
Lo menos *sonado* de Ezra Pound

Ana Bocanegra Briasco

EGO SCRIPTOR CANTILENAE: THE MUSIC OF EZRA POUND. CD. The Other Minds Ensemble, Robert Hughes. Other Minds OM 1005-2.

Ezra Pound (Hailey, EEUU, 1885 – Venecia, Italia, 1972), uno de los principales poetas del siglo XX, afincado en la tradición para alcanzar la modernidad, de naturaleza errante y de una libertad e inquietud evidentes, estuvo durante toda su vida ligado a la música, ya fuera desde el punto de vista teórico en *Antheil and the Teatrise on Harmony* o *Il Mare*, por su interés por sacar a la luz junto a su compañera, la violinista Olga Rudge, obras olvidadas del barroco italiano, concretamente de Vivaldi y Albinoni, o dando un paso más allá y atreviéndose con la composición nada menos que dentro del género operístico.

Sin embargo, frente a la relativa facilidad con que se puede encontrar su propia voz, rotunda y solemne, en algunos de sus cantos o en la entrevista que le hiciera Pasolini en su residencia veneciana dos años antes de morir, es verdaderamente difícil tropezar con su música. Nos resulta, pues, cuando menos interesante ofrecer aquí la posibilidad de escuchar una acertada selección de sus óperas y de sus piezas para violín que no habría sido posible sin una excelente labor interpretativa y musicológica, y que nos dará luz sobre esta cara menos conocida del poeta.

Las dos primeras óperas de Pound tuvieron su origen en los encargos que le hizo Harding, productor de la BBC londinense con el fin de ser emitidas radiofónicamente. La primera de ellas, *Le testament de François Villon*, se

trataba de una ópera electrónica mejorada, es decir, incluía algunos efectos especiales como el eco artificial para distinguir el paisaje y se mezclaban secciones electrónicas con otras grabadas en directo. Comenzó a componerla en Londres en 1920, antes de trasladarse a Francia, y fue una de las más tempranas en ofrecerse por radio en toda Europa. El mismo Pound, que tocaba el fagot, intervino en la *performance* que de ella se ofreció en vivo en 1926 en París aunque con la orquestación completa, editada por Antheil en 1923, no se pudo disfrutar hasta 1971 en el *San Francisco Western Oper Theater* de Berkeley, California. La segunda, *Cavalcanti: Sung Dramedy in Three Acts*, corrió peor suerte. Iniciada en 1931, de ella quedaron fragmentos diseminados y envueltos en una total oscuridad por la mala reputación ideológica del autor. Únicamente en 1983 Robert Hughes la reconstruyó y la estrenó a nivel mundial. De una tercera ópera, *Collis O Heliconiis*, sólo llegó a dejar algunas secciones cuya recuperación debemos a Margaret Fischer.

La elección de estos tres grandes de la lírica universal (la tercera ópera se basaba en Catulo) como protagonistas no es de extrañar habida cuenta que todos ellos junto con John Donne, Arnault Daniel, Dante y otros estuvieron siempre presentes en la vida y obra del autor. Los libretos (nos referimos a las dos primeras óperas pues la tercera se quedó prácticamente en un esbozo) se componen de poemas de aquéllos más texto del propio Pound con la peculiaridad de estar en un pseudofrancés y en un pseudoitaliano respectivamente, inventados por él mismo, dialectos en los que hablan sólo los protagonistas y con los que quiso hacer una gran metáfora de la soledad e incompreensión del genio.

En cuanto a la música, son claras las diferencias que se pueden apreciar entre las óperas y que se deben seguramente a la evolución de su destreza a la hora de manejar los recursos con los que contaba. No olvidemos que, al fin y al cabo, Pound no dejó de ser un *amateur* aunque se considerara a sí mismo poeta y compositor, y que tuvo que recurrir a la ayuda que le prestaron, sobre todo en un primer momento, Rudge, Antheil y Bedford.

De todos modos, la separación entre poesía y música no era factible para él y en todo momento la palabra está detrás de sus composiciones. Por una parte, el deseo de plasmar la sonoridad de los poemas que integran los libretos hará que, sobre todo en *Le Testament*, además de la intención experimental que le llevará al empleo del cuerpo humano para la obtención de sonidos, lo más llamativo sea la compleja y moderna métrica para la cual fue necesaria la ayuda del compositor del *Ballet Mécanique* y en la que consiguió resultados más elaborados que los que el mismo Stravinsky había alcanzado en *Le Sacre du Printemps* o *L'Histoire du Soldat*. Sin embargo, en *Cavalcanti* da un giro hacia la melodía y emplea escalas hexamétricas en un intento de imitación de la música de la última Edad Media, y de notas ajenas a las mismas y disonancias con una clara finalidad expresiva. Este mismo desdén por la armonía lo encontramos en *Collis* aunque aquí el estilo es casi declamatorio. Pound siguió centrándose más en las melodías que, fuera de contexto, en muchos casos parecen no tener dirección pero que atendiendo al discurso quedan perfectamente justificadas. Además, fue fiel a lo que decían los tratados del momento, hoy en desuso, sobre la interpretación de la música medieval y por ello la mayoría de las veces la voz está doblada por uno o dos instrumentos.

Vemos, en definitiva, que nuestro autor hizo poco más o menos lo mismo que acostumbró a llevar a cabo en buena parte de su poesía. Si en sus poemas solía asumir las identidades de cada uno de los miembros de esta aristocracia literaria, hablaba con su voz, técnica y circunstancias, se hacía con sus “personas” y los imitaba pero siempre con la finalidad de hallar su propia expresión, en sus óperas hace un especial uso de las técnicas antiguas de composición, las mezcla con otros elementos más modernos y transgresores y obtiene finalmente un lenguaje personalísimo y actual.

Encontramos todo esto también en las piezas para violín que se incluyen en el CD. Compuestas principalmente en los años 20 para su compañera, tras ellas están, por ejemplo, los poemas de Dante en *Al poco giorno* o *Cavalcanti*, cuyo *Gianni quell Guido* se traslada a música en la *Frottola*. Aunque el interés

por el ritmo siga siendo una constante, tal vez lo más llamativo sea el uso arriesgado de los recursos del violín con una intencionalidad dramática, la proyección de los estados de ánimo.

Falta de pericia para unos, osadía compositiva para otros, el caso es que se habla de su vanguardista tratamiento instrumental llegando a compararlo con el puntillismo de Webern y se le sitúa también junto a Charles Ives cuando se le tacha de iconoclasta. En ningún caso la nostalgia está presente, ni en sus traducciones ni en su música, su intención fue siempre llegar a lo nuevo a partir de lo antiguo y para ello la libertad fue el arma principal.

Animamos por tanto al lector, a pesar de lo difícil que pueda resultar para el oído esta música, a disfrutar de ella sabiendo que nunca fue concebida para el entretenimiento y a apreciar lo que en el siglo pasado fue una revisión de la figura medieval del músico-poeta porque no debemos olvidar que, para Ezra Pound, el pasado siempre estuvo vivo en el presente.