

Figura, fragmento, fracaso:
mímesis y política en los *Cantos*
de Ezra Pound

Fernando Pérez

Platon n'accorde pas droit de cité au poète
Juif errant
Don Juan métaphysique
Les amis, les proches
Tu n'a plus de coutumes et pas encore
d'habitudes (...)
La femme, la danse que Nietzsche a voulu
nous apprendre à danser
La femme
Mais l'ironie? (...)
Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Danse-paysage
Paritatitata
Je tout-tourne

Blaise Cendrars, "Ma danse"
(*Dix-neuf poèmes élastiques*)¹

A music
supersedes his composure, hallooing to us
across a great distance . .
 wakens the dance
who blows upon his benumbed fingers!
 Only the poem
only the made poem, to get said what must
be said, not to copy nature, sticks in our throats.

William Carlos Williams, "The Desert Music"
(*The Desert Music and Other Poems*)²

¿Por qué estos dos textos como encabezado? Porque uno y otro formulan con una distancia de 40 años (1914 a 1945), ciertos lugares comunes de la poética de vanguardia acerca de la mímesis y a la vez vislumbran una formulación más radical de ella que podría leerse como un retorno de su impulso original.

El lugar común es que la modernidad radical de inicios del siglo XX, continuando tendencias iniciadas por el romanticismo,

rompe con la concepción mimética del arte, pasando, para usar la famosa metáfora de M.H. Abrams, de una concepción del arte como “espejo” en la cual la mente se consideraba como reflector de objetos externos, a una concepción del arte como “lámpara”, en la cual la mente puede compararse a “un proyector radiante que transforma los objetos que percibe”.³ Este rechazo de un arte que se limita a copiar la naturaleza puede encontrarse por doquier en manifiestos de principios del siglo XX (recordemos a Huidobro, por ejemplo, y su “Non serviam”), y su linaje teórico podría remontarse hasta Kant, en su rechazo a la noción arte como imitación [*Nachahmung*] en pro de una noción de la producción artística como originalidad que no se ciñe a regla preexistente alguna⁴ (y, tanto en Kant como en Huidobro, la noción de genio creador que acompaña a la de originalidad se presenta en un lenguaje marcadamente teológico que implícitamente en cierta medida equipara al artista con el Creador divino).

El atisbo más radical que los dos poemas citados sugieren es que el arte moderno se aparta de una noción muy restringida de la mimesis como imitación o copia de la naturaleza sólo para retomar algunos de los aspectos más arcaicos de esta noción (o, mejor, como

propone Potolski, de esta constelación de problemas que llamamos mimesis⁵). En palabras de Cendrars, “el paisaje ya no me interesa / sino la danza del paisaje”. O, con W.C. Williams, hacia el final del poema recién citado, “The dance! / The verb detaches itself seeking to become articulate... ”⁶.

La concepción de la mimesis como imitación de las cosas o hechos tal como aparecen que la modernidad rechaza como ingenua tiene, por cierto, poco que ver con la complejidad del concepto en su contexto original o en sus sucesivas transformaciones a lo largo de la historia,⁷ pero podría considerarse, en el corto plazo, una querrela contra el realismo y, en un plazo más amplio, un resultado de la traducción (gravemente equivocada, según muchos) del griego *mimesis* al latín *imitatio* y sus derivados en las lenguas europeas modernas,⁸ hasta el punto que varios estudiosos de Aristóteles han optado por traducir el término griego como representación [*Darstellung* en alemán, por oposición a *Nachahmung*], lo cual abre una serie de nuevos problemas.⁹ (Volveremos sobre esta cuestión de traducciones, en cuanto entre en escena el protagonista de este ensayo).

Quienes han intentado reconstruir la constelación de prácticas y teorizaciones que se orquestaban en torno a la mimesis en el

mundo griego a menudo deben recordarnos que el término “mimesis” no se refería sólo a la actividad de copiar o reproducir la realidad externa, los objetos,¹⁰ sino que más bien se vinculaba a la imitación de acciones (*mythos*), carácter moral (*ethos*) y emociones o afectos, pasiones (*pathos*, *pathemata*), para recordar una división aristotélica o, retrocediendo más aún, que en sus primeras apariciones el verbo *mimeisthai* (del que el sustantivo mimesis proviene) se refería a la danza, a la manera en que el movimiento de un cuerpo respondía o correspondía a la música.¹¹ Esta manera de entender la mimesis, muy apartada de la noción de imitación como producción de similitud superficial engañosa, es claramente más central en las discusiones platónicas y aristotélicas del tema que la idea de imitación.

De hecho, si Platón “no concede derecho de ciudadanía al poeta” es menos porque hay quienes podrían confundirse y asignarle estatus de realidad a sus imitaciones (en el mismo sentido en que los pájaros que pican las uvas pintadas se dejan engañar por la maestría del artista, que pese a estar ejecutando sólo la copia de una copia, camufla con técnica engañosa, maquillaje o aliño, lo deleznable de su aparente proeza), y más porque le preocupa que los ciudadanos de

la República se contagien al leer con las acciones y estados de ánimo inapropiados que aparecen en Homero. Y este tipo de contagio emparenta mucho más estrechamente a la poesía con la música, en su capacidad de reproducir (y, por lo mismo, producir en sus oyentes) estados de ánimo extáticos, una analogía discutida en detalle en el libro II de la *República*, mientras que la famosa analogía entre pintura y *poiesis* es desarrollada recién en el libro X.¹²

Podría argumentarse que en Aristóteles la protagonista indiscutible es la mimesis teatral en su textualidad antes que como espectáculo, y que la primera analogía por medio de la cual se describe la mimesis en la *Poética* es la representación de objetos por medio de formas y colores. Pero no sólo le sigue inmediatamente a esa analogía una comparación más desarrollada con la imitación por medio del sonido [*phone*, literalmente “voz”], incluyendo tanto la palabra como el ritmo o melodía en sí mismos,¹³ sino que en los dos últimos libros de la *Política* (un libro que polemiza aún más directamente con su predecesor que la *Poética*), se refuerza la proximidad de música y poesía en términos de sus posibles efectos éticos por medio de la imitación de rasgos de carácter [*mimemata ton ethon*] conducente a la catarsis.

Pero una elucidación responsable de estas cuestiones en su contexto original requeriría un espacio y un nivel de competencia mayores que los que quien escribe posee, por lo que tal vez sea mejor regresar al espacio moderno desde el que partimos. Tal vez sea Paul Valéry, en un texto que no por nada tiene por protagonista a Sócrates, quien más elocuentemente haya descrito la concepción de la mimesis que su vínculo privilegiado con la danza implica:

Tout à l'heure, par exemple, l'Athikté me paraissait représenter l'amour. – Quel amour? – Non celui-ci, non celui là; et non quelque misérable aventure! Certes, elle ne faisait point le personnage d'une amante... Point de mime, point de théâtre! Non, non! point de fiction!... Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu'il y a de réel dans le réel!¹⁴

Traduzco:

Recién, por ejemplo, Athikté me parecía representar al amor. ¿Qué amor? ¡No este ni aquél, ni alguna miserable aventura! Ella no hacía el personaje de una amante... Nada de mímica, nada de teatro! No, no, nada de ficción. ¿Por qué fingir, mis amigos, cuando se dispone del movimiento y de la medida, que son lo que hay de real en lo real?

210

Valdría la pena detenerse en lo que acaba de ocurrir, en la transformación mediante la cual un pasaje en francés se convierte en un texto en castellano, puesto que es posible que gran parte de los problemas conceptuales vinculados a la mimesis no sólo tengan que ver con cómo se traduce esta palabra

griega, sino que puedan percibirse con más claridad si se los mira desde el prisma de la actividad de traducir. En otras palabras, no sólo hay mucho en juego en la decisión de traducir “mimesis” como “imitación” o “representación”, sino que el hecho mismo de estar traduciendo nos remite a un campo de tensiones similar al de la mimesis: un plano original (¿ideas, cosas, espíritu, letra?) que se traspone en otro plano, que al desplazarse es alterado irremediamente, enrarecido y, por cierto, falseado, pero también enriquecido en esa refracción en la que adquiere nuevas resonancias. Así, tal vez habría que oponerse al heideggeriano gesto de lamentar cuántos matices se pierden en el paso del griego al latín, de *mimesis* a *imitatio*, e intentar percibir qué adquieren la palabra y el concepto en ese paso, en el paso de una lengua que generalmente renunció a pensar la traducción a una lengua cuyo vocabulario conceptual entero dependía de ella. Habría que pensar también el paso como instancia de ese movimiento, esa medida de las que habla Valéry, llamándolas lo que hay de real en lo real.¹⁵ Tal como la mimesis, la traducción se ha entendido a lo largo de su historia como un proceso de pérdida, devaluación, de tránsito hacia un nivel menor de realidad. Y tal como la mimesis también, se la ha practicado de maneras que sugieren que

lo que hay en juego en ella es hartamente trivial que una copia o un eco (si una copia y un eco son triviales). Pero pasemos a un caso concreto.

Tal vez no hay ningún autor del siglo XX que haya experimentado a tal punto con las posibilidades de la traducción como Ezra Pound,¹⁶ ya sea en sus poemas breves que dan voz a personajes del pasado (sus *Personae*), en sus traducciones “propia-mente tales” (a menudo indistinguibles de sus creaciones),¹⁷ o en sus *Cantos*, en los que entreteje el inglés con varias lenguas extranjeras con o sin versiones, o en versiones concebidas como variaciones libres, en una obra que se asemeja más a una especie de feroz *jam session* de *free jazz* que a la fuga a la que Pound los comparó en algún momento.

Pound supo, por cierto, también de ese nivel en que las palabras son casi danza, casi música, movimiento antes que significado, como lo atestiguan poemas como “The Return” (“See, they return; ah, see the tentative / Movements, and the slow feet, / The trouble in the pace and the uncertain / Wavering!”¹⁸) o su definición de logopeia como “la danza del intelecto entre las palabras”, y fue también quien más a fondo intentó retomar la tarea de componer un poema

que fuera un instrumento de *paideia*, un texto educativo y formativo, en un sentido tal vez no lejano de lo que habría esperado Platón del poeta, aunque con resultados ciertamente muy dispares.

Las primeras versiones de sus *Cantos* (“Three Cantos of a Poem of Some Length”) aparecieron en 1917 en la revista *Poetry*. Estos primeros esbozos, todavía muy influenciados por la técnica del monólogo dramático a lo Browning, fueron más tarde reemplazados por una versión más condensada y abrupta en sus cortes, más cubista y cinematográfica. En 1920, junto con la publicación de *Hugh Selwyn Mauberley*, poema que clausura el vorticismismo e imagismo, Pound pasa de Londres a París, convencido de que en Londres no está el vórtice, la convergencia de vectores intelectuales y estéticos que por entonces buscaba. Por esa época también, en gran medida debido a la muerte de varios amigos en la primera guerra, aumenta el protagonismo en sus escritos de sus obsesiones políticas y económicas que ocupan un lugar preponderante en los *Cantos*, así como en su producción ensayística desde esas fechas.

Es sólo en 1930 que aparece un primer grupo de *Cantos*, ya en su forma definitiva, basados en la presentación directa (y no por medio de un monólogo dramático) de

hechos significativos, detalles luminosos, como Pound gustaba de llamarlos. El primer canto ilustra mejor que mis explicaciones varios de estos puntos:

And then went down to the ship
Set keel to breakers, forth on the godly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship.

Y descendimos al barco,
Dirigimos la quilla hacia las olas, avanzando por
el divino mar, y
Alzamos mástil y vela en el oscuro barco. (I, 3)¹⁹

Este primer canto, como se ha apuntado en numerosas ocasiones, es casi en su integridad una versión al inglés del libro XI de la *Odisea*, el episodio del descenso a los infiernos para consultar a Tiresias tras dejar atrás la aventura con Circe. Esta idea de conversación con los muertos es, por cierto, una buena imagen de lo que ocurre en los Cantos, y por otra parte la noción de descenso a los infiernos nos recuerda a Dante, así como a Virgilio (y sobre el diálogo con Dante volveremos). Está también el tema del viaje y la promesa del regreso a casa como su conclusión. Ahora bien, hacia el final de este primer canto hay un cambio de tono muy drástico que ilustra bien la técnica de la obra. Está hablando Tiresias, quien es el que articula justamente la promesa del retorno sano y salvo:

”Odysseus

“Shalt return through spiteful Neptune, over
dark seas,

“Lose all companions.” And then Anticlea
came.

Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus,
In officina Wecheli, 1538, out of Homer.

“Odiseo

“Regresaré, a través del airado Neptuno, sobre
oscuros mares,

“Perdiendo a todos sus acompañantes.” Y luego
vino Anticlea.

Descansa en paz, Divus. Quiero decir Andreas
Divus,

In officina Wecheli, 1538, desde Homero.²⁰

¿Qué ocurre aquí? Como cualquier lector asiduo de Pound sabe, Andreas Divus es quien publicó, en 1538, una versión latina de Homero desde la que Pound traduce. Este es un gesto que ha sido objeto de muchas lecturas,²¹ pero la que me interesa destacar aquí es la de que, con ello, Pound establece una relación más romance que germana con lo clásico.²² Es decir, su gesto se parece más a las *belles infidèles* del clasicismo francés o italiano, muy a menudo traducidas al vernáculo desde el latín por quien no sabía griego, que al intento alemán de fundar su literatura en “los griegos tal cual eran, sin modernizarlos”²³ (lo que adelanta una pista respecto

al fascismo que fascina a Pound después: el de Mussolini, no el de Hitler). Por otra parte, este canto resuena con el asunto de la copia de una copia, la versión de una versión, uno de los tabúes de toda teoría moderna de la traducción (recordemos que hasta Walter Benjamin, que no es por cierto un teórico convencional, proscribió este tipo de versiones en “La tarea del traductor”).²⁴ La relación de Pound con el traducir es aquí un traspasar el traspaso, no una metáfora en la que algo se traslada, sino una metamorfosis en la que algo se transforma (y señalemos muy rápido que en la poética poundiana la metamorfosis está fuertemente vinculada a la noción de paraíso).²⁵ Sin embargo, esto no es todo: el tono con el que Pound traduce esta versión latina de Homero está imitado de su propia traducción del *Seafarer* desde el anglosajón, con lo cual Pound propone una analogía entre el viajero medieval, el peregrino errante, y el viajero clásico, que se añade a la analogía tácita con Dante.²⁶

Un comentario detenido de este *Canto* y de los que lo siguen daría para mucho, pero para no alargarme demasiado deberé limitarme a comentar en términos más generales la evolución de su estructura. Tras unos pocos cantos en que se acumulan vertigi-

nosamente referencias sucesivas a universos discursivos divergentes (desde la poesía china hasta detalles de la vida personal de Pound), y que a mí me parecen el aspecto más alucinante de la empresa poundiana, los *Cantos* se estabilizan en torno a un tema, el primer tratamiento extenso de un momento histórico con relativa exclusividad. Hay una serie de cantos dedicados a exaltar la figura de Segismundo Malatesta (1417-68), un noble renacentista que para Pound es un ejemplo del buen político por su apoyo a las artes, por su dinamismo y rebeldía frente a un sistema anquilosado, por su astucia y determinación (cualidades que lo vuelven semejante a Ulises y que más adelante se le adjudicarán a Mussolini). Aquí, por primera vez, Pound transcribe literalmente fragmentos enteros de las fuentes que está usando, muchas veces sin traducir. Generalizando mucho en pro del argumento, podemos decir que ese procedimiento compositivo se acentúa en las siguientes secuencias de cantos, dedicadas al rescate de figuras norteamericanas políticamente ejemplares y a figuras equivalentes de la historia antigua de China respectivamente. Pound se vuelve más y más copista a medida que se ha vuelto más fascista,²⁷ porque a medida que avanzan los cantos

se traslada a Rapallo, Italia, donde observa entusiastamente las medidas económicas y políticas tomadas por Mussolini, que creía favorables a sus (por lo general bastante disparatadas) teorías económicas. Pound creía por entonces estar componiendo un “schoolbook for princes”, un manual para líderes políticos que ayudaría al Duce a dirigir Italia e, idealmente, tendría influencia en Estados Unidos.

Hay que decir también que mientras más en serio se toma Pound su tarea profética y didáctica, más tediosos se vuelven los cantos. Abreviando muchísimo la historia (algo que no habría estado de más que Pound mismo hiciera), lo que ocurre es que en la segunda guerra Pound decide que Italia tiene razón, y opta por quedarse allí y hablar por Radio Roma a favor del eje, donde delira mezclando referencias al confucianismo con patriotismo norteamericano, teorías económicas tiradas de las mechas y ocasionales brotes de antisemitismo.

Es en ese momento que la historia irrumpe, la historia que los cantos habían intentado “contener” los invade y los saca de madre.²⁸ Los aliados ganan la guerra, como sabemos, toman preso a Pound, a quien encuentran en su casa dedicado a traducir del chino, y

lo acusan de alta traición (es irresistible vincular esto al motivo del *traduttore traditore*, lo que no deja de ser inquietante si se piensa que la traición de Pound comenzó traduciendo).²⁹ Pound pasa un tiempo muy duro en un campo para prisioneros de guerra, y luego regresa a EE.UU. para enfrentar un juicio en el que se lo declara “mentalmente insano” como único modo de librarlo de la pena de muerte que lo aguardaba debido a su crimen.³⁰ Del tiempo pasado en el campo de prisioneros surgen los llamados “Cantos Pisanos”, que combinan la desolación de verse derrotado y de reconocerse errado con reivindicaciones *sotto voce* del proyecto fascista. Los cantos posteriores a ese grupo son cada vez más fragmentarios y herméticos, y tematizan cada vez con mayor frecuencia el fracaso del proyecto tanto literario como político, hasta que se llega al fin de la obra inmensa que se ha vuelto inoperante al escribirse, la obra que la historia que ella iba a contener acabó excediendo.³¹ Es en ésta última etapa que la obra de Pound, que se quería tan totalizante, y que se había propuesto escribir el paraíso en la estela de Dante, se revela como necesariamente fragmentaria y fracasada (recordemos que una y otra palabra comparten un común origen³²), hecha de retazos que no constitu-

yen una obra, o en todo caso sólo una obra inoperante, inadecuada, como lo declara el propio poema cerca del final:

I have tried to write Paradise
Do not move
 Let the wind speak
 that is paradise.

Let the gods forgive what I
 have made
Let those who I love try to forgive
 what I have made.

Intenté escribir el paraíso
No te muevas
 Deja hablar al viento
 eso es el paraíso

Que los Dioses perdonen lo que
 hice
Que aquéllos a quienes amo intenten perdonar
 lo que hice. (CXVI, 816)

Declaraciones de este tono abundan en los años finales de Pound, ya sea en el poema mismo, en sus entrevistas o en sus cartas, pero sería errado tomarlas como meras declaraciones de derrota, y a menudo están matizadas por un extraordinario orgullo que aflora apenas por debajo de la superficie. Tal vez sería más indicado leer esas declaraciones como un indicio de la comprensión de que los *Cantos* pertenecen, como tantas obras de esa época, al linaje de lo sublime antes que al de lo bello, tal como lo define Kant, por la inevitable inadecuación entre el presentar y lo presentado, por el exceso

ante el que instalan al lector y por su propia incapacidad de hacerse cargo de ese exceso, de enmarcarlo. Esta es una característica que también podría sin duda adscribirse a buen número de traducciones, que existen sobre todo como impulsos de alcanzar una imposible coincidencia o correspondencia con un original del que cada paso las aparta inevitablemente. En sus momentos más lúcidos Pound comprendía esto, como cuando declara, a propósito de su versión de un pasaje de Confucio, “This is a mistranslation”, o cuando propone varias versiones sucesivas de un texto o pasaje, sugiriendo que ninguna reproduce verdaderamente el original, o incluso cuando se rehúsa a traducir. Pensar la mimesis y la traducción desde la óptica de lo sublime es también comprenderlas desde el concepto que articula en Kant el ámbito ético con el estético.³³ Su confesión de ser una derrota es entonces el aspecto más interesante de los *Cantos* en términos éticos, y su mayor errata la creencia ocasional de que es posible algún tipo de clausura, esa correspondencia punto por punto entre el paraíso y su traducción terrenal en la que descansa la obra de Dante.³⁴

Es cierto que el paraíso dantesco concluye con la visión de la divinidad, cuyo rostro es percibido como el original del humano,

en un narcisismo exultante,³⁵ pero es cierto también que esta imagen de completitud es cuestionada de inmediato en contraste con la inadecuación del intelecto propio.³⁶ Como un geómetra que no consigue dar con la medida de un círculo, Dante se declara impotente para poner por escrito la adecuación perfecta a la que refieren sus versos. En una imagen famosa, un exceso de luz satura su “alta fantasía”, excede su capacidad de ver y comprender, lo que hoy en día llamaríamos su imaginación. Recurriendo nuevamente a Lacan, podemos decir que lo que Dante expone ahí es el desajuste entre lo imaginario y lo simbólico desde el que puede entreverse lo real (y no es casualidad que su metáfora remita a la medida, lo que hay según Valéry “de real en lo real”, aunque en Valéry la medida sea menos geométrica que rítmica).

Por mucho que los versos que siguen y con los que el poema de Dante concluye remienden esta fractura oponiendo a la inadecuación intelectual y perceptiva la adecuación completa de la voluntad,³⁷ su perfecta coincidencia con el amor que mueve el universo, queda resonando ese desfase que la conclusión de los *Cantos* amplifica y enfatiza, con su énfasis en un amor más frágil e incierto, más plural, que el que proclama la Comedia dantesca (“M’amour,

m’amour, / what do I love and / where are you?”, 802). Si el poema de Dante puede leerse como el resultado de ese girar al mismo ritmo que el creador del universo, los fragmentos que cierran el poema de Pound deben leerse como la confesión de que es imposible coincidir con el centro del que depende la rectitud (“That I lost my center fighting the world / The dreams clash / and are shattered-”, 802), al mismo tiempo que la afirmación de su necesidad como imperativo al que referirse (“...the verb is to ‘see’, not ‘walk on’ / i.e. it coheres all right / even if my notes do not cohere.”, 706-797).

Por otra parte, en Pound este ideal al que se apela es estrictamente secular e intramundano, nunca trascendente ni divino, al menos no en un sentido cristiano. En ese viento cuya habla es preciso escuchar al final del poema puede sentirse el eco de la noción china de *feng*, literalmente viento pero también influencia moral, carácter, aliento, soplo y poema (en el sentido en que la recopilación de poemas atribuida a Confucio se titula *Guofeng*, el viento de los reinos).³⁸ Son muchos los matices que separan este viento del *pneuma* griego, y el *wen* chino del *logos* griego al que a grandes rasgos corresponde, pero son también notables las similitudes a las que creo que Pound apela en este pasaje.³⁹

Al cerrar el capítulo inaugural (“La cicatriz de Odiseo”) de su conocido trabajo sobre la “representación de la realidad en la literatura occidental” [*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*], Erich Auerbach contrasta dos grandes modos de representar literariamente, analizados durante el capítulo en un ejemplo tomado de Homero y uno del Antiguo Testamento:

Los dos estilos, en su oposición, representan tipos básicos: por un lado, descripción completamente externalizada, iluminación uniforme, conexión ininterumpida, expresión libre, con todos los acontecimientos en primer plano, desplegando sentidos inequívocos, con escasos elementos de desarrollo histórico y de perspectiva psicológica [todas estas características se refieren a Homero]; por otro lado, algunas partes son resaltadas, otras se dejan oscuras, estilo abrupto, influencia sugere de lo no expresado, presencia de un “fondo”, multiplicidad de sentidos y la necesidad de interpretación, propuestas histórico-universales, desarrollo del concepto de la evolución histórica, y preocupación con lo problemático [características referidas al Antiguo Testamento].⁴⁰

Es irónico que el poema de Pound, que se quería una épica, y que se iniciaba bajo el amparo de nada menos que Homero y Odiseo, haya terminado pareciéndose más a la descripción que hace Auerbach del estilo del Antiguo Testamento que a su descripción del estilo de Homero. Se podría afirmar, por otra parte, que el Odiseo de Pound ya estaba desde el principio predestinado a ese

término, por su atrevimiento, traducido de una traducción. Hay quien ha dicho también que el Ulises de Pound es el dantesco, quien tras regresar a casa y cumplir con el esquema dialéctico de *Bildungsroman*, parte de nuevo, esta vez sin retorno posible, hasta naufragar.⁴¹ Por otra parte, sin embargo, los *Cantos* de Pound carecen por completo de la remisión a un ámbito extramundano que hace posible el poema de Dante, y son en ese sentido más griegos que judíos (*jewgreek, greekjew?*), así como en su politeísmo.

¿Qué se puede rescatar, qué fragmentos salvar de estas ruinas? Tal vez no haya mejor defensa (ni condena) de los *Cantos* que los versos siguientes de W. C. Williams, que dejo resonar sin traducir como una conclusión posible de estas páginas:

Oh, come on.

But what's THAT?

the music! The

*music!*⁴²

Notas

- ¹ “Platón no concede derecho de ciudadanía al poeta / Judío errante / Don Juan metafísico / Los amigos, los parientes / Ya no tienes costumbres y aún careces de hábitos (...) La mujer, la danza que Nietzsche quiso enseñarnos a bailar / La mujer / Mas, ¿la ironía? // Vaivén continuo / Vagabundeo especial / Todos los hombres, todos los países / Es así como ya no constituyes una molestia / Ya no te haces sentir... // (...) El paisaje ha dejado de interesarme / Pero la danza del paisaje / La danza del paisaje / Danza-paisaje / Paritatitita / Yo todo-giro”. “Mi danza” (*Poesía completa*, trad. de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Eds. Librerías Fausto, 1975, p. 86).
- ² “Una música / supera su compostura, haciéndonos señas / desde muy lejos... / ¡despierta la danza / quien sopla sobre sus entumecidos dedos! // Sólo el poema / solo el poema hecho, para decir lo que debe / decirse, no copiar a la naturaleza, se atasca en nuestras gargantas”. (New York: New Directions, 1967, pp. 72-72, mi traducción aquí y en todas las citas donde no se indique lo contrario).
- ³ Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, Oxford UP, 1953, vii.
- ⁴ Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzun. Caracas: Monte Avila, 1991, parágrafo 47.
- ⁵ En su *Mimesis* (New York: Routledge, 2006), Potolski propone abandonar la idea de que la mimesis es “una sola teoría coherente organizada en torno a un término clave definido claramente” y entenderla en cambio como una “constelación de problemas filosóficos, imágenes familiares y metáforas, oposiciones conceptuales y relaciones humanas arquetípicas, ligadas por los influyentes escritos de Platón y Aristóteles” (6).
- ⁶ “¡La danza! El verbo se despliega para articularse...”.
- ⁷ Para una notable discusión de uno y otro tema, ver Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2002). También le debo mucho al trabajo de Luiz Costa Lima, en su *Vida e mimesis* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1995), pero también en el resto de sus libros que trabajan este tema (Cfr., entre otros, además del citado supra, *Mimesis y modernidad*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; *O fingidor e o censor*. Rio: Forense, 1988; *Límites da voz* (Rio: Rocco, 1993), además del volumen *Máscaras da mimesis* (Hans Ulrich Gumbert y João Cezar de Castro Rocha eds. Rio: Editora Record, 1999), que recoge una serie de ensayos en homenaje suyo.
- ⁸ Costa Lima ha argumentado extensamente (por ejemplo en *Vida e mimesis*, pp. 63-76 et passim) que la traducción al latín *imitatio* es empobrecedora y errada. Halliwell, por su parte, intenta mostrar que en las poéticas de la modernidad temprana (renacimiento, barroco, ilustración) los derivados de *imitatio* tenían una riqueza semántica de la que el término moderno carece, e incluían lo que hoy entendemos como representación, creación, variación, transformación.
- ⁹ Pienso principalmente en la versión al francés de R. Dupont-Roc (*La Poétique. Texte, traduction, notes*. París: Seuil, 1980), citada por Luiz Costa Lima en su *Vida e mimesis* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1995). Cfr. los atinados comentarios de Costa Lima respecto a los problemas y ventajas de esta traducción en p. 68 n.1 del libro recién mencionado. Richard Janko (Aristotle, *Poetics*. Indianapolis, Indiana: Hackett, 1987), propone que en la teoría platónica el término puede traducirse como “imitation”, en tanto que en Aristóteles corresponde equipararlo a “representation”. Habría que agregar que en alguna medida la polémica vanguardista contra la mimesis puede también parafrasearse como derivada de la convicción de que el arte no representa sino que presenta, es más *Vorstellung* que *Darstellung*.
- ¹⁰ Una descripción de su oficio que, probablemente le hubiera extrañado a un pintor griego, puesto que la concepción de su actividad probablemente tuviera más que ver con la reproducción del carácter de una persona o personaje, su *ethos*, ciertas emociones *-pathos-* o, más típicamente aún, una historia o *mythos* que con la presentación de cosas en el plano, un tema artístico más bien tardío que no se volvió protagonista del campo plástico hasta el siglo XIX, con el gradual abandono de la pintura histórica como género más prestigioso en favor del paisaje. En este sentido, la discusión en Platón sobre la representación de una silla en pintura, por ejemplo, es más bien un desvío respecto a la práctica artística griega que un reflejo de sus preocupaciones principales.
- ¹¹ Koller, H. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (Bern: Francke, 1954), citado por Costa Lima en *Vida e mimesis*, p. 63.

- ¹² Es en el libro II también que la mimesis poética es descrita junto con la música (que es, recordémoslo, música con letra, declamación musicalizada de poemas y no música instrumental) como imitación de afectos antes que de objetos o acciones: “the falsehood in words is a copy [*mimema*] of the affection [*pathematos*] in the soul, an after-rising image [*eidolon*] of it” (II, 382b, c).
- ¹³ Cito la versión de Janko: “Some people use colours and forms for representations, making images of many objects (...), and others do so with sound; so too all the arts we mentioned produce a representation using rhythm, speech, and melody, but use these either separately or mixed” (47a, 19-23, p.1).
- ¹⁴ *L'âme et la danse*, Argenteuil, Coulouma, 1923, p. 30.
- ¹⁵ Una pequeña anotación lacaniana: si Platón acusa a la mimesis de no ser más que imaginario, y Aristóteles la legisla como parte del registro simbólico, habría que decir que el fragmento de Valéry se atreve a asignarla al elusivo ámbito de lo Real, que en algún lugar Lacan define como la no correspondencia de lo real y lo simbólico, el hueco entre uno y otro.
- ¹⁶ De los varios estudios dedicados al problema de la traducción en Pound, el más completo que conozco es la tesis de Andrés Claro *Ezra Pound's Poetics of Translation: Principles, Performances, Implications*. (Wolfson College, Oxford, 2004).
- ¹⁷ Habría que recordar aquí las ironías de Derrida sobre la categoría Jakobsoniana de “translation proper” en su “Des Tours de Babel” (en *Difference in Translation*, ed. Joseph Graham. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985).
- ¹⁸ *Poems & Translations*, ed. Richard Sieburth, Library of America, New York, 2003, p. 244.
- ¹⁹ *The Cantos* Londres: Faber and Faber, 1986, p. 3.
- ²⁰ *Idem*, pp. 4-5.
- ²¹ Yo mismo propuse una y revisé algunas de las existentes en mi “Vicente Huidobro / Ezra Pound: traducir lo moderno”. *Taller de letras* 40, 2007. 121-139.
- ²² Observación que le debo a Donald Davie, en su *Ezra Pound* (New York: The Viking Press, 1975, p. 13).
- ²³ Se trata, por cierto, de un resumen sumamente simplista de la compleja relación entre los románticos alemanes y la traducción. Para un desarrollo mucho más completo de esta relación, ver Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger* (París: Gallimard, 1984). Ver también las perspicaces observaciones sobre el rol de la traducción en el mito de la identidad nacional alemana en *Le mythe nazi*, de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1991).
- ²⁴ “...la traducción trasplanta el original a un ámbito más definitivo (...) puesto que desde él ya no es posible trasladarlo, valiéndose de otra traducción y sólo es posible elevarlo de nuevo a otras regiones de dicho ámbito, pero sin salir de él” (“La tarea del traductor”, trad. H.P. Murena, en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, editado por Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 1994, p. 291). Por cierto, el aporte de Benjamin al intento de pensar la relación entre mimesis y política desde la traducción sería sumamente interesante de estudiar, pero ello excede con creces los límites de este trabajo. Baste sólo indicar cómo enriquecerían la presente inquisición los motivos de la “semejanza no sensible”, o de la traducción como post-vida y sobre-vida, o la versión como eco del original.
- ²⁵ Desarrollo más extensamente estos temas en “El paraíso plural de Ezra Pound” (*Vértebra* 7/8, agosto 2002: 212-218) y en “Pound/Benjamin: Translation as Departure and Redemption” (*Ezra Pound dans le vortex de la traduction. Annales du monde anglophone* 16, 2002: 15-24).
- ²⁶ Ver, sobre esto, Hugh Kenner (*The Pound Era*, Berkeley: University of California Press, 1971) y Stephen Sicari (*Pound's Epic Ambition. Dante and the Modern World* Albany: SUNY Press, 1991).
- ²⁷ Jean-Michel Rabaté lo ha comparado muy acertadamente a Bouvard y Pécuchet en el capítulo 3 de su *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*. Albany: SUNY Press, 1986.
- ²⁸ Una de las primeras definiciones que Pound propone de su extraña épica es “a poem containing history”.
- ²⁹ Cfr. mi propio “Traducción y tra(d)ición: figuras del traducir” en *Vértebra* 3, abril 2000, que intenta discutir la traducción desde los desarrollos del motivo de la traición en Patricio Marchant y Pablo Oyarzun a propósito de Borges.

- ³⁰ Habría que ligar este motivo de la locura a las reflexiones de Philippe Lacoue-Labarthe sobre locura y mimesis en "Typographie" (*Mimesis. Desarticulations* París: Flammarion, 1975).
- ³¹ Hay en esto, por cierto, un guiño a *La comunidad inoperante [desouvrée]* de Jean-Luc Nancy (trad. de Juan Manuel Garrido. Santiago: ARCIS-LOM 2000).
- ³² Su tendencia al fragmentarismo al mismo tiempo que su ambición de totalidad enciclopédica son un rasgo que la obra de Pound comparte con la de los románticos alemanes de Jena como los describen Nancy y Lacoue-Labarthe en *L'absolu littéraire* (París: Seuil, 1978).
- ³³ Le debo esta intuición a la lectura del trabajo de Juan Manuel Garrido sobre lo sublime kantiano en su relación con la ética, desarrollado principalmente en su *Le commandement de l'humanité* (Tesis de DEA, Estrasburgo, junio 2001).
- ³⁴ En su breve ensayo *Figura*, Erich Auerbach retoma la hipótesis de su primer estudio publicado, el libro sobre Dante como poeta del mundo secular, delineando una noción de "figura" como correspondencia entre lo trascendente y lo mundano, en la que Beatrice es al mismo tiempo un ser humano singular, con existencia histórica en el mundo, una mujer de carne y hueso, y una alegoría, no lo uno o lo otro de modo excluyente.
- ³⁵ "Quella circolazion che si concetta / pareva in te come lume reflexso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, // dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effige: / per che 'l mio viso in lei tutto era messo" (*Paradiso*, Canto 33, versos 127-132).
- ³⁶ "Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond' egli indige, // tal era io a quella vista nova: / veder voleva come si convenne / l' imago al cerchio e come vi s'indova; // ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. // A l'alta fantasia qui mancò possa; ..." (133-142).
- ³⁷ "...ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa // l'amor che move il sole e l'altre stelle" (143-145).
- ³⁸ Stephen Owen define acertadamente algunos de los sentidos del término: "En términos genéricos,

feng significa 'aires' o 'canciones', a partir de su uso como el título de una sección del Shijing, en que la palabra *feng* es una abreviación del término *Guofeng*, los 'aires de los estados'. En la terminología crítica posterior, se utiliza a menudo para describir poemas que se asemejan a esos en su manera, forma o intención supuesta. (...) A veces *feng* se equipara con su homónimo relacionado etimológicamente que significa "criticar": cuando el término aparece suele estar asociado a intenciones de crítica social o política encubiertas o manifiestas. A partir de la metáfora del pasto que se dobla por influencia del viento (equiparado a la influencia de la crítica social contenida en la poesía para generar cambios), *feng* a menudo tenía el sentido de 'influencia' o capacidad afectiva. Cuando los críticos hablan del '*feng* que persiste de los poetas antiguos' se refieren tanto a la sobrevivencia de la poesía antigua como a su influencia cultural o literaria. (...) Cuando se lo usa como categoría descriptiva (...) se trata de una fuerza que anima el texto y que corresponde a la capacidad del texto de moverse, emocionar y mover a sus lectores" (*Readings in Chinese Literary Thought*, Harvard UP, Cambridge 1992, 586-587).

- ³⁹ Para algunas discusiones del contraste entre el pensamiento griego de la *poiesis* y el pensamiento chino del *shi*, ver Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987. Ver también François Jullien, *La valeur allusive des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*. Paris: École française d'extrême Orient, 1985. La obra entera de Jullien puede considerarse una meditación sobre la inconmensurabilidad de las tradiciones griega y china a la vez que el intento por contrastarlas aún así.

⁴⁰ *Mimesis*, trans. Willard Trask, Princeton UP, 1953, 23.

⁴¹ Sicari, *op. cit.*

⁴² Idem, p. 89.