



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***"I WILL COME TO MEET YOU": UNA COMPARACIÓN ENTRE  
"THE RIVER-MERCHANT'S WIFE: A LETTER" DE EZRA POUND  
Y "LONG BANISTER LANE" DE WILLIAMS CARLOS WILLIAMS.***

## TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
LETRAS INGLESAS**

PRESENTA:

ANTONIO AGUILAR VÁZQUEZ

ASESOR:

DR. MARIO MURGIA ELIZALDE



México, D. F. Ciudad Universitaria.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

para mi hermana

**“I will come to meet you”:**  
**Una comparación entre “The River-Merchant's Wife: A Letter” de Ezra Pound y “Long Banister Lane” de William Carlos Williams**

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1: Ezra Pound.....	8
Capítulo 2: William Carlos Williams.....	31
Conclusión.....	49
Bibliografía.....	57

And it is my firm conviction that a man  
can learn more about poetry  
by really knowing and examining a few  
of the best poems than by meandering  
about among a great many.  
*Ezra Pound, ABC of Reading.*

### Introducción

Una notable cantidad de poetas occidentales del siglo veinte mostró interés en la poesía antigua de China y Japón. En México tenemos la obra de José Juan Tablada, poeta que trabajó con la poesía de estos dos países orientales. Escribió traducciones de haikús y poemas originales usando la forma del haikú, los cuales podían tener un contenido similar a las traducciones o podían llegar a ser pequeñas descripciones. A Tablada también le interesó escribir caligramas al saber sobre la supuesta ventaja poética que el lenguaje chino posee gracias al ideograma: que el lector reciba una imagen que intuya el contenido que lee. Algunos de sus caligramas tratan con temas de la cultura china, como “Li-Po”, que narra la vida del antiguo poeta chino contada en una serie de caligramas que Tablada ordena según el contenido de la biografía. Octavio Paz es otro mexicano que se interesó por la poética de Japón y China y que produjo ensayos sobre la poesía de ambas naciones y su traducción al español. En su obra poética no sólo utilizó las formas de la poesía china y japonesa, también hizo traducciones de poemas chinos (basándose en otras traducciones al inglés y francés). Además, tuvo la ventaja de poder visitar el Japón, entrar en contacto con sus poetas contemporáneos y colaborar con académicos japoneses en traducciones que llevó a cabo, como con Eikichi Hayashiya para el *Oku no Hosomichi* de Basho. (Paz 1995b: 348)

Jorge Luis Borges también utilizó los haikus como medio poético: buscó recrear el efecto del haikú en la lengua española con un lenguaje sobrio y claro que no sólo le da una imagen precisa al lector sino que le hace intuir información general que no aparece de manera directa sino que se percibe en el poema a través de detalles particulares. Los haikús de Borges tienen una cualidad original que los

hacen ser más que una recreación: no hay palabra que indique un tiempo o un lugar específico, se podrían leer como si fueran traducciones de poemas japoneses y no originales de un argentino.

En el hemisferio opuesto del continente, en los Estados Unidos de América, poetas como Gary Snyder y Jack Kerouac, muy interesados en el budismo, también escribieron poemas basados en formas poéticas orientales. En su caso, sí se encuentra una adaptación (o apropiación) total del haikú ya que sus poemas apuntan a imágenes particulares del paisaje y la cultura norteamericana: el puente Golden Gate, camioneros, Franklin D. Roosevelt, etc.

El interés de éstos y otros poetas americanos en la antigua poesía china y japonesa se debe a que durante la primera mitad del siglo XX lo que muchos de ellos buscaban era la presentación de una imagen específica, algo que los antiguos poemas japoneses y chinos lograban con gran eficacia. Esta tesina se centra en dos traducciones de un antiguo poema chino escritas por dos poetas estadounidenses: Ezra Pound y William Carlos Williams. Ambos comparten una gran variedad de conexiones poéticas y biográficas. La traducción de un mismo poema es un vínculo que permite una búsqueda de similitudes y diferencias, información que debe revelar rasgos del estilo de cada poeta.

Ezra Pound (1885-1972) es considerado el motor del modernismo inglés, promotor de autores que ahora forman parte del canon occidental, un constante viajero expatriado, una figura controversial que apareció como un personaje en la novela *A Movable Feast* (1964) de Ernest Hemingway. Pound estudió literatura en la universidad de Pennsylvania, donde conoció a William Carlos Williams, que era estudiante de medicina. Acusado de traidor a su patria después de la segunda guerra mundial, evitó la pena de muerte al ser condenado a un manicomio. Es liberado en 1953 y se retira a vivir al norte de Italia. En 1972 muere y es enterrado en Venecia.

El doctor Williams (1883-1963) ejerció su profesión de pediatría en su pueblo natal de Nueva Jersey (donde también murió), trabajando al mismo tiempo en su obra literaria. Estuvo en contacto con artistas que vivían en Nueva York y fue mentor de varios poetas entonces jóvenes, como los que

formaron la generación Beat, pero nunca fue el líder de un movimiento ni una figura pública. Una comparación de las obras poéticas de Pound y Williams muestra que ambos fueron prolíficos: con *The Cantos* y *Paterson*, respectivamente, crearon poemas extensos que rebasan doscientas páginas.

Ninguno de los dos poetas sabía chino.<sup>1</sup> Tampoco escribieron sus versiones del mismo poema chino en años cercanos: “The River Merchant's Wife: A Letter” de Pound fue publicado en 1915 mientras que Williams publicó “Long Banister Lane” en 1966. El original que traducen es un poema de Li Po, chino que vivió en el siglo VIII d.C. durante la dinastía T'ang. Aunque hablaré sobre los métodos de traducción y el tema de la fidelidad más adelante, adelanto aquí que mi interés no se centra en la relación entre los dos poetas norteamericanos con la obra de Li Po, sino en la relación de los dos poetas que fueron contemporáneos. El objetivo de esta tesina es estudiar y comparar la dicción y la composición de cada poema buscando entender cómo ambos poetas usan el lenguaje, cómo presentan información y cómo componen el poema para que funcione como monólogo dramático. El hecho de que “The River Merchant's Wife: A Letter” y “Long Banister Lane” sean traducciones del mismo poema otorga una conexión indudable entre los dos textos. También ofrece la comparación de un texto que ambos poetas crearon dentro de parámetros similares y, por lo tanto, las variaciones en el resultado deben dar prueba de las preferencias estéticas y estilísticas de cada poeta.

Pound identifica dos puntos de partida con respecto a la teoría de cómo se debe hacer poesía y cuál es su función. En el occidente la fuente de origen de la composición de la poesía es Aristóteles, mientras que en el oriente es Confucio. Pound encuentra en los textos de ambos la afirmación de que cosas generales se saben a través de particularidades y la importancia de mantener un lenguaje objetivo. Entonces, si el oriente y el occidente comparten las mismas bases poéticas, la importación de la poesía oriental en el siglo XX no puede ser considerada como el descubrimiento de algo nunca antes visto en la poesía occidental. Pound entiende la historia de la poesía con base en qué poetas son verdaderos

---

<sup>1</sup> Más adelante explico detalladamente el cómo fueron capaces de traducir una lengua que no conocían.

innovadores en su lengua respectiva y cuáles sólo son copistas y no aportan nada nuevo a la historia de la creación poética. Pound dice sobre la poesía: “Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions.” (1968: 5) Alguien que busque entender y compartir la visión histórica de la poesía que tiene Pound para entonces entender su definición de poesía, puede comenzar con esa frase. Una historia creada con base en quién descubrió tal ecuación, quién avanzó su estudio y quién sólo repitió fórmulas. Fue así, a través de la visión de la creación de poesía como innovación o imitación que Pound encontró un cisma, una toma de partidos entre los seguidores de Séneca y seguidores de Cicerón: “The Senecan utilized rather the aphorism than the periodic sentence, and so exalted the sage rather than the orator, private virtue leavening the *res publica* rather than the flamboyant man of affairs.” (Kenner 1985: 44) A la corriente ciceroniana más tarde se adjuntó el desprecio cartesiano por las palabras, la creencia de que sólo se puede confiar en el lenguaje matemático y que de los otros lenguajes hay que sospechar.<sup>2</sup> El resultado trágico es la pérdida de la poesía: “Poetic has given way to rhetoric. The poet in the dialectical milieu is conscious of an audience to be influenced rather than of a poem to be made.” (Kenner 1985: 72) El peso de las ideas de Descartes fue tal que para el siglo XIX los románticos tuvieron que escribir prólogos y defensas para crearse un espacio en donde podían escribir poesía, mientras que en el siglo XX el poeta tuvo que pasar “nine-tenths of his day unthinking the thought of his time.” (Kenner 1985: 97.) Me parece que es en este momento de *unthinking* cuando surge el interés por la poesía oriental. Tanto Williams como Pound (y los poetas que mencioné al principio y muchos otros más) encontraron una poesía libre de los “errores ciceronianos” una oportunidad de trabajar

---

<sup>2</sup> “Descartes, it will be remembered, holding that the mind knows only essences and diagrams, regarded language, rammed as it was with the cloddered garbage of the senses, as intrinsically treasonable to the pure concepts that had perforce to be entrusted to it...In his *Principles of Philosophy* (1-30) Descartes remarks, 'Mathematical truths ought now to be above suspicion, since these are the clearest.'" (Kenner 1985: 97-8). Es curioso que alguien que tiene una visión casi científica de los logros de la poesía entre en conflicto con una de las figuras de la revolución científica. Pound ante todo tenía que defender la capacidad del lenguaje de definir la realidad del ser humano y ahí está su conflicto con Descartes.

basándose en textos que tenían lo que ellos consideraban como el contenido correcto de la poesía.

En esta tesina le dedicaré un capítulo a cada poeta. En ellos buscaré exponer las ideas sobre poesía, las técnicas de creación poética y los encuentros personales que determinaron la creación de ambos poemas. Creo que conocer la trayectoria de cada poema enriquece su lectura y me resulta más interesante que una lectura centrada sólo en el contenido del poema. En la conclusión presento una tercera traducción del poema por Li Po antes de llevar a cabo una comparación entre las versiones de Pound y Williams. Esta tercera traducción fue hecha por el sinólogo David Hinton, un académico con varias traducciones publicadas de filosofía y poesía china. Creo que la introducción de este tercer poema a la tesina ayudará al entendimiento de las metas y los logros de los poemas de Williams y Pound.

Si el método de esta tesina es la comparación y la lectura minuciosa, la meta es dejar en claro la manera en que cada poeta trabaja y compone su traducción y por qué lo hacen de tal o cual manera. Mientras Williams es poético, Pound es prosaico. Mientras Williams es sentimental, Pound es sobrio, y mientras Williams domestica, Pound extranjeriza. Se trata de resaltar las decisiones tomadas por cada poeta para entender las ideas detrás de ellas.

## Capítulo 1: Ezra Pound

1: “The age demanded an image”

Es interesante que Ezra Pound, el más moderno de los modernistas,<sup>3</sup> sea el que está más obsesionado con el pasado. Esta obsesión en gran parte tiene que ver con su formación como poeta, como él mismo explica: “My pawing over the ancients and semi-ancients has been one struggle to find out what has been done, once and for all, better than it can ever be done again, and to find out what remains for us to do, and plenty does remain.” (Pound 1968: 11) Con base en esta búsqueda, Pound desarrolla un sistema para leer, estudiar y catalogar la poesía y a los poetas. “The proper METHOD for studying poetry and good letters is the method of contemporary biologists, that is careful first-hand examination of the matter, and continual COMPARISON of one 'slide' or specimen with another.” (Pound 1960: 17) Si lo que busca Pound es saber *what has been done* entonces sus comparaciones se basan no sólo en logros poéticos sino también en un orden cronológico, ya que el *when* tiene la misma importancia que el *what*. Si a Pound no le interesa repetir los logros de otros poetas, tampoco le interesan los poetas que se dedican a repetir logros ajenos. Prueba de esto son los tipos de escritores que Pound encuentra en la literatura:

**1**-Inventors. Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process. **2**-The masters. Men who combined a number of such processes, and who used them as well or as better than the inventors. **3**-The diluters. Men who came after the first two kinds of writer, and couldn't do the job quite well. **4**-Good writers without salient qualities. Men who are fortunate enough to be born when the literature of a given country is in good working order, or when some particular branch of writing is 'healthy'. For example, men who wrote sonnets in Dante's time, men who wrote short lyrics in Shakespeare's time or for several decades thereafter, or who wrote French novels

---

<sup>3</sup> Cuando uso el término modernista, en esta frase y en el resto del texto, me estoy refiriendo al movimiento modernista en la literatura en lengua inglesa en el s.XX.

and stories after Flaubert had shown them how. **5**-Writers of belles-lettres. That is, men who really didn't invent anything, but who specialized in some particular part of writing, who couldn't be considered as 'great men' or as authors who were trying to give a complete presentation of life, or of their epoch. **6**-The starters of crazes. (Pound 1960: 39)

Gracias a esta herramienta para categorizar autores la tarea de comparación se facilitó para Pound; al organizar los logros de la literatura él puede saber qué se hizo, ya qué puede aprender de ello y cuál es el siguiente paso a dar, ya que Pound, sin duda, quería llegar a pertenecer a la primera o segunda categoría de escritores. Pound también lleva a cabo la tarea de categorizar la manera en que el lenguaje de la poesía “is charged or energized...That is to say, there are three 'kinds of poetry': *Melopoeia*, wherein words are charged, over and above their meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning. *Phanopoeia*, which is a casting of images upon the visual imagination. *Logopoeia*, 'the dance of the intellect among words', that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way or habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come [sic], and perhaps the most tricky and undependable mode.” (Pound 1968: 25)

Para Pound fue necesaria la creación de todas estas categorías y distinciones para emprender su tarea como poeta. Las concibió y fue perfeccionando mientras sus lecturas se expandían y su obra poética se incrementaba, adquiriendo autoridad a través de una retroalimentación entre la poesía que escribía, lo que escribía sobre poesía y sus lecturas: cuando un novelista se quejó de que Pound sólo hablaba de poesía y no de novelas, él respondió “Had I written a dozen good novels I might presume to add something.” (Pound 1960: 76) La teoría siempre lo lleva a la práctica y vice versa. Pound no sólo leyó a los trovadores y sobre ellos, también caminó por las mismas regiones y escribió poesía como

imitación e inspirada en los trovadores.

“One wants one's knowledge in more definite terms.” (Pound 1968: 27) Es gracias a su autoobservación poética, más la ayuda de discusiones entre amigos,<sup>4</sup> que Pound comienza a alejarse del lenguaje anacrónico que usa en *A Lume Spento* (por ejemplo estos versos del poema “Mesmerism”: “Aye you're a man that! Ye old mesmerizer/ Tyin' your meanin' in seventy swadelin's”) y a acercarse a la búsqueda de claridad y precisión en su lenguaje poético, como el que aparece en *Cathay* (comparar con el poema “Old Idea of Choan”: “The narrow streets cut into the wide highway at Choan/ Dark oxen, white oxes,/ drag on the seven coaches with outrides.”).

Las clasificaciones de Pound también son prueba de su obsesión con el pasado por la importancia que le da a la tradición poética.<sup>5</sup> Él hace un mapa de ésta, con marcas sobre cada innovación, y con ello espera llegar a la siguiente innovación, “what remains for us to do”. Es por esto que llamo a Pound el más moderno de los modernistas. Su estilo poético siempre está en movimiento, evita la repetición a toda costa, es el que más rápido se aleja de los modernistas pero su mirada está fija en el pasado. La obsesión por el pasado, ese estudio detallado de la poesía de los *Inventors* y los *Masters* y el querer formar parte de sus líneas son el motor detrás de la invención tanto del *Imagism* como del *Vortex*.

El periodo en el que Pound estuvo involucrado en el imagismo<sup>6</sup> y en el vorticismos dura de 1912 a 1916. *Cathay* fue publicado en 1915, lo cual hace probable que tenga influencias de ambos

---

<sup>4</sup> Ford Maddox Ford, para convencer a Pound de que la dicción que usaba era la incorrecta para representar la realidad en la que vivían, se tiró al piso del cuarto y comenzó a rodar. (Kenner 1971: 80)

<sup>5</sup> Una idea similar es la que expone el amigo de Pound, T.S. Eliot, en su ensayo “Tradition and Individual Talent”: “Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities” (Eliot 1999: 15).

<sup>6</sup> Imagismo es la traducción para *Imagism* que J.L. Borges usa en su *Introducción a la literatura norteamericana*. En el ensayo *Il miglior fabbro*, Salvador Elizondo usa el término *imagiste*, que es una palabra que Pound escribió al final de un poema que le corrigió a H.D., mientras tomaban té en el *British Museum*, momento en el que se considera comenzó el movimiento. El pseudo-francés de Pound probablemente se debe a su afán de ir más allá de la lengua inglesa. En sus ensayos, Octavio Paz utiliza el término *Imagism*, sin traducirlo.

movimientos. En el ensayo *A Retrospect*, Pound expone tres puntos que podrían ser considerados como los requerimientos de un poema imagista:

1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome. (Pound 1968: 3)

No hay poema en *Cathay* que no siga estos tres parámetros.<sup>7</sup> Todos los poemas son una serie de imágenes en movimiento descritas con un lenguaje preciso que se forma en la imaginación visual. “An 'image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time” (Kenner 1971: 185). Pound se une a una de las tradiciones técnicas de la poesía: la presentación de una imagen en la mente a través de la imaginación, *phanopoeia*, algo que poetas como Li Po y Rimbaud<sup>8</sup> perfeccionaron. Pound la hace nueva,<sup>9</sup> la presenta para su época para alejarla de la retórica con la que se escribe poesía. Pound se consideró parte del imagismo durante sólo un año, lo abandonó cuando “Imagism began to attract a school of imitators in 1914” (Witemeyer 1999: 48), poetas para los cuales un poema imagista trabajaba como si se describiera una pintura (Kenner 1971: 173). Cualquier poema de *Cathay* revela lo erróneo de esa noción ya que no contienen una imagen sino una serie de imágenes.

Pound deja el imagismo (o le saca todo el provecho que puede) y decide dar el siguiente paso, que es hacia el vorticismismo. El símbolo del vórtice era un cono atravesado por una línea y podía

---

<sup>7</sup> Aparte del poema en el que se centra mi estudio, un ejemplo de cómo los tres puntos imaginistas funcionan juntos en la composición de un texto es el poema breve “Separation on the River Kiang”:

Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,  
The smoke-flowers are blurred over the river.  
His lone sail blots the far sky.  
And now I see only the river,  
The long Kiang, reaching heaven. (Pound 1990: 140)

<sup>8</sup> Sin buscar confundir o apantallar, junto a éstos dos poetas a pesar de la gran distancia temporal entre ambos para poner en práctica los conceptos poéticos generalizantes de Pound. Él mismo hace una conexión idéntica en un ensayo: “...the Chinese (more particularly Rihaku and Omakitsu) attained the known maximum of *phanopoeia*, due perhaps to the nature of the written ideograph, or to wonder whether Rimbaud is, at rare moments, their equal.” (Pound 1968: 27)

<sup>9</sup> Una traducción mía del verso de Pound *Make it new* que aparece en el Canto LIII y es una traducción por Pound de un verso de Confucio. *Make it new* puede ser considerado como el epígrafe de la búsqueda poética de Pound por encontrar y representar eso que es indestructible y universal en toda poesía. El verso también funciona como una base para comprender las metas de traducción de Pound.

entenderse de diferentes maneras. Podía pensarse que la línea era el tiempo: “The Italian Renaissance was a vortex, and Pound hoped for another, modernist renaissance, which, radiating from London, would transform the world.” (Witemeyer 1999: 48) y podía aplicarse a la imagen de un poema, o cada palabra de un poema: “The *image*...is a radiant node or cluster; it is what I can and must perforce call a VORTEX, from which, and through which, ideas are constantly rushing.” (Kenner 1971: 185). Las ideas que Pound expone en el vorticismo son una continuación de los tres puntos expuestos sobre la poesía imagista. Si para las creencias de composición del imagismo no debe existir palabra que no contribuya a la presentación, en las del vorticismo cada palabra debe ser un vórtice, lo cual, para los vorticistas significa que debe de estar cargadas de energía. En términos de composición, esto se puede entender como el mayor grado de condensación que se pueda alcanzar en cada verso cuando se lleva a cabo el “direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective” (Pound 1968: 3). Encontrando sus límites, Pound no tardaría en dejar el vorticismo. Es vital notar que Pound es un creador inconforme, al que le cuesta adherirse a un solo manifiesto, a una sola perspectiva. Su cambio del imagismo al vorticismo indica una búsqueda por un lenguaje preciso y objetivo; *Cathay* (1915) es el resultado de esta inconformidad.

## 2: “He fished by obstinate isles”

La obra de Pound como traductor es el terreno en el que se cimienta la mayoría de las críticas hacia el poeta. Esto se debe a la facilidad con la que sus traducciones pueden ser juzgadas inservibles o erróneas cuando son vistas con metas o parámetros que no son los de Pound: la información que tenía a la mano variaba en calidad y cantidad. Las traducciones de la obra de Confucio no comparten ni estilo ni intención con la traducción que conforma el Canto I, las fuentes y el conocimiento que Pound tenía al alcance para traducir “The Seafarer” eran diferentes a las que utilizó para traducir las obras de teatro

Noh. Aun así, los prejuicios en torno a la obra de Pound como traductor alcanzan extremos, desde calificarlo como alguien que, por arrogancia o por querer aparentar erudición, trabajaba con textos que no conocía, basándose en generalidades y lugares comunes para crear un texto, hasta llamarlo un “perfecto copista”, (Rojas 1981: 31) alguien que carecía de toda creatividad y por lo tanto toda su obra es un plagio de sus lecturas. Cuando la controversia sobre el primer Bollinger Prize aparecía en los medios,<sup>10</sup> una revista le pidió a George Orwell su opinión sobre el tema. Parte de su respuesta dice: “He *may* be a good writer (I must admit that I personally have always regarded him as an entirely spurious writer).” (Orwell 2002: 1363. El énfasis es del autor.) En su texto, Orwell lamenta que los jueces no hayan resaltado que, para otorgar el premio, habían separado al hombre de su arte, en otras palabras, que el hecho de que Pound era un fascista no anulaba su capacidad como poeta. Cuando uno lee “*may*” el tono del ensayo sugiere que el juicio de Orwell está nublado por sus creencias políticas. *Spurious writer* es la crítica más simple y fácil que se le puede lanzar a la obra de Pound.

Después de la poesía misma, la mejor defensa para las traducciones de Pound son los ensayos de Pound. Lo que los ensayos muestran es una concordancia entre las intenciones y los resultados de Pound como traductor. El ensayo que más ayuda a entender a Pound como traductor es “Cavalcanti”, en el cual se trata el desarrollo de un poema durante más de 20 años.

El ensayo “Cavalcanti” fue publicado por primera vez en la colección *Make it New* en 1934, pero lo interesante es el tiempo que fue necesario que transcurriera para poder escribirlo, como indica la edición de *New Directions*: “the essay as a whole must be dated 1910- 1931.” (Pound 1968: 149) El ensayo trata sobre el proceso de Pound para desarrollarse como traductor, trabajando con el poema en italiano “Donna mi Prega” de Guido Cavalcanti, y esas fechas indican el tiempo que duró la búsqueda

---

<sup>10</sup> En 1949, un jurado que incluía a T.S. Eliot, W.H. Auden, Robert Lowell, *et al*, le otorgó a Pound el premio de poesía de la fundación Bollingen por *The Pisan Cantos*. La controversia era que la biblioteca del congreso de E.U.A. estaba relacionada con el premio y para entonces Pound ya era un paciente en St. Elizabeths, Washington, y había sido acusado de traición.

de Pound. Fue durante esos veintiún años que la poesía de los trovadores perdió a la mayoría de sus lectores en el habla inglesa. En *The Pound Era* se demuestra que en la primera década del siglo XX existía una audiencia para publicaciones de la poesía de los trovadores y que además la leía en ediciones bilingües;<sup>11</sup> un público creado (según Kenner, preparados por Rossetti) a finales del siglo XIX por ediciones bilingües y económicas de la obra completa de Dante (primero se publicó el *Paradiso*) que tendrían varias reimpressiones y una vasta circulación. El segundo libro de poesía de Pound contiene varios poemas que buscan reproducir el estilo de los trovadores; en uno de esos poemas, “Na Audiart”, Pound incluye una nota al comienzo del poema: “Anyone who has read anything of the troubadours knows well” (Pound 1990: 8), un comentario que más de cien años después puede parecer pretencioso o que busca retar al lector, pero Pound se dirigía hacia los lectores de Dante y los trovadores, como explica Kenner: “It was not swank: it was easy then to read something of the troubadors.” (Kenner 1971: 78) También era un tema al cual se le dedicaban una gran cantidad de publicaciones académicas y conferencias en las universidades inglesas: “there was no more active front”. Es decir, mientras Pound traducía a Cavalcanti y buscaba publicar una edición bilingüe del poema, tuvo que presenciar cómo la poesía provenzal dejaba de ser leída.

La lectura del ensayo, de la traducción y la descripción del contexto literario por Kenner deja entender que la traducción de Pound está dirigida hacia una dirección que se puede entender como tres metas. En primer lugar demuestra sus habilidades técnicas como poeta. Fue la segunda vez que tradujo “Donna mi Prega” (en el ensayo, compara su más reciente traducción con una temprana) y continuaba trabajando con su vocabulario como traductor y poeta. Él hasta tenía medida la duración del desarrollo: “It takes six or eight years to get educated in one's art, another ten to get rid of that education” (Pound 1968: 194)

---

<sup>11</sup> Esta tradición editorial, con la cual Pound seguramente tuvo contacto, puede que explique “Pound's often expressed fondness for bilingual editions of translation.” (Xie 1999:216)

Luego está la meta de difusión literaria. Pound trabajó el ensayo de “Cavalcanti” mientras la poesía provenzal, la cual le apasionaba, perdía a todos sus lectores. Él tenía una intención de regresar la mirada del lector, tanto académico como común, a la poesía de los trovadores. Como explica Ming Xie: “This is Pound's method of a *heuristic* translation: the new version is justified to the extent that it can direct the reader's attention to certain intrinsic qualities of the original, while at the same time bringing about the equivalent effects of these qualities in a new poem.” (1999: 207)

Con la traducción de Cavalcanti también aparece una intención de modificar el canon literario, modificar el lenguaje poético en inglés a través de los autores que son leídos: “With the Cavalcanti translations, Pound wanted to reach back to the intellectual vigor and precision of a Pre-Shakespearean idiom, in order to recover a lost and in his view better tradition, had Cavalcanti rather than Petrarch been adopted as a model.” (Xie 1999: 216)<sup>12</sup> Las tres metas de la traducción de “Donna mi Prega” se pueden adaptar a todas las traducciones de Ezra Pound. En el caso de *Cathay*, el libro en donde aparece “The River-Merchant's Wife: A Letter”, es importante tomar en cuenta la inesperada aparición de los cuadernos del orientalista Ernest Fenollosa en las lecturas de Pound.<sup>13</sup> En estos cuadernos Pound encontraría el material necesario para las traducciones de *Cathay* y la información teórica que funcionaría como una continuación de las creencias poéticas que condujeron a la fundación del Imagismo.

En 1913 Mary Fenollosa le entregó a Pound los cuadernos donde su esposo anotó los estudios que llevó a cabo cuando residió en Japón: ocho cuadernos en total, más varias notas sobre el teatro *Noh* y los borradores de conferencias que planeaba dar sobre la poética china. La esposa de Fenollosa sabía

---

<sup>12</sup> El Canto XXXVI, publicado en *Eleven New Cantos* en 1934, tres años después de que se escribe el ensayo “Cavalcanti”, contiene una nueva traducción de *Donna mi Prega* en la que Pound abandona el endecasílabo y la rima por el *vers libre*, lo cual me parece es un mejor vehículo para la meta que Pound propuso en su ensayo de 1931: “I have not given an English 'equivalent' for the *Donna mi Prega*; at the utmost I have provided the reader, unfamiliar with old Italian, an instrument that may assist him in gauging *some* of the qualities of the original.” (Pound 1968: 172)

<sup>13</sup> El impacto de los cuadernos de Fenollosa en Pound se puede medir con la siguiente observación de Salvador Elizondo: “Es, tal, vez, el único hombre al que Pound admiró sin reservas durante toda su vida.” (Fenollosa 2007: 8.) En mi opinión es el evento más importante en la carrera poética de Ezra Pound.

qué era lo que su esposo había dejado y a quién se lo estaba entregando. Cuando puso los manuscritos a cargo de otras manos, Mary Fenollosa llevaba ya cinco años de viuda, cinco años trabajando para que los textos de su esposo no se quedaran en notas: con la ayuda del *British Museum* publicó *Epochs of Chinese and Japanese Art*, una obra que Ernest no logró llevar más allá del borrador. Según Hugh Kenner, Mary Fenollosa supo de Pound a través de la edición de abril de 1913 de la revista *Poetry*, que contenía los siguientes poemas: “Tenzone, The Condolence, The Garret, The Garden, Ortus, Dance Figure, Salutation, Salutation the Second, Pax Saturni, Comission, A Pact y In a Station of the Metro”.(Kenner 1971: 197) En ninguno de estos poemas se encuentra una temática que se pueda definir como oriental<sup>14</sup>. ¿Qué pudo haber sido lo que llamó la atención de la viuda de Fenollosa? Encontró una similitud entre los ejercicios poéticos de su esposo y los poemas que leyó en *Poetry*. Fenollosa estudió durante dos años el arte de escribir poemas chinos clásicos con el profesor Mori, un académico japonés que no hablaba inglés<sup>15</sup>; a pesar de que Fenollosa conocía algo de japonés no era suficiente como para llevar a cabo los estudios con Mori y por eso trajo consigo un exalumno que le ayudaba a asegurarse de que entendía lo que estaba escuchando (y quien también escribió comentarios en los cuadernos de Fenollosa). Los ejercicios y notas de estas sesiones sería lo que Pound usaría como la base de *Cathay*. Los poemas estaban escritos de la siguiente manera: los caracteres estaban acomodados para ser leídos de derecha a izquierda. Debajo de cada carácter Fenollosa escribió el sonido que el carácter tenía en japonés y el significado en inglés (varias veces más de uno); en algunos poemas también estaba la traducción del verso completo y, cuando era necesario, notas que explicaban el contexto. Kenner insiste: “Its real achievement lay not on the frontier of comparative poetics, but surely within the effort, then going forward in London, to rethink the nature of the English poem.” (1971: 199) La versión de “In a Station of the Metro” que Mary Fenollosa leyó en la revista *Poetry* apareció de la siguiente

---

<sup>14</sup> Ni en referencia a Japón y China, ni en el sentido más general de la palabra.

<sup>15</sup> “A distinguished literary scholar and himself a practitioner of the delicate art, called in Japan *kanshi*, of writing poems in classical Chinese” (Kenner 1971: 198)

manera, con espacios que muchas veces son “corregidos” dependiendo del editor:

The apparition of these faces in the crowd :

Petals on a wet, black bough .

La imagen que presenta Pound no es estática, contiene un espacio y un tiempo, algo que también ocurre en los versos de los cuadernos de Fenollosa: “Today one has already come so far as the Dragon yard deserted front”. (Kenner 1971: 220) En cuanto a técnica poética, Pound estaba listo para aprovechar al máximo los apuntes de Fenollosa, sobre el conocimiento del lenguaje y las culturas de Japón y China, sobre las cuales Pound no sabía mucho (y el interés que causaron en él fue tal que aprendió lo más que pudo a lo largo de su vida). Esto es algo que Mary Fenollosa sabía ya que se reunió con Pound varias veces antes de entregarle los manuscritos de su esposo, con lo cual se puede concluir que la viuda de Fenollosa quería a un poeta y no a un académico orientalista para ser el heredero de la obra de Ernest.<sup>16</sup>

Aparte de las traducciones de Fenollosa, entre sus manuscritos había un ensayo de mucho interés para Pound y marcó su desarrollo como poeta: “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”. En su ensayo, Fenollosa explica que los ideogramas chinos representan una idea a través de imágenes. Por ejemplo, el ideograma del Este es el resultado de unir los caracteres de un hombre, un árbol y el sol: el sol visto a través de las ramas de los árboles como en el amanecer, por lo tanto el Este. (Pound 1960: 21) “The essay on the written character arouses the ire of most modern Oriental scholars and colors many assessments of Pound's Oriental work because Fenollosa made certain claims about the Chinese writing system that almost every Sinologist denies.” (Wilhelm 1990: 130) Existen varios ensayos filológicos que refutan la tesis de Fenollosa y que explican que esos ideogramas sólo forman una décima parte de la lengua china y que el resto son caracteres que representan un sonido y que se

---

<sup>16</sup> “Clearly she had decided very soon that Pound was the man to inherit her husband's unfinished work, and she was not going to be brushed aside.” (Wilhelm 1990: 129)

mezclan para formar diferentes significados. Hugh Kenner afirma haber inspeccionado los cuadernos de Fenollosa en el castillo de Brunnenburg, Italia,<sup>17</sup> (Kenner 1971: 573) y observa que “Fenollosa had this omnipresent principle clearly explained to him, no doubt many times but certainly on 28 May 1901, in Prof. Mori's very first discourse on the scripts, and he didn't want to believe it. Later Ezra Pound marked the notebook entry for attention with a blue crayon, but didn't want to believe it either.” (Kenner 1971: 228) El caso aquí es que Pound encontró una base sobre la cual podía continuar su trabajo con una poesía de imágenes. De la misma manera que se usan imágenes para construir el ideograma del Este, Pound escribiría poemas basados en imágenes para representar algo. Un ejemplo de esta estrategia poética son los cuatro poemas de *Cathay* que están reunidos bajo el título “Four Poems of Departure”, monólogos dramáticos que se forman con las imágenes de acciones, paisajes y objetos que tratan sobre el tema de la partida.

3: ““His true Penelope/ Was Flaubert,”/ And his tool/ The engraver's”

Hugh Kenner considera los poemas de *Personae* (1909) como el espacio donde Pound pudo experimentar y buscar las técnicas con las que crearía los *Cantos*. Bajo esta percepción, ¿cómo entender los poemas de *Cathay*? O, tratando de explicarlo de manera más práctica, ¿qué función tuvieron? Kenner muestra la causalidad entre el 1er “Canto” y “The Seafarer”: al traducir el poema anglosajón, Pound pudo alejarse del pentámetro yámbico y encontrar un estilo poético que años más tarde usaría para darle vida a otro *seafarer* al comienzo de *The Cantos*. En la primera página de la edición de *The Cantos* por *New Directions* aparece el título de la obra, el nombre del autor y un

---

<sup>17</sup> Los cuadernos de Fenollosa están bajo el cuidado de la hija de Pound: Mary de Rachewiltz. Kenner fue a buscarla para leerlos en 1969. En 1973 Mary vendió una gran cantidad de manuscritos de su padre a la universidad de Yale, incluyendo algunos cuadernos de Fenollosa (<http://beinecke.library.yale.edu/digitallibrary/pound.html>), no sé si todos, pero en la página se puede ver el cuaderno que contenía “The Chinese Written Character”, con la organización que describe Kenner. Mary de Rachewiltz todavía vive en el castillo de Brunnenburg, al norte de Italia, donde Pound vivió por un tiempo después de que fue dado de alta en St. Elizabeths. Hoy en día el castillo no sólo alberga a toda la familia Rachewiltz, sino también al *Ezra Pound Center for Literature*, el cual es dirigido por Mary y es donde uno puede encontrar la estatua más grande de Henri Gaudier-Brzeska: *Hieratic Head of Ezra Pound*, hecho en 1913.

ideograma chino, que se conoce como Ch'eng. Este ideograma aparece en dos ocasiones diferentes en *The Cantos* (LXXVI, LXXVII) aparte de que Pound lo menciona traducido en otras partes del poema. Pound explica el significado del ideograma como “‘Sincerity' or 'The precise definition of a word'” (Terrell 1993: 414). Además, uno de los componentes de dicho ideograma contiene otro ideograma cuyo significado es el de “To perfect.” Dentro del ámbito técnico, tener este ideograma al principio de *The Cantos* refuerza y representa la idea de Kenner que *Personae* fue donde Pound experimenta y desarrolla nuevos recursos poéticos que luego sería capaz de perfeccionar en *The Cantos*.<sup>18</sup> Para Kenner, *Cathay* es una de las obras más importantes de Pound en cuanto al desarrollo de una técnica poética, ya que es cuando Pound alcanza la cima de sus experimentos y esfuerzos con el verso libre:

It consisted in maximizing three criteria at once, criteria hitherto developed separately: the *vers-libre* principle, that the single line is the unit of composition; the Imagist principle, that a poem may build its effects out of things it sets before the mind's eye by naming them; and the lyrical principle, that words or names, being ordered in time, are bound together and recalled into each other's presence by recurrent sounds. (Kenner 1971: 199)

Si para el primer *Canto* Pound recurre al vocabulario que aprendió a usar con “The Seafarer”, entonces para la dicción, las imágenes y la composición del poema continúa con lo logrado en el de vers libre de *Cathay*. El párrafo de Kenner encaja a la perfección con la la forma en que está compuesto el poema “The River-Merchant's Wife: A Letter” y los poemas de *Cathay* en general.

No se puede negar que la práctica que Pound tenía como poeta imagista es un factor que determina la creación de los poemas de *Cathay*; él hace más que reescribir los apuntes de Fenollosa con su vocabulario, con su estilo. Pound se adapta, traduce y como resultado aprende, de esa manera se convierte en un “appropriative translator.” (Xie 1999: 207) Esto se comprueba en *Personae*, al

---

<sup>18</sup> “The *Cantos* and *Properitus* are as firmly rooted in *Cathay* as in any of the other precedent work.” (Kenner 1985:142)

comparar las secciones de *Ripostes* (1912) y *Blast* (1914) con las de *Lustra* (1913-5) y *Cathay* (1915). Para 1912 ya se puede hablar de un Pound imagista, pero el lenguaje de *Ripostes* y *Blast* muchas veces es arcaico y el cambio de estilos y temática es continuo: la sonoridad de los trovadores sin la claridad de Rihaku o la lírica hermética:

Quies

This is another of our ancient loves.  
Pass and be silent, Rullus, for the day  
Hath lacked a something since this lady passed;  
Hath lacked a something. 'Twas but marginal. (Pound 1990:60)

*Lustra* lo componen los poemas que Pound escribió entre el año que recibió los cuadernos de Fenollosa y el de la publicación de *Cathay*. Como uno podría imaginarse, el contenido de *Lustra* demuestra una transición de estilo de Pound, ya que contiene poemas cuya voz poética se presenta como un trovador o como un poeta del siglo XX y poemas que fueron tomados de los cuadernos de Fenollosa y podrían formar parte de *Cathay*; esta variedad la componen poemas como el ya citado “In a Station of the Metro” que apareció en *Lustra*, la traducción de “The Seafarer”, los “Epitaphs”, que muestran un tono cómico en la poesía de Pound,<sup>19</sup> la traducción de un poema de Safo, el cual Hugh Kenner estudia a fondo en *The Pound Era*,<sup>20</sup> poemas como “Salutation” y “Further Instructions” en donde el poeta se dirige a sus poemas, indicándoles qué hacer por sus lectores y, finalmente, quiero incluir el poema “Tenzone”, poema que inaugura *Lustra* y me parece mezcla el tono lírico con el estilo que imita el de los trovadores:

Will people accept them?  
(i.e. these songs).  
As a timorous wench from a centaur

---

<sup>19</sup> *Fu I*

Fu I loved the high cloud and the hill,  
Alas, he died of alcohol.

*Li Po*

And Li Po also died drunk.  
He tried to embrace a moon  
In the Yellow River.

(Pound 1990: 122)

<sup>20</sup> Kenner menciona el poema, titulado “Papyrus”, a través del libro, en especial en las páginas 6, 54 y 62.

(or a centurion),  
Already they flee, howling in terror.

Will they be touched with the verosimilitudes?  
Their virgin stupidity is untemptable.  
I beg you, my friendly critics,  
Do not set about to procure me an audience.

I mate with my free kind upon the crags;  
the hidden recesses  
Have heard the echo of my heels,  
in the cool light,  
in the darkness. (Pound 1990: 83)

*Lustra* es un libro de variedad poética. En *Cathay* hay uniformidad estilística. Si Pound hubiera adaptado las notas de Fenollosa a su estilo poético y no vice versa, los poemas de *Cathay* probablemente hubieran sido elegías compuestas con la voz poética de trovador que Pound usaba constantemente. Como bien concluye Kenner al comparar a varios traductores de Li Po, “Mr. Pound is the only one who, uninhibited by tradition, moulds his style on the text.” (1985: 139)

La adaptación de Pound lo lleva a un lenguaje claro, lejos de la retórica y los despojos de la poesía victoriana. Para ejemplificar esto quisiera que se compare el primer verso de “River-Merchant's Wife” con el primer verso de una traducción del mismo poema por Amy Lowell y Florence Ayscough: “When the hair of your Unworthy One first began to cover her forehead.” (2003: xxii.)<sup>21</sup> El verso de Pound (“While my hair was still cut straight across my forehead”) con menos palabras le presenta más información al lector que el verso de Lowell/Ayscough: no sólo describe cómo es que el pelo cubre la frente, también nos informa que la voz poética se encuentra en su infancia, lo cual pone la estrofa en concordancia con las otras estrofas que comienzan definiendo una situación temporal. El epígrafe de la traducción Lowell/Ayscough (“Unworthy One”) no enriquece la lectura sino que crea confusión porque busca describir la condición de la voz poética, de la esposa, antes de que ésta se presente a sí misma o

---

<sup>21</sup> La introducción de la *New Directions Anthology* sólo presenta el primer verso de la traducción Lowell/Ayscough. El poema completo, titulado *Ch'ang Kan*, aparece en el libro *Fir-flower Tablets*, publicado en 1921 y puede ser leído completo en <<http://digital.library.upenn.edu/women/lowell/tablets/tablets.html>>

su situación. Pound evita estas complicaciones con su estilo pero no por ello sacrifica información: lo que se busca ganar con el epígrafe de Lowell/Ayscough, Pound lo logra a través de la composición de imágenes claras, como la descripción del pelo que cubre la frente de la esposa, un verso lejano a la abstracción.

*Cathay* es la sección menos complicada, aunque no por ello menos compleja, de *Personae*. Parece ser que Pound deseaba que los dieciséis poemas fueran accesibles porque incluye notas acompañando algunos poemas, algo escaso en los poemas de Pound e inexistente en los *Cantos*. La importancia y el éxito de *Cathay* se encuentra en el lenguaje: “The language of *Cathay* was colloquial, prosaic and contemporary; it did not try to cast the original Chinese in correspondingly archaic or antiquarian English, as was often Pound's practice. *Cathay* is an example of a strong tendency in Pound to regard translation as not historical, but contemporary or timeless.” (Xie 1999: 210)

Pound adapta su estilo a las necesidades de la traducción y al mismo tiempo omite lo que no le interesa, lo que no le sirve como poeta. Deja atrás los arcaísmos, el terreno de los trovadores, para trabajar con el método del ideograma chino en inglés porque encaja en sus intereses y creencias literarias: “Since in Pound's view *phanopeia* can be translated almost entirely without loss or distortion (Pound 1968: 25), the Chinese imagery is easily brought over in *Cathay*, while most of the rhythmic tone-inflections are Pound's own imposition.” (Xie 1999: 209) La habilidad de Pound para unir la fidelidad con un estilo adaptado tiene resultados importantes y variados. Permite la formación de varias críticas hacia las traducciones de Pound, las que se concentran en la fidelidad. También, en esa habilidad yace la importancia de *Cathay* en su formación poética, ya que hay un progreso en su uso del monólogo dramático (un recurso importante y constante en toda la obra de Pound) sin el cual es difícil concebir la creación de los poemas de mayor extensión que escribiría después como “Hugh Selwyn Mauberley”, “Homage to Sextus Propertius” y los *Cantos*.

De las traducciones de Pound, *Cathay* es la más importante, la que más aparece en antologías y,

al mismo tiempo, la importancia que se le da está en relación al lenguaje y la poesía inglesa, no a la transición entre el lenguaje chino y el inglés. Es por esto que en 1928 T.S. Eliot escribió: “...it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time.” (ctd. en Kenner 1971: 192) Esto recuerda a lo que Pound propone en el ensayo “Cavalcanti”: alterar la tradición poética de una lengua a través de la traducción.

*Cathay* is notable, considered as an English rather than a Chinese product, as a remarkable attempt to fill in the emotional air-pockets of the early vers-libre method without abandoning its essential procedures. The structural unit is still the single line (each line, that is to say, still calls fairly dramatic attention to its point of ending) but the extreme alternations of line-length which had previously been the vehicle of passion are abandoned in favour of a kaleidoscope of delicate images (Kenner 1985: 154).

Con *Cathay*, Pound conjuntó el resultado de varios elementos que había estado investigando y practicando durante varios años: el de traducción (qué y cómo traducir), los nuevos ritmos (evitar el yambo), el uso correcto del *vers libre*, las observaciones de Fenollosa sobre los ideogramas chinos como medio poético; es importante tener en cuenta este último ya que dicta el funcionamiento de todos los poemas en *Cathay*. Continuando la explicación que se dio en la sección pasada sobre el método ideogramático, quisiera agregar otra explicación escrita por Pound. En este caso se trata de cómo definir el color rojo: “How can he do it in a picture that isn't painted in red paint?” ¿O con letras negras sobre una hoja blanca? “He puts (or his ancestor put) together the abbreviated pictures of: ROSE CHERRY IRON RUST FLAMINGO. The Chinese 'word' or ideogram for red is based on something everyone KNOWS”. (Pound 1960: 22) Esta forma de representar el color rojo en un poema (y el ideograma para el punto cardinal Este, anteriormente) es también un vehículo para presentar los sentimientos humanos libres de la retórica o del sentimentalismo que buscan influenciar al lector. Un

buen ejemplo de esto en *Cathay* es el poema “The Jewel Stairs' Grievance” no sólo porque sigue el método ideogramático, sino también porque contiene una nota de Pound que sirve como una guía de lectura. Primero el poema:

The jewelled steps are already quite white with dew,  
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,  
And I let down the crystal curtain  
And watch the moon through the clear autumn. (Pound 1990: 136)

La nota de Pound:

Note.-Jewel stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clear autumn, therefore he has no excuse on account of the weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has soaked her stockings. The poem is especially prized because she utters no direct reproach. (Pound 1990: 136)

El comentario de Pound explica cómo cada imagen aporta información al lector, como si en la disección sobre el ideograma del color rojo se explicara el tono de rojo que cada palabra representa. La última frase de la nota, “The poem is especially prized because she utters no direct reproach”, se puede aplicar a todos los monólogos dramáticos de *Cathay* (en especial, como se verá más adelante, a “River-Merchant's Wife”) y demuestra que a Pound le interesaba la falta de retórica en los poemas que encontraba dentro de los cuadernos de Fenollosa. Lo que no hay en el poema es un *direct reproach*, pero eso no significa que el *reproach* no esté ahí; uno como lector puede señalar cuál es la queja. El poema indica el sentimiento de la voz poética:

“The River-Merchant's Wife: A Letter.”

While my hair was still cut straight across my forehead  
I played about the bamboo gate, pulling flowers,  
You came by on bamboo stilts, playing horse,  
You walked about my seat, playing with blue plums.

And we went by living in the village of Chokan:  
Two small people, without dislike or suspicion.

At fourteen I married My Lord you.  
I never laughed, being bashful.  
Lowering my head, I looked at the wall.  
Called to, a thousand times, I never looked back.

At fifteen I stopped scowling.  
I desired my dust to be mingled with yours  
Forever and forever and forever.  
Why should I climb the lookout?

At sixteen you departed,  
You went into far Ku-to-yen, by the river of swirling eddies,  
And you have been gone five months.  
The monkeys make sorrowful noise overhead.

You dragged your feet when you went out.  
By the gate now, the moss is grown, the different mosses,  
Too deep to clear them away!  
The leaves fall early this autumn, in wind.  
The paired butterflies are already yellow with August  
Over the grass in the West garden;  
They hurt me. I grow older.  
If you are coming down through the narrows of the river Kiang,  
Please let me know beforehand,  
And I will come out to meet you  
As far as Cho-fu-Sa.

by Rihaku (Pound 1975: 66-7)

La versión que elijo del poema es la que aparece en la colección de Faber & Faber *Selected Poems 1908-1969* y aparece de la misma manera en las antologías *The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*, *Fifty Years of American Poetry* de la *Academy of American Poets* y en la *The Norton Anthology of Modern Poetry*. En la edición de la obra de Pound de *The Library of America* y en *Personae* aparece una diferencia en la organización del poema: está dividido en cuatro estrofas. Me parece más interesante el poema dividido en cinco estrofas ya que mejora el funcionamiento del método del ideograma. Al estar separado en cinco, cada estrofa contiene una serie de imágenes que

representan una etapa en la relación entre la mujer y el hombre del poema. Recordemos la construcción del ideograma chino para el término *rojo*. En lugar de explicarnos que existe una esposa que está triste porque extraña a su esposo, Pound presenta situaciones, imágenes, que hacen que el lector perciba algo más que un mera situación sentimental de la voz de un monólogo.

Quiero resaltar que la voz representada en el poema es femenina. Siempre me ha parecido que la obra y vida de Pound caen en una curiosa contradicción al tratar con las mujeres y lo femenino. Esta contradicción es resumida por Helen M. Dennis en su ensayo “Pound, women and gender.”: “While Pound worked with some of the most culturally radical women of the Modernist era, his poetry encodes and enunciates conservative configurations of the feminine. There are evident contradictions between his work as promulgator, collaborator and colleague to literary women such as H. D., Gertrude Stein, Mariane Moore, and his sense of the ideal feminine.” (p. 265) Se puede encontrar esta contradicción dentro de la información presentada en esta tesina: compárese la colaboración de Pound y Mary Fenollosa con la enumeración que hace Pound sobre los tipos de escritores en donde constantemente usa la palabra “men” para referirse a los que participan en la creación literaria.

En “River-Merchant’s Wife” aparecen estos elementos opuestos mas no de manera contradictoria. Por un lado la voz poetica nos informa que ella se debe casar sin su consentimiento; por otro lado, al final de poema, la voz poetica muestra independencia en el verso “As far as Cho-fu-sa.” Ella no va a hacer todo, el esposo debe participar para que ambos se encuentren. Se podría argumentar que es gracias al original que en el poema la mujer no es representada como un estereotipo de enamorada pero de todas maneras Pound merece algo de crédito. En un ensayo en el que compara las traducciones que Pound y Dante Gabriel Rossetti hicieron de unos poemas de Guido Cavalcanti, Roxana Preda demuestra cómo las estrategias de traducción afectan la representación de lo femenino en sus poemas. D. G. Rossetti traduce el italiano de Cavalcanti a un inglés característico de la época victoriana. Pound usa un inglés arcaico, una estrategia que Roxana Preda declara exitosa: “Pound's archaizing vocabulary

not only transmitted the 'feel' of old conventions, but placed his own translations in history, thus eluding the process of ageing in which conventional translations usually find themselves.” (p. 223) El resultado de los poemas es tan diferente como sus vocabularios. Preda explica cual era la meta de Cavalcanti al describir a la mujer que ama: “What we are made to see in her is her nobility and power, not her holiness.” (p. 224) Lo que D. G. Rossetti hace es definir a la mujer como una forma de divinidad que, ante todo, es pura. No reprodujo la imagen de Cavalcanti sino la idea victoriana de que la mujer debe ser una virgen. Ezra Pound, a través del vocabulario que decidió usar, fue capaz de recrear a la poderosa mujer de Cavalcanti.

El lenguaje de Cathay funciona a pesar del limitado conocimiento de chino que tenía Pound porque siempre estaba más interesado en dirigir al lector hacia el poema original que presentarle una sustitución. En el caso de “The River-Merchant’s Wife”, el lenguaje que se aleja de la retórica, que se usa para describir del modo más directo es lo que evita una representación patética de la voz femenina.

“The River-Merchant’s Wife” es un poema que rompe con la contradicción poundiana de lo femenino. Creo que esto es prueba de que el interés de Pound por encontrar esa cualidad perenne de la poesía era tan fuerte que le permitía dejar atrás las convenciones de su época. Cathay no sólo ha sobrevivido al siglo veinte, también ha promovido el interés en occidente por la poesía china. Las versiones de Pound, dice Roxana Predo al final de su ensayo, “discover a way of eluding the finality of conventional translations, and of representing better by minimizing representation.” (p. 232)

Las imágenes de la relación amorosa están organizadas de manera cronológica. La primera sección contiene imágenes que indican la infancia (el peinado de la niña, los juegos). Las estrofas que le siguen inmediatamente indican la edad de la esposa hasta llegar al final, el tiempo presente, que puede ser una sola sección, dependiendo de la edición. La falta de abstracción en el poema se extiende a la exactitud temporal del mismo. El resultado es la impresión de que el lector conoce toda la historia de la relación. Desde la época idílica que es presentada en la primera estrofa (“Two small people,

without dislike or suspicion.”) hasta el presente, el tiempo de la dolorosa espera, los lectores son informados de todos los eventos pertinentes a la relación entre la mujer y el mercader. En el último verso ocurre un cambio con la forma y el contenido que siempre me ha parecido interesante. En contenido me refiero al momento en que la mujer traza un límite, el ya mencionado: “As far as Cho-fu-sa.” Algunos lectores supondrán que ella prometerá ir a buscarlo hasta el fin del mundo (o por lo menos a cualquier parte del río Kiang) pero la propuesta de la esposa se mantiene dentro del terreno de lo posible. Cabe notar que el verdadero crédito de dicho contenido debe ir hacia Li Po. La invención de Pound aparece en la forma del poema: la separación del último verso. En ningún otro verso de “River-Merchant’s Wife” es separado de la misma manera y el resultado de ello es un refuerzo del juego de Li Po con las expectativas del lector.

En la última y penúltima estrofa, que son las que tratan la situación actual de la voz poética, hay dos menciones de sentimientos y aunque podrían ser lo que siente la esposa por la separación de su esposo, éstos son proyectados por la naturaleza. Ella los observa, los comenta pero finalmente no es un comentario directo sino un juego de espejos: “The monkeys make sorrowful noise overhead” y “The paired butterflies are already yellow with August /...They hurt me. I grow older”. Este desplazamiento no sorprenderá a ningún lector de *Cathay* ya que Pound utiliza este recurso varias veces en dicha colección. En el último poema de *Cathay*, “To-Em-Mei’s ‘The Unmoving Cloud’”, la voz poética, después de describir el paisaje que lo rodea, cree escuchar a los pájaros hablar y ellos le confirman que él no sólo está separado de los hombres, sino también del mundo natural.

Otro ejemplo de este desplazamiento en *Cathay* es el poema “Taking Leave of a Friend”. Como el título indica, el poema trata sobre una separación, mas la despedida entre amigos nunca es descrita sino que ocurre con otros sustantivos:

Mind like a floating cloud,  
Sunset like new acquaintances

Who bow over their clasped hands at a distance.

Our horses neigh to each other

as we are departing. (Pound 1975: 73)

El acto de despedirse está presente en el poema, pero no es llevado a cabo por quien uno esperaría: la separación está entre los caballos, no entre los jinetes. Lo mismo pasa en “River-Merchant's Wife”: uno esperaría que el “sorrowful noise” lo causara ella y lo que le lastimara fuera estar separada de su esposo, no las mariposas. Me parece que éste es un recurso máximo de sobriedad en el que Pound no permite que la esposa exprese cualquier grado de drama o sentimentalismo. La importancia de este logro se puede medir al entender lo que era la función de la poesía para Pound:

Good writers are those that keep the language efficient. That is to say, keep it accurate, keep it clear. It doesn't matter whether the good writer wants to be useful, or whether the bad writer wants to do harm.

Language is the main means of human communication. If the animal's nervous system does not transmit sensations and stimuli, the animal atrophies.

If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays.

Your legislator can't legislate for the public good, your commander can't command, your populace (if you be a democratic country) can't instruct its 'representatives', save by language. (Pound 1960: 32)

El logro de *Cathay* tiene repercusiones que van más allá de la carrera poética de Pound. Si él logra introducir un lenguaje que busca la claridad y la precisión para comunicarse en su vocabulario poético, también lo logra hacer para la lengua inglesa. La propuesta última de Pound va más allá de modificar el canon de la literatura inglesa: sugiere tener un impacto social de gran escala pero imperceptible y cuyo origen sería difícil de trazar.

“The River-Merchant's Wife” es detallado en cuanto a la vida y relación de la voz poética, pero

al concentrarse en construir imágenes que presentan, en lugar de querer impactar, la vida de una mujer logra ser impersonal. Es un poema apasionante ya que como lectores llegamos a conocer la historia de dos conocidos unidos por un matrimonio arreglado y que, con el tiempo, llegan a amarse sólo para tener que ser separados, pero también es objetivo. Mi resumen cuenta una historia cursi, pero Pound evita eso gracias a su dominio del método del ideograma que le permite mantener una distancia al construir una serie de descripciones. La voz poética es honesta, pero no se confiesa directamente. Al final, la mujer no le ruega nada a su esposo, ni siquiera le dice de forma abierta que lo extraña. El poema es una carta cuya meta es hacer una petición modesta: que si pasa por cierta parte de un río por favor le avise. Pound logra crear un poema libre de sentimentalismos, “denying its readers the pleasures of empathy,” ya que logra un poema de imágenes. (Witemeyer 1999: 51)

## Capítulo 2: William Carlos Williams

1: “*Say it, no ideas but in things*”

En 1974 Octavio Paz publicó *Veinte Poemas*, traducciones de poemas de William Carlos Williams y un ensayo introductorio. De manera similar al caso de Pound con Guido Cavalcanti, Octavio Paz escribe su ensayo después de haber traducido a William Carlos Williams. Es una lástima que Paz no discuta el criterio de selección para los poemas traducidos, pero se sobreentiende que la meta es presentar la obra de Williams. Los poemas abarcan desde 1917 hasta 1962 y el criterio de selección es el de Paz únicamente. El ensayo busca preparar al lector para la poesía de Williams al presentar las dificultades y características de su obra. La meta es crear lectores de Williams, explicando cualidades como: “La frontera entre prosa y verso, siempre difícil de trazar, se vuelve muy tenue en este poeta: su verso libre colinda con la prosa, no con la escrita, sino con la hablada, con el lenguaje diario.” (Williams 2008: 13) El libro está dirigido al lector que le sorprenda la ausencia de un lenguaje 'poético' en la obra de Williams.

En su ensayo, Paz cita un poema, “A Sort of a Song”, como si fuera una suerte de manifiesto poético por parte de Williams:

Let the snake wait under  
his weed  
and the writing  
be of words, slow and quick, sharp  
to strike, quiet to wait,  
sleepless.  
-- through metaphor to reconcile  
the people and the stones.  
Compose. (No ideas  
but in things) Invent!  
Saxifrage is my flower that splits  
the rocks. (Williams 2008: 70)

“Flores imaginarias pero que obran sobre la realidad” dice Paz. La interacción del poema con la realidad se expone con los versos entre paréntesis: (“No ideas/ but in things”) (Williams 2008: 23) y

nos dirige hacia la creación de lo que Paz llama *poema-cosa*. Como dice el poema, no busca componer e inventar ideas sino objetos: “Desde que principió a escribir, Williams manifestó su desconfianza frente a las ideas.” (Williams 2008: 13) Para Williams la imaginación es la cualidad más importante de todo poeta, es con ésta con la que se crean cosas, las metáforas con las cuales es posible “reconcile the people and the stones” (Williams 2008: 70). ¿Cómo es posible que el poema sea una cosa?, ¿cómo se pueden crear cosas con el lenguaje? Las palabras son el material con el que Williams crea, pero por sí solas no son la creación del poeta: “Las palabras son cosas pero cosas que significan” (Williams 2008: 16) A través de la composición, de la imaginación, el poeta es capaz de crear con las palabras. “Williams tuerce el cuello a la estética tradicional: el arte no imita a la naturaleza: imita a sus procedimientos creadores. No copia sus productos sino su modo de producción.” (Williams 2008: 14) El poema no es parte de la naturaleza, es un artificio que se encuentra en relación con la realidad del poeta: “Para Williams el artista[...] *separa* las cosas de la imaginación de la cosas de la realidad: la realidad cubista no es la mesa, la taza, la pipa y el periódico de la realidad sino que es otra realidad, no menos real[...] El poema-cosa no es la cosa: es otra cosa que cambia signos de inteligencia con la cosa.” (Williams 2008: 16) En esta creación ¿dónde quedó la metáfora que es capaz de reconciliar a la gente con las piedras? La composición lleva al poema-cosa, esa cosa está creada por cosas que significan, que son capaces de comunicar. El poema-cosa, al intercambiar significados, contiene la metáfora: “El poema es una metáfora en la que los objetos hablan y las palabras dejan de ser ideas para convertirlas en objetos sensibles” (Williams 2008: 18) La metáfora es total porque el poema es la metáfora y es el poema el que lleva a cabo la reconciliación entre la gente y las piedras.

La importancia que Williams encuentra en la imagen poética se puede medir en un breve ensayo sobre un libro de traducciones de poesía china. El libro se llama *One Hundred Poems from the Chinese* y el traductor es Kenneth Rexroth; es un texto que apareció cuarentaiún años después de *Cathay* y diez

años antes que *The Cassia Tree*, el resultado de un proyecto entre Carlos Williams y Raphael Wang. La opinión de Williams es entusiasta: ha encontrado en poemas escritos hace más de mil años una ejecución del recurso poético que tanto le interesa: la imagen. Williams reconoce la estrategia poética china de ser directa y sencilla.

The use of the metaphor, pivotal in our own day, had not been discovered by the Chinese in these ancient masterpieces. The metaphor comes as a flash, nascent in the line, which flares when the image is suddenly shifted and we are jolted awake just as when the flint strikes the steel. The same that the Chinese poet seeks more simply when the beauty of his images bursts at one stroke directly upon us. (Williams 2003: 194)

Williams transcribe tres poemas para exponer el uso de la imagen y se pregunta dónde está la metáfora, cómo es que el poema funciona al ser sólo una serie de imágenes:

Where is the poem? Without metaphor among these pages so effortlessly put down. Occidental art seems more than a little strained compared to this simplicity. You can't say there is no art since we are overwhelmed by it...The metaphor is total, it is overall, a total metaphor. (Williams 2003: 195)

Las imágenes funcionan en conjunto para esta metáfora total. Para Williams, el éxito de la poesía china fue lo que permitió que sea “so tough that it can outlast copper and steel”, tan fuerte que “the Chinese as a race have built upon it to survive”. La impresión es tal que Williams pregunta: “Have you ever thought that a cannon blast or that of an atomic bomb is absolutely powerless beside this?”(Williams 2003: 196) Una pregunta válida ya que se podría comparar la duración de la radiación que suelta la explosión de una bomba nuclear con la duración de un poema de Tu Fu.

Williams pasa en su ensayo a comentar la relación que se forma entre el idioma chino y su propia lengua al traducir poesía. Una observación que saca a la luz las lecturas de Williams sobre gramática china y traducción:

But the original inscriptions so vividly recording the colors and moods of the scene [...] The Chinese calligraphy must have contributed vastly to this.  
Our own 'Imagists' were right to brush aside purely grammatical conformations.

What has grammar to do with poetry save to trip up its feet in that mud? It is important to a translator but that is all [...] His [Rexroth's] knowledge of the American idiom has given him complete freedom to make an euphonious rendering which has defied more cultured ears to this date [...] inventing a modern language, or following a vocal tradition which he raises here to great distinction. (Williams 2003: 197)

La referencia a los imagistas y su relación con la gramática revela que Williams leyó la edición de Pound “The Chinese character as a medium for poetry” por Ernest Fenollosa. También se puede rastrear la influencia de Pound y Fenollosa al escribir sobre la importancia de la caligrafía en el efecto poético de la poesía china, la búsqueda por una liberación de la gramática en la composición poética y la importancia de recrear los efectos poéticos del texto original en el idioma al que se traduce (no sólo del ensayo de Fenollosa sino también los ensayos sobre traducción y las traducciones de Pound). Lo que quiero señalar con esto es que Williams escribe *The Cassia Tree* ya con todo el material de Pound sobre poesía china y traducción leído y digerido.

El comentario de Williams sobre la obra de Rexroth, escrito antes de que comenzara a trabajar en *The Cassia Tree*, es un testimonio a su interés en la antigua poesía china. El comentario también demuestra que cuando comenzó el proyecto de traducir poesía china, lo hacía ya con la influencia de varias lecturas de traducciones de poesía china y ensayos sobre el lenguaje y la poesía china escritos por diferentes autores.

2: “Mr. Paterson has gone away to rest and write.”

Una lectura rápida o descuidada de *Paterson* sugeriría al lector que se trata de un poema largo con un hermetismo comparable a *The Cantos*: cambios repentinos en la estructura, el ritmo, citas inconclusas que aparecen por doquier y mucha prosa. Es con la lectura cuidadosa que uno descubre que Williams no quiere confundir a su lector y alejarlo del texto. El poeta deja pistas y señalamientos para que el poema, sin perder la calidad de su poesía, sea comprensible. En el prefacio del “Book I” de *Paterson* Williams expone sus metas como poeta:

Rigor of beauty is the quest

To make a start,  
out of particulars  
and make them general, rolling  
up the sum, by defective means—

and the craft  
subverted by thought, rolling up, let  
him beware lest he turn to no more than  
the writing of stale poems . . . (Williams 1995: 3-4)

Estas tres secciones que he elegido del prefacio son confesiones del poeta hacia el lector sobre lo que está por emprender como creador. Primero la meta, la búsqueda que está sobre todo: “Rigor of beauty”. También expone su estrategia de composición, que comienza con lo particular para llegar a lo general, y funciona como una guía de comprensión para el lector. “By defective means” se podría entender como una muestra de humildad por parte de Williams, una autocrítica, pero también un comentario sobre los límites del lenguaje, de sus herramientas como poeta: lo que quiere presentar al lector estará limitado por las palabras, y Williams continúa esta idea en la siguiente estrofa al mencionar que “the craft” es “subverted by thought”. El poema comienza con Williams presentándose ante su lector y explicando su intención y situación como poeta. Las indicaciones de Williams continúan con los personajes, que también son los símbolos del poema:

A man like a city and a woman like a flower  
--who are in love. Two women. Three women.  
Innumerable women, each like a flower.

But  
only one man---like a city. (Williams 1995: 7)

El resultado de esta información es la creación de una lectura de asociación cada vez que una flor o flores o la ciudad se mencionan en el poema. Las sugerencias por Williams buscan mantener al lector interesado a través de la coherencia y la continuidad.

Las direcciones de Williams no se limitan a comunicarse a través de las palabras: la composición misma del poema le indica al lector cómo relacionar las cosas que son presentadas. Este es el caso de las justificaciones en los versos. Varias veces en el poema cuando los versos comparten el mismo tipo de justificación pertenecen a un solo conjunto con la misma voz poética, tono, ritmo y métrica. Un ejemplo breve de esto es la primera página del segundo libro de *Paterson*:

Outside  
                  outside myself  
                                  there is a world,  
he rumbled, subject to my incursions  
–a world  
                  (to me) at rest,  
                                  which I approach  
concretely–  
                  The scene's the Park  
                  upon the rock,  
                  female to the city  
  
– upon whose body Paterson instructs his thoughts  
(concretely)  
  
                  – late spring,  
                  a Sunday afternoon!  
  
– and goes by the footpath of the cliff (counting:  
the proof)                  (Williams 1995: 43)

En esta sección existen tres grupos unidos por la justificación: están los dos versos que se dividen en tres niveles, las tres secciones de versos que aparecen como una sola línea y los dos grupos de versos cortos que aparecen a mitad de la página. Hay partes que rompen con estas tres secciones: “concretely–”, “(concretely)” y “(counting: the proof)”. Estos versos los une algo más que ser anexos a las otras secciones: el contenido. Hay una continuidad en que los tres comienzan con “c”, la repetición de la palabra *concretely* y la repetición del uso de paréntesis. En *Paterson*, tanto el contenido como la forma de los versos le sugieren conexiones al lector.

Otro recurso que Williams usa en *Paterson* es la colocación de la puntuación. Con la excepción

de las secciones en prosa, uno puede encontrar ejemplos de este uso de la puntuación en cualquier página del libro. Ya sea que Williams use una coma, dos puntos o un punto (muchas veces en grupos de tres y con espacio en blanco separando cada punto) para romper con la cercanía de las palabras:

Rejected. Even the film  
suppressed : but . persistent (Williams 1995: 58)

It is early . . .  
the song of the fox sparrow  
reawakening the world  
of Paterson (Williams 1995: 205)

Este uso de los espacios y la puntuación recrea el ritmo que Williams tenía intencionado para su poema en el lector. Aunque una persona no esté leyendo en voz alta, la mirada se detiene en los signos, creando una pausa entre la lectura de las palabras y evitando así la pérdida del ritmo del poema.

La prosa que aparece en *Paterson* se puede dividir entre fragmentos de periódicos o libros que se relacionan con la ciudad de Paterson o con un personaje del poema y fragmentos de prosa escrita por o para William Carlos Williams. Por ejemplo, al comienzo del poema uno se encuentra con este fragmento de un censo:

From the ten houses Hamilton saw when he looked (at the falls!) and kept his counsel,  
by the middle of the century – the mills had drawn a heterogeneous population. There  
were in 1870, native born 20, 711, which would of course include children of foreign  
parents; foreign 12, 868 of whom 237 were French, 1,420 German, 3,343 English – (Mr.  
Lambert who later built the castle among them), 5, 124 Irish, 879 Scotch, 1,360  
Hollanders and 170 Swiss – (Williams 1995: 10)

En las notas de la edición no se asegura cuál es la fuente de la cita, aunque se menciona un par de libros que contienen información similar al censo y cuyo estilo Williams estaba imitando. Cabe resaltar que casi ningún fragmento en prosa es transcrito sin alteraciones por parte de Williams. La nota también menciona que en un borrador del poema el fragmento aparecía en verso. Por lo tanto Williams primero escribió en verso una imitación a los libros que tratan la historia de Paterson y luego decidió

presentarlo como prosa. Al aparecer como prosa, el fragmento aparenta ser un dato, a pesar de que se note la mano de Williams: “(at the falls!)”, y pretende otorgarle al lector información precisa sobre el desarrollo de Paterson.

De los fragmentos de prosa que provienen de los periódicos o un libro de crónicas de Paterson, sorprende que la mayoría trata de eventos de violencia extrema:

The first of these savages, having received a frightful wound, desired them to permit him to dance the Kinte Kaye, a religious use among those before death; he received, however, so many wounds that he dropped dead. The soldiers then cut strips down the other's body. . . . While this was going forward Director Kieft, with his Councillor (the first trained physician in the colony) Jan de la Montagne, a Frenchman, stood laughing heartily at the fun, and rubbing his right arm, so much delight he took in such scenes. He then ordered him (the brave) to be taken out of the fort, and the soldiers bringing him to the Beaver's Path, he dancing the Kinte Kaye all the time, mutilated him, and at last cut off his head. (Williams 1995: 103)

El hecho de que la narración aparezca en prosa crea un efecto de frialdad que resalta la violencia. La narración del asesinato se presenta de la misma manera en el poema que los números del censo: no sólo visualmente sino también con el mismo tono. El número de inmigrantes holandeses es igual de inherente, y olvidado, a la historia de Paterson que la insensata violencia con la que se trató a los nativos. El fragmento de prosa sobre el violento trató a los nativos aparece al comienzo del “Book III” de *Paterson*, el cual lleva el subtítulo de “The Library” y en términos generales trata con el tema de un lenguaje vivo y sano. En la sección donde aparece el fragmento de prosa citado, no sólo se trata el tema del lenguaje, también se pueden encontrar reflexiones metapoéticas mezcladas con voces que describen pequeñas escenas de la vida en Paterson.<sup>22</sup> Me parece que Williams apunta a demostrar, a través de prosa y poesía, la coexistencia de los varios elementos que formaron su ciudad. Al incluir escenas del presente y pasado de Paterson se forma un comentario sobre la relación del lenguaje con la vida cotidiana de la ciudad.

---

<sup>22</sup> Por ejemplo: “I got/ a woman outside I want to marry, will/ you give her a blood test?” (Williams 1995: 103)

Los fragmentos de cartas que aparecen dirigidas a Williams fueron escritas por Marcia Nardi y Allen Ginsberg. Las cartas son los pasajes más autobiográficos del poema. La mayoría de las cartas de Marcia Nardi aparecen en la primera mitad de *Paterson*, mientras que las de Ginsberg predominan en la segunda. Las cartas de ambos discuten el tema de la poesía y el oficio del poeta, lo cual sirve como una muleta externa para el lector. *Paterson* requiere una lectura muy atenta y las cartas presentan un comentario foráneo que permite al lector un momento de retrospectiva dentro del poema. Por ejemplo esta sección proveniente de una carta por Ginsberg:

There is no struggle to speak of the city, out of the stones etc. Truth is not hard to find .  
. . . I'm not being clear, so I'll shut up . . . . I mean to say paterson is not a task like  
milton going down to hell, it's a flower to the mind etc etc (Williams 1995: 211.)

Éste y otros fragmentos de Ginsberg presentan una opinión sobre *Paterson* y la poesía de Williams. Cuando se leen y entienden le ofrecen al lector una opinión sobre el poema dentro del poema. Que la fuente de los textos no sea Williams debe incitar reflexión por parte del lector sobre el texto que está leyendo.

Otro fragmento interesante que cumple una función similar a las cartas de Ginsberg y Nardi aparece al final de la segunda parte del “Book V”. Se trata de una entrevista que le fue hecha a Williams para el *New York Post* titulada “Mike Wallace asks William Carlos Williams is Poetry a Dead Duck?”. La parte que transcribo comienza después de que Mike Wallace le pide a Williams que lea un poema de e.e.cummings, el poema 57 del libro *Xaipe*:<sup>23</sup>

A. I would reject it as a poem. It may be, to him, a poem. But I would reject it. I can't understand it. He's a serious man. So I struggle very hard with it – and get no meaning at all.

---

<sup>23</sup> El poema cominena: (im)c-a-t(mo)/ b,i;l:e. La mitad del poema de cummings aparece en la entrevista. La nota editorial en *Paterson* relata que cummings quería \$25 para permitir el uso de su poema (no indican si los recibió) y que visitó a Williams para corregir la versión de su poema que aparecería en *Paterson*. La versión original del poema de cummings tiene seis versos más que la de *Paterson*, pero no tengo forma de saber si ése fue un cambio de cummings o si apareció de esa manera en la entrevista.

- Q. You get no meaning? But here's part of a poem you yourself have written: . . .  
 "2 patridges/ 2 mallard ducks/ a Dunggess crab/ 24 hours out/ of the Pacific/ and 2 live-  
 frozen/ trout/ from Denmark . . ." Now, that sounds just like a fashionable grocery list!
- A. It is a fashionable grocery list.
- Q. Well – is it poetry?
- A. We poets have to talk in a language which is not English. It is the American idiom. Rhythmically it's organized as a sample of the American idiom. It has as much originality as jazz. If you say "2 patridges, 2 mallard ducks, a Dunggess crab" – if you treat that rhythmically, ignoring the practical sense it forms a jagged pattern. It is, to my mind, poetry.
- Q. But if you don't "ignore the practical sense" . . . you agree that it is a fashionable grocery list.
- A. Yes. Anything is good material for poetry. Anything. I've said it time and time again.
- Q. Aren't we supposed to understand it?
- A. There is a difference of poetry and the sense. Sometimes modern poets ignore sense completely. That's what makes some of the difficulty . . . The audience is confused by the shape of the words.
- Q. But shouldn't a word mean something when you see it?
- A. In prose, an English word means what it says. In poetry, you're listening to two things . . . you're listening to the sense, the common sense of what it says. But it says more. That is the difficulty. (Williams 1995: 222)

Aunque *Paterson* no alcanza la complejidad estructural o el reto de lectura que presenta el poema de cummings, sí se pueden encontrar secciones en las que uno también podría admitir comprensión, como Williams, "I can understand it", y secciones que, como la "fashionable grocery list", harán a cualquiera preguntar "is this poetry?" Las preguntas no son las de un crítico literario, son las de un lector y las respuestas de Williams están al mismo nivel: admite que no comprende el poema y admite las dificultades que presenta el suyo. La sección de prosa es una muestra de simpatía hacia el lector.

Un ejemplo notable sobre la ayuda que Williams le ofrece a su lector se encuentra en el primer capítulo del "Book IV" de *Paterson*. En esta sección, que comienza con el título "An Idyl", se presenta una relación entre tres personajes: Corydon, Phyllis y Paterson. En el libro aparecen las conversaciones entre los personajes y también las cartas de Phyllis al borracho de su padre. En esta parte de *Paterson* Williams separa cada fragmento con una serie de puntos que cruzan horizontalmente la hoja y al comienzo de cada nuevo fragmento, en la parte superior derecha, escribe los nombres de los personajes

que están hablando, por ejemplo: “Corydon & Phyllis”. En los casos de las cartas simplemente escribe “A Letter”. Este formato que presenta un orden similar al de un texto dramático es una herramienta para ahorrarle tiempo al lector: con una lectura detallada se podría distinguir el léxico de los tres personajes, algo que no todo lector estaría dispuesto a hacer. El formato permite ir directo a lo que presentan las palabras.

¿Qué nos dice esto sobre la poesía de Williams? Me parece que le preocupa cómo será leída su poesía, de qué manera su lector recibe y comprende el poema. Un texto con la extensión de *Paterson* puede llegar a intimidar y perder a cualquier lector. Williams usa un lenguaje cotidiano, ahí no hay obstáculo. La barrera es la extensión del poema. En poemas cortos la estrategia poética puede estar dirigida a presentar el poema como una imagen, algo que parece ser inmediato, y por razones prácticas esa estrategia no puede funcionar en un poema con la extensión de *Paterson*. Las estrategias que Williams crea para contribuir y guiar a la lectura de un poema no son una fórmula, son soluciones exclusivas a cada texto.

3: “the equation is beyond solution, yet/ the sense is clear”

*The Cassia Tree* fue publicado por New Directions en 1966. Williams Carlos Williams colaboró junto con David Wang<sup>24</sup> en las traducciones desde 1957, el año que se conocieron, hasta la muerte de Williams en 1963; la publicación es póstuma. Williams contactó a Wang después de haber leído sus traducciones de poesía china en una revista. Cuando se conocieron fue Wang quien le propuso a

---

<sup>24</sup> El resumen que Eliot Weinberger hace de la vida de Wang me resulta interesantísimo: “Wang, also known as David Happell Hsin-fu Wand, was born in China – a direct descendant, he claimed, of Wang Wei – escaped to the U. S. after the revolution, and became surely the only Chinese-American who was both a pseudo-Nazi white supremacist (and a member of the seedier circles around Pound in St. Elizabeths) and a Black Panther (in Oakland in the 1960s). Among other things, he was also a stodgy professor, active in academic bureaucracy; a bisexual martial arts fanatic; a poet (“in the Greco-Sino-Samurai-African tradition”) and friend of many of the Beat and Black Mountain poets, who had long talks about poetry with Muhammad Ali; a translator of Hawaiian and Samoan oral poetries, included in the Rothenberg *Technicians of the Sacred* anthology; and a possible suicide (at a MLA convention) who some people believe was murdered.” (Weinberger 2003: xxiv-xxv)

Williams trabajar con traducciones y Wang el que terminó el proyecto:

By September WCW had agreed to work with Wang on a group of translations, and by January the following year they were discussing and exchanging manuscripts. But by the end of the month WCW began to feel that the project might be too ambitious for his now limited energies, and on 25 February he returned the translations to Wang admitting defeat . . . Wang nevertheless continued to send WCW his translations, and WCW worked on them for publication, although his changes became fewer and fewer, until the last translation sent to WCW –The Knight on 27 Jan. 1961 – is printed without any changes from Wang's draft. (Williams 1991: 501)

No hay duda de que Williams tenía interés en la poesía china y por lo tanto el proyecto de traducir le atrajo, pero el hecho de que él haya tomado la decisión de hacer a un lado el proyecto de traducción debe marcar la lectura que uno le da a *The Cassia Tree*. A diferencia de otras traducciones de Williams, él comparte la creación del poema. La relación entre Fenollosa y Pound es diferente a la de Wang y Williams ya que los cuadernos de Fenollosa son los cimientos sobre los que Pound construye *Cathay* mientras que Williams y Wang edifican juntos los textos.

Gracias a que las universidades de Yale y Dartmouth poseen la correspondencia de William Carlos Williams se puede comparar una traducción original de Wang con la versión publicada del poema “Spring Song”, es decir, después de que Williams la corrigiera (la versión de Wang está a la izquierda; la publicada, a la derecha):

A young lass  
Plucks mulberry leaves by the stream.

A young lass  
Plucks mulberry leaves by the river

Her white hand  
Reaches toward the green.

Her white hand  
Reaches toward the green

Her rosy cheeks  
Shine under the sun.

Her flushed cheeks  
Shine under the sun

The hungry silkworms  
Are waiting for her.

The hungry silkworms  
Are waiting

Oh, young horseman,  
Why do you tarry? Get going!

Oh, young horseman  
Why do you tarry. Get going.

(Williams 1991: 365, 501)

Un lector que conoce a Williams podría señalar correctamente cuál es la versión corregida por el poeta. Lo primero que llama la atención es el cambio de la puntuación: Williams reduce el papel de ésta en el poema. Desaparecen los puntos que terminaban las primeras cuatro coplas y en la última estrofa desaparece una coma, un signo de interrogación y uno de exclamación, ambos son reemplazados por puntos. La puntuación original en “Spring Song” trata de forzar una lectura en lugar de sugerirla, en especial los signos de interrogación y admiración, y creo que por eso Williams la cambió. Tantos puntos y signos eran un obstáculo en la lectura del poema, en especial para uno que funciona a través de la presentación de una serie de imágenes. Williams cambia “stream” por “river”, “rosy” por “flushed” y omite el “for her” que aparecía en la versión de Wang. Los cambios de Williams tienen dos efectos en el poema: vuelve las imágenes más directas, es decir que son más accesibles para la imaginación del lector, lo cual acelera la lectura del poema. El segundo efecto es que el vocabulario dificulta la lectura del poema, no en el sentido de hermetismo o confusión, sino que no existe una voz que guíe al lector, el poema sólo presenta imágenes y el lector debe hacer lo demás por su cuenta. Se podría decir que los cambios de Williams no son muchos y, a fin de cuentas, la mano de Wang predomina en el poema. Otra comparación que permiten los archivos epistolares de Williams es un poema que Wang tituló “The Lady of Lo-Yang” y Williams cambió a “The Peerless Lady”. Es un poema más largo que “Spring Song” (veinte versos) y en él los cambios de Williams son más notables. Primero trabajaron en esta traducción (27 de enero, 1958) y meses después en “Spring Song” (10 de julio, 1958). Aquí reproduzco la última estrofa, primero la versión de Wang y después la corrección de Williams.

In her circle of friends are men of pedigree and wealth.  
She visits only the king and aristocrats.  
Can she recall the girl who was pure as ivory  
And used to wash her clothings by the creek not very far away?

None but the bigwigs visit her house  
Only the Chaos and the Lees get by her guards  
But do you realize this pretty girl  
Used to beat her clothes at the river's head? (Williams 1991: 364, 502)

A diferencia de “Spring Song”, aquí la modificación por parte de Williams es total. Se puede sugerir que Williams trabajó con más energía que con “Spring Song” porque la traducción se hizo al comienzo del proyecto con Wang. También es necesario comentar que el estilo de Wang en esta traducción no es el mismo que el de “Spring Song”, en donde las imágenes, a pesar de que Williams lo haya corregido, eran más directas y menos adornadas que en “The Lady of Lo-Yang”. Esta comparación demuestra que el estilo poético de Wang se fue adaptando al de los requerimientos de Williams para las traducciones y cuanto más trabajaban menos correcciones eran requeridas de Williams. Prueba de este proceso es la última traducción que hicieron juntos: “the last translation sent to WCW — *The Knight* on 27 Jan. — is printed without any changes from Wang's draft. Wang kept WCW informed of the publication of the poems in periodicals, and confirmed that WCW had no objection to their publication or to his name appearing as a joint author.” (Williams 1991: 501) Que Williams deje de involucrarse en la creación de las traducciones de Li Po se debe más al deterioro de la salud de Williams (sufrió su primer paro cardíaco en 1948) que a una falta de interés literario y es por ello que se limitó a supervisar las traducciones de Wang. Los siguientes versos pertenecen a la primera estrofa de “The Knight”:

In March the dust of Tartary has swept over the capital.  
Inside the city wall the people sigh and complain.  
Under the bridge the water trickles with warm blood  
And bales of white bones lean against one another. (Williams 1991: 367)

Éste es un poema que se acerca más al estilo de William Carlos Williams que “The Lady of Lo-Yang”. A pesar de que todavía se pueden observar ciertos adornos (como agregarle un adjetivo a “blood”) sin duda ha habido una mejora en los versos de Wang. Williams llega a confiar en la habilidad poética de Wang para llevar a cabo el proyecto poético que comenzaron. Finalmente es Wang quien trabaja bajo la

dirección de Williams, recordemos que Wang ya estaba traduciendo desde antes con su propio estilo. Lamentablemente (para esta tesina), *The Cassia Tree* no tiene una organización cronológica. “The Knight” no es el último poema del libro. No se puede saber en qué momento de la relación laboral de Wang y Williams se produjo “Long Banister Lane”, qué tanto corrigió Williams. Me parece claro que Williams lo corrigió, el título siendo prueba de esto. El cambio de “The Lady of Lo-Yang” a “The Peerless Lady” demuestra que Wang prefería extranjerizar y Williams domesticar, acercar el texto al lector.<sup>25</sup> “Long Banister Lane” parece ser el nombre de una calle en los Estados Unidos, es una imagen más viva y más fácil de representar que un poblado de la China del siglo VIII:

“Long Banister Lane”

When my hair was first trimmed across my forehead,  
I played in front of my door, picking flowers.  
You came riding a bamboo stilt for a horse,  
Circling around my yard, playing with green plums.  
Living as neighbors at Long Banister Lane,  
We had affection for each other that none were suspicious of.

At fourteen I became your wife,  
With lingering shyness, I never laughed.  
Lowering my head towards a dark wall,  
I never turned, though called a thousand times.

At fifteen I began to show my happiness,  
I desired my dust to be mingled with yours.  
With devotion ever unchanging,  
Why should I look out when I had you?

At sixteen you left home  
For a faraway land of steep pathways and eddies,  
Which in May were impossible to traverse,  
And where the monkeys whined sorrowfully towards the sky.

The footsteps you made when you left the door  
Have been covered by green moss,  
New moss too deep to be swept away.  
The autumn wind came early and the leaves started falling.

---

<sup>25</sup> De los veintinueve poemas que forman *The Cassia Tree*, sólo tres contienen palabras que buscan reproducir nombres chinos, “The Knight” es uno de ellos.

The butterflies, yellow with age in August,  
Fluttered in pairs towards the western garden.  
Looking at the scene, I felt a pang in my heart,  
And I sat lamenting my fading youth.

Every day and night I wait for your return,  
Expecting to receive your letter in advance,  
So that I will come traveling to greet you,  
As far as Windy Sand.

No me parece exagerado comentar que Pound, a través del logro poético de *Cathay*, crea una tradición de traducción de Li Po a la lengua inglesa. Por lo tanto, *Cathay* es la vara con la que se miden las obras posteriores. Esto incluye las traducciones que se centran en lo poético, como las de Williams, Gary Snyder o Amy Lowell, y también las traducciones que están construidas sobre la investigación académica y el parámetro de la fidelidad, como las de Kenneth Rexroth y David Hinton (sobre quien hablaré más adelante). Con esta tradición en mente es imposible no leer y analizar “Long Banister Lane” en comparación directa con “The River-Merchant's Wife”.

Similar a la versión de Pound, “Long Banister Lane” está dividido en imágenes, con una estrofa extra. Hay una organización cronológica de la relación entre la mujer y el hombre hasta culminar en un presente. Williams usa la misma estructura que Pound ya que está diseñada para presentar imágenes de manera muy práctica. La meta al hilar la serie de imágenes es crear un imagen prolongada, singular, que representa la relación completa de la pareja que se conoció en “Long Banister Lane”. El efecto de esta imagen extendida, el poema en su totalidad, es lo que Williams encontró en las traducciones de K. Rexroth: la metáfora total, el efecto de la suma de todos los versos. Recordemos el fragmento que cité en la página 28: “The metaphor is total, it is overall, a total metaphor.” La representación de una relación que comenzó en la infancia apunta hacia la comunicación de lo que siente la voz poética en su presente a causa de la separación.

“The River-Merchant's Wife” es un texto que, si se lee en voz alta, muestra tener una sencilla melodía (la cual facilita la lectura y memorización del poema). Es posible que Williams se haya

percatado de que si buscaba hacer una traducción melódicamente atractiva dentro de la estructura de Pound, era imposible que el resultado final no aparentara ser una imitación burda. La solución de Williams es sacrificar lo sonoro para concentrarse por completo en las imágenes poéticas. Al perder lo melódico en un monólogo dramático se puede presentar un tono que aparente ser menos poético y más coloquial. El problema con las ejecuciones de Williams se debe al lenguaje que usa. El verso de Pound “Forever and forever and forever” funciona porque la repetición encaja con el resto del poema (un recurso que usa varias veces) y porque las palabras (o la falta de un vocabulario amplio) pertenecen al campo semántico de una persona de quince años. La versión de Williams del mismo verso “With devotion ever unchanging” no me parece bien lograda es un verso con un lenguaje 'poético,' con un lenguaje que se separa de la voz que busca representar el monólogo dramático. Si la intención era alejarse de lo que hace Pound, puede que Williams hubiera sido más exitoso llevando su verso en la dirección opuesta, es decir, usando un lenguaje coloquial. El lenguaje del verso, como en otros del poema, no presenta un léxico que coincida con la voz poética que los poetas Wang y Williams buscan recrear.

Versos como: “Why should I look out when I had you?”, “Looking at the scene”, “I felt a pang in my heart./ And I sat lamenting my fading youth.” o “Everyday and night I wait for your return” podrían parecer sentimentales, hasta cursis en comparación con la severidad de “The River-Merchant's Wife”. La meta que está detrás de las decisiones que Williams toma en cuanto al lenguaje es la claridad. Si el léxico del poema es meloso y delata su artificialidad es porque Williams no comparte la obsesiva búsqueda de la precisión de Pound. Lo que interesa a Williams es que su poema sea recibido por el lector de la misma manera que se percibe una imagen, por lo que escoge el lenguaje que cree tendrá este efecto. Similar a la composición en *Paterson*, la estructura y el lenguaje del poema buscan ayudar al lector. Que el lenguaje del poema pueda llegar a ser melodramático tiene la ventaja de que no deja duda sobre los sentimientos de la voz poética, cualquier lector entenderá cuál es la situación. Hay

una estrofa para cada etapa: la infancia, cada año desde que se casaron, el cambio en el paisaje que resultó por su partida y la propuesta del reencuentro. Williams sacrifica la estética en la búsqueda del efecto poético, de la metáfora total, la imagen compuesta por imágenes.

Es la poética de Williams, guiando la traducción del poema, lo que salva a “Long Banister Lane” de ser un poema vago y sentimental, aunque no a sus versos. Sería un error juzgar al poema línea por línea, ya que, como se ha demostrado en este capítulo, Williams apunta hacia el efecto metafórico que crea la suma de los versos. Regresando al ensayo con el que abrí este capítulo, Octavio Paz afirma que Williams es “el autor de los poemas más *vivos* de la poesía norteamericana moderna.” (Williams 2008: 21) Durante mucho tiempo me pareció inservible este comentario de Paz, es decir, yo no sabía cómo tomarle el pulso a los versos de Williams. Pero lo mantuve en mente ya que es una de las pocas declaraciones severas sobre los poemas de Williams en el ensayo. En la sección “Poema y poesía” de *El Arco y la Lira*, Octavio Paz trata a los poemas como seres vivientes:

Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado– y asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte.

El ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje. (Paz 1995a: 49)

Si los poemas de Williams son los más *vivos*, se debe a que construyen imágenes más complejas permitidas por el lenguaje. Y esa es la meta de Williams, ésa es la metáfora total. Recordemos la observación de Williams sobre las traducciones de Tu Fu al comienzo de este ensayo: “the Chinese poet seeks more simply when the beauty of his images bursts at one stroke directly upon us.” (Williams 2003: 194) Este efecto era el que Williams aspira recrear en su traducción. Que todas las imágenes que ha creado en el poema se sumen como una sola en la última estrofa y el lector perciba la belleza del poema.

## Conclusión

David Hinton es poeta y traductor del idioma chino. Los libros de traducciones que ha publicado son textos de poesía y filosofía clásica china. En la *New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry* sus traducciones de Li Po aparecen junto a las de Ezra Pound y William Carlos Williams. Basta con mirar los textos para notar diferencias entre los poemas de Hinton con los de sus compatriotas: el uso de coplas en verso libre, una seña de un traductor interesado en la fidelidad. Me parece interesante comenzar la conclusión de esta tesina con un breve comparación entre los poemas de Pound y Williams y el de un poeta con un amplio conocimiento del lenguaje y la cultura china. Ésta es la versión del poema de Li Po traducida por David Hinton:

### “Steady-Shield Village Song”

These bangs not yet reaching my eyes,  
I played at our gate, picking flowers,

and you came on your horse of bamboo,  
circling the well, tossing green plums.

We lived together here in Steady-Shield,  
two little people without any suspicion.

At fourteen, when I became your wife,  
so timid and betrayed I never smiled,

I faced wall and shadow, eyes downcast.  
A thousand pleas: I ignored them all.

At fifteen, my scowl began to soften.  
I wanted us mingled as dust and ash,

and you always stood fast here for me,  
no tower vigils awaiting your return.

At sixteen, you sailed far off to distant  
Billow-Ease in Fear-Wall Gorge, fierce

June waters impossible, and howling

gibbons calling out into the heavens.

At our gate, where you lingered long,  
moss buried your tracks one by one,

deep green moss I can't sweep away.  
And autumn's come early. Leaves fall.

It's September now. Butterflies appear  
in the west garden. They fly in pairs,

and it hurts. I sit all heart-stricken  
at the bloom of youth in my old face.

Before you start back from out beyond  
all those gorges, send a letter home.

I'm not saying I'd go far to meet you,  
no further than Steady-Wind Sands. (Hinton 2010: 177-8)

Antes de publicar en el 2008 la antología *Classical Chinese Poetry*, donde aparece el poema de Li Po que transcribí, Hinton publicó *The Selected Poems of Li Po* en 1996. En ese libro Hinton traduce el título del poema de Li Po como “Ch' ang-Kan Village Song”, y, como Pound, deja los nombres de lugares con la pronunciación de su nombre en chino. Al preguntarle a Hinton cuál fue la razón que lo llevó a traducir los nombres propios, me respondió:

I decided to translate proper nouns because in Chinese their literal meaning registers with readers and informs the poems. I didn't know of Williams' translation when I did the first version. And Pound's didn't influence me much, because he was translating with an agenda and without any ability to read the original. More interesting I think than the differences in my translation, which are small and incidental aside from translating the proper nouns, is the difference between mine and those of Pound and Williams. As I read Chinese, mine are closer to the original for one thing. As for the quality of poetic language in English, that's for you to consider.<sup>26</sup>

La razón de Hinton para traducir los nombres propios concuerda con lo que él mismo afirma más adelante: “I read Chinese”. En el caso de “The River-Merchant's Wife: A Letter”, Fenollosa no tradujo

---

<sup>26</sup> Obtuve el correo electrónico de David Hinton a través de su página de internet <[www.davidhinton.net](http://www.davidhinton.net)>. Él me escribió un correo electrónico respondiendo varias preguntas que le hice sobre su obra el 3 de mayo del 2011.

los nombres propios y por lo tanto Pound no tenía opciones disponibles. En “Long Banister Lane” aparece, en el último verso, el nombre “Windy Sand”, que no está muy lejos del “Steady-Wind Sands” de Hinton. Si regresamos al poema “The Knight”, la traducción en “The Cassia Tree” enteramente de Rafael Wang, notamos que no traduce nombres propios. Se pueden obtener dos conclusiones de esto: Wang no posee los recursos necesarios para la traducción de nombres propios (no es lo mismo “Windy” que “Steady-Wind”) o no le interesa traducir nombres propios. La decisión de traducir los nombres propios en “Long Banister Lane” fue de Williams, aunque sólo sean dos.

El comentario de Hinton sobre Pound me parece crucial: “And Pound's didn't influence me much, because he was translating with an agenda and without any ability to read the original.” Por un lado, esto habla sobre las metas de traducción con las que Hinton encara el poema de Li Po: escribir un texto cercano al original. Por otro lado, me parece que hay una presencia del poema de Pound en la intención de Hinton. Quiero decir que a pesar del indudable hecho de que el contenido de “River-Merchant's Wife” no afecta al de “Steady-Shield Village Song”, el peso literario del primero sí define la creación del segundo. La importancia de la traducción de Pound inaugura las traducciones de Li Po en el siglo XX. Hinton conoce el poema de Pound y busca que su traducción no quede hundida bajo el peso de un poema bien logrado y establecido. Hinton por lo tanto apunta hacía un terreno que no le era posible a Pound conquistar: el de la cercanía al texto original, la fidelidad.

El poema “Steady-Shield Village Song” está escrito con coplas en verso libre. En la antología donde aparece el poema éstas son usadas en la mayoría de los poemas. La siguiente pregunta para Hinton fue por qué usaba esa estructura y cuáles eran las ventajas que esto le brindaba: “I use the couplet because it is the basic structure of the Chinese, and then I try to play with it, blur it etc by running lines across the stanza breaks etc. It's still free verse, by the way.”

La decisión estructural de Pound y Williams está guiada por el contenido. Hinton conoce la forma original y por lo tanto puede intentar recrearla. En la introducción a su antología *Classical*

*Chinese Poetry*, David Hinton comenta con precisión que “Ezra Pound saw in its concrete language and imagistic clarity a way to clear away the formalistic rhetoric and abstraction that dominated English poetry at the time.” (Hinton 2010: ix) Encontramos aquí lo mismo que he buscado demostrar en esta tesina: purgar la poesía inglesa de una retórica estilística. Pero más adelante, en la misma introducción, Hinton describe las características del lenguaje chino y me pareció que se oponían a lo que Pound encontró en los cuadernos de Fenollosa:

The other remarkable characteristic of the language is that its grammatical elements are minimal in the extreme, allowing a remarkable openness and ambiguity that leaves a great deal unstated: prepositions and conjunctions are rarely used, leaving relationships between lines, phrases, ideas, and images unclear; the distinction between singular and plural is only rarely and indirectly made; very often the subjects, verbs, and objects of verbal action are absent. In addition, words tend to have a broad range of possible connotation. This openness is dramatically emphasized in the poetic language, which is far more spare even than prose. In reading a Chinese poem, you mentally fill in all that emptiness, and yet it remains always emptiness. The poetic language is, in and of itself, pure poetry. (Hinton 2010: xxi)

¿Dónde queda la claridad y la precisión? Le pregunté a Hinton si las características que describía de la lengua china no eran contradictorias con las cualidades que Pound tanto resaltaba:

For my deep thoughts about the contrast between the openness and concreteness of Chinese poetic language, look at the introductions to my two anthologies: *Mountain Home* and the one you mention: *Classical Chinese Poetry*. The openness is a reflection of empty consciousness and Cosmos, within which the concrete occurrence of the ten thousand things register most immediately and exquisitely. Pound sensed the concreteness [sic], to a certain extent, but knew nothing of the emptiness and the whole philosophical world behind it.

David Hinton conoce la intrincada relación entre la filosofía y la poesía china. Él busca mantener y recrear esta relación, lo cual determina el léxico del poema y, como consecuencia, el contenido que el lector encuentra varía mucho de lo que pueden ofrecer Williams y Pound. Me parece pertinente agregar otra cita de la introducción a *Classical Chinese Poetry* para hacer su respuesta un tanto más clara:

These two defining characteristics of the language – empty grammar and graphic form –

are reflected in the Taoist cosmology that became the conceptual framework shared by all poets in the mature written tradition[...] Presence (yu) is simply the empirical universe, which the ancients described as the ten thousand living and nonliving things in constant transformation, and absence (wu) is the generative void from which this ever-changing realm of presence perpetually arises. This absence should not be thought of as some kind of mystical realm, however. Although it is often spoken of in a general sense as the source of all presence, it is in fact quite specific and straightforward: for each of the ten thousand things, absence is simply the emptiness that precedes and follows existence[...] As it reflects this cosmology in its empty grammar and pictographic nature, the poetic language is nothing less than a sacred medium. (Hinton 2010: xxi-xxiii)

No hay choque o contradicción. Ambas cualidades existen en el lenguaje y la poesía chinos. Pound (aunque también Williams a un grado menor) fue capaz de percibir lo concreto en la poesía china porque esa cualidad poética ya comenzaba a aparecer en su poesía anterior al descubrimiento de Fenollosa y *Cathay* es prueba irrefutable de que el lenguaje inglés puede alcanzar un estado de “concreteness” similar al de la poesía china. Los poetas chinos alcanzaron los límites de precisión que el lenguaje chino podía alcanzar y Pound fue capaz de traducir al inglés este logro. Williams logró recrear la serie de imágenes que hacen del poema una gran metáfora, recurso que llega a través de la lectura de poesía, no de ensayos. No hay duda de que Hinton tiene una ventaja sobre Pound y Williams en cuanto a la información sobre la poesía y la cultura china. Como traductor, Hinton parece estar más en su elemento. Lo notable de esta comparación es descubrir que Williams y Pound, sin tener información sobre la relación entre la poesía china y la cosmología taoísta, sin conocer la lengua que traducían, fueron capaces de entender y trabajar con aspectos de la poesía china que tienen una profunda relación con un sistema filosófico sin una presencia notable en la civilización occidental. Aunque los límites del logro se definen, como dice Hinton, por los límites del conocimiento de Pound, que sólo “sensed the concreteness, to a certain extent, but knew nothing of the emptiness and the whole philosophical world behind it.” Éste sigue siendo un punto notable ya que ambos (Williams y Pound) lo alcanzan a través de su oficio como poetas, con esto me refiero a su trabajo con el lenguaje, la lectura minuciosa y una curiosidad insaciable. El resultado final, los poemas, y el hecho de que aparezcan en

antologías a lado de las traducciones de académicos como David Hinton y Kenneth Rexroth, ratifica la noción que tuvo Pound al comienzo su carrera: que existe algo inherente en toda la poesía, sin importar la lengua en que se escriba.

So pena de sonar redundante, creo que el logro que cada poeta está condicionado por la situación de su desarrollo poético (y edad) cuando llevó a cabo su traducción. *Cathay* está lleno de la curiosidad y emprendimiento del joven Pound que, gracias a Fenollosa, se encuentra en buen camino para desarrollar un estilo propio como poeta. En *The Cassia Tree* no hay una energía similar, sino un esfuerzo de Williams por continuar creando y buscando espacios nuevos para su poesía:

Técnica y creación, útil y poema son realidades distintas. La técnica es procedimiento y vale en la medida de su eficacia, es decir, en la medida que es un procedimiento susceptible de aplicación repetida: su valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento. La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco. (Paz 1995a: 44.)

Con esta definición en mente, ¿cómo entendemos los poemas de los dos norteamericanos? La técnica de Pound es la técnica de *Cathay*. Es una técnica que, dentro de las metas poéticas de ese libro, se acerca a la perfección. Para Pound siempre “surge un nuevo procedimiento”, pero eso no significa que descarta el procedimiento de *Cathay*; consciente del éxito de su técnica, Pound la mantiene en su arsenal para utilizarla cuando el poema lo exige. Es por esto que uno puede reconocer el estilo de *Cathay* a través de *The Cantos*.

La técnica de Williams en *The Cassia Tree* nos remite más a esta sección del párrafo: “La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada.” No diría que la técnica de Williams se encuentra degradada en los poemas de esa colección, pero sí que su técnica ya había sido perfeccionada. Él trabaja con una herramienta conocida, cómoda. El que aprende a utilizar las herramientas es David Wang.

En el ensayo “The Serious Artist”, Pound comienza hablando sobre el desarrollo de la técnica y cómo es ésta la que a veces puede llevar al artista a crear una obra que es “great art”. Medita sobre el

tema y arriva a la siguiente observación:

On closer analysis I find that I mean something like 'maximum efficiency of expression'; I mean that the writer has expressed something interesting in such a way that he cannot re-say it more effectively. I also mean something associated with discovery. The artist must have discovered something – either of life itself or of the means of expression. (Pound 1968: 56)

La obra completa de Pound, incluyendo los *Cantos*, es la búsqueda de la “maximum efficiency of expression.” En su obra, Williams está más ligado con la parte de “discovery,” en especial con descubrir algo “of life itself.”

Siguiendo los requerimientos que Pound escribió en 1913, de los dos poemas que son el foco de estudio de esta tesina sólo el de Pound es “great art”. Esto lo afirmo basándome en la importancia que tuvo la poética que surgió de los cuadernos de Fenollosa (tanto en la obra de Pound como en la de otros poetas) y en el éxito que tuvo Pound de ejecutar la técnica que eligió para *Cathay*. En el caso de Williams existe una técnica desarrollada, pero el descubrimiento de la imagen total fue hecho antes, en *Paterson*, lo cual puede hacer que el poema le resulte al lector más como repetición que como “discovery.”

En el mismo ensayo Pound comenta sobre el poeta y la poesía: “There is the 'labour foregoing', the patient testing of media, the patient experiment which shall avail perhaps the artist himself, but is as likely to avail some successor.” (Pound 1968: 55) Los dos poemas estudiados en esta tesina son prueba del “labour foregoing.” Puede que esto sea más evidente en el caso de Pound ya que se puede trazar el impacto que *Cathay* tuvo en el resto de su obra poética. En el caso de Williams tal vez el “labour foregoing” no sea tan evidente ya que no hay un nuevo experimento poético en *The Cassia Tree*, pero hay que recordar que la traducción de poesía china era algo nuevo para Williams: sin duda se trataba de un “testing of media,” un “patient experiment” que no pudo ser desarrollado con éxito.

La posibilidad de que un poema se pueda usar como punto de referencia para estudiar la obra

de un poeta (en este caso dos poemas de dos poetas) es prueba de que el poeta no sólo está en búsqueda del “maximum efficiency of expression” del que hablaba Pound sino que deja un camino creativo que traza su búsqueda. Este forraje poético puede ser retomado por otro poeta. Bien dice Pound en la cita anterior que el “patient experiment” de uno es “as likely to avail some successor.” Esto es lo que sucede con la búsqueda que Pound comienza a trazar al traducir, con la ayuda de Fenollosa, poesía china. Wang y Williams forman parte del grupo de poetas que continuarán con el trabajo poético, de búsqueda, que Pound comenzó.

## Bibliografía

- Dennis, Helen M. 1999. "Pound, women and gender". *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Ed. Ira B. Nadel. Reimpresión. Cambridge, R.U.: Cambridge UP.
- Eliot, Thomas Stearns. 1999. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber.
- Fenollosa, Ernest. 2007. *Los Caracteres de la Escritura China como Medio Poético*. Ed. Ezra Pound. Trad. e intro Salvador Elizondo. D.F., México: Ediciones Fósforos, U Autónoma Metropolitana. Colección Molinos de Viento.
- Hinton, David. 1996. *The Selected Poems of Li Po*. Trad. y ed. David Hinton. 9a impresión. Nueva York: New Directions.
- Hinton, David. 2010. *Classical Chinese Poetry: An Anthology*. Intro, trad. y ed. David Hinton. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kenner, Hugh. 1985. *The Poetry of Ezra Pound*. Lincon, NE: Bison Book, U. of Nebraska P.
- Kenner, Hugh. 1971. *The Pound Era*. Berkley y Los Ángeles, CA: U. of California P.
- Nadel, Ira B. 2007. *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*. Cambridge, RU: Cambridge UP.
- Orwell, George. 2002. "A Prize for Ezra Pound. *Partisan Review*, May 1949". *Essays*. Nueva York: Everyman's Library. 1361-3.
- Paz, Octavio. 1995a. "El Arco y la Lira." *La Casa de la Presencia: Poesía e Historia*. Reimpresión. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Tomo 1 de *Obras Completas*. 14 Tomos.
- Paz, Octavio. 1995b. *Excursiones/IncurSIONes: Dominio Extranjero*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Tomo 2 de *Obras Completas*. 14 Tomos.
- Pound, Ezra. 1960. *ABC of Reading*. 28a impresión. Nueva York: New Directions.
- Pound, Ezra. 1968. "A Retrospect". "How to Read". "Cavalcanti". *Literary Essays of Ezra Pound*. 13a impresión. Nueva York: New Directions.

- Pound, Ezra. 1968. *The Spirit of Romance*. Reimpresión 2005. Nueva York: New Directions.
- Pound, Ezra. 1975. *Selected Poems 1908-1969*. Londres: Faber & Faber.
- Pound, Ezra. 1990. "Cathay". *Personae*. Ed. de Lea Baechler & A. Walton Litz. 8a impresión. Nueva York: New Directions.
- Pound, Ezra. 1995. "The River-Merchant's Wife: A Letter." *Fifty Years of American Poetry, Anniversary Volume*. Academy of American Poets. Reimpresión. Nueva York: Dell.
- Pound, Ezra. 1996. *The Cantos of Ezra Pound*. 5a impresión rústica. Nueva York: New Directions.
- Preda, Roxana. 1999. "D.G. Rossetti and Ezra Pound as translators of Cavalcanti: Poetic choices and the representation of woman." *Translation and Literature*. Vol. 8, No. 2, p. 217-234. Edinburgh U. P.
- Rojas, Gonzalo. 1981. "No le copien a Pound." *Del Relámpago*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme.
- Terrell, Carroll F. 1993. *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. Berkeley y Los Ángeles, CA: U of California P.
- Weinberger, Eliot. 2003. "Introduction". *The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*. 2a impresión. Nueva York: New Directions.
- Wilhelm, J.J. 1990. *Ezra Pound in London and Paris, 1908-1925*. University Park, PA: Pennsylvania State UP.
- Williams, William Carlos. 1969. *Selected Essays*. 8a impresión. Nueva York: New Directions.
- Williams, William Carlos. 1991. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. 8a impresión. Ed. Christopher Macgowan. Nueva York: New Directions.
- Williams, William Carlos. 1995. *Paterson*. 10a impresión. Nueva York: New Directions.
- Williams, William Carlos. 2003. "On Rexroth's *One Hundred Poems from the Chinese*" *The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*. Ed. Weinberger, Eliot. 2a impresión. Nueva

York: New Directions.

Williams, William Carlos. 2008. Trad y prólogo Octavio Paz. *Veinte Poemas*. 2da edición. D.F.,

México: El Colegio Nacional / Ediciones Era.

Witemeyer, Hugh. 1999. "Early Poetry 1908-1920". *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Ed.

Ira B. Nadel. Reimpresión. Cambridge, R.U.: Cambridge UP.

Xie, Ming. 1999. "Pound as Translator". *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Ed. Ira B. Nadel.

Reimpresión. Cambridge, R.U.: Cambridge UP.

## Agradecimientos

Esta tesina comenzó como un ensayo para la clase de la maestra Charlotte Broad. Le agradezco su ayuda y consejo en el desarrollo de este trabajo.

Agradezco el conocimiento y apoyo que la doctora Irene Artigas, el doctor Gabriel Linares y el maestro Argel Corpus me otorgaron en el salón de clases y como mis sinodales.

En especial quiero agradecer a mi amigo y maestro, el doctor Mario Murgia. Quien, desde la primera clase que me dió, siempre ha respondido con paciencia mis preguntas sobre Pound.

A mis padres, por su apoyo y cariño.

A toda mi familia.

A mis amigos.