

Irene García Villanueva

En la piel de Ezra Pound.
Traducción de seis poemas de su obra *Cathay*.

Trabajo académico de 4to curso

Facultad de Traducción e Interpretación

Universidad Pompeu Fabra

Olivia de Miguel

Septiembre 2010

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. EZRA POUND Y EL IMAGISMO.....	3
2.1 Vida del poeta.....	3
2.2 Imagismo.....	5
3. <i>CATHAY</i> Y LA INVENCIÓN DE LA POESÍA CHINA.....	9
3.1 Características de la poesía china Tang.....	9
3.2 Li Bai.....	10
3.3 Sobre los apuntes de Fenollosa.....	10
3.4 La invención de la poesía china.....	11
3.5 Contexto histórico.....	12
4. UN CONCEPTO DE TRADUCCIÓN PROPIO.....	13
4.1 Críticas a Ezra Pound.....	15
4.2 Críticas a las traducciones de Cathay.....	17
5. SOBRE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LOS POEMAS.....	21
6. POEMAS.....	23
6.1 Poema 1: Canción de los arqueros de Shu.....	23
6.2 Poema 2: El bello semblante.....	25
6.3 Poema 3: Lamento del guardia fronterizo.....	26
6.4 Poema 4: Sureños en el país frío.....	27
6.5 Poema 5: Cuatro poemas de despedida.....	28
6.6 Poema 6: Separación en el río Kiang.....	28
7. CONCLUSIÓN.....	29
8. BIBLIOGRAFÍA.....	30
9. ANEXO I.....	31
10. ANEXO II.....	33
11. ANEXO III.....	34
12. ANEXO IV.....	35
13. ANEXO V.....	36
14. ANEXO VI.....	37

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo consiste en la traducción de los poemas *Song of the Bowmen of Shu*, *The Beautiful Toilet*, *Lament of the Frontier Guard*, *South-Folk in Cold Country*, el epígrafe de *Four Poems of Departure*, y *Separation on the River Kiang*, pertenecientes a la obra *Cathay* del poeta americano Ezra Pound. A partir de los poemas, se propone lo que podría llegar a ser la introducción profesional de una supuesta traducción publicada, introducción que proporciona la información mínimamente necesaria para adentrar al lector en el contexto contemporáneo de la obra y del poeta.

La totalidad del trabajo se compone de nueve apartados con sus correspondientes subapartados: *Introducción*, *Ezra Pound y el Imagismo*, *Cathay y la invención de la literatura china*, *Un concepto de traducción propio*, *Sobre la traducción al español de los poemas*, la traducción de los seis poemas, *Conclusión*, *Bibliografía y Anexos*.

En la *Introducción* se expone una breve presentación del trabajo; en el apartado de *Ezra Pound y el Imagismo*, se habla sobre la vida del poeta y sobre uno de los movimientos más importantes de los que formó parte y que afectan directamente a la obra *Cathay*; en el apartado *Cathay y la invención de la literatura china*, se explican los rasgos característicos de la poesía china de donde originalmente provienen los poemas, y el proceso de creación de Pound, desde cómo consigue los apuntes de Fenollosa hasta el contexto histórico de cuando se crean; en el apartado *Sobre la traducción al español de los poemas* se comenta brevemente las dudas que surgieron y sus respectivas soluciones a lo largo del proceso traductor al español; después en el siguiente apartado se expone la traducción al español de los poemas; a continuación se da una breve conclusión de todo el trabajo, y por último se encuentra la bibliografía citada y consultada, y los anexos con los poemas originales en inglés.

Ezra Pound, un gran poeta americano del siglo XX, jugó un papel fundamental como nexo entre Europa, América y Asia. Unió literaturas y dio a conocer nuevas formas poéticas y estéticas. Cuando Europa estuvo sumida en sus dos grandes guerras, él trabajaba con poemas japoneses y chinos, e injustamente estigmatizado por un error humano, sus trabajos, tanto poemas como traducciones, no suelen ser conocidos en Europa. Por eso, resulta interesante volver a traer a la vida a su controvertida figura y traducir al español unos poemas de su obra

Cathay, obra que sirvió para unir Oriente con Occidente en una misma mente, que según su criterio e interpretación, creó para la posteridad una imagen, no tan lejana del mundo de entreguerras, de una China lejana, y no menos atrayente.

2. EZRA POUND Y EL IMAGISMO

2.1 Vida del poeta

El 30 de octubre de 1885, en Haley, ciudad de Idaho, Estados Unidos, nació el que sería uno de los grandes poetas americanos del siglo XX, Ezra Weston Loomis Pound. Principalmente, recibió su educación en Pensilvania, donde fue a la universidad y se licenció en lenguas romances, lo que influenciaría a su obra poética posterior. Allí conoció a Williams Carlos Williams y a Hilda Doolittle, poetas con los que compartiría amistad e ideas sobre los futuros movimientos poéticos de los que formarían parte. En 1908 se marchó a Europa, donde él creía que se encontraba el conocimiento, la belleza y el verdadero arte. Después de varios meses en Venecia, acabó en Londres. Allí, su apariencia peculiar destacaba de entre la multitud «con el paso de un bailarín e intentando conquistar con un bastón a un oponente imaginario. Llevaba pantalones hechos de tela verde de paño, un abrigo rosa, una camisa azul, una corbata pintada a mano por un amigo japonés, un sombrero inmenso, una barba llameante acabada en punta, y un único y grande pendiente azul» (Madox Ford, 1932; citado por Simpson, 1975:9). Aunque a veces sus opiniones causaban estragos y muchos consideraban a Pound como persona *non grata*, se fue fraguando un sitio entre los círculos literarios de la época y ya por entonces, muchos lo consideraban como un poeta con un talento genuino.

En 1909, publicó *Personae*, obra aclamada por su simplicidad y franqueza. En Londres conoció a Dorothy Shakespear y a su madre, con las que fraguó una gran amistad. Un día, ellas le llevaron a conocer a William Butler Yeats, al que Pound consideraba como «el mejor poeta viviente» (Pound, 1909; citado por Simpson, 1975:11). Además en esta ciudad, solía acudir a reuniones con otros poetas, donde discutían sobre el verso libre de los simbolistas franceses, la técnica o formas poéticas extranjeras como los *haikus* japoneses, y fue gracias a algunos de sus componentes, T. E. Hulme y Ford Madox Ford, que Pound modernizó su estilo.

En 1910 volvió a Filadelfia a ver a sus padres y después a Nueva York, donde se le unió Hilda Doolittle. Allí, conoció además al padre de Yeats y fue en este periodo cuando empezó a traducir a Guido Cavalcanti. El comercio que guiaba al arte en esta ciudad le decepcionó y la imagen que Pound tenía de pequeño sobre Nueva York, se esfumó.

En 1911 partió otra vez hacia Europa y no volvería a los Estados Unidos hasta veintiocho años más tarde. De vuelta a Londres, conoció al editor A.R. Orage, con el que publicó *The Seafarer*, poema que incluiría más tarde en *Cathay*.

Debido a un cambio de estilo y pensamiento, más realista y crítico, la popularidad de Pound fue descendiendo, sobre todo con *Ripostes*, publicado en 1912, ya que empezaba a poner en duda el gusto de editores, editoriales y periodistas. Sobre todo, no estaba de acuerdo con el sistema económico que sostenía el arte y la literatura. En ese mismo año fue cuando sus ideas sobre el imagismo fueron cogiendo fuerza y Harriet Monroe, editora de *Poetry*, le pidió su contribución regular en la revista.

Entre 1913 y 1914, Yeats y él empezaron a estudiar el mito para integrarlo en la poesía. Fue entonces cuando Pound empezó a trabajar en los apuntes de Fenollosa y en 1914, participó también en la revista literaria *Blast* de su amigo Wyndham Lewis, en el mismo año cuando también conoció a Henri Gaudier-Brzeska, escultor francés. Su alejamiento del movimiento imagista lo propició la llegada a Londres de Amy Lowell, una poetisa de Boston que quiso recopilar una antología imagista. Aceptó trabajos de, entre otros, H.D. y Yeats, pero no de Pound, y se empezó a considerar a Lowell como la más prominente del grupo. Su paso definitivo al vorticismismo se dio cuando la revista *Poetry* se negó a publicar su propuesta de un trabajo de T. S. Eliot llamado *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, por considerarlo demasiado cosmopolita.

En 1914 se casó con Dorothy Shakespear y en 1915 publicó *Cathay*. Poco después comenzó a trabajar en su gran obra *The Cantos* y tiempo antes del estallido de la I Guerra Mundial, Pound se había convertido en un promotor del arte, contribuía en varias revistas y ayudaba a jóvenes artistas. Pero cuando llegó la guerra, sus ánimos se apaciguaron y su desencanto se reflejó principalmente en dos obras: *Homage to Sextus Propertius* (1919) y *Hugh Selwyn Mauberley* (1921). Sobre la fecha, también contribuyó en la revista *New Age*, donde atacaba lo que él consideraba como los tres enemigos del progreso: el nacionalismo, el capitalismo y la religión organizada. Pound era una persona de gran generosidad artística, generosidad palpable en la obra de T. S. Eliot *The Waste Land* (1922), que él mismo pulió.

En 1920, su mujer y él se trasladaron a París durante cuatro años y después a Rapallo, Italia, donde se concentró en *The Cantos*. Allí tuvo un hijo con su mujer, y a su vez, un año antes, tuvo una hija con Olga Rudge, una violinista que conoció en París. Yeats y su mujer, al igual

que los padres de Pound, se trasladaron también a Rapallo. En 1927, lanzó su propia revista literaria, *The Exile*, con colaboraciones de Hemingway y William Carlos Williams entre otros. Tras la publicación americana en 1933 de *A Draft of XVI Cantos*, que antes había sido publicada parcialmente en París en 1925, se adentró más en el mundo de la política y de la economía, atraído por la idea de crédito social de C. H. Douglas. Su acercamiento a la figura de Mussolini, ya que pensaba que él podía aplicar esta idea, le llevó a escribir varios libros sobre economía. El gobierno de Italia le pidió que hiciese una serie de retransmisiones en la radio sobre el triunfo económico del fascismo, criticando sobre todo a banqueros y usureros, normalmente, judíos.

Tras el comienzo de la II Guerra Mundial, Pound, aunque en 1936 se negase a volver a participar en la radio, realizó otra vez una serie de retransmisiones y escribió también unos artículos de periódico, donde realizaba ciertos discursos antisemitas y fascistas y mostraba su desacuerdo con que Estados Unidos participase en la guerra. Estos actos hicieron que en 1943 el gobierno de Estados Unidos lo acusase de traición, por lo que en 1945 los partisanos lo arrestaron y lo entregaron a las fuerzas americanas. Los militares le llevaron a un centro de entrenamiento disciplinario cerca de Pisa donde fue tratado como criminal de guerra, lo que le provocó una crisis nerviosa. Durante el periodo en este centro, comenzó a escribir *Pisan Cantos*, obra que muestra una meditación de la ruina y el declive propio y de Europa. A finales de ese mismo año lo trasladaron a Estados Unidos, donde fue juzgado de traición contra el país. Pero tras considerarlo incapaz debido a supuestos trastornos mentales, lo ingresaron en el psiquiátrico St. Elizabeths en Washington D.C., donde permaneció desde 1946 hasta 1958. Durante esta época, gracias a sus amigos y su hija Mary, se volvieron a publicar algunos trabajos de Pound, mientras que él trabajaba en unas traducciones de Confucio. Eliot, Archibal McLeish, Hemingway y Frost entre otros, ayudaron a que se desestimase su causa hasta que un abogado se encargó del caso y Ezra Pound pudo volver a Italia, donde murió en Venecia en 1972 con ochenta y siete años.

2.2 Imagismo

Tras publicar su primer libro de poemas, *A Lume Spento*, Ezra Pound recibió una crítica de su amigo Williams Carlos Williams. Según él, consideraba los poemas demasiado amargos y debía de tener en cuenta que se exponía a un público despiadado. A lo que Pound respondió: «Malditos sean sus ojos. Ningún tipo de arte ha crecido nunca considerando los ojos del público» (Pound, 1908; citado por Simpson, 1975:4). Tras lo cual, se dispuso a enumerar lo

que hasta entonces el público esperaba de los poetas:

1. La primavera es una estación agradable. Las flores, etc., etc., brotan, florecen etc., etc.
2. Un hombre joven es atractivo. Delicado, con fuerza, alegre, etc. etc.
3. El amor, un cosquilleo placentero. Indefinible etc., etc.
4. Los árboles, las colinas, etc. están organizados de manera variada y en espacios diversos por una naturaleza previsora.
5. El viento, las nubes, la lluvia, etc. se dejan caer sobre y a través de ellos.
6. Los hombres aman a las mujeres. (Más poético en singular, pero el verbo en inglés conserva la misma forma).
7. Los hombres luchan en batallas, etc., etc.
8. Los hombres hacen viajes (Simpson, 1975:5).

El poeta le dijo a Williams que lo que quería era plasmar la *cosa* tal y como la veía. Él apuntaba hacia la belleza porque quería estar libre de didacticismo y ser lo más original posible. La originalidad total estaba fuera de toda cuestión, pero pensaba que si iba a usar las ideas de otro hombre al menos debía ser mejor de lo que él era. La retórica y el amaneramiento, al igual que la relación tripartita entre el poeta, el público y el éxito de la poesía victoriana, y de sus contemporáneos, los georgianos, eran rechazados por el poeta. Pero para él, lo que ya estaba obsoleto y clamaba un cambio de punto de vista, eran los planteamientos románticos como el yo poético, la visión subjetiva del mundo, los anhelos melancólicos y la pomposidad verbal. De esta manera es como Pound, de influencias trovadorescas y anglosajonas con un lenguaje innovador en su tiempo, fue creando las bases de una nueva idea de poesía que se desarrollará a mediados de 1912 hasta mediados de 1913. En un principio, curiosamente, Ezra Pound utilizó el término *imagisme* para definir la cualidad que le sugerían los versos de Harriet Doolittle, y que desde entonces, utilizó para firmar en su nombre, H.D. Imagiste, pseudónimo que la poetisa siguió utilizando para firmar sus poemas. Además, tras realizar ciertas escisiones sobre un poema de Doolittle, la recomendó a Harriet Monroe de la revista literaria *Poetry* con una nota en la que se dejan entrever los principios del Imagismo: «Objetivo, sin rodeos, directo, sin exceso de adjetivos, etc. Sin metáforas que no permitan una revisión. Un discurso directo, ¡tan directo como los griegos!» (Kenner, 1971:174).

Según el poeta, creó un término que no se hubiese usado en Francia, debido a que consideraba que la delicadeza del post-simbolismo francés era una amenaza, y en base a T. H. Hulme, debido a que éste solía predicar que las imágenes eran esenciales y no decorativas. Por lo

tanto, en un grupo de ensayos bajo el nombre de *A Retrospect* que aparecieron en 1918 en *Pavannes and Divagations*, plasmó los tres criterios que este movimiento debía seguir, que no hacían, sino proponer, una higiene técnica basada en el componente de la imagen del poema, y no, en un estado del poeta:

1. Tratamiento directo de la *cosa*, ya sea subjetiva u objetiva.
2. No usar ninguna palabra que no contribuya a la presentación.
3. Con respecto al ritmo: componer en secuencia de la frase musical, no en la de un metrónomo (Kenner, 1971:178).

Y según Pound, el movimiento empezó como por casualidad con Harriet Doolittle, Richard Aldington y él, «un grupo de ardientes helenistas que están realizando experimentos interesantes en verso libre» (Kenner,1971:177). En 1913, un conjunto de poemas de los tres fundadores, F. S. Flint, Amy Lowell, William Carlos Williams, Ford Madox Ford, D. H. Lawrence y James Joyce, se publicaron con el título *Des Imagistes* en el primer número de una publicación periódica llamada *The Glebe*. La publicación se retrasó hasta el año siguiente, cuando los componentes fueron tomando caminos diferentes o caían en la mera repetición. A mediados de 1914, el movimiento, que se podría decir que nunca llegó a ser un movimiento consolidado, estaba lo suficientemente distendido como para que Amy Lowell y otros poetas se lo apropiasen y siguiesen usando este nombre en los años posteriores.

Pero, ¿qué es lo que Ezra Pound pretendía cambiar de las corrientes poéticas que se estaban sucediendo a finales del siglo XIX y principios del XX? Sin duda, el verso inglés post-simbolista. Él quería borrar las autoindulgencias de éste, intensificando sus virtudes y elevando el atisbo hacia la visión total. El ejemplo de este cambio fue una imagen, que por casualidad, como podría haber sido cualquier otra imagen, apareció ante Pound. En 1911, en una visita a París, cuando salía del metro de La Concordia, «de repente vi un bello rostro, y después otro, y otro, y luego el bello rostro de un niño, y luego el de una bella mujer, e intenté durante todo el día encontrar palabras de lo que habían significado para mí, y no pude encontrar palabras que mereciesen la pena, o tan encantadoras como la emoción repentina» (Kenner, 1971:184). Él mismo deja constancia de que el primer alivio que obtuvo su mente ante tal esbozo fue cuando dio con una visión completamente abstracta de colores y manchas en la oscuridad, como un lienzo de Kandinsky; satisfacción que le produjo el poder condensar, y a la vez intensificar, un equivalente abstracto. Seguidamente escribió un poema de treinta versos que acabó rompiendo; después de seis meses, escribió un poema más corto que

también rompió; y después de un año, con los *haikus* japoneses en mente, escribió un poema de veinte palabras cuyo nombre, *In a Station of Metro*, da paso a la siguiente maestría:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Para Pound, una imagen es aquello que representa «un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo, es un nodo o racimo radiante, es como un vórtice, del cual, a través del cual, y en el cual, se abalanzan las ideas constantemente; por lo tanto, una imagen es real porque tenemos conocimiento directo de ella» (Kenner, 1971:185).

Aún así, el movimiento imagista no estaba ni mucho menos definido totalmente. Por un lado, se hablaba de higiene técnica, como antes se ha comentado, y del ritmo de la frase musical sin utilizar ninguna palabra innecesaria que cualquier poeta con un poco de talento podía seguir; pero por otro lado, estaba la doctrina de Pound sobre la imagen. El detalle lúcido, la energía, el esfuerzo, son todos sinónimos de la imagen, pero no quiere decir simplemente reproducir aquello que se ve, sino relacionarlo con otra cosa vista, como los pétalos del ramo del poema *In a Station of Metro*. Está claro que lo que se compone ante nuestros ojos es una realidad indiscutible.

También, el verso libre con una sintaxis muy sencilla se adecuaba perfectamente a la idea de higiene técnica, ya que su composición es perfecta para crear la musicalidad de la frase, cuyo ritmo expresivo define el significado de los poemas.

El movimiento imagista condujo hacia el movimiento vorticista, llegando al punto de máxima energía y al pigmento primario. Digamos que el segundo es la evolución del primero, y el cambio de terminología se debe sobre todo a la necesidad de cambio que un movimiento estancado, debido a ciertos poetas incapaces de evolucionar que se repetían y regocijaban bajo el nombre de imagismo y que no estaban a la altura de *il miglior fabbro*, Ezra Pound.

3. CATHAY Y LA INVENCION DE LA POESIA CHINA

3.1 Características de la poesía china Tang

La mayoría de los poemas originales en los que se basaron los de *Cathay* provienen de la dinastía Tang (618-907). En esta época, la poesía pasó a ser un requisito indispensable para cualquier persona que se considerase mínimamente culta, ya fuesen varones que optasen por un cargo oficial, o monjes, damas o cortesanas. La importancia de saber expresarse mediante poemas dignos, no sólo estaba arraigada en actos oficiales, sino también en actos sociales y privados.

Durante esta dinastía, aparecen nuevos estilos de poesía y se fija una nueva expresión poética conocida como poesía de estilo moderno, que se seguiría cultivando a lo largo de las dinastías posteriores. Antes de explicar las cualidades de esta poesía, comentar brevemente los rasgos de la lengua china para entender lo complicado del proceso de traducir desde esta lengua.

En lo que más se destaca la lengua china es en el monosilabismo y la invariabilidad de sus caracteres de escritura. Esta invariabilidad supone que los verbos no se conjugan y que no hay marca en plural, pero aún así los caracteres poseen diferentes significados y diferentes funciones gramaticales. Debido a su aspecto gráfico, conservan residuos de su origen picto-ideográfico y su pasado adivinatorio. Además, hay que añadir otro nivel, el tonal, en el que existen cinco tonos divididos entre tonos llanos y tonos oblicuos, y dependiendo de ellos, el significado de la palabra varía. Por último, tampoco tendían a usar palabras conectoras y pronombres personales.

Todas estas características de la lengua china nos sirven para hacernos a la idea de la sutileza que debe poseer la composición de poemas, en los que había que tener en cuenta los factores pictográficos, tonales y de significado. En concreto, la poesía de estilo moderno poseía unos versos de cinco o de siete sílabas como máximo, se organizaban en cuartetos y estos a su vez en dísticos. En cada uno de los dísticos, las palabras debían elegirse no sólo en función del significado, sino también en función de la modulación tonal, y debían disponerse de modo que la distribución tonal fuera equilibrada y que la rima, única para todo el poema, se hiciera siempre en los versos pares con palabras de tono llano. También era muy importante tener un paralelismo lingüístico que consistía en colocar palabras de un verso de forma que quedaran

dispuestas simétricamente respecto a las de otro verso del dístico, en lo que se refiere a valor gramatical y a significado, similar u opuesto. Además, abundaban los poemas escritos tanto en primera como en segunda persona.

Con respecto a los temas que trataban, los más corrientes eran los temas de despedida, ya que un oficial podía ser destinado a cualquier circunscripción del territorio o desterrado, los de paisaje, los de frontera, los de gineceo, en los que se expresa la soledad de la mujer en sus recónditos aposentos, y los de rememoración del pasado, entre otros.

Para poder ver las diferencias entre ambos estilos de poesía, comentar de forma concisa las características del estilo antiguo de poesía. Los poemas que pertenecen a este estilo son más libres que los de estilo moderno, aunque la estrofa más frecuente es el cuarteto y los versos son penta o heptasílabos, con rima de vocal final en los versos pares, se puede cambiar de rima dentro del mismo poema, no tienen en cuenta la coincidencia de los tonos y los esquemas rítmicos son mucho más flexibles.

3.2. Li Bai

Li Bai (701-762), o Li Bo, o Li Po, o Li Taibo, o en su forma japonesa Rihaku, es el autor chino más conocido en Occidente. En 1915, cuando la revista *Poetry* publicó *Exile's Letter*, lo calificó como «normalmente considerado el mejor poeta de China» (Kenner, 1971:206). Este poeta de vida aventurera, intentó encontrar a un mecenas para que le introdujese en la corte sin necesidad de presentarse a los exámenes oficiales para entrar en el cuerpo oficial de funcionarios. Llegó a ser miembro de una academia real, pero debido a intrigas o a su fama de gran bebedor, lo expulsaron, hasta que finalmente fue exiliado al sur por haber servido a un príncipe acusado de traición. Finalmente, murió en este exilio y según la leyenda, se ahogó intentando alcanzar el reflejo de la luna en una noche de borrachera.

Con respecto a su obra, sus poemas son increíblemente imaginativos, espontáneos y a veces algo barrocos. Debido a su carácter exuberante y libertario, su estilo se inclinaba más hacia la poesía de estilo antiguo, de reglas menos severas que las del estilo moderno.

3.3 Sobre los apuntes de Fenollosa

El conjunto de cuadernos da fe a cinco años de ferviente estudio en el que Ernest Fenollosa intenta desvelar los matices del arte oriental centrado en Japón y China. En septiembre de 1896, tuvo tres sesiones con un tal Hirai con el que escribió unas glosas, en ciertos puntos vagas, sobre veintidós poemas de Wang Wei, *Omakitsu*, y Li Bai, *Rihaku*. Después estuvo con

un tal Shida con el que estudió a Tao Chien, *To-Em-Mei*. Más tarde, en febrero de 1899 empezó dos años de trabajo intensivo con el profesor Mori (1863-1911), un distinguido erudito de literatura oriental. Mori no hablaba inglés, aunque el japonés de Fenollosa era bueno, el profesor solía llevar a sus sesiones privadas a un antiguo estudiante suyo llamado Nagao Ariga, quien se preocupaba por que Fenollosa entendiese bien el discurso más técnico de Mori. Durante un año y medio trabajaron en Rihaku, lo que dio origen a dos cuadernos extensos que contenían traducciones, glosas y comentarios de sesenta y cuatro poemas, los que serían la espina dorsal de *Cathay*.

En los cinco años siguientes a la muerte de su marido, Mary Fenollosa se ocupó en poner orden a los ingentes manuscritos. En 1912, después de un viaje especial a Japón y una temporada en el Museo Británico, consiguió dar forma a una parte de los apuntes de su marido en un doble volumen *Epochs of Chinese and Japanese Art*. Pero aún así, quedaban unos cientos de páginas sobre obras de teatro japonesas y de poesía china, que no requerían un editor, sino un poeta. El propio Fenollosa dejó constancia de que «el propósito de la traducción poética es la poesía, no las definiciones verbales en diccionarios» (Kenner, 1971:198). Los documentos de todo este estudio, ocho cuadernos en total, más los volúmenes de notas sobre el teatro *Noh*, más los libros en los que iba haciendo los borradores de sus clases magistrales sobre la poesía china, más un fajo de notas sueltas, es lo que Mary Fenollosa le transfirió a Ezra Pound en 1913, en la casa de Sarajini Naidu, una poetisa hindú. Y de esta manera fue como la oportunidad de recrear la literatura china la tuvo en las manos, «no cualquier modernista de la época, sino un maestro» (Kenner, 1971:198).

3.4 La invención de la poesía china

T.S.Eliot, en 1928 expresó que «...hay que señalar que Pound es el inventor de la poesía china de nuestro tiempo» (Kenner, 1971:210). Los catorce poemas de *Cathay*, elegidos de unos ciento cincuenta de los cuadernos, fueron las primeras traducciones en verso libre que no derivaban de otras traducciones, sino de notas detalladas de los textos chinos. Además, esta obra animó a posteriores traductores del chino a abandonar la rima y las reglas fijas sobre el ritmo. También inauguró la larga tradición de considerar a Pound como traductor inspirado pero poco fidedigno.

La composición *à la mode chinoise* era una de las direcciones del movimiento de verso libre que se guiaba por intuiciones actuales de belleza. También, fue inevitable pensar en estas versiones como una rectificación de las nostalgias post-simbolistas, que el mismo Pound

propició al no poder recurrir a la lengua china. Con *Cathay*, Pound consiguió por primera vez articular numerosos poemas en un verso libre que no se confunde con la prosa cortada, «que se mantiene unido por muchos filamentos sintácticos, de sonoridad e imagísticos, que si se cambian, sólo cambiarían a peor» (Kenner, 1971:200).

Aunque el verso libre con un toque oriental parecía fácil, el mayor logro de Pound en esta invención, no fue realizar una comparación de distintas poéticas, sino reconsiderar la naturaleza de un poema en inglés. Tomó tres criterios que hasta entonces se habían tratado de forma separada y los maximizó: el principio del verso libre, en el que sólo la frase es la unidad de composición; el principio imagista, en el que el poema debe construir sus efectos en el nombramiento de cosas situadas delante del ojo de la mente; y el principio de la lírica, en el que las palabras o sustantivos, siendo ordenados en el tiempo, están unidos y recordados en la presencia de cada uno mediante sonidos recurrentes (Kenner, 1971:199).

3.5 Contexto histórico

Algunos de los poemas muestran en más de una forma el año en el que fueron escritos. Como ejemplo concreto podemos tomar el epígrafe de *Cuatro poemas de despedida*. Su fecha coincide con el primer invierno de la I Guerra Mundial y parece comulgar perfectamente con la imagen de la partida de trenes con tropas. Según Hugh Kenner, *Cathay* puede ser visto como un libro de guerra, porque las notas de Fenollosa suplen un sistema de paralelismos y una estructura de discurso con arqueros exiliados, mujeres abandonadas y solitarios guardias fronterizos. Los poemas intentan realizar una oblicuidad oriental de referencia a lo que nosotros podemos entender como su tema verdadero, la guerra. Como ejemplo, Gaudier-Brzeska, quien afirmó: «Tengo el libro en mi bolsillo y claro que lo uso [los poemas] para dar valor a mis compañeros. Me refiero a los *arqueros* y a la *Puerta Norte* que resultan tan apropiados para nuestra situación», y que «los poemas representaban nuestra situación de una manera maravillosa» (Kenner, 1971:202).

Los poemas de *Cathay* parafrasean una poesía elegíaca de guerra que nadie escribió y que se encuentran entre las respuestas poéticas más fuertes a la I Guerra Mundial. Por lo que entonces, el verso libre condujo a una nueva articulación y propaganda para una poética de imágenes y unos poemas oblicuos escritos en tiempos de guerra.

4. UN CONCEPTO DE TRADUCCIÓN PROPIO

«La forma en que una mente crea es más interesante que un historial de distracciones.»

(Kenner, 1971:210)

En la obra de Pound es difícil distinguir entre lo que es traducción o adaptación y lo que es composición original. Las traducciones de Pound estimulaban y fortalecían sus innovaciones poéticas, las cuales, en compensación, guiaban y potenciaban sus traducciones. La poética de Pound es esencialmente una poética de traducción y él supo redefinir ampliamente la naturaleza y el ideal de la traducción poética del siglo XX.

Ezra Pound se embarcó en la poesía con la determinación, como remarcó en 1913, de que «intentaría averiguar qué es lo que se consideraba como poesía en cualquier parte del mundo, qué parte de la poesía no se perdía con la traducción y descubrir los rasgos únicos de cada lengua» (Xie, 1999:229).

No solía prestar mucha atención en la gramática de una lengua extranjera, pero sí en cambio a los significados y equivalencias. Según G.S. Fraser (1960), «el caso de los académicos en contra de Pound como traductor se fundamenta en que muestra perpetuamente señales de no conocer propiamente las lenguas de las que está traduciendo» (Xie, 1999:230). Sus estudios en filología romance, su gran gusto por la poesía trovadoresca, su autodidactismo y su deseo apasionado de hacer que el pasado y la literatura extranjera fuese de nuevo accesible y vital, tiene mucho que ver con sus traducciones creativas. Para él, la traducción se basaba en un cambio inventivo de un material previo.

En su época poética más temprana, las traducciones de poemas anglosajones, su gran interés por el inglés antiguo y la innovación que en su tiempo supuso la poesía de los trovadores, le proporcionó un nuevo modelo de originalidad poética. Como ejemplo, en 1911 publicó *The Seafarer*, uno de los mayores poemas de Pound que fue criticado por no considerarse una traducción fiel. Pero en cambio, él era uno de los mejores estudiantes de anglosajón en la universidad y su conocimiento superaba con creces a la media, por lo que su intención, entendiendo perfectamente lo que el poema quería decir, era recuperar lo que él percibía como el real y original poema anglosajón.

Los supuestos errores que le causaron las críticas no eran errores filológicos, sino la propia interpretación y presentación del poema. Cuando su versión «solía ser poco precisa e ingeniosa», es «ingeniosa dentro de los límites de lo que él entendió que era una traducción fiel y filológica» (Robinson, 1981-82; citado por Xie, 1999: 231).

El proceso de traducir está íntimamente interrelacionado de forma consciente con la realidad textual del poema en todas sus minucias de ritmo y de presiones de sonido. Este es el método heurístico de Pound, en el que «la nueva versión se justifica porque puede dirigir la atención del lector a ciertas cualidades intrínsecas del original, mientras que al mismo tiempo, proporciona los efectos equivalentes de estas cualidades a un nuevo poema» (Xie, 1999:232). Por lo tanto, el proceso de traducción es un estudio detenido de las fuerzas del original «a través de sus efectos», para «mostrar donde yace el tesoro y para hacer que el lector vea más profundamente, a través del poema original» (Pound, 1954; citado por Xie, 1999:232). Aunque los efectos de aliteración de Pound sean a veces exagerados y demasiado prominentes, su interés principal del poema es la música esencial y el movimiento prosódico que él creía que eran la expresión del heroísmo del poema.

Ezra Pound era esencialmente un traductor apropiativo. Para él el acto de la traducción es responder a la virtud de lo que se traduce y revivir esos rasgos y hacerlos propios. La traducción es por lo tanto una concatenación de tensiones entre el poema original como modelo y el poeta que traduce dentro de sus propias circunstancias. Siempre insistió en que «no tuve nunca ninguna duda sobre la traducción, menos aún de la traducción literal. Mi trabajo era resucitar a un hombre muerto y de presentar una figura con vida» (Pound, 1907-1941, citado por Xie, 1999:233).

En su búsqueda de nuevos modelos de innovación poética, Pound se fascinó con la sugerencia de los *haikus* japoneses, del teatro Noh y como ya se ha comentado, de la poesía china. Concretamente, sobre el teatro Noh, Pound pensaba que este tipo de teatro presentaba una única imagen de la vida, que creaba una unidad de imagen que no es sólo verbal, sino también espacial, simbólica y hierática. Sin embargo, su interés se volcó hacia la poesía china cuando descubrió el material de Fenollosa, y creyó que había descubierto «una nueva Grecia en China» (Pound, 1954; citado por Xie, 1999:234). También es interesante remarcar que Pound ya había adaptado una serie de poemas chinos proveniente de *History of Chinese Literature* de Herbert Giles que se publicaron en *Des Imagistes* (1914). Todas estas nuevas ideas y experimentos que realizaba con poemas de distintas lenguas supusieron un canon de ejemplos

para la reforma y el rejuvenecimiento de la poesía inglesa.

De este modo, la selección y traducción de los poemas de *Cathay* son el resultado de un patrón controlado de sensibilidad estética y de experiencia. Estos poemas, como especímenes del imagismo, se pueden traducir como efectos emocionales que pueden ser ampliamente intensificados si la relación entre imágenes permanece sutilmente vaga. En todo momento se mantiene el imaginario chino mientras que el ritmo lo impone el poeta. Pero este tipo de ritmo, débil y dudoso, no coincide con el ritmo fuerte de los poemas chinos originales, aunque como ya se ha podido averiguar, las características formales de la poesía china no eran lo más importante para Pound, quien creía que lo único que importaba, era la traducción del contenido.

4.1 Críticas a Ezra Pound

Las críticas que se le hicieron a Pound de las traducciones de los poemas de *Cathay* no pueden considerarse relevantes debido a que cuando él abordó estos poemas no sabía chino y se basaba en la confianza absoluta de Fenollosa y sus maestros. Los poemas de *Cathay* se deben leer como poemas originales ingleses, quizás de entre los más exitosos del trabajo de Pound.

El lenguaje de *Cathay* es coloquial, prosaico y contemporáneo, y se une perfectamente con la idea de Pound de ver la traducción como algo contemporáneo y eterno. Pero el éxito de esta obra se debe sin duda a su confianza tácita y hábil sobre la evocación estilizada de China con la que se podía esperar que sus lectores georgianos y eduardianos estuvieran familiarizados. Él reconocía la importancia cultural de lo distante y poco familiar y sin duda, T.S Eliot insistió en que la atracción de los poemas de Pound le deben más al desarrollo poético del poeta que a su exotismo original.

De los apuntes de Fenollosa, Pound obtuvo otro gran descubrimiento para el desarrollo de su poesía posterior, el carácter chino, que se basaba según Fenollosa en su carácter metafórico y que representaba el proceso y las operaciones de la naturaleza. Pero en lo que Pound estaba más interesado es el proceso de percepción y definición que hay detrás de la analogía pictórica. Partiendo de esta base, creó un método ideográfico que tuvo un gran impacto en su idea sobre poesía y sobre todo, en la escritura de *The Cantos*. Solía usar su método de desmantelación y amplificación etimológica para traducir lo que él creía que eran las palabras clave de algunos de los poemas y para subrayar las imágenes concretas del original. La

traducción es para Pound, tal y como se puede ver en su traducción de *The Women of Trachis*, una interpretación y crítica *sui generis* debido a que la traducción revela la estructura fundamental del trabajo original. Pound quizás no sea el modelo de precisión filológica más aclamado por la traducción académica pero, como Fenollosa dijo, él quería que su compilación de poemas se tradujese como literatura y no como filología.

En la traducción, las dos aspiraciones de Pound son las de conseguir «fidelidad al original tanto en significado como en el ambiente» (Pound, 1907-1941, citado por Xie, 1999:241). El ambiente parece que engloba la totalidad del trabajo original, por lo que no es tanto la reproducción o transposición externa del original como la articulación diplomática o restitución en una nueva estructura paralela de la intención original, una traducción de «acompañamiento» (Pound, 1970; citado por Xie, 1999:241). La traducción de un texto clásico, como son los poemas de Cathay, es un esfuerzo creativo que revela la obra clásica como extraña y aún así, misteriosamente accesible. Por lo que el traductor es, en el verdadero sentido de la palabra, un intérprete, aunque Pound solía utilizar la palabra *traducir* para definirlo. Sin embargo, para el poeta, la traducción no es necesariamente modernizar, es decir, el *new* de *make it new*, no se refiere a moderno o contemporáneo, se refiere a volver a crear una base de la obra original en otra sensibilidad contemporánea para lograr «un entendimiento histórico del original, ahora situado de nuevo dentro de un entendimiento histórico más tardío por el traductor» (Xie, 1999: 242).

Con respecto a su método ideográfico, es lo que él percibe como fragmentos culturales vitales. Intenta sugerir un compendio de unión de hechos e ideas que pertenecen a diferentes tradiciones culturales para formar una *paideuma* universal, como si fuese un «complejo de ideas sin raíces pertenecientes a cualquier periodo» (Pound, 1952, citado por Xie, 1999:243).

La importancia de la traducción para Pound está conectada con su exilio autoimpuesto, con la aspiración de estar en casa en tantas lenguas y culturas como fuera posible. «No puede estar todo en una lengua»(Pound, 1975; citado por Xie, 1999:245), pensaba Pound, ya que según él ninguna lengua estaba completa, pensamiento que se ve reflejado en su poética, sobre todo en *The Cantos*, donde la pluralidad de lenguas constituye un único sistema de equivalencias y universales que hace que la traducción sea posible y necesaria. Por eso, en su experimentación poética abogó por apropiarse de varios fragmentos de varias tradiciones para formar un nuevo híbrido, un patrón de importancia universal.

Para finalizar este subapartado, quiero señalar que cuando la traducción se hace por un maestro que no se limita a trasladar significados, sino a buscar más allá de la mera apariencia original, sus traducciones se podrían tomar, con todo derecho, como poemas originales, que por lo general tienden a sustituir o reemplazar al original. La traducción, tal y como señaló Pound en 1918, tiende a ser «una tarea desagradecida y desoladora» (Xie, 1999: 245).

Para finalizar, para mostrar la utopía poética a la que Pound aspiraba y también como se adelantaba a posibles críticas en sus propios poemas, siendo tal vez el único que tenía el talento y las ideas necesarias para desarrollar algo así, contemplar un fragmento del Canto LXXXVI, para ejemplificar de todo lo que se ha comentado:

non coelum non in medio
 but man is under Fortuna
 ? that is a forced translation?
 La donna che volgo
 Man under Fortune,

CHEN 晨

4.2 Críticas a las traducciones de *Cathay*

El verso libre llevó a una nueva articulación, a un nuevo conjunto de imágenes poéticas, a poemas de guerra paralelos escritos en época de guerra; pero si se consulta a un experto en la lengua china se echará las manos a la cabeza al comparar los originales y las traducciones de Pound. Esto es lo que llevó a que las traducciones de *Cathay* fuesen criticadas, no su talento y buen hacer como poeta, sino a ciertos errores de falta de conocimiento del idioma. Aunque hay que decir, que este tipo de errores se magnificaron tanto que ocultaron las virtudes de los mismos. Tras una lectura de los poemas, no se encuentra ninguna falta de coherencia, y si bien es cierto que hubieron ciertas divergencias de traducción, si no se tiene conocimiento del original, no influye de ninguna manera en nuestra lectura. Pero aún así, es necesario señalar estos errores.

De estos errores, se destaca una lista casi canónica. En *Separación en el río Kiang*, él pensó que *Kiang* era el nombre propio de un río, cuando en realidad *kiang* es río. Lo mismo sucedió con *Ko-jin*, que lo trató de nombre propio, cuando en realidad no lo es, y hace que vaya hacia el oeste, cuando evidentemente, también por los rasgos culturales de la cultura china, debe ir

hacia el este. Pero estos errores confirman lo que ya se había comentado, que Pound no utilizó los apuntes de Fenollosa como un indiscutible fondo erudito y académico de la poesía china, y muchas veces tomó decisiones equivocadas cuando él ni si quiera sabía que estaba tomando una decisión.

Por ejemplo, en *Separación del río Kiang*, Pound tuvo que lidiar con estos apuntes:

Ko jin sei gi Ko Kaku ro
old acquaintance leave

An old acquaintance, starting further West, takes leave of KKR (Kenner, 1971:204).

West leave quiere decir abandonar el oeste y no, ir hacia el oeste, y negándose a comenzar la frase con una perífrasis tan sombría como *old acquaintance*, dio paso a *Ko jin* como nombre propio.

Muchos de los errores por los que ha sido criticado, también han sido deliberados. En los apuntes de Fenollosa, las variaciones de alusiones culturales que suponían ciertos ideogramas estaban anotadas por el profesor Mori, pero que Pound pasó por encima sin darle una gran importancia, tomando sólo aquellos matices que según su criterio consideraba importantes. Parece imposible que se entienda cada detalle del original sin notas, pero aún así, cada detalle se ve deformado, y también es interesante poder comprobar lo que sugieren ciertas palabras a un poeta al traducir y crear a la vez.

Es difícil culpar completamente a Pound de los errores de traducción debido a que éstos se pueden dividir en varios niveles, niveles que tampoco se tiene claro cuáles son sus fronteras: errores de Fenollosa; errores de Pound confundiendo la intención de Fenollosa, que no escribía para publicar, sino a modo de notas para su propia recolección académica; las soluciones deliberadas de Pound para crear poemas autosuficientes; y las partes en que las notas eran confusas. Y no era para menos la dificultad del escrutinio de las notas. Cada poema contenía una línea con una supuesta transcripción fonética de los caracteres chinos que Shida dictaba, en la línea siguiente, se encontraba el significado de cada palabra por separado y una tercera línea con una sintaxis provisional en inglés. Es por esto que las críticas sobre la fidelidad de los poemas son bastantes discutibles. Si nosotros, ahora mismo tuviésemos los poemas originales, junto con sus ideogramas, y tuviésemos un conocimiento de nivel nativo tanto de la lengua como de la cultura china, sería muy fácil criticar la falta de fidelidad de

Pound con respecto a los poemas, pero a principios del siglo XX, la fidelidad, tan importante para la traducción contemporánea, residía en otros tres niveles indiscutibles: Shida con respecto al chino, Fenollosa con respecto a Shida, y Pound con respecto a las notas de Fenollosa. Hoy en día, el proceso de creación con respecto a los dos primeros niveles es imposible de demostrar, pero en cambio, el proceso de creación de Pound sí que es posible de analizar, aunque como bien señala Hugh Kenner en *The Pound Era*, «el modo en el que una mente crea es mucho más interesante que una lista de inatenciones».

No cabe duda de que hubo malentendidos, debido a que las notas son ambiguas y Pound no estaba en la situación de adivinar si lo que entendió el maestro de su discípulo era correcto o no. Además, debido a la sintaxis natural del chino, una mente occidental asume la sintaxis que puede creer correcta, pero esto en cambio lleva a pequeños errores que pueden resultar extraños. Debido a la ausencia de marca de los tiempos verbales, y generalmente de sujetos, en muchos de los poemas Pound crea un lenguaje directo y de afirmaciones.

Normalmente, se suele decir que una palabra no puede significar lo que un traductor ha optado como solución, pero, de forma más común, también se suele decir que no ha escrito lo que los lectores del texto original entendieron. Como ejemplo, en *The Beautiful Toilet*, Pound traduce «Blue, blue, is the grass about the river». *Blue* que podría haber sido perfectamente *green*, ya que el carácter original, según Hugh Kenner, representa el color de la naturaleza que puede ser tanto azul como verde o negro, entonces, la elección de *blue* podría haberse dado por la percepción consciente o inconsciente de Mori. Todos los detalles y matices que hoy son diseccionados con académica fidelidad, probablemente no llegaron al conocimiento de Fenollosa en el momento de escribir las notas de sus profesores de Tokyo, Mori, Ariga, Hirai y Shida. Aquellos pequeños o grandes errores, son los que hoy hacen sombra en las páginas de *Cathay*.

Aún así, las desviaciones más interesantes son aquellas hechas por «un hombre que estaba inventando un nuevo tipo de poema en inglés y que tomaba pequeñas pistas de donde podía encontrarlas» (Kenner, 1971:219). En *Song of the Bowmen of Shu* (ver ANEXO 6), por ejemplo, es Ariga quien escribe la versión. Pound, en su proceso de creación cambia *tied horses* por *tired horses*, y aunque se pueda estimar como un error de comprensión de la escritura, es más posible que el buen sentido de Pound se diese cuenta de las potencialidades del poema y lo mejorase, proporcionando un sentido más dramático.

En resumen, Pound se expuso a un gran trabajo y sin duda las notas no se lo pusieron fácil. Aunque él sabía el nombre de Li Bai, prefirió mantener la forma japonesa de Rihaku a la hora de publicar el libro para dejar constancia de que el idioma chino había llegado hasta él a través del japonés.

5. SOBRE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LOS POEMAS

Por lo general, debido a las características similares de los poemas, las dificultades de traducción han sido de igual modo similares. En los siguientes párrafos, comentaré brevemente aquellas dificultades más llamativas de cada poema.

El poema *Song of the Bowmen of Shu* (ver ANEXO I) se compone de varios paralelismos y de una gradación marcada por *first fern-shoots*, *soft fern-shoots* y *old fern-stalks* que muestra la progresión temporal del poema. En este caso he optado por tempranos brotes de helecho, tiernos brotes de helecho y tardíos brotes de helecho, en vez de primeros y viejos. También aparece varias veces la palabra *sorrow* con cierta intención de repetición, por eso, en la traducción al español quería mantener el mismo sentido, por lo que busqué una palabra que pudiese mantener en cada verso, y esta es, *aflicción*. Lo mismo sucede con *comfort*, que aunque sólo aparezca dos veces, e mantenido igualmente el paralelismo utilizando *dar* y *tener tregua*.

En el poema chino original *The Beautiful Toilet* (ver ANEXO II), Ezra Pound decidió omitir el quinto verso del que tomó el título del original en inglés (Kenner, 1971:194). Es aquí donde me surgió la primera duda con *toilet*, ya que el significado que quiere dar es el rostro de una mujer, añadiendo también maquillaje y actitud. Después de barajar varias posibilidades, entre ellas, *rostro*, *apariencia*, *tocado* o *maquillaje*, opté por *semblante*, ya que desde mi punto de vista engloba a todo lo demás. Otra palabra en la que me paré a meditar fue *mistress* ya que en español puede significar *señora*, *ama*, *dueña* o *amante*, y cada una de ellas tiene un significado diferente. Al final opté por *señora*, que tiene un significado más neutro y puede ser tanto señora de la casa como de alguien.

El poema *Lament of the Frontier Guard* (ver ANEXO III) se podría dividir en tres partes. La primera que iría desde el principio hasta *towers and towers*, la segunda desde *Desolate castle* hasta *Barbarous kings*, y la tercera desde *A gracious spring* hasta el final. En este poema vuelve a aparecer *sorrow*, que esta vez lo traduzco por *dolor*. Además, he intentado mantener el triple paralelismo que supone *Who brought*, *Who has brought* y su segunda repetición, ya que me parece que su situación en la mitad del poema juega un papel importante en el que crea desconcierto y nos sitúa en un contexto bélico claro.

El poema *South-Folk in Cold Country* (ver ANEXO V) es otra pieza de guerra. Con respecto a problemas de vocabulario, en el poema en inglés tenemos *accoutrements* que puede ser tanto *equipo* como *armadura*, *armamento* o *casco*, pero al final lo traduje como *enseres*, debido a

que tiene la connotación de todo lo demás y no resulta tan específico. Otra dificultad fue traducir el sintagma *the swift moving*, que quiere decir que el general era muy rápido tanto a la hora de tomar decisiones como a la de moverse, por eso en vez de utilizar *el raudo* o *el rápido*, decidí traducirlo por *el de táctica veloz*. También es interesante destacar que en teoría, *General Rishogu*, debería de estar escrito como *General Rishogun*. En el original en inglés le falta la letra *n*, y debido a que no se sabe si es una mera errata de escritura o un error de los apuntes originales, he decidido dejarlo tal y como Pound lo escribió. Además, también es curioso ver como en el sexto verso ha mantenido un orden *estacato* como lo pudo tener el orden original chino. En cambio, al traducirlo al español tuve que optar por cambiar el sintagma y *desert turmoil*, en vez de traducirlo por torbellino desértico, decidí traducirlo por *torbellino del desierto*, al igual que *sea sun*, en vez de *sol oceánico* o *sol del mar*, opté por un *mar de sol*.

En el epígrafe de *Four Poems of Departure* (ver ANEXO IV), cada verso tiene su propia entelequia. En los tres primeros versos existe una simetría sintáctica con dos espondeos, varias aliteraciones como en los demás poemas y la repetición del sonido *n*. De este poema sólo cabe destacar que en la traducción al español he intentado mantener los espondeos del primer y el segundo verso, utilizando en el primer caso *sobre*, una preposición que relaciona los dos espondeos pero no añade significado, y en el segundo caso he mantenido la misma estructura sintáctica que el original en inglés. La otra solución interesante aparece en el penúltimo verso. En el original inglés aparece una aliteración entre un primer *you* y un segundo *you*. En español he intentado mantener la aliteración entre amigos y consigo.

El último poema, *Separation on the River Kiang* (ver ANEXO IV), se destaca por su tono pesimista pero a la vez heroico. Ezra Pound recibió ciertas críticas por esta traducción debido a que *kiang* significa *río* en chino, y él lo interpretó como el nombre propio del río. Al igual que *goes west* en verdad es *goes east*. Por lo demás, una de las dificultades de este poema fue el término *smoke-flowers*. Primero, parecía que era un tipo especial de flor, pero el tipo de flor más cercano que pude encontrar fue *prairie smoke*, que al ser una flor de la pradera, no es posible encontrarla cerca de un río, por lo tanto, era evidente que se trataba de una metáfora. De este modo, decidí traducirlo por *flores de bruma*, ya que bruma da esa sensación de humo sobre el río.

6. POEMAS

6.1 Poema 1: Canción de los arqueros de Shu

Aquí estamos, cogiendo los tempranos brotes de helecho
y decimos: ¿cuándo volveremos a nuestro
país?
Aquí estamos porque tenemos el Ken-nin para nuestros
enemigos,
estos mongoles no nos dan tregua.
Sacamos los tiernos brotes de helecho,
Cuando alguno dice «Volvamos», la aflicción inunda
a los otros.
Mentes afligidas, la aflicción es fuerte, tenemos hambre
y sed.
Nuestra defensa no está todavía asegurada, nadie puede dejar
a su amigo volver.
Arrancamos los tardíos tallos de helecho.
Decimos: ¿Nos dejarán regresar en octubre?
No hay descanso en los asuntos de la corte, no tenemos tregua.
Nuestra aflicción es amarga, pero no vamos a volver a nuestro
país.
¿Qué flor ha llegado a irrumpir?
¿De quién es el carruaje? Del General.
Los caballos, incluso sus caballos, están cansados. Eran fuertes.
No tenemos descanso, tres batallas por mes.
Por Dios, sus caballos están cansados.
Los generales los montan, los soldados los acompañan.
Los caballos están bien entrenados, los generales tienen flechas
de marfil y aljabas ornamentadas con piel de
pez.
El enemigo es veloz, tenemos que ser precavidos.
Cuando empezamos, los sauces caían con
la primavera,
volvemos con la nieve,

vamos despacio, tenemos hambre y sed,
nuestra mente está llena de aflicción, ¿quién sabrá de nuestra
amargura?

Por Kutsugen
Siglo IV d.C.

6.2 Poema 2: El bello semblante

Azul, azul es la hierba cerca del río
y los sauces han desbordado el jardín cercano.
Y en él, la señora, en el esplendor de su
juventud,
Blanca, blanca de cara, vacila, al cruzar la puerta.
Grácil, adelanta una mano grácil,

Y antaño era una cortesana,
y con un borracho se casó,
quien ahora se va ebrio
y la deja sola en exceso.

6.3 Poema 3: Lamento del guardia fronterizo

Por la puerta norte, el viento sopla cargado de arena,
¡Solitario desde el principio de los tiempos hasta ahora!
Los árboles caen, la hierba amarillea con el otoño.
Escalo torres y torres
 para vigilar la tierra bárbara:
Un castillo desolado, el cielo, el vasto desierto.
Ya no queda ni un muro en este pueblo.
Huesos blanqueados con miles de heladas,
Pilas altas, cubiertas con árboles y hierba;
¿quién trajo este infortunio?
¿quién ha traído la violenta ira imperial?
¿quién ha traído al ejército con tambores y con
 timbales?
Reyes bárbaros.
Una dulce primavera dio paso a un otoño sediento de sangre,
Una torbellino de guerreros se desplegó por el reino
 medio.
Trescientos sesenta mil,
y dolor, dolor como lluvia.
Dolor que se va, y dolor, dolor que regresa,
desolados, desolados campos,
y en ellos ningún niño de la guerra,
 ya no hay hombres que ofendan ni defiendan.
Ah, cómo conoceréis el dolor sombrío en la
 Puerta Norte,
si ya se ha olvidado el nombre de Rihoku,
y nosotros, los guardias, pasto de los tigres.

6.4 Poema 4: Sureños en el país frío

El caballo de Dai relincha contra el viento lóbrego de
Etsu,
los pájaros de Etsu no sienten amor por En, en el norte,
la emoción nace del hábito.
Ayer salimos por la puerta de la Oca Salvaje,
hoy por la de Dragon-Pen.¹
Sorprendidos. Torbellino del desierto. Un mar de sol.
Los copos que se precipitan desconciertan al cielo bárbaro.
Los piojos se agolpan como hormigas sobre nuestros enseres.
Mente y espíritu escoltan los estandartes livianos.
La ardua lucha no comporta recompensa.
La lealtad es difícil de explicar.
¿Quién se lamentará por el General Rishogu,
de táctica veloz,
cuya blanca cabeza se ha perdido por esta provincia?

¹ I.e., hemos estado combatiendo desde un extremo del imperio hacia el otro, por el este, por el oeste y por todas las fronteras.

6.5 Poema 5: Cuatro poemas de despedida

La suave lluvia sobre el suave polvo.
Los sauces del jardín interior
se pondrán más y más verdes,
pero usted, Señor, deberá tomar vino antes de
su partida,
porque amigos no tendrá consigo
cuando llegue a las puertas de Go.

6.6 Poema 6: Separación en el río Kiang

KO-JIN va hacia el oeste desde el Ko-kaku-ro,
las flores de bruma se desdibujan sobre el río.
Su solitario navío emborrona el cielo lejano.
Y ahora sólo veo el río,
el largo Kiang, tocando el cielo.

7. CONCLUSIÓN

Como conclusión a este trabajo, decir que ha sido un camino que se ha ido forjando solo a través de seis poemas. Tanto el proceso creativo de la traducción como la búsqueda e investigación que acompañan a los poemas, han servido para adentrar en el mundo de este gran poeta a supuestos lectores de una supuesta traducción profesional.

En definitiva, decir simplemente que en la figura de Ezra Pound, como hemos podido ver, se encuentra un gran poeta y revolucionario intelectual que se ofreció de puente cultural entre varios países del globo y de promotor de nuevas tendencias y artistas. A lo largo de su trayectoria supo investigar y evolucionar en su creación poética y artística, y su método de traducción no deja de ser una tendencia y elección propia diferente a la que se estilaba a principios del siglo XX, pero aún así, no menos interesante y totalmente justificable.

Con *Cathay*, Pound se cubrió las espaldas, y seleccionó una serie de poemas que no alarmasen a los críticos, como él bien se justifica al final de la obra «el odio personal que me tienen muchos y la envidia que se dirige contra mí porque me he atrevido abiertamente a declarar mi confianza en ciertos jóvenes artistas, llevarían a buscar afanosamente errores de dicha traducción, y entonces acarrearían la depreciación de todo el libro de traducciones. Por lo tanto, sólo ofrezco estos poemas incuestionables».

8. BIBLIOGRAFÍA

Calinescu, M. (1977). *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press.

Ferrán, J., y Velasco, C. (1973). *Introducción a Ezra Pound: Antología general de textos*. Barcelona: Barral Editores.

Kenner, H. (1971). *The Pound Era: The Age of Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis*. Londres: Faber and Faber Limited.

Llamas, R., Martínez, D., Prado, C., y Suárez, A. (2004). *Literatura China*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

Pound, E. (1915). *Cathay, for the Most Part from the Chinese of Rihaku: From the Notes of the Late Ernest Fenollosa, and the Decipherings of the Professors Mori and Ariga* (de la edición de Forgotten Books, 2010). Londres: Elkin Mathews.

Simpson, L. (1975). *Three on the Tower: The lives and Works of Ezra Pound, T.S. Eliot and William Carlos Williams*. Nueva York: William Morrow and Company.

Xie, M. (1999). *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism..* Nueva York y Londres: Garland Publishing.

Song of the Bowmen of Shu

HERE we are, picking the first fern-shoots
And saying: When shall we get back to our
country?

Here we are because we have the Ken-nin for our
foemen,

We have no comfort because of these Mongols.

We grub the soft fern-shoots,

When anyone says "Return," the others are full of
sorrow.

Sorrowful minds, sorrow is strong, we are hungry
and thirsty.

Our defence is not yet made sure, no one can let
his friend return.

We grub the old fern-stalks.

We say: Will we be let to go back in October?

There is no ease in royal affairs, we have no comfort.

Our sorrow is bitter, but we would not return to our
country.

What flower has come into blossom?

Whose chariot? The General's.

Horses, his horses even, are tired. They were strong.

6 Song of the Bowmen of Shu

We have no rest, three battles a month.
By heaven, his horses are tired.

The generals are on them, the soldiers are by them
The horses are well trained, the generals have ivory
arrows and quivers ornamented with fish-
skin.

The enemy is swift, we must be careful.

When we set out, the willows were drooping with
spring,

We come back in the snow,

We go slowly, we are hungry and thirsty,

Our mind is full of sorrow, who will know of our
grief?

By Katsugen.
4th Century B. C.

The Beautiful Toilet

BLUE, blue is the grass about the river
And the willows have overfilled the close garden.
And within, the mistress, in the midst of her
youth,

White, white of face, hesitates, passing the door.
Slender, she puts forth a slender hand,

And she was a courtesan in the old days,
And she has married a sot,
Who now goes drunkenly out
And leaves her too much alone.

By Mei Sheng.
B.C. 140.

Lament of the Frontier Guard 17

And no children of warfare upon them,
No longer the men for offence and defence.
Ah, how shall you know the dreary sorrow at the
North Gate,
With Rihoku's name forgotten,
And we guardsmen fed to the tigers.
Rihaku.

Lament of the Frontier Guard

By the North Gate, the wind blows full of sand,
Lonely from the beginning of time until now!
Trees fall, the grass goes yellow with autumn.
I climb the towers and towers
to watch out the barbarous land:
Desolate castle, the sky, the wide desert.
There is no wall left to this village.
Bones white with a thousand frosts,
High heaps, covered with trees and grass;
Who brought this to pass?
Who has brought the flaming imperial anger?
Who has brought the army with drums and with
kettle-drums?
Barbarous kings.
A gracious spring, turned to blood-ravenous autumn,
A turmoil of wars-men, spread over the middle
kingdom,
Three hundred and sixty thousand,
And sorrow, sorrow like rain.
Sorrow to go, and sorrow, sorrow returning,
Desolate, desolate fields,

Mind like a floating wide cloud.
 Sunset like the parting of old acquaintances
 Who bow over their clasped hands at a distance.
 Our horses neigh to each other
 as we are departing.

Leave-taking near Shoku

“*Sanso, King of Shoku, built roads*”

THEY say the roads of Sanso are steep,
 Sheer as the mountains.
 The walls rise in a man's face,
 Clouds grow out of the hill
 at his horse's bridle.
 Sweet trees are on the paved way of the Shin,
 Their trunks burst through the paving,
 And freshets are bursting their ice
 in the midst of Shoku, a proud city.

Men's fates are already set,
 There is no need of asking diviners.

From Rihaku

FOUR POEMS OF DEPARTURE

*Light rain is on the light dust.
 The willows of the inn-yard
 Will be going greener and greener,
 But you, Sir, had better take wine ere your departure,
 For you will have no friends about you
 When you come to the gates of Go.*

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.

Taking Leave of a Friend

BLUE mountains to the north of the walls,
 White river winding about them;
 Here we must make separation
 And go out through a thousand miles of dead grass.

South-Folk in Cold Country

THE Dai horse neighs against the bleak wind of
Etsu,

The birds of Etsu have no love for En, in the north,
Emotion is born out of habit.

Yesterday we went out of the Wild-Goose gate,
To-day from the Dragon-Pen.¹

Surprised. Desert turmoil. Sea sun.

Flying snow bewilders the barbarian heaven.

Lice swarm like ants over our accoutrements.

Mind and spirit drive on the feathery banners.

Hard fight gets no reward.

Loyalty is hard to explain.

Who will be sorry for General Rishogu,

the swift moving,

Whose white head is lost for this province?

¹ *I.e.*, we have been warring from one end of the empire to the other, now east, now west, on each border.

finished his version on 21 November 1914, nearly four months into the war. Louvain was in ruins, Belgium overrun; there had been three waves of slaughter at Ypres; the lines were stalemated.

Dai horse not think of Eisu
(place in north) in the south

The horses of Dai, tho taken to Eisu, care nothing for Eisu

Eisu birds not love En
-a north region

So the Eisu birds have no love for an alien En

Emotion nature has that which is habituated
Human emotions & natures are things that spring from habit

local manners of course that (ly) adj.
(earth) (mind) ending
The powers which local manners have on our mind are so—necessar-
ily thus.

(ancient) separate wild goose gate fort
former name of gate

yesterday
Yesterday one has left the wild geese Tartars. (This is in the North-
ern province of Dai. Why called wild geese? Because believed to
come from north.)

now garrison dragon yard before
(verb) name of locality—desert

Today one has already come so far as the Dragon yard deserted
front. (What sort of life do we live here? is supplied)

surprised desert turmoil sea sun
sand-sea

Sands surprised by wind cover in their turmoil the desert sea sun.
flying snow wanders northern heaven
errs barbarian Tartar's

(When once winter comes) the flying snow lets go astray the
Manchurian heaven—one loses sight of the sky.

ants fleas grow on tiger (a kind of
ants like lice (part of bird famous
lice (many) armor) for bravery)
fight till death.
Soldiers wear
their feathers on
their helmets
on armor

(Such life continuing for long) swarms of lice grow on the accoutre-
ments.

mind spirit drive banner made banner made
of feathers of silk

(And yet under such difficulty can one's mind be easy? No!) Because
our mind and spirit must drive upon (keep close attention to) the
motion of the banners.

hard fight merit not reward
Although one fights so hard his merit is not rewarded. (The whole
intent of this is that to let soldiers undergo such distant hardship is
inhuman for an Emperor.)

loyalty faith difficult to tell-express
[as one is not a horse or a bird] so if one were allowed to express all
he feels of loyalty & faith he would be satisfied) "There is no
chance to express one's loyalty and faith."

who will be (General) flying general
sorry for Ri of quick motion

Who is sorry for flying general Ri. (History: in Kan Dynasty was
famous Ri Shogun who fought more than 74 battles with the north-
ern barbarians who called him the Flying Shogun. So skilful, he was
constantly sent out for some expedition, and was never recalled—so
he died in old age in one of the border battles.)

white head lost three outside provinces
outskiirt
border regions

Ri[haiku] is expressing the soldier's feelings. "The fate of Ri Shogun
is probably mine too." "Whose white head was lost (died) in the
three frontiers" Who died of old age. "Who will be sorry for the
fate of Rishogun?"

