



V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

Centro de Estudios Latinos

en colaboración con la Cátedra de Literatura Española Medieval
y el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Clásica y moderna. Un acercamiento a la poética de Ezra Pound

Luis Ángel Gonzo

Universidad de Buenos Aires

luisangelgonzo@gmail.com

Resumen

Ezra Pound (1885-1972) mantuvo una constante y compleja relación con las tradiciones clásicas y medievales. Desde *Personae* (1909), de ascendencia ovidiana, hasta el *Homage to Sextus Propertius* (1919), pasando por su recurrencia sistemática a mitos y figuras de la tradición grecolatina en los *Cantos* (1920-1972), la obra de Pound se realiza en múltiples operaciones de lecturas y reescrituras de las tradiciones greco-latinas y medievales.

Este trabajo realiza un acercamiento a las recreaciones de mitos clásicos puestos en juego por el autor en función del relevamiento y la crítica de algunos paradigmas de la modernidad.

Palabras clave: Ezra Pound, Poética, Tradición, Mitos clásicos.

El primero de los *Cantos* de Ezra Pound (1885-1972) comienza, como es sabido, con un nexo coordinante: *And then went down to the ship* [Y bajamos de la nave] (2006: 120); y termina, paradójicamente, con una expresión que no señala un final sino una continuación: *So that:* [Para que:] (127). Así, inauguración y clausura del “Canto I” permiten trazar, dentro del conjunto mayor al que pertenecen, coordenadas de lectura de esa monumental obra de la que son umbral y hacen posible, asimismo, un acercamiento a la poética del autor, cuya relación con la cultura clásica y medieval es profusa y compleja.

La primera cuestión está a la vista: el hecho de abrir *A draft of XVI Cantos* (1925) con una conjunción coordinante que enlaza elementos de jerarquías equivalentes implica, respecto a ese comienzo, la existencia de un antecedente que, cercano o remoto, y significativamente fuera de campo, desemboca en ese “Y bajamos de las naves...” y nos lleva a preguntarnos, como hace Hugh Kenner (1973: 349), ¿qué hay antes de “Y”? Implícitos, los puntos suspensivos previos al comienzo están elididos pero no por eso ausentes de la aparición del nexos. Podríamos reformular: ¿qué hay antes de “[...] Y”?

De este interrogante inicial se desprenden varios derivados, ya que la pregunta es múltiple antes que reductiva y su respuesta, por ende, no es única, sino que se articula en varios niveles -por lo menos tres- de análisis. Los dos primeros componen la habitual disyuntiva del estudio literario de un autor: obra o vida. Qué hay antes de ese “Y” en la vida de Pound; qué hay antes de ese “Y” en su obra. Ambas preguntas no pueden dissociarse; antes bien conviene que se complementen, en la medida de lo posible. Literaria, vitalmente, habría que preguntarse de qué conversación infinita viene Ezra Pound para que su discurso -como cualquiera, hecho de diversos discursos- confluya -junto con sus afluentes: sus lecturas y sus citas, sus influencias y sus rechazos- en ese “Y...”. Esto llevaría a la tercera conjugación del interrogante: “qué hay, literariamente, antes de “Y”, qué tradiciones hay más allá de la obra de Pound, antes de que ella seleccione y reelabore buena parte de sus relatos”.

Obviamente, toda labor retrospectiva se encuentra confinada a la obra y al archivo. La noción de obra se entiende aquí como principio de unicidad, como forma de diferenciación de lo Uno en lo múltiple de la cultura (Milner: 1995). El concepto de archivo, por su parte, no sería tanto un discurso sino el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra; no el libro del bibliotecario sino “el fragmento de memoria que queda olvidado en el momento y acto de decir *yo*” (Agamben 2002: 142). Habría que remontarse, así, a las escrituras de Pound previas a los *Cantos*, específicamente a ese punto y aparte que señala *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), esa especie de borrón y cuenta nueva que establece un camino o forma poética a futuro a partir de la diferenciación de lo escrito anteriormente por el autor (podría decirse que ese poema construye una memoria a futuro a partir de cierto olvido de lo escrito

anteriormente). Habría que consignar, también, como condicionante, que desde sus inicios académicos Pound estudia filología románica y se especializa en el ámbito hispano, con trabajos sobre Lope de Vega. Y habría que recordar, nuevamente, respecto a qué se ha escrito, publicado y comentado antes de este comienzo, que, como el canto mismo aclara, el texto que inaugura el *Canto I* es una cita de la traducción de la *Odisea* homérica llevada a cabo por Andreas Divus.

Este último punto nos lleva a dos de las prácticas más habituales de la poética de los *Cantos* y de Pound: por un lado, a la cita y la intertextualidad; por otro lado, a la traducción. Habría que remontarse aún más atrás en la obra-Pound: el primer libro de poemas del autor, publicado en 1909, se llama, significativamente, *Personae*. En los textos que lo componen, de clara ascendencia ovidiana, el yo poético encarna, alternativamente, diversos seres a los que da voz. También se llamará *Personae* el libro en el que Pound, hacia 1926, en un gesto de intervención de archivo y constitución conciente, deliberada, de una “Obra”, publique sus poemas anteriores a los *Cantos* (corregidos, pulidos, incluso habiendo descartado algunos). Se podría decir entonces que Pound construye retrospectivamente su obra, selecciona, reedita y renombra, dividiendo momentos (antes y después de los *Cantos*) pero destilando, cada vez más sistemáticas, algunas de las operaciones que conforman su poética desde sus primeros libros hasta sus últimos *Cantos*: la cita, el intertexto, la traducción, la asunción de diversas voces que lo preceden históricamente pero que se actualizan en sus textos. El concepto de *Personae* en tanto máscara, encarnación de Otro, determina así, nominalmente, una parte de la obra anterior a los *Cantos*, pero persiste en ellos, luego, como procedimiento y operación sistemática de su poética. Su pervivencia es cambio de signo y función. Así, el *Canto I* es una traducción de una traducción: Pound traduce a Divus, que tradujo la *Odisea*. El yo poético encarna, de ese modo, un plural griego (“Y bajamos de la nave...”) traducido dos veces. Así, el poeta traduce y reconfigura los discursos que cita, encarna a otro –otro que puede ser Divus u Odiseo (*Canto I*), Browning (*Canto II*), Mío Cid (*Canto III*), o, desde el título de la obra, las multitudes que gestaron tradicionalmente los cantares, ya sean anónimas o estén agrupadas en las posteriores evocaciones de algún nombre propio, pongamos “Homero”.

Toda traducción, es sabido, supone un original, un punto de partida en una lengua primera cuya autoridad, desde el pináculo de las jerarquías de verdad, legisla el significado de las versiones traducidas, de las re-escrituras en las lenguas de llegada. A partir de esta autoridad es que se regula la identidad de una obra, su sentido y significado primigenio, instituido como original. Pound, en este punto, opera doblemente: reconfigura lengua y obra de otros, por un lado; construye su propia obra a partir de esa interacción, de ese vaivén. De ese modo pone en jaque la dualidad original/traducción, que, desde el campo académico estricto, es insalvable (al texto original se le es fiel -conservando su significado, su literalidad- o se lo traiciona -violando el significado primero, desgarrándolo en el desvío, sea éste por yerro o por creatividad propia del traductor-). Pound, desde su práctica artística, abre otra posibilidad, a salvo en algún punto de cualquier acusación erudita. Como recreaciones literarias de escritor, las traducciones y reescrituras de Pound se conforman como recurso poético capaz de hacer confluír, significativamente, la versión original y su copia (o sus copias) en un mismo texto, contemporáneo y pretérito, donde los significados textuales y contextuales, los anteriores y los actuales, configuran su propia significación según cómo se los manipule. Hay, en este sentido, una manipulación de textos y contextos en la obra de Pound. En sus traducciones, a pesar de alejarse de los originales y ser más libremente un poeta que un traductor en sentido estricto, Pound mantiene las jerarquías de las versiones y autores originales, aunque más no sea como un modo de designar, situar y organizar a las autoridades -menuda cosa- del campo de las Letras: la traducción, así, construye un canon, organiza un sistema: selecciona el panteón de tradiciones que el autor pretende revivir y refundir en la modernidad como orientadora hacia la “verdadera” poesía, como fuente e inspiración de lo presente y venidero: Dante, Homero, cantares de gesta, Confucio, los poetas chinos, la lírica provenzal, el *Dolce Stil Nuovo*...

Por su parte, el fin del *Canto I* también señala cierto estado de transición: *So that*: No sólo es la expresión lo significativo (que marca el paso al canto siguiente, el devenir del *Canto I* en *Canto II*) sino, también y sobre todo, los dos puntos que marcan el final de este primer texto (la expresión *so that* se retoma recién en el *Canto XVII*). Pero así como

antes de “Y” hay un hueco que el lector puede transitar, leyendo el gesto de su ausencia, lo que sigue a los dos puntos no es, en este caso, como debería ser en un uso gramatical corriente, un fragmento de texto que continúe, sencillamente, mediado por el espacio que separa un punto de la palabra que lo sigue; por el contrario, aquí el *Canto I* termina y el espacio en blanco se extiende hasta el comienzo, en página aparte, del *Canto II*. Otra vez el hueco, el gesto, el significante. Los dos puntos, que en tanto signo ortográfico indican, como se sabe, el fin del sentido gramatical pero no el fin del sentido lógico de la frase, dejan flotando un nuevo interrogante: ¿qué proposición lógica hay, entonces, en esa continuación muda, blanca, que luego de extenderse hasta el *Canto II* es interceptada por un “¡Caramba! Robert Browning/ sólo puede haber un *Sordello*”, para introducir otra máscara y con ella el interrogante por la práctica poética y sus derivas, en este caso hacia otros mitos? En este sentido, el final del *Canto I* puede señalar con sus dos puntos, la transición (y el abismo) de un canto a otro, de un tiempo a otro, pero también de los *Cantos* en tanto obra siempre en proceso: por algo el título es *A draft* (“un borrador”). De modo que, en este caso en particular, significan el texto desde su uso desplazado; también hay que recordar que los dos puntos se utilizan, por lo general, antes de introducir una cita; en el caso particular de Pound, el caso es justamente el contrario.

De manera que, en un principio, inicio y cierre del primer *Cantar I* son, entonces, como muestras a pequeña escala, microscópicas (por su condición meramente sintáctica, por pertenecer a esas clases de palabras invariables, sin significados *a priori*) y significativas (por la implosión de sentido que generan al ser puestas en serie con el resto de los elementos que componen ese objeto de estudio llamado “Ezra Pound”), de lo que los *Cantos* desarrollan como poética, como método e incluso como propia concepción en tanto obra dentro de la tradición y el campo literario en el que se inscriben. Esta inscripción, como sabemos merced la erudición y la sistemática intertextualidad puestas en juego, se da consciente, activamente dentro del mapa de lecturas y reescrituras que conforman una cultura determinada; y pone en juego un tiempo fragmentado, no lineal, que acumula capas en su actualización mediada por el yo poético (variable como sus máscaras).

El *Canto I*, en este sentido, integrado a la serie que conformará posteriormente la obra de Pound (por entonces en gestación, en estado *de borrador*), es la puerta de entrada de ese universo textual inmenso que son los *Cantos* (no sólo por ser el *Canto* número uno, sino por suceder inmediatamente a la despedida que supone *Mauberley*; y por conformar, sí, la primera entrega de lo que Pound marca como el segundo bloque de su obra). Como inicio de esta parte de su obra, los *Cantos* desarrollan una poética que resulta inescindible de las nociones de temporalidad, de máscara e, incluso, de los diversos usos y formas de la traducción. En el *Canto I* la articulación de diversos tiempos es manifiesta en el *ply over ply*, pliego sobre pliego de tiempos, voces y obras, que no es sólo un texto sobre otro sino, llegando al punto nodal de todo esto, lengua sobre lengua, idiomas sobre idiomas (utilizamos la figuración de la puerta para el *Canto I*; tal vez la comparación con la torre babilónica, como figura, en relación a los *Cantos*, tampoco sea errada). Tal vez, además, la cuestión no pase por los idiomas en tanto códigos lingüísticos comunicativos sino como eco del *imagism*, y el *ply over ply* sea, desde la cadencia y la constitución del lenguaje poético, una operación de fonema sobre fonema. Sobre la traducción como procedimiento, anotamos que siempre supone un doble eje: el original del que parte; la traducción a la que aspira. Y, junto con este binomio, aparece otro inherente a la práctica: la cuestión de “respetar el original” o no respetarlo –y la particular flexión que el traductor ejerza, desde la concepción de su práctica, de lo que es respetar, o pasar de una lengua a otra en términos literales que, muchas veces, vuelven al texto incomprensible; o realizar ese tránsito haciendo hincapié en la comunicabilidad del texto, es decir, volverlo legible (que muchas veces puede ser infidelidad y, si el traductor se inspira en demasía en sus figuraciones, una escritura creativa). A estas problemáticas de la traducción deberíamos agregar, incluso, el marco en el que ésta se realiza y cotejar, entre la obra (y el tiempo de la obra) y la traducción (y su tiempo), qué relaciones pueden establecerse, en caso de que sea pertinente (muchas traducciones, una vez editadas, son acompañadas por notas paratextuales que señalan, al presentar el volumen, “la necesidad de esta traducción, que permite...” diferentes beneficios, u operaciones críticas, en un campo cultural determinado).

Pound, en este orden de cosas, realiza su flexión particular –inseparable, como dijimos, de su poética -. La traducción, en Pound, tiene un sentido resignificador que se da, particularmente, en la puesta en serie de esta actividad con los otros ejes que conforman su poética: temporalidad, máscara, intertextualidad. En el *Canto I* vemos cómo el yo poético pone, en su obra, otra: *La Odisea* de Divus, que es, también ella, otra respecto a la de Homero. Y ambas son, en el recorte que se efectúa e integra en el *Canto*, otras. En este sentido, lo que Pound realiza en relación a estos textos en la constitución del suyo propio es, además de una cita, una cuestión de recreación –expuesta por él en otros artículos (1968), practicada en sus traducciones de poesía china llevadas a cabo junto a su entonces compañero de andanzas, Fenollosa. En la recreación, Pound asume una máscara –como solía hacerlo en sus poemas anteriores (sobre todo en los de *Personae* y, naturalmente, en ese alter ego que es Hugh Selwyb Mauberley). Y en la interacción entre esa máscara, encarnada en el yo poético, y él, Pound, como autor que la ejecuta y publica, pueden establecerse, por supuesto, nexos conectores. Claro que deben ser cautos, ya que los espejismos de la crítica nos pueden llevar a afirmar que Pound anticipa con el canto de la *Odisea* la muerte de algunos de sus amigos o conocidos en la guerra, cuestión difícil de determinar en un juicio de verdad y falsedad pero que, en todo caso, nos señala cómo Pound –el autor– y su yo poético y sus máscaras establecen relaciones, sino de equivalencia, al menos de homología entre sus discursos y los marcos en los que éstos son pronunciados (y recreados); del mismo modo, afirmaciones como esa permiten vislumbrar hasta dónde la manipulación de textos clásicos, para Pound, es también una manipulación de contextos que el autor actualiza bajo los paradigmas de la modernidad. Pound, en este sentido, y porque es un poeta por sobre todas las cosas (archivo obliga denominación; es poeta por sobre erudito, ensayista, traductor, vanguardista y propulsor y divulgador, etcétera), es, en relación a estas cuestiones, fundamentalmente creativo y político (actualiza y recrea discursos –y no cualquier discurso: cantares de gesta, traducciones olvidadas, poetas provenzales; discursos que son *menores* en relación a la lengua a la que pertenecen). Es curioso, en este punto, que escritores como Sollers (1988) acusen en Pound, específicamente en su uso de textos de otras lenguas, una cuestión feudal, una actividad inocua asemejada al

esnobismo. Nada más erróneo. Lo que Pound pone en juego en los *Cantos*, en relación a la intertextualidad y las citas, es fundamentalmente, una consciente actualización de textos y lecturas que, siempre, son vasos comunicantes de sentido dentro de la obra –y fuera de ella, en relación a su contexto. Inseparable es esto, claro, de sus postulados poéticos, de su idea de lo que debe ser la poesía, idea a la que las tradiciones que Pound recrea en el seno de la modernidad dan cuerpo, literalmente, funcionando como orientadores de lo que la poesía debe ser en ese presente y a futuro –cuando, es sabido, en el contexto en el que Pound escribe todavía se oyen los fulgores o los ecos de diversas vanguardias, hoy llamadas históricas, que pregonaban la abolición del pasado, el reino del puro presente, etcétera. Pound es, así, un bastión del modernismo anglosajón que se constituye como autor moderno, de su tiempo, en el frecuentar y traducir, glosar y difundir, paradójicamente, escritores de paradigmas occidentales antiguos (Catulo, Dante, Villón) o directamente ajenos a esa tradición (Confucio, los poetas chinos Li Po, Tu Fu, etcétera). En este sentido, se podría decir que, en su contexto particular, el futuro, para Pound, llegó hace rato.

Hans Robert Jauss (1970), en un artículo sobre las posibilidades que tenemos nosotros, lectores contemporáneos, de leer las obras escritas en ese lapso de tiempo llamado, a posteriori, Edad Media (obras producidas bajo un paradigma absolutamente ajeno al nuestro), esboza la siguiente idea de lectura: el horizonte de expectativas del lector (de su tiempo, de sus certezas) se yuxtapone, en la lectura, con el horizonte de expectativas de la obra (de la “Edad Media”). En el cómo de esta superposición, por supuesto, en la forma en que un horizonte encastra con otro, o se proyecta sobre él, se dan toda clase de derivaciones. La coincidencia de ambas líneas de lectura, de ambos horizontes, es imposible porque el tiempo y el mundo de la obra son irrecuperables. Pero sí se puede aspirar, como mínimo, a un relevamiento del horizonte de expectativas del lector actual para, sí, rastrear los signos de aquel horizonte que llega, solamente, evocado por el texto. Se trata, como postula el crítico, de un espejismo deliberado, a conciencia, entre ambos horizontes. Lo que Pound ejecuta, en este sentido, al encarnar máscaras que encarnan discursos de otro tiempo y lo injertan en el propio a través de la traducción o la intertextualidad, además de actualizar los ecos de otros tiempos (el inglés sajón de

Shakespeare; la lengua de los poetas provenzales; el español antiguo, etcétera; la poesía de Propertio; Homero), es un espejismo de horizontes donde lo citado, o traducido, o recreado, ejerce su particular influencia sobre el tiempo en que los *Cantos* son escritos. Esta doble temporalidad que se postula, así, en cada recreación, se multiplica a lo largo de la obra articulando, de ese modo, merced su proliferación, una idea particularmente moderna del tiempo: no lineal, oblicuo, hecho de saltos e idas y vueltas, compuesto por diferentes discursos que, en el presente, son capas, cada uno, de diferentes presentes y ecos, asimismo, de pasados diversos. La traducción y la máscara, en este sentido, en relación a la temporalidad, operan, como no puede ser de otra manera, por sinécdoques hechas a partir de la analogía, señalando, así, continuidad y ruptura de signos. De ese modo y en ese sentido, Pound reescribe variadísimos mitos clásicos y los pone en juego en relación al presente: en el *Canto II*, por ejemplo, el relato del rapto de Dioniso por parte de unos marineros que ignoran estar ante una divinidad, narrado por Ovidio en las *Metamorfosis* y, también, por Homero en la *Odisea*, es reescrito por Pound con ecos de la modernidad contemporánea que el poema, como Dante y tantos otros, en su viaje al pasado, recrea y critica: los marineros son castigados por su ceguera, “enloquecidos por la miseria de plata esclavista”; la avaricia, la miseria del dinero, de la obtención de plusvalía a través de intereses, de la ganancia sin producción previa: la usura, el mal por excelencia de la humanidad diagnosticado por Pound en toda clase de artículos (en medios de comunicación como diarios y revistas) se actualiza, en los *Cantos*, a través de los textos de la tradición que el poeta relee y reescribe haciendo de pasado presente. De la misma forma, también para cantar el sexo, la fertilidad, el amor, cantares como el *V* y el *VI*, por su parte, se refieren a diversos personajes tanto clásicos como medievales, desde Odiseo hasta Luis VII o –sobre todo– Guillermo IX de Francia, pasando nuevamente por Sordello, ya citado en el *Cantar II*, y su amante Cunizza da Romano, que vuelve en varios cantares posteriores como el *LXXIV*, *LXXVI*, *LXXVIII*, entre otros: el pasado es, así, forma del presente. Significativa, en ese sentido, es la recurrencia a la figura de Segismundo Malatesta, en el *Canto VII* y siguientes, hasta el *XI*, caracterizando enemigos del italiano para volverse luego, en el *Canto XII* y sobre todo en el *XIV*, hacia su propia contemporaneidad, de la que critica políticos, economistas y

demás personajes de peso aludiéndolos con puntos suspensivos y sin constituirlos como sujetos, como individuos, refiriéndose a sus características con un lenguaje deliberadamente violento, duro. Pound articula diversas temporalidades y poéticas en su obra, pero bajo el signo explícito de la modernidad. En el *Cantar XI* lo postula claramente: “Y aquí estamos sentados. Yo he estado sentado aquí/ durante cuarenta y cuatro mil años”: *aquí*, palabra casi vacía pero por eso mismo polisémicas y justa: aquí en el poema, aquí en el tiempo, aquí en la lectura y la escritura, aquí en las historias que componen el mundo.

Ahora bien, en este punto, la doble operación de relectura y reescritura de la tradición para la constitución de la propia poética y su obra plantea una paradoja: si el yo poético toma cuerpo (*¿corpus?*) entre diversas temporalidades y voces, ¿dónde quedaría, exactamente, la voz poética, el yo lírico de esta poética?

A partir de lo expuesto, podemos decir que, en los *Cantos*, no hay un yo poético connotado de manera clásica como una forma estable que transita diferentes “partes” de una historia. Las citas, las traducciones, las recreaciones se dan en el texto sin aviso previo, como encarnaciones actuales de lo otro pasado. En este orden de cosas, la voz del yo poético –la poética practicada por Pound– actúa de manera muy parecida a como lo haría un editor –claro que no un editor cualquiera: un editor poeta o, mejor, un poeta editor. En este sentido, es notable que, en los primeros dos *Cantos*, el yo poético prácticamente no se hace presente salvo por flexiones derivadas: partículas de pertenencia sobre todo: “*mi Sordello*”; luego, permanece tras las voces que cita. Recién en el *Canto III* aparece un yo, que se asume claramente como tal, “sentado en las gradas de la dogana”. El punto nodal de todo esto se expresa en el mismo *Canto III*, al mencionar el grito “*stretti*”. El yo poético, allí, está cerca del bucentauro (galera utilizada entre los siglos XIV y XVIII en la que los duques de Venecia se casaban), que puede pensarse (una vez más: como todos los *Cantos*) como la culminación de una tradición anterior que se reformará. El bucentauro está a cierta distancia: la imagen remite a la topografía de Venecia, más precisamente a la vista de la laguna Veneta desde la Piazza San Marco, donde está el Palazzo Ducale (de allí parten las góndolas... la “Dogana” sería la Aduana). El yo poético y su topografía, bien; pero todo esto

acompañado del grito de “stretti” (plural de “sretto” –estrecho-, del verbo “stringere” –apretar-), que remite a lo angosto de los canales venecianos, pero también a una de las partes que caracteriza a la fuga en cuanto manifestación musical que aparece en la Edad Media, la cual, a pesar de su difícil encasillamiento estructural, suele caracterizarse por la presencia de tres partes (o voces melódicas): el sujeto, el contrasujeto o contratema y la inversión. (Esto, por supuesto, es significativo en relación al sujeto y las máscaras que estructuran los *Cantos*.) En música, muchas fugas tienen un mecanismo contrapuntístico llamado *stretto*, que consiste en exponer solapado, pero a cierta distancia, el sujeto, la respuesta o el/los contrasujeto/s en las distintas voces). De modo que en este *Canto*, nuevamente en una partícula minúscula, el texto de Pound articula a pequeña escala una cuestión fundamental: el tema de las “voces”. Serán mencionadas explícitamente, allí, las voces de las hojas; pero también funciona, como dijimos, en cuanto a la estructura general del poema.

El yo poético, en fin, se constituye, en la obra, en relación a las máscaras que encarna a partir de las diversas citas y traducciones que esgrimen, en el texto, diversas temporalidades que tensan sus horizontes discursivos, provocando significantes y significaciones en relación a la constitución de ese mismo yo que las cita y de su obra en su tiempo en particular. El yo poético, en este punto, presenta, sino identidad, sí homología discursiva con el autor Pound; éste es, en este sentido, en relación a su obra, una voz poética que se constituye en relación a otras, sobre otras y desde otras voces, dentro de la propia tradición que modifica.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer III*. “El archivo y el testimonio”, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid, Editora Nacional, 2002, 135-168.

Jauss, Hans Robert. *Litteraturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Alemania, Konstanz, 1967.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*, California, University of California Press, 1973.

Milner, Jean Claude. *La obra clara*, Buenos Aires, Manantial, 1995.

- Pound, Ezra. “Personae”, “Hugh Selwyb Mauberley” y “Homage to Sextus Propertius”, *Personae. The collected poems*. New York, New Direction Book, 1949.
- Pound, Ezra. *El abc de la lectura*, Buenos Aires, De la flor, 1968.
- Pound, Ezra. *Cantos. Tomo I*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Sollers, Philippe. *Escritura y revolución*, Buenos Aires, Seix Barral, 1988.