más que a los eruditos —“comedores compulsivos” de datos históricos— que no aportan nada nuevo a la vía del conocimiento, sino

¹ Capítulo, II: 67.

su patético regodeo egocéntrico que impide el avance del Género Humano hacia niveles superiores de comprensión.

L'Après-Midi d' un Faune de Mallarmé —haya sido consciente su autor, o no, de las directrices que estaba abriendo— es un buen punto de inicio para avanzar en la razón de ser de la existencia de las obras literarias, más allá de una mera necesidad narrativa para entender o expresar el mundo interior que —cada vez— importa menos *al otro*, *al "semejante"*.

En el caso concreto de Guillaume Apollinaire y de Ezra Pound, existe una CONCIENCIA histórica, una necesidad de retomar la Historia; pero sus fines son aún más profundos: esta tesis ve en la mención de *Orfeo* en *Le Bestiaire* de Apollinaire un intento para conducir de regreso a la Humanidad hacia la "región oscura" de donde han surgido la cultura y la civilización.

Le Bestiaire, *Zone* de Apollinaire y *The Cantos* de Ezra Pound, son un enredo cultural (paideuma); más puntualmente, *Le Bestiaire* es un enredo mítico-cultural, *Zone* es un enredo historicista y *The Cantos* es un enredo multitemático y universal. En *Le Bestiaire*, cada presencia, ya sea de animales, de nombres femeninos o de mención a dioses tiene una razón de ser: la tortuga —ya se ha visto—² alude al mito etiológico del inicio de la música y ésta, a su vez, no es otra cosa —según, aquí, se sostiene— que el simbolismo de la armonía universal dado que el cuerpo de la tortuga constituye la caja de resonancia de la lira que pulsa Orfeo comulgado, así, con la Naturaleza, tranquilizando a las bestias por medio de su música.

La serpiente, medio de muerte para Eurídice —compañera de Orfeo—, de Cleopatra cuya muerte simboliza la caída del mundo egipcio bajo el Imperio

² Capítulo II: 72.

Romano, a la vez que un cambio de la ideología que desembocará en el cristianismo primitivo. La serpiente que simboliza, por un lado, el descenso al Inframundo, lo que significa la suspensión de “La Luz”, de la fertilidad, motivo que se repite a través del mito de Utnapishtim —quien bajó a las profundidades oceánicas en la Literatura Babilónica—; o a través del mito de Osiris en la Literatura del Antiguo Egipto; del mito de Eurídice y su liga con el mito de Perséfone en Grecia, y —aunque no existe muerte— en el caso del mito literario de Eva, la serpiente fue el detonador para la expulsión de Adán del Paraíso Terrenal, expulsión que es —asimismo— un tipo de prohibición en el mundo de “La luz”, en este caso, de la luz conocimiento. Ambas luces: tanto la que proporciona la diurna como la que proporciona la del conocimiento, presupone vida y trascendencia en los planos tanto material como espiritual. Se concluye, además, que la elección de Apollinaire por el mito órfico se interesa, concretamente, en el momento en que Orfeo desobedece la condición impuesta por Hades y Perséfone: no voltear hacia atrás para ver a Eurídice hasta que ambos hayan salido del Inframundo. Esta tesis observa, en este hecho mítico, un simbolismo relacionado a la incredulidad que existe —cada vez más— en el Género Humano, de ser éste, digno y capaz de poseer todo el conocimiento universal. Por estos días —producto de las diversas disciplinas cognitivas— existen parques de entendimiento que aplican adjetivos como *todólogos* o *sabelotodo* a los que tienen hambre del verdadero conocimiento que es —desde el punto de vista de esta investigación— el retorno a la Alta Magia, comprendida, ésta, como el punto donde convergen todos los saberes desarrollados por el hombre desde su aparición sobre la faz de la Tierra. Tal

propuesta de retorno se percibe —de manera mucho más clara— en los *Cantares*, de Pound.

Zone, frente a *Le Bestiaire*, es un “recuento” —aunque no ordenado— de la Historia, del devenir humano. Posee una base historicista que activa una serie de reflexiones en tanto a los sucesos, los modos de organización socio-política y las posibilidades de desarrollo que aún tiene la Humanidad a partir de ella. Y si Apollinaire señaló la luz en medio de la oscuridad de la caverna, Ezra Pound —así le parece a esta investigación— fue quien abrió el camino.

Las constantes menciones que se encuentran en *The Cantos* a los ciervos, a las ninfas, a la Maga Circe, a Odiseo, a Perséfone, no son —en manera alguna— gratuitas. Todas ellas remiten a un momento específico de de la existencia Humanidad en el que el culto a la Naturaleza era la base de toda la organización social. Contemplaba la vida económica basada en la agricultura y en el pastoreo de ganado caprino y ovino, principalmente; la vida religiosa, la gubernamental, así como la del bienestar comunal. Se trata de una ideología religiosa primitiva: el Hombre mantenía, entonces, una liga estrecha con la Naturaleza a la que debía todo y a la que, asimismo, agradecía todos los beneficios recibidos. Es así que surgieron mitos de todo tipo y ritos que buscan entablar una comunicación entre el Hombre, las deidades y los seres elementales en los que cree, se encuentran inmersos en esa Naturaleza a la que venera y respeta. De ahí, el surgimiento de los ritos de fertilidad de la tierra y de veneración al “Dios Cornudo” en el que el Cristianismo primitivo vería un arma de dominación de masas al desarrollar la idea del Diablo, al tiempo que desataría una persecución por siglos contra individuos practicantes de ritos y creencias diferentes a la ideología Cristiana. El Ocultismo o Alta Magia, modo

de vida que encuentra su base en la empatía del individuo con el entorno que lo rodea, a fin de lograr el conocimiento del Universo, se liga —no pocas veces— a esas formas de vida religiosas primitivas catalogadas por la primitiva Iglesia Cristiana de *paganismo*.

Observando los *Cantares*, de manera minuciosa, a esta investigación le parece que Ezra Pound buscó señalar —a través de esta obra— el regreso a ese momento de la Humanidad en el que todos los saberes podían ser poseídos por un solo individuo, bajo un código ético altamente respetado. Al parecer, Pound busca retomar el momento en el que existía una importancia y una proclividad por la denominada Alta Magia. Esto es: retomar la Ciencia que era sintética. Así, puede verse que la tan llevada y traída “renovación discursiva” entre los vanguardistas —al menos no en los que aquí se estudian— no se trataba de hacer algo distinto a la tradición imperante, sino retomar la primera tradición a fin de renovar el pensamiento de la Humanidad, pues fue justo la fragmentación de esa ideología “primitiva” la que ha conducido a la ruina al Género Humano vía la desviación del conocimiento verdadero, vía la introducción de la culpa por medio de religiones monoteístas y fundamentalistas cuyos preceptos han sido absolutamente mal entendidos por sus practicantes, quienes han utilizado estas religiones como fin político y consolidación plutocrática.

Así, se sostiene que Pound (lo mismo que Apollinaire) ha creado en sus *Cantares* un Vorticism, esto es: una serie de puntos energéticos que buscan desarrollar la CONCIENCIA UNIVERSAL, no erudita del individuo, a partir de elementos de carácter absolutamente esotérico. Se trata de proporcionar una dirección a los rumbos mentales e intelectuales de los individuos. Recordar que

—a partir de la segunda mitad del siglo XIX— el movimiento teosófico se encuentra en su momento de esplendor y muchos de los que han sido etiquetados bajo el rubro *simbolistas* tenían que ver con estas formas de pensamiento. No olvidar, que la Teosofía misma se basa absolutamente en el simbolismo. Tampoco es gratuito que Ezra Pound —pese a proclamarse anti-semita— basara, en buena medida, sus escritos y sus intereses en el conocimiento de *La Cábala*, texto que no es más que un subproducto de los escritos herméticos de la antigua filosofía egipcia. Tómese en consideración, asimismo que, durante el siglo XIX —sobre todo durante la segunda mitad—, los literatos, los críticos y los teóricos de la Literatura, buscaron llevar este arte al rango de la Ciencia. Un rango que también pudiera ser —de alguna manera— introducido al campo del Positivismo. Recuérdese que los vanguardistas literarios buscaron, asimismo, estas formas de expresión. Estas nuevas formas de reconstruir la Literatura en aras de experimentar con la Literatura. Este trabajo considera que Stéphane Mallarmé, al respecto, hizo un buen intento; pero quienes verdaderamente comprendieron esto fueron Guillaume Apollinaire y Ezra Pound. Este último —es evidente que debido a su activismo fascista— no podía expresar esta intención de modo abierto; sin embargo, dejó marcados los vértices y las directrices para quien pueda detectarlo. Por desgracia, los aparatos educativos oficiales se basan en la erudición. Esto es: en la ingesta erudita de datos y en el eterno reciclaje de los mismos y no se permite ir más allá de ciertos límites. Esto, evidentemente, tiene una razón de ser que responde a una serie de condicionamientos cuyo establecimiento se remontan al siglo XIV: lo que conocemos como *Cultura General* son, precisamente, aquellos datos de las ciencias y del conocimiento que —tanto las

instituciones estatales como las religiosas de la tradición judeocristiana— han permitido circular. Esa es una buena razón por la que este tipo de temas no es bien visto en los círculos académicos. Se tachan de faltos de rigor académico dado que, una buena cantidad del cuerpo docente, sigue acatando el patrón impuesto por las jerarquías institucionales arriba mencionadas. Es por ello que las propuestas hacia nuevas vías de conocimiento seguirán encontrando la puerta cerrada. Pound lo sabía, de ahí su rechazo a la Academia y a los eruditos: tomó de Alan Upward el concepto de *Baboo English* para aplicarlo a estos últimos quienes —para Pound— sólo *adquieren* una *noción* de la cultura occidental. En términos muy generales, pero también muy específicos, el *Baboo English* se explica así: cuando los ingleses llegaron a colonizar la India se abrieron muchas escuelas con el fin de instruir a los nativos en la lengua de los ingleses respecto a los modos discursivos de estos últimos. *Baboo* es un nominativo aplicado a un grupo de nativos que lograron aprender el inglés de manera rápida, pronunciando, correctamente, las palabras y dando un sentido a las mismas; sin embargo, tales sentidos —aunque muy aproximados—, al interior de los discursos, muchas veces, no eran los exactos. Este hecho provocó la hilaridad de los ingleses frente a los nativos. Upward compara el modo como estos hombres de la India adquieren la lengua inglesa con el modo como gran parte de Europa —y ya ni qué decir de América— ha adquirido la lengua y la cultura grecolatina. Se tiene una noción de las palabras, de los conceptos, de los personajes de la Antigüedad; pero ¿es exacta? Este criterio analítico es, asimismo, aplicable al conocimiento tanto de obras como de autores, sobre todo a aquellos que ya no están vivos, de manera que puedan constatar los conceptos y modos que han formado sus escritos. Este aspecto

abre dos caminos al interesado en analizar una obra literaria: por un lado, le permite la creatividad —a través de esas nociones— que, carentes de constatación de hechos, permite proposiciones nuevas en relación a la obra que se analiza; por otro lado, cierra todo camino hacia las posibilidades nuevas y, entonces, obliga a quien analiza a permanecer en el círculo de los mismos textos y las mismas reflexiones que se han dicho, una y otra vez, a lo largo de todo los años.

¿Cuál es, pues, la razón de valerse de la recursividad de mitos, motivos y temas de la Antigüedad por parte de los autores aquí estudiados? Una muy sencilla: Marcar el camino de retorno al verdadero conocimiento que nada tiene que ver con el conocimiento fragmentado proporcionado en las instituciones académicas que existen en todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, José, *Teoría literaria griega*. Madrid, Gredos, 1991, pp. 618.

ARISTÓTELES, *Poética*, Versión de Juan David García Bacca, 2ª ed., México, UNAM, 2000, pp. CXXVII - 47 más XXXVII.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools, Le Bestiaire, Vital impendere amori*, París, Ediciones Gallimard, 1975 (1920), pp. 190.

_____, *Poesía*, Versión de Agustín Bartra. México, Joaquín-Mortiz, 1967, pp. 409.

_____, *Alcoholes, El poeta asesinado*, Edición bilingüe de José Ignacio Velázquez, trd., José Ignacio Velásquez. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 670, (Col. Letras Universales s/n).

_____, *Oeuvres poétiques, preface par André Billy*, Texte établi et annoté par Marcel Adema et Michel décludin. Paris, Gallimard, 1965, pp. XLVII-1267.

BALAKIAN, Ann, *El movimiento simbolista, vicio crítico*. Trd. José- Miguel Velloso. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967, pp. 243, (Col. Colección universitaria de bolsillo, *Punto omega*, núm. 72).

BARZUN, Jacques, *Del amanecer a la decadencia* Trd., de las artes I y II, Eva Rodríguez Halfter, de las partes III y IV, Jesús Cuellar. Madrid, Taurus, 2001, pp. 1303.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa, 1922., pp. 508.

BRANDES, GEORG, *Las grandes corrientes de la literatura del siglo XIX*, VI Volúmenes, Vol. I.- La literatura de emigrantes; 2.- La escuela romántica de Alemania; 3.- La reacción en Francia; 4.- El Naturalismo en Inglaterra. Trd. (Vol I-II) Orobor Fernández. Buenos Aires, (III-IV) Dr. S.M. Neuschlosz/ (V y VI) por las Dras. Ángeles Romera y María E. Somata. Editorial Americana, 1946, Vol. I, pp. 959.

BRAY, René, *La formation de la doctrine Classique en France*. París, Librairie, Nizet, 1966, pp. V - 365

BRICOUT, BERNARDETTE, et Al., *La mirada de Orfeo, los mitos literarios de Occidente*, trd., Gemma Andujar Moreno. Barcelona, Paidós, 2002, pp. 288.

BROOK-ROSE [sic], Christine, *AZBZ of Ezra Pound*. Los Ángeles, University of California, 1971, pp. 297.

Bucólicos griegos, Introducción, traducciones y notas por Manuel García Tejeiro y Ma. Teresa Molinos Tejeda. Madrid, Gredos, 1986, (Col. Biblioteca Clásicos Griegos, núm. 95), pp. 371.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trd., Jorge García, pról., Helio Piñón. Barcelona, Ediciones península, 1987, pp. 189, (Col. Historia/ Ciencia/ Sociedad, núm. 206).

BUSH, Ronald, *The Genesis of Ezra Pound Cantos*. New Jersey, Princeton University Press, 1976, pp. XV-327.

CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, 1ª ed., de la 2ª del francés (1972), trd., Jorge Ferreiro. México, F.C.E., 1988 (1938), pp. 202 (col. Breviarios, núm. 444).

CASSIRER, ERNST, *Mito y lenguaje*, trd., del alemán Carmen Balzer. Buenos Aires, Nueva visión, 1973, pp. 107, (Colección, Fichas s/n).

CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Translated from Germany by Willard R. Trask. Nueva York, Pantheon Books, 1953, pp. XV - 662.

CHADWICK, John, *El enigma micénico*, versión española de Enrique Tierno Galván bajo la supervisión de Martin S. Ruiperez, *Postscriptum* de 1967 trad., por Mario Rico Madrid, Taurus ediciones, 1962 [Cambridge University, Press 1958 (Rda 1967)], pp. 196.

DAVIE, DONALD, *Ezra Pound*. New York, The Viking Press, 1975, pp. 134, (Col. Modern Master, Editado por Frank Kermode s/n).

DETIENNE, Marcel, *La invención de la mitología*, trd., Marco-Aurelio Galmarini. Barcelona, Ediciones Península, 1985, pp. 200. (col. Historia, Ciencia, Sociedad; número 192).

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 22ª ed., 10 Vols. (Edición especial para médicos prescriptores Laboratorios Sanfer). Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 2001.

ELIADE, Mircea, *Tratado de las religiones*, trd., Tomás Segovia. México, Biblioteca Era, 1972, pp. 426.

FORDHAM, Frieda, *Introducción a la psicología de Jung*. Madrid, Editorial labor, 1968, pp. 183.

GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países* (XII Vols.). Barcelona, Montaner y Simón, 1967 (1959).

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, 6ª ed., Trd. Francisco Payarols, Prefacio, Charles Picard, Prólogo de la edición española, Pedro Pericay. Barcelona, Paidós, 1981 (1951), pp. 634.

HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, III tomos, 2ª reimpresión de la 1ª ed., 1986, trd., Antonio Alatorre. México, F.C.E., 1986, Tomo I, pp. 449.

_____, *La tradición clásica II, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 1ª edición (Oxford University Press) 1949, (3ª reimpresión, 1978), trd., Antonio Alatorre, México, F.C.E., 1978, pp. 483.

JAEGGER, Werner, *Paideia*, 2ª ed., Trd., Joaquín Xirau (libros I y IV), F.C.E., 1983, pp. 1151.

KENNER, Hugh, *The Pound Era*. Los Angeles, University of California Press, 1974 (1971) pp, XIV - 606.

LEVENSON, Michael, *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. XVII-296.

_____, *A Genealogy of Modernism, A Study of English Literary Doctrine, 1908 - 1922*. Cambridge University press, 1984, pp. XIII - 250.

LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, 3ª reimpresión de la 1ª ed., en español, trd., Francisco González Arámburo. México, F.C.E., 1975 (1962).

MALLARMÉ, Stéphane, *Obra poética I*, 2 tomos, 3ª ed., trd., Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Ediciones Hiperión, 1993, pp. 173 (Col, Poesía Hiperión, núm, 49).

_____, *Obra Poética II*, 2 tomos 2ª ed., trd., Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Ediciones Hiperión, 1993, pp. 173 (col, Poesía Hiperión, núm, 49).

MARTÍN TRIANA, José María, *El prerrafaelismo, historia y antología*. Madrid, Ediciones Felmar, 1976, (Col. La fontana Mayor. Sección de Historia sin número) pp. 203.

PEARLMAN, Daniel, *The Barb of the time, on Unity of Ezra Pound Cantos*. Nueva York, Oxford University Press, 1969, pp. X - 318.

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Traducido del italiano por Gerald Fitzgerald. Massachusetts, The Balknap Press of Harvard University Press, 1968, pp. 250.

_____, *Teoría del arte de vanguardia*, trd., Rosa Chacel. Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 254.

POUND, Ezra, *The Cantos*. Nueva York, A New Directions Book, 1972 (1970) (1934 - 1971) by Ezra Pound, pp.803.

_____, *Cantares completos (I-CXX)*. Nueva York [sic], Joaquín Mortiz [sic], 1975, pp. 731.

_____, *Memorias de Gaudier-Brezeska*, Traducción de Jesús Imirizaldu. Madrid, Antonio Bosch, editor, 1980 (1970 E. Pound), pp. 181.

REYES, Alfonso, *El deslinde*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París, Editions du senil, 1961, pp. 653.

RINALDI POLLERO, Dumar Daniel, *Fedriana, El mito de fedra e Hipólito de Eurípides a D'Annunzio*, Tesis doctoral en letras, UNAM, Programa de Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas. México, abril 2006, pp. 433.

SCHERER, Jacques, *Grammaire de Mallarmé*. París A. -G. Nizet, 1977, p. 252.

SHAZER, Steve de, *En un origen las palabras eran magia*, trd., Alicira Bixio. Barcelona, Gedisa, 1999, pp.334.

TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, Vol, I. pp. 366, (Col. Universidad de Punto Omega, 117).

TYTELL, John, *Ezra Pound, The Solitary Volcano*. Nueva York, Anchor Press Doubleday, (1987), pp. 368.

YURKIEVICH, Saul, *Modernidad en Apollinaire*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, pp. 268.