

## DE LO TEMATICO A LO ESTRUCTURAL: GUERRA Y USURA EN LA OBRA DE EZRA POUND

*Manuel Almagro*

Ezra Pound no es un autor al que se le suele encuadrar como *war poet*, ni desde luego suele aparecer en los estudios dedicados a tales poetas y tales circunstancias de la literatura inglesa y/o norteamericana. De hecho, la visión más extendida es que la carrera de Pound conduce y desemboca de manera «natural» en los *Cantos*, lo cual no deja de tener una cierta base en la afirmación de Pound sobre la fecha de iniciación de los *Cantos* (1904 ó 1905), aunque al parecer la primera idea sobre la composición de dicho poema data ya de los años de Pound como estudiante en Hamilton<sup>1</sup>. Esta visión de la continuidad en la poesía de Pound se desprende del ya clásico estudio de Hugh Witemeyer de 1969<sup>2</sup>, pero es una visión que se mantiene todavía en 1985, año del centenario del nacimiento de Pound<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Véase Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (Harmondsworth: Penguin, 1974), pág. 25.

<sup>2</sup> Hugh Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal, 1908-1920* (Berkeley: University of California Press, 1969, 1981), p. viii: «No one can study Pound's early poetry and prose for long without sensing how much of his mature achievement they anticipate. Pound's mind was set at a very early stage, and the work of his later years is often an elaboration of the concerns and dispositions of his youth. Properly understood, his writings show remarkable consistency and continuity over a long career».

<sup>3</sup> Como se deduce de Marianne Korn, «Explaining the Village Explainer» (*The Times Literary Supplement*, November 8, 1985, pág. 1258), artículo en el que la autora pasa revista a una serie de estudios recientes sobre diversos aspectos de la poesía de Pound. Aunque Witemeyer es más radical en el sentido de que llega a negar la providencialidad de personajes como T.E. Hulme y Ernest Fenollosa para el desarrollo artístico de Pound («We do not need a theory of special creation, with T.E. Hulme or Ernest Fenollosa in the role of Divine Providence, to explain radical discontinuities in Pound's evolution», p. viii), hay otro punto en común entre Witemeyer y otros estudiosos muchos años después y a los que se refiere Korn: todavía estamos intentando entender lo que Pound ha escrito antes de pasar a actitudes valorativas. Dominamos determinados aspectos pero la valoración global todavía resulta imposible. Peter Brooker resume perfectamente la situación: tras aludir a la comparación que Basil Bunting hizo de los *Cantos* con los Alpes («You will have to go a long way round if you want

Pero esa «naturalidad» con que se desarrolla la poesía de Pound presenta un problema añadido: 1915 a 1919 son los años de transición en los que «Pound developed beyond his early romantic expressionism and Victorian literary styles into a modernist»<sup>4</sup>. Estos años, durante los cuales Pound hace traducciones del chino y de Propertio, y redacta primeras versiones de algunos Cantos, coinciden casi de lleno con los años de la Primera Guerra Mundial, pero no parece haber una relación directa entre ambos procesos. Al menos, no es así como la crítica lo ha visto hasta ahora. El análisis de Witemeyer demuestra que en Pound no existen los cambios bruscos o abruptos, sino más bien una continuidad, una gradación. Por otro lado, la relación cronológica es demasiado directa y mecánica como para sostener una relación *tan* estrecha, casi de causa-efecto. Según esta teoría, la poesía de Pound habría ido cambiando casi al paso de la guerra.

Por ello, a la hora de hablar de la influencia de la Primera Guerra Mundial sobre la obra de Pound tenemos que plantearnos en primer lugar qué es lo que entendemos por influencia, si unos cambios fundamentales o un reflejo temático. Parece, por lo comentado anteriormente, que en Pound la guerra no produce cambios fundamentales si por ello entendemos rupturas radicales y obvias (a nivel temático o formal) con la producción anterior. Más bien, y ésta es la opinión que quiero defender en estas páginas, la guerra es la chispa que genera una reacción en cadena que a su vez produce incorporaciones e inclusiones de material nuevo que hay que contemplar desde una perspectiva más amplia, y en el contexto global de, por ejemplo, los *Cantos*.

Así, en un primer momento parecería que la única influencia directa, obvia y explícita aparece en el hecho de que Pound escribiera dos poemas sobre la guerra: «1915: February» (que no llegó a ser publicado), y «Poem: Abbreviated from the Conversation of Mr. T.E. Hulme», con el subtítulo de «Trenches, St. Eloi» (publicado primero en *Catholic Anthology*, en 1915, y posteriormente en *Umbra*, en 1920). Pero quizás más significativo que el hecho de que Pound escribiera estos dos poemas es que dichos poemas «desaparecieron» de posteriores ediciones del propio autor, prueba de que para Pound carecían de gran valor en el contexto general de su obra. Esta intrusión clara de la Primera Guerra Mundial en la poesía de Pound nos conduce al tratamiento temático que Pound le da a la misma en su última producción londinense: *Cathay* (1915), *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) e indirectamente *Homage to Sextus Propertius* (1917), y después en los *Cantos*.

Pero antes de la Primera Guerra Mundial ya hay una, implícita si se quiere, antipatía hacia la guerra. Al describir el método y circunstancias de la composición de «Sestina: Altaforte», Pound concluye: «Technically it is one of my best,

to avoid them»), Brooker señala: «The *Cantos* make undeniably and unprecedentedly monumental demands on their readers. What is more, one cannot assume they have yet been crossed, though camps and markers have been pitched at different heights by lone inspired individuals and more recently by bands of intrepid and diligent scholars, whose honest labours, though more modest, are seemingly without end. One thing, however, ought to be clear: the *Cantos* will not flatten out into an ornamental garden». En P. Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound* (London: Faber & Faber, 1979), pág. 226.

<sup>4</sup> Korn, pág. 1268.

though a poem on such a theme could never be very important»<sup>5</sup>. Esta afirmación resulta un tanto paradójica porque evidentemente la guerra reaparecerá como tema en poemas posteriores de Pound, poemas de los que no creo que se pueda decir que no son importantes.

Ya durante la Primera Guerra Mundial, las traducciones del chino, recogidas en el volumen titulado *Cathay* y basadas en las notas de Ernest Fenollosa (que obraban en poder de Pound desde 1913), aparecen como una respuesta directa por la coincidencia cronológica, aunque de manera oblicua, al tema de la guerra. En esas traducciones se entrevé una crítica a la romantización de la guerra, si bien de manera sesgada, de la misma manera que las traducciones de Propertio son una crítica indirecta a la Inglaterra victoriana, imperial e imperialista. En los poemas chinos Pound encuentra

...a directness and a realism such as we find only in early Saxon verse and in the Poema del Cid, and in Homer, or rather in what Homer would be if he wrote without epithet... There you have no melifluous circumlocution, no sentimentalizing of men who have never seen a battle field and who wouldn't fight if they had to. You have war, campaigning as it has always been, tragedy, hardship, no illusions<sup>6</sup>.

En concreto, tres son los poemas en que aparece el tema de la guerra: «Song of the Bowmen of Shu», «Lament of the Frontier Guard», y «South-Folk in Cold Country». El primero de ellos se inicia con una pregunta clave:

Here we are, picking the first fern-shoots  
And saying: When shall we get back to our country?<sup>7</sup>

Y, tras describir de forma austera las condiciones de la guerra, concluye con otra pregunta que refleja la angustia del combatiente:

We go slowly, we are hungry and thirsty,  
Our mind is full of sorrow, who will know of our grief?

En el segundo poema encontramos de nuevo algunas preguntas que sin duda son análogas a las que el propio Pound se hacía con respecto al fenómeno de la guerra:

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.

El poema concluye con la misma nota de angustia y miedo al olvido del sufrimiento:

Ah, how shall you know the dreary sorrow at the North Gate,  
With Riboku's name forgotten,  
And we guardsmen fed to the tigers.

<sup>5</sup> En «How I Began», *T.P.'s Weekly*, 6 June 1913, pág. 707.

<sup>6</sup> En «Chinese Poetry» (1918), citado en Witemeyer, pág. 148.

<sup>7</sup> Sobre la reacción de Henri Gaudier-Brzeska a este y otros poemas, véase Brooker, págs. 132-33.

Finalmente, en «South-Folk in Cold Country» se nos presenta una guerra sin cuartel por todos los rincones del imperio, en las condiciones penosas que revela el detalle naturalista:

Lice swarm like ants over our accoutrements.

En *Hugh Selwyn Mauberley*, poema con el que Pound cierra definitivamente su etapa londinense, encontramos por primera vez un tratamiento directo de la Primera Guerra Mundial. Pound se ve afectado por la muerte de amigos suyos, como T.E. Hulme y Henri Gaudier-Brzeska. La muerte de éste, en concreto, le parece a Pound «so far, the worst calamity of the war. There *was* a loss to art with a vengeance»<sup>8</sup>, y en 1934 no ha cambiado de opinión:

For eighteen years the death of Henri Gaudier has been unremedied. The work of two or three years remains, but the uncreated went with him.

There is no reason to pardon this either to the central powers or to the allies or to ourselves... With a hundred fat rich men working overtime to start another war or another six wars for the sake of their personal profit, it is very hard for me to write of Gaudier with the lavender tones of dispassionate reminiscence<sup>9</sup>.

Más específicamente, los fragmentos IV y V de *Mauberley* ofrecen un comentario implícito y una serie de alusiones a los tradicionalmente denominados *war poets* (como Rupert Brooke, y Wilfred Owen en concreto en el verso «non 'dulce' non et 'decor'»). Pero sobre todo presentan un punto de vista contra la glorificación de la guerra como se encuentra en otros poemas de la época (tales como «Into Battle» de Julian Grenfell y «The Soldier» de Rupert Brooke).

En el fragmento IV Pound recoge la pregunta con que se iniciaba «Song of the Bowmen of Shu» y describe la vuelta al hogar de los combatientes que lograron sobrevivir al infierno de la guerra. El retorno produce el encuentro con una sociedad casi tan desgraciada como la propia guerra. Aquéllos que lucharon y lograron volver.

came home, home to a lie,  
home to many deceits,  
home to old lies and new infamy;  
usury age-old and age-thick  
and liars in public places.

La guerra es presentada como un sacrificio ridículo de

Young blood and high blood,  
fair cheeks, and fine bodies

para garantizar la supervivencia de

...an old bitch gone in the teeth,  
For a botched civilization,

<sup>8</sup> Carta a Milton Bronner, 21 de septiembre, 1915, citada en Stock, págs. 227-28.

<sup>9</sup> Citado en George Kearns, *Guide to Ezra Pound's Selected Cantos* (Folkestone, Kent: Dawson, 1980), pág. 70.

para garantizar la conservación de

...two gross of broken statues,  
For a few thousand battered books.

Pero esos fragmentos se hallan en una secuencia de fragmentos que ofrecen un diagnóstico de la sociedad inglesa de la época tal como la veía Pound en esos momentos, sobre todo en lo que concierne a sus aspectos culturales y en la relación entre el artista y la sociedad, y la decadencia moral, artística y política de ésta. Algunos pasajes del fragmento III son especialmente relevantes al respecto:

The tea-rose tea-gown, etc.  
Supplants the mousseline of Cos,  
The pianola «replaces»  
Sappho's barbitos.

.....  
All things are a flowing  
Sage Heraclitus says;  
But a tawdry cheapness  
Shall outlast our days.

Even the Christian beauty  
Defects — after Samothrace;  
We see τὸ καλόν  
Decreed in the market place.

.....  
All men, in law, are equals.  
Free of Pisistratus,  
We choose a knave or an eunuch  
To rule over us.

La yuxtaposición de fragmentos hace que la guerra aparezca como un fenómeno inmediato, pero no por ello aislado de un proceso histórico de decadencia más amplio y general, y que también deja sentir sus efectos sobre el artista que intentaba apartarse o ir más allá de lo que «the age demanded». La guerra en todo caso es ese «luminous detail» (recurso tan característico y utilizado a lo largo de toda la obra de Pound) mediante el cual, a modo de detalle ejemplificador, el poeta puede diagnosticar y crear una adecuada impresión de una situación más amplia y general<sup>10</sup>. Y es aquí donde podemos enlazar con la cuestión de la economía y en particular con el concepto de usura.

<sup>10</sup> El método del «luminous detail» lo explica Pound en su «I Gather the Limbs of Osiris» (1911-12):

Any fact is, in a sense, «significant». Any fact may be «symptomatic», but certain facts give one sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, into sequence, and law.

...A few dozen facts of this nature give us intelligence of a period — a kind of intelligence not to be gathered from a great array of fact of the other sort. These facts are hard to find. They are swift and easy of transmission. They govern knowledge as the switchboard governs an electric circuit.

En Ezra Pound, *Selected Prose, 1909-1965*, ed. by William Cookson (London: Faber & Faber, 1973), págs. 22-23. *SP* en posteriores referencias.

*Mauberley* es importante, además de por otras muchas razones, porque en este poema aparece por primera vez la palabra «usury» (recordemos «usury age-old and age-thick») y la alusión a este tema económico tan importante en la obra de Pound, especialmente en el contexto del tema de la guerra. El tema de la usura, en cuanto explicación económica de una realidad, tiene sus orígenes en dos componentes:

1. lo autobiográfico: la permanente mala situación económica del propio Pound. En 1933, Pound escribe al respecto:

The unemployment problem that I have been faced with, for a quarter of a century, is not or has not been the unemployment of nine million or five million, or whatever I might be supposed to contemplate as a problem for those in authority or those responsible, etc., it has been the problem of the unemployment of Gaudier-Brzeska, T.S. Eliot, Wyndham Lewis the painter, E.P. the present writer, and of twenty or thirty musicians, and fifty or more other makers in stone, in paint, in verbal composition<sup>11</sup>.

Tal situación queda perfectamente resumida en las palabras de su mujer Dorothy Shakespeare: «Si sólo ganas cuarenta libras al año te das cuenta de que no es bastante y empiezas a preguntarte por qué»<sup>12</sup>.

2. lo social: la guerra como realidad inmediata, a setenta millas del bienestar de los círculos de los clubs londinenses, y el subsiguiente Tratado de Versalles<sup>13</sup>.

Todo ello se condensa en la realidad de la situación, de la población, del artista dentro de la sociedad<sup>14</sup>. En *Mauberley* la alusión a la usura se halla precisamente en esos fragmentos que en ese poema Pound dedica a la guerra. Y como se dijo antes, tales fragmentos se encuentran dentro de una secuencia que pretende ser un diagnóstico de la sociedad inglesa de la época. De esta manera Pound aúna los temas que le interesan: la guerra, la explicación económica (mediante el concepto de usura) y la situación del artista dentro de la sociedad. Por ello no

<sup>11</sup> «Murder by Capital» (1983), en *SP*, pág. 200.

<sup>12</sup> Michael Reck, *Ezra Pound, en primer plano*, trad. María José Sánchez Carrasco (Barcelona: Ediciones Picazo, 1976), pág. 54. También se puede apuntar aquí la temprana fascinación, ya desde la infancia, de Pound por el dinero como entidad física y que desemboca en su madurez en la equiparación entre la creación de riqueza y la creación artística. Un libro reciente que arroja luz sobre el tema es el de J.J. Wilhelm, *The American Roots of Ezra Pound* (New York: Garland, 1985). Recordemos, por otra parte, la relación familiar con la casa de la moneda. Véase a este respecto Stock, págs. 8-9. Años más tarde, ya en su madurez, el dinero y su importancia económica siguen presentes en los escritos de Pound:

“I have already cited... Marx as IGNORING MONEY, as being unconscious of the problem in MONEY. It is less the matters we think about, than the things «we never think OF» that lead us into error”.

En «History and Ignorance» (25 July 1935), *SP*, pág. 238.

<sup>13</sup> En relación con este último aspecto véase el análisis de Ronald Bush, *The Genesis of Ezra Pound's Cantos* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976), págs. 270-74.

<sup>14</sup> Una buena descripción de la posición social del artista y su falta de relevancia en el conjunto de la sociedad en los años anteriores a *Mauberley* se puede hallar en «Murder by Capital», en *SP*, págs. 197-202.

nos debe extrañar que el Canto 45, enteramente dedicado a la usura, trate sobre los efectos de la misma, pero específicamente en lo que atañe a la calidad de la creación artística y de la vida cotidiana. Esta se ve empobrecida y degradada:

With usura hath no man a house of good stone  
 each block cut smooth and well fitting  
 that design might cover their face,  
 .....  
 with usura, sin against nature,  
 is thy bread ever more of stale rags  
 is thy bread dry as paper,  
 with no mountain wheat, no strong flour...

Y también la calidad de la creación artística se ve afectada:

...usura  
 blunteth the needle in the maid's hand  
 and stoppeth the spinner's cunning. Pietro Lombardo  
 came not by usura  
 Duccio came not by usura  
 nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura  
 nor was «La Calunnia» painted.

Y, como un eco del fragmento III de *Mauberley*, también la integración del arte en la vida cotidiana se ve imposibilitada por la acción de la usura. Con ésta

no picture is made to endure nor to live with  
 but it is made to sell and sell quickly...

Ahora bien, ¿cómo llega Pound a esa identificación entre guerra y usura? En 1918 Pound afirma su dedicación a investigar las causas de la guerra para oponerse a ellas<sup>15</sup>, un proceso que le llevaría diez años. En 1928 cree haberlas encontrado. En un artículo titulado «Peace», tras criticar la excesiva atención a los efectos de la guerra, Pound escribe:

- The known causes of war are:
1. Manufacture and high pressure salesmanship of munitions, armaments, etc.
  2. Overproduction and dumping, leading to trade friction, etc. strife for markets, etc.
  3. The works of interested cliques, commercial, dynastic and bureaucratic<sup>16</sup>.

Además, el uso de la palabra «usury» coincide en el tiempo con el conocimiento (a través de A.R. Orage de *The New Age*) de las teorías de un comandante escocés llamado C.H. Douglas<sup>17</sup>. Durante muchos años a lo largo de su vida Pound dedicaría gran parte de su tiempo y energía a la difusión de las teorías del

<sup>15</sup> «1918 began investigation of causes of war, to oppose same» en «Biography», *The Selected Poems of Ezra Pound* (New York: New Directions, 1957).

<sup>16</sup> En *SP*, pág. 192.

<sup>17</sup> Douglas publicó su *Economic Democracy* en *The New Age* entre el 5 de junio de 1919 y el 7 de agosto del mismo año, aunque Pound ya había conocido a Douglas el año anterior.

crédito social según las postulaba Douglas. Probablemente, una de las razones de esa dedicación fuera que, para Pound,

C.H. Douglas is the first economist to include creative art and writing in an economic scheme, and the first to give the painter or sculptor or poet a definite reason for being interested in economics; namely, that a better economic system would release more energy for invention and design<sup>18</sup>.

Su obsesión con tales teorías económicas, y la solución que para toda la sociedad y sobre todo para el artista en particular ofrecían, se manifiesta en la puesta en marcha de un proyecto basado en dichas teorías. El proyecto es denominado «Bel Esprit» y Pound elige a su amigo T.S. Eliot como conejillo de indias para el primer experimento. Eliot considera que tal proyecto más bien parece caridad y que atenta contra su dignidad, y se opone. El proyecto acaba fracasando y es finalmente abandonado<sup>19</sup>. Este fracaso no mermó la fe de Pound: durante mucho tiempo mantuvo sus creencias en las teorías del crédito social y en el concepto de usura como pivote central de una explicación económica<sup>20</sup>. En 1960 aún sigue hablando de la guerra en términos económicos: «Wars are made to create debts»<sup>21</sup>. Solamente casi al final de su vida matiza su punto de vista:

re USURY:  
I was out of focus, taking a symptom for a cause.  
The cause is AVARICE<sup>22</sup>.

Pero el concepto de usura, descubierto de forma casi accidental, acaba convirtiéndose en un elemento cuya necesidad es central, sobre todo para la obra más importante de Pound, los *Cantos*. En esta obra Pound se plantea el problema clave del movimiento imagista: la posibilidad de producir un poema de carácter imagista y de gran extensión. Al final de un artículo titulado «Vorticism» Pound escribe: «I am often asked whether there can be a long imagiste or vorticist poem»<sup>23</sup>. En el caso de la obra que nos ocupa cada Canto funcionaría como una imagen, formada a su vez por una serie de imágenes en yuxtaposición.

Según el propio Pound, los *Cantos* es una obra que fue comenzada mucho antes de la publicación de los primeros Cantos: «I began the Cantos about 1904,

<sup>18</sup> «Murder by Capital», en *SP*, pág. 202.

<sup>19</sup> Para mayor detalle véase Stock, págs. 308-09.

<sup>20</sup> El concepto de usura como elemento central de una teoría económica surge de la conjunción de los postulados de Douglas con los círculos del infierno de Dante. Para un análisis de la conexión que Pound establece entre ambos autores véase Bush, págs. 285-89.

<sup>21</sup> En «America and the Second World War», *Impact*, 1960, pág. 193.

<sup>22</sup> «Foreword (4th July 1972) en *SP*, pág. 6. Para Michael Bernstein esa afirmación de Pound es algo más que una matización. En su *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), pág. 64, Bernstein señala: «What seems like a mere shift of emphasis is, in fact, a fundamental change of categories. Usury is a specific economic practice controllable by legislation. Avarice, on the other hand, is a moral fault, a vice which requires individual self-correction. Avarice unlike usury, cannot be abolished by government decree or police action».

<sup>23</sup> «Vorticism», *The Fortnightly Review*, XCVI (N.S.), 573 (September 1, 1914), págs. 461-471.



I suppose. I had various schemes, starting in 1904 or 1905»<sup>24</sup>. Desde esta fecha hasta que Pound publica los primeros Cantos (después revisados y reordenados)<sup>25</sup> transcurren una serie de años de preparación en los que Pound necesita ir encontrando los instrumentos que hagan posible el poema dándole forma.

Algunos de estos instrumentos los va encontrando Pound en el uso de *personae* de Robert Browning<sup>26</sup>; en sus traducciones y recreaciones de la poesía provenzal; en los postulados de la etapa imagista y, posteriormente, vorticista; en el descubrimiento del ideograma chino y en la posibilidad de su aplicación a la poesía (como un eco de lo que habíamos encontrado antes en, por ejemplo, «In a Station of the Metro»); en la traducción de Propertio como traslación creativa que se aleja del literalismo victoriano<sup>27</sup>; en la figura de Odiseo, figura que encuentra cuando lee el *Ulysses* de Joyce, es decir, cuando descubre el uso que se puede hacer de lo que Eliot bautizaría como «mythical method»<sup>28</sup>.

Pero esa indagación y búsqueda no concluye en 1917. Años después Pound hace alusión de nuevo a los inicios de los *Cantos* y a su carácter épico, y todo ello en un contexto significativo, su esbozo de historia económica de los Estados Unidos:

...For forty years I have schooled myself, not to write an economic history of the U.S. or any other country, but to write an epic poem which begins «In the Dark Forest» crosses the Purgatory of human error, and ends in the light, and «fra i maestri di color che sanno». For this reason I have had to understand the NATURE of error<sup>29</sup>.

Así pues, resulta obvio para Pound el carácter épico que ha de poseer su largo poema de, en principio, cien Cantos. Y de la misma manera que antes ha ido haciendo acopio de otros instrumentos, Pound sabe que si pretende escribir una obra épica, ese poema debe incluir la Historia y una concepción de la misma. Como él mismo escribe: «An epic is a poem including history»<sup>30</sup>. Pero no sólo una His-

<sup>24</sup> «Ezra Pound: An Interview», *The Paris Review*, 28 (Summer-Fall), 1962, 23.

<sup>25</sup> Estos *Three Cantos* habían sido escritos en 1915. Para un buen análisis de los mismos y de su importancia para el desarrollo posterior de la obra, especialmente en lo que concierne a los 16 primeros Cantos, véase el estudio de R. Bush, antes citado.

<sup>26</sup> Uno de los mejores estudios sobre este aspecto de la obra de Pound es el de N. Cristoph de Nagy, «Pound and Browning», en Eva Hesse, ed., *New Approaches to Ezra Pound* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969), págs. 86-124.

<sup>27</sup> Véase a este respecto el reciente estudio de Ronnie Apter, *Digging for the Treasure: Translation After Pound* (Berne: Peter Lang, 1985).

<sup>28</sup> Para los amantes de las coincidencias del destino, por otra parte tan presentes en la biografía y la obra de Joyce, hay que decir que Joyce terminó de escribir su *Ulysses* un 30 de octubre, cumpleaños de Pound. Véase Richard Ellmann, *James Joyce* (London: Oxford University Press, 1965), pág. 538.

<sup>29</sup> «An Introduction to the Economic Nature of the United States» (1944), en *SP*, pág. 137.

<sup>30</sup> «Date Line» tomado de «Make It New» (1934), en T.S. Eliot, ed., *Literary Essays of Ezra Pound* (New York: New Directions, 1968), pág. 86. *LE* en posteriores referencias. El propio Pound se ve a sí mismo como historiador en un pasaje en el que relaciona guerra y economía:

«As an historian I have a legitimate curiosity as to why so little attention has been given to economics as a factor in incitement to war (direct or indirect) or why so little curiosity has been shown as to economic determinism as a factor in cause of hostilities...»  
En «History and Ignorance», en *SP*, pág. 237.

toria con mayúsculas sino también una historia pequeña y cotidiana. El poema épico aspira además a ofrecer una imagen de «what it was like to be alive at the time»<sup>31</sup>. Por ello no nos debe extrañar que la inclusión del tema de la Primera Guerra Mundial en *Mauberley* y en los Cantos 14 y 15 («Hell Cantos»), y parte del 16 en los que tal tema reaparece, refleje una asociación de la guerra con el *establishment* de la sociedad inglesa y con la situación del artista en ella. Y ello está en consonancia con la concepción poundiana de la creación poética como realización visible de estados mentales y anímicos. Precisamente, para Pound, esos «Hell Cantos» muestran «the state of English mind in 1919 and 1920»<sup>32</sup>.

Pero incluir en el poema épico la historia, o una concepción de la misma, implica entender el sustrato fundamental de la misma, es decir la economía. El propio Pound era tajante al respecto: sólo un necio «can now think he knows any history until he understands economics»<sup>33</sup>. Pero esto, de nuevo, no es una consecuencia directa de la guerra: como señala Witemeyer, «as early as 1911 Pound was interpreting history primarily in terms of economics»<sup>34</sup>. Más adelante la posición de Pound es inequívoca:

History that omits economics will not eternally be accepted as anything but a farce or a fake. The gross cloacal ignorance of professors, of reporters who offer chronicles with no economic analysis, can not forever pass as enlightenment<sup>35</sup>.

Y la teoría económica que puede llegar a explicar los procesos históricos y su similitud hasta cierto punto cíclica (estamos en una épica, al fin y al cabo) es algo que, en cuanto instrumento, Pound ha encontrado ya en las teorías del crédito social de Douglas, teorías que no sólo explicarían el presente o el pasado inmediato, sino que además posibilitan la indagación a todo lo largo y ancho de la historia.

Así pues, el concepto de usura, integrado en una teoría económica que a su vez forma parte de una concepción de la historia y a la que ayuda a explicar<sup>36</sup>,

<sup>31</sup> E.M.W. Tillyard, *The English Epic and Its Background* (London: Oxford University Press, 1966), pág. 12.

<sup>32</sup> D.D. Paige, ed., *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941* (New York: Harcourt, Brace & World, 1950), pág. 239.

<sup>33</sup> «Date Line», en *LE*, pág. 86.

<sup>34</sup> Witemeyer, pág. 6.

<sup>35</sup> «History and Ignorance», en *SP*, pág. 237. Y es difícil no hallar un eco autobiográfico cuando, tras señalar el problema de distribución de bienes que existen en abundancia, Pound se pregunta: «Why should anyone starve? That is the crude and rhetorical question... And the answer is that nobody should. The «science» or study of economics is intended to make sure no one does». «ABC of Economics» (1933), en *SP*, págs. 204-05.

<sup>36</sup> A veces de manera un tanto mecánica. En un artículo sobre los que Pound denomina significativamente «hell banks», tras analizar la prepotencia de la Banca S. Giorgio de Génova a lo largo de varios cientos de años y su papel preponderante en la sociedad genovesa, Pound concluye:

«The arts did not flourish in Genoa, she took almost no part in the intellectual activity of the renaissance. Cities a tenth her size left more durable treasure».

«Banks», tomado de *Social Credit: An Impact* (1935), en *SP*, pág. 241. La cita, sin embargo, es interesante porque, una vez más, se refleja en los escritos de Pound la idea de que existe una íntima conexión entre determinadas prácticas económicas y la actividad artística.

se convierte en fundamental en los *Cantos* para vertebrar un material amorfo, caótico o sin aparente sentido. El concepto de usura pasa así de ser un elemento temático a convertirse en principio estructural cuya presencia en los *Cantos* es manifiesta y apreciable entre o dentro de una serie de Cantos.

Así, si seguimos el «argumento» de los *Cantos* propuesto por Michael Alexander<sup>37</sup>, podemos observar cómo el concepto de usura (y otros relacionados, como avaricia, monopolistas, beneficios de guerra) se erige en denominador común de una serie de Cantos que actúan como contrapunto de otros aspectos de la historia y de la civilización que emergen como ideales en el pensamiento y en la obra de Pound. Estos contrastes se establecen a todo lo largo de los *Cantos* y, desde luego, Pound no intenta explicar mediante ellos solamente el pasado inmediato de la Primera Guerra Mundial, sino que en una diagnosis de toda la historia el poeta utiliza tal concepto para sacar a la luz una serie de *exempla*, a guisa de modelos de conducta, que han sido tomados de diversos momentos históricos y de diversos lugares y países. Por citar un ejemplo que puede servir de paradigma, el Canto 12 se refiere a los monopolistas modernos; el 13 nos habla del orden de Confucio (Kung); el 14 y el 15 nos presentan el infierno moderno; con el Canto 16, tras la huida, el poeta alcanza los Campos Elíseos y nos presenta a los héroes de la Primera Guerra Mundial (Aldington, Hulme y Gaudier, entre ellos); finalmente en el Canto 17 (primero del segundo volumen de *Cantos* que Pound publicó) el poeta parece alcanzar su meta (Itaca/Venecia). Sobre esta secuencia de Cantos, Alexander hace el bosquejo de un posible análisis:

The first contrast is between, on the one hand, monopolists, obstructors of distribution, English capitalists behind the Great War, and, on the other, Kung's serene «order», the active heroism of Malatesta, and the vision of a perfected natural order in Elysium, of which Venice is a part. Cantos 12 and 13 are clarified by the violence of their contrast, and 14-17 are united by the first-person narrative of Pound. For once, the pattern is straightforward<sup>38</sup>.

Como sugiere la última frase de la cita, y sin querer entrar aquí en el debate sobre la forma de los *Cantos*, no siempre podemos encontrar en la «excentricidad» del diseño poundiano paradigmas que funcionen de manera perfecta y clara. Pero la selección del dato, del hecho (recuérdese el método del «luminous detail»), desde determinada perspectiva económica, y por extensión histórica, acaba confirmando un determinado sentido de unidad.

El concepto de usura, como ya se señaló, aparece frecuentemente asociado, al igual que ocurre en *Mauberley*, con el tema de la guerra y con los «war profiteers». Ello es especialmente cierto en el caso de los denominados «Hell Cantos», pero también en gran parte del Canto 16. Estos Cantos que reflejan el infierno moderno suponen una deuda de Pound con Dante y son un eco de los *war poets* ingleses para los que la guerra está frecuentemente asociada con el infierno, una

<sup>37</sup> En su obra *The Poetic Achievement of Ezra Pound* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), págs. 129-32.

<sup>38</sup> Alexander, pág. 156.

referencia a lo cual ya se encuentra en *Mauberley* en el famoso verso «walked eye-deep in hell». Pero también reflejan la deuda de Pound con la tradición épica. En ésta la bajada a los infiernos a menudo constituye un *topos* presente en la narración. También a menudo, la función de esta visita al Hades es la búsqueda del conocimiento (en el sentido más amplio del término, tanto del futuro como del pasado). Así ocurre en la *Odisea* y en la *Eneida*, aunque no en *Paradise Lost*, por razones teológicas obvias. La implicación sería que en estos Cantos también se produce un conocimiento y que tal conocimiento se refiere a los usureros y a los avispados que se benefician de desastres que, como la guerra, ellos mismos ayudan a crear y en cuya vorágine frecuentemente se ven envueltos y destruidos «a myriad / and of the best, among them». En términos más abstractos, ese conocimiento se refiere a los principios económicos que han de estructurar y explicar la historia.

En esos «Hell Cantos» Pound describe un infierno moderno lleno de, entre otras cosas, «usurers» y «war profiteers». De hecho estos dos Cantos representan una extensa re-elaboración de los versos en cuyo contexto se menciona la palabra «usury» en *Mauberley* («usury age-old and age-thick / and liars in public places»). El Canto 14, por ejemplo, concluye con una yuxtaposición de elementos económicos y culturales («monopolists, / obstructors of knowledge, / obstructors of distribution») que reafirma la concepción global e integrada que Pound tiene de la economía y de la cultura. No existe un aislamiento en compartimentos estanco sino una interacción, una irradiación de unos elementos hacia otros, ya que todos están conectados entre sí. Quizás como epítome de todas estas relaciones valga una de las conclusiones que Pound expone en su «An Introduction to the Economic Nature of the United States»:

The usurers act through fraud, falsehood and by taking advantage of habits and superstitions of accounting, and, when these methods do not function, they let loose a war. Everything hinges on monopoly, and the particular monopolies hinge on the great delusive monopoly of money<sup>39</sup>.

De la misma manera, gran parte del Canto 16 es una ampliación de lo brevemente esbozado en los fragmentos IV y V de *Mauberley*. Además de los ecos verbales entre ambos fragmentos y el Canto 16, en éste se hace concreto y personal (mediante la inclusión de personajes aludidos por su nombre, como Hulme y Gaudier) lo que en los fragmentos de *Mauberley* es referencia general e indeterminada. Recordemos simplemente que los «Hell Cantos» fueron redactados en 1919 y que *Mauberley* data de 1920.

Así pues, para concluir, la Primera Guerra Mundial no sólo se convierte en un motivo temático, sino que a niveles más profundos genera una indagación personal que aparece más tarde transmutada como creación artística. La guerra y la peculiar situación personal conducen a una investigación sobre una realidad subyacente que le llevan a la relación entre guerra y economía, al tiempo que acaba adoptando los postulados teóricos de Douglas y la posición central del con-

<sup>39</sup> En *SP*, pág. 152.

cepto de usura. Esta se acaba convirtiendo en elemento vertebrador de uno de los aspectos más importantes del poema épico: la concepción de la historia desde determinado prisma económico. Asimismo posibilita al artista pasar de lo inmediato y concreto (la Primera Guerra Mundial) a lo universal, en el legítimo intento, en cuanto poema épico, de encapsular una historia del mundo a través de las palabras de la tribu.

