



La irrupción enunciativa de los fantasmas: el sujeto lírico exsurrecto en el Canto I de Ezra Pound

The declarative irruption of ghosts: the lyrical subject ex-surrected in Ezra Pound's Canto I

Cosío Martínez, Yéred Oswaldo

Universidad Autónoma Metropolitana

<https://orcid.org/0000-0002-5544-9302>

yeredmart@gmail.com

RESUMEN

El texto examina el Canto I de *The Cantos* de Ezra Pound a partir de la figura del sujeto lírico exsurrecto, una subjetividad que opera mediante un doble movimiento de inscripción y desinscripción en la enunciación. Situado en el contexto de la relación entre Pound y W. B. Yeats y su interés por el ocultismo y la comunicación con los muertos, el estudio propone que la traducción funciona como modelo poético para reactivar el pasado. La irrupción de la voz de Andreas Divus dentro del relato homérico produce un efecto de deslocalización enunciativa, donde confluyen múltiples tiempos y voces sin marcas explícitas de transición. Apoyándose en Hugh Kenner y Alberto Moreiras, el artículo sostiene que este procedimiento configura una poética de la huida y la errancia, en la que la tradición aparece como un proceso vivo de posesión, traducción y reescritura.

PALABRAS CLAVE

Sujeto lírico exsurrecto; Enunciación poética; Traducción; Deslocalización enunciativa; Polifonía espectral.

Fecha de recepción: 10 de diciembre del 2025

Fecha de aceptación: 30 de enero del 2026



ABSTRACT

This essay examines “Canto I” of Ezra Pound's *The Cantos* through the figure of the ex-resurrected lyric subject, a subjectivity that operates through a double movement of inscription and de-inscription in the act of enunciation. Situated within the context of the relationship between Pound and W.B. Yeats, particularly their shared interest in the occult and the communication with the dead, the study proposes that translation works as a poetic model for reactivating the past. The irruption of Andreas Divus's voice within the Homeric narrative produces an effect of enunciative dislocation, where multiple times and voices converge without explicit markers of transition. Drawing on Hugh Kenner and Alberto Moreiras, the article argues that this procedure configures a poetics of evasion and errancy, in which tradition appears as a living process of possession, translation, and rewriting.

KEYWORDS

Ex-resurrected lyric subject; Poetic enunciation; Translation; Enunciative dislocation; Spectral polyphony.

I. POUND Y YEATS

Durante tres inviernos (de 1913 a 1916) Ezra Pound y William Butler Yeats trabajaron juntos leyendo, discutiendo y compartiendo aficiones en una cabaña del sur de Inglaterra (de nombre Stone Cottage). En una mezcla de respeto mutuo y rivalidad poética, dos de los grandes poetas en lengua inglesa compartieron una aventura singular desde lo poético a lo esotérico, e incluso, a través de lo poético y a través de lo esotérico. Al ser mayor, es Yeats quien contagia esta fiebre de esoterismo y ocultismo a un joven Pound que por aquel entonces empieza a fraguar el prototipo de su célebre poema épico *The Cantos*.

Dicho prototipo quedó publicado en la revista *Poetry* como *Three Cantos* en el año 1917. Tiempo después Pound renegará de ellos para reformular su proyecto final y dar paso al libro que ahora conocemos como *The Cantos*. Se trata de la consolidación de un pensamiento donde Yeats tuvo su ingerencia, como bien dice Longenbach “aunque la influencia de los estudios de Pound sobre el Noh en las obras de Yeats ha sido evidente desde hace tiempo, la influencia de los intereses ocultistas de Yeats en Pound ha sido oscurecida” (48). Pero se trata de un ingerencia doble, en tanto influencia pero también en tanto negación de la misma, como más adelante se verá.

Longenbach sitúa el creciente interés de Pound por el ocultismo no solo por el papel que jugó Yeats durante esos años, sino también por la imperante realidad de los muertos dado el contexto de la primera guerra mundial; ello sin mencionar la admiración de Pound hacia Henry James. El crítico norteamericano registra esta evolución (en Pound) como un acercamiento desde las propiedades ocultas del símbolo (cuya constitución se ampara de lo que el lenguaje no puede articular) hacia una estética de lo oscuro en tanto conocimiento secreto, para finalmente culminar en una denegación del ocultismo más fanático (tan propio de Yeats).

El punto de quiebre alrededor de este tema se da por la lectura del (quizá) caso más famoso de retrocognición por aquel entonces: nos referimos a las visiones (de 1901) que Annie Moberly y Eleanor Jourdain tuvieron juntas como visión de un pasado directo. Este evento fue trasladado a un relato que tuvo por nombre *An Adventure* y que emocionó a ambos poetas por igual. Para entonces, Pound ya consideraba escribir un poema con claras intenciones de regreso a la épica, bajo el entendido de ser un poema que contiene Historia. Se trata de un método de escritura donde Pound buscaba asentar las bases para el verdadero artista, cuya tarea sería, según Longenbach, “revivir el pasado en su obra de la misma manera en que Odiseo revive el fantasma de Tiresias en el Canto I” (141). Con la materia dispuesta Pound “había encontrado su tema, pero necesitaba tiempo para encontrar la forma adecuada” (Longenbach 197), la cual abarcaría dos aspectos relevantes para entender el papel que juega la enunciación en el Canto I.

El primero de estos aspectos está imbricado en la dinámica de las lenguas como nudo en tanto acumulación y concretización; según Hugh Kenner “Pound había heredado y aprendido en detalle un lenguaje llamado *Anglish*, *Englysshe*, *English*, *American*,

impregnado con vigor sajón” (148) que más tarde fueron enfocados a sus *Cantos*. Se trata así de un sistema de pliegues donde a nivel del lenguaje Pound ha rescatado y pasado por un tamiz un cúmulo de temporalidades con sus respectivas tradiciones. Ahora bien, ¿cómo invocar a un muerto? La voz de Tiresias en el Canto XI de la *Odisea* es buscada de manera inequívoca en el relato de Homero, hay un énfasis especial en cómo la acumulación de voces de los muertos debe primero ser sosegada para poder escuchar la voz deseada: “... A un tiempo, // del costado sacando otra vez el agudo cuchillo, // me quedé conteniendo a los muertos, cabezas sin brío, // sin dejarles llegar a la sangre hasta hablar con Tiresias” (XI.47-50). Antes de llegar a esa respuesta, antes de poder dar forma a una voz que irrumpe desde otro plano (de enunciación), Pound se enterará de un episodio particular con Yeats y una voz del más allá.

Es este el segundo aspecto necesario para entender lo que ocurre a nivel de la enunciación en el Canto I de Pound. Longenbach menciona cómo Yeats escribía cartas a un tal Leo Africanus durante esa época:

Leo, más propiamente conocido como Alhassan ibn Mohammed Alwazzan, fue un viajero y erudito morisco del siglo XVI cuyo espíritu convocó por primera vez Yeats en una sesión espiritista el 3 de mayo de 1909. Habló con Yeats varias veces durante los años siguientes, pero Yeats se mantuvo escéptico. Al principio, no creía que Leo fuera el fantasma de una persona histórica real, inclinándose más a creer que la experiencia de Leo provenía del médium o de su propia mente. Pero Leo, siendo un verdadero y persistente erudito, le dijo a Yeats: 'Me encontrarás en la Enciclopedia' (189-190).

Por supuesto, Yeats consulta la enciclopedia para hallar finalmente una entrada sobre este morisco que alrededor de 1521 viajó desde el norte de África a Asia menor pasando a manos de corsarios venecianos, para caer, finalmente, bajo el amparo de Leo X en Roma. Al regresar a África, muere en Túnez no sin antes publicar un libro sobre África con el título *Africae Descriptio*. Pero el escepticismo de Yeats continuó hasta que en una reunión con esta voz, fechada el 20 de julio de 1915, escucha una petición, escribirle a Leo una carta de manera que “él me controlaría en esa respuesta para que realmente proviniera de él” (Longenbach 190).

Al concluir el proceso, el propio Yeats admite no estar seguro de que su carta contenga “una sola oración que no haya surgido de mi propia imaginación” (Longenbach 191). Este intercambio no pasa desapercibido por Pound. Pareciera que este incidente es el ajuste final de la forma que buscaba encarnar para poder traer el pasado a la vida; acaso este incidente entre Yeats y Leo explique la extraña voz que irrumpe hacia el final del Canto I. La marca de una subjetividad con un doble proceso simultáneo: inscripción y desinscripción.

II. DESLOCALIZACIÓN

Referir una subjetividad capaz de mantener un doble movimiento (una doble posibilidad) de autoinscripción y de desinscripción es referir el proceso del sujeto exsurrecto. Es Alberto Moreiras quien perfila la líneas de su contorno como un sujeto (propio de la modernidad capitalista) cuyo *ethos* se muestra a partir de la retirada. Retirada y errancia (por añadidura) como afirmación y búsqueda de alteridad: “sujeto en crisis de fidelidad, sujeto en retirada, en éxodo, en deconstitución epistémica” (Moreiras 307). Subjetividad obligada a dichos movimientos para resistir los embates de un marco social, político y estético subsumidos en la dinámica de la pertenencia.

A su vez, las inclinaciones de Pound por el ocultismo también se vieron favorecidas por su visión del mundo; el poeta de los *Cantos* estaría de acuerdo con los cuestionamiento del pensador español: “¿Cómo pensar políticamente la descomunidad? ¿Cómo descomulgarse o excomulgarse políticamente? Mediante el éxodo o renuncia afirmativa” (Moreiras 305).

Dadas estas características se ha pensado aquí en la posibilidad de articular esta dinámica en el campo de la enunciación lírica para detallar un proceso que Pound alumbra con el inicio de su extenso poema *The Cantos*. Para realizar este salto es necesario perfilar lo que sería un sujeto exsurrecto dentro del campo referencial de la enunciación lírica. Esta enunciación nunca es solo una, siempre implica una serie de estrategias a partir de diversas instancias (tales como las de emisor, locutor o enunciador). En cualquier caso se trata de la prefiguración textual que propone, ordena, distiende y extiende la configuración serial del poema. ¿A cargo de qué o quién? El organizador de este acto de enunciación ha recibido múltiples nombres según el enfoque y las herramientas de análisis; para fines prácticos aquí adscribimos el nombre de sujeto lírico como aquella inteligencia (o puesta en acto de ciertas estrategias) capaz de desplegar dicho acto de enunciación.

Ahora bien, desde la lírica, lo exsurrecto representaría una deslocalización desde donde se pretende leer un poema, pero más importante todavía, una deslocalización referente a los planos de enunciación del poema. Aquí entrarían los rasgos característicos de su operatividad, perfilada ya por Moreiras: la huida y la errancia. El agregado aquí propuesto es que, en tanto sujeto lírico, lo exsurrecto pondría en acto estrategias cuya constante es el posicionamiento del locutor (sujeto de la enunciación) dentro de un objeto (persona, construcción simbólica o cultural) ya determinado de antemano, es decir, una entidad que el lector pueda reconocer como creada con anterioridad antes de cualquier intervención del texto, de ese poema. Así el sujeto lírico exsurrecto moviliza una estrategia creativa con un doble mecanismo de inscripción y desinscripción en el plano de lo enunciativo.

Esto implica un ejercicio crítico cuyo eje es la deslocalización de elementos a partir de los marcos de referencia entre sus enunciadores. De esta manera, la voz lírica o el hablante del poema (locutor) hace referencia a elementos o conceptos que no son congruentes con el

contexto histórico, personal o el mundo representado en el poema. Esto sugiere una irrupción de elementos anacrónicos o extraños dentro de la voz lírica, lo que es parte de una estrategia compositiva. Esta inclusión de elementos anacrónicos o extraños dentro de la voz lírica se emplea como una estrategia compositiva que puede resaltar aspectos temáticos, simbólicos o reflexivos en el poema, generando una ruptura en la coherencia temporal y contextual para efectos poéticos. La finalidad es construir un fenómeno que permite a la voz trascender las limitaciones históricas y contextuales de la narrativa original en la que se inscribe.

De igual manera, se establece un nexo evidente entre el adentro y el afuera del texto en tanto redes de composición anudadas entre sí. Haber rastreado el incidente de Yeats y la supuesta voz de Leo Africanus nos permite ofrecer una lectura materialista sobre la irrupción de las voces de los muertos y su injerencia en Pound. El intento de Yeats de ser poseído por la conciencia de Leo para dejar oír la voz del otro a través de él mismo supone a todas luces un mecanismo de ventriloquia, donde una inteligencia externa usurpa al cuerpo a cargo de las funciones de la *elocutio*.

Empieza así el primero de los cantos: “And then we went down to the ship, // Set keel to breakers, forth on the godly sea, and // We set up mast and sail on that swart ship, // Bore sheep aboard her, and our bodies also”¹ (3). El poema es un sistema de pliegues cuyo modelo prototípico es la *Odisea*; en este sentido se trata de un doble fondo que el poema hace evidente, en un primer momento, cuando se muestra al hablante (en este caso el enunciador) en el personaje de Odiseo, “Here did they rites, Perimedes and Eurylochus, // And drawing sword from my hip // I dug the ell-square pitkin”² (3), dejando fuera de toda ambigüedad al personaje que narra los acontecimientos. El segundo fondo detrás de la presencia evidente del texto homérico sólo se hace explícito hacia el final del poema cuando el enunciador da cabida a una irrupción específica en su discurso, “Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus // In officina Wecheli, 1538, out of Homer”³ (5). Se trata del erudito Andreas Divus quien tradujo en 1538 el texto homérico al latín.

Solo entonces el lector se da cuenta de que está leyendo una traducción de una traducción, pues como dice Ángel Gonzo “Pound traduce a Divus, que tradujo la *Odisea*. El yo poético encarna, de ese modo, un plural griego ... traducido dos veces. Así, el poeta traduce y reconfigura los discursos que cita, encarna a otro” (3); sin embargo el efecto no está mediado porque los versos se siguen sin una marca de distinción de por medio.

¹ Ofrezco la versión de Jean de Jeager: “Y entonces descendimos a la nave, // Enfilamos la quilla a la rompiente, a la mar divina, y // Erguimos el mástil e izamos la vela en la nave prieta, // Embarcamos las ovejas y nuestros propios cuerpos” (27).

² En la misma versión: “Aquí Perimedes y Eurifloco realizaron los ritos, // Y empuñando la ceñida espada // Excavé el hoyuelo de un codo de ancho” (28)

³ En la misma versión: “Quédate quieto, Divus. Me refiero a Andreas Divus, // In officina Wecheli, 1538, basado en Homero” (30).

Y no están por la simple razón de que perdería su constitución tonal y rítmica. Ahora bien, ¿qué voz (qué enunciador) irrumpe aquí? ¿Qué pasaría si fuese el propio enunciador Odiseo quien, a cargo de los versos sobre Andreas Divus, efectuara un fenómeno doble de retrocognición y de precognición? Mejor aún, se trataría de la forma hallada finalmente por Pound para traer de vuelta el pasado vivo que tanto deseaba. Siguiendo a Yeats, Pound ofrecería su cuerpo y su voz para dejarse posesionar por la inteligencia de Divus (a su vez usurpada por la inteligencia de Homero).

Hugh Kenner le da una caracterización paralela a este entramado cuando dice que “el Canto no es simplemente, como el de Divus, Chapman o Pope, un pasar a través del nudo de una cuerda más nueva” (149), remarcando este sistema de pliegues con una analogía matemática, “es lo que los matemáticos llaman una segunda derivada, una función de una función, una inspección de lo que está ocurriendo derivada de su manera de ocurrir” (149). Lo que más destaca de este hecho es que la capacidad de desinscripción (ideológica, referencial o subjetiva) se muestra en acto, o dicho en otras palabras, el enunciador participa en su propia huida o exsurrección. Este sujeto del enunciado (mediado por el sujeto lírico) ejerce para sí (y para el lector), de un modo u otro, la desarticulación de su mundo referencial hacia semiósferas más amplias. El ejemplo paradigmático que es el Canto I de Ezra Pound, donde queda patente la irrupción de un enunciador dentro del enunciador, se revela como trabajo y elaboración de un sujeto lírico exsurrecto que descoloca el marco referencial de todos los sujetos del enunciado.

En sus comentarios finales a este poema, Kenner insiste en la dinámica de invocación espiritista (o en todo caso de diálogo con los fantasmas):

De repente, Divus, de cuyo texto latino entendemos que Pound está trabajando, se convierte en uno de los fantasmas a los que, en la narración tomada de Divus mismo, se les está llevando sangre para que puedan hablar en el presente. Con estas palabras, estamos de repente observando cómo la cuerda fluye a través del nudo, los detalles apresurados a través del 'nodo radiante o grupo'; y el Canto ya no es una 'versión' de Homero, sino una exhibición de 'Homero' como un patrón persistente, 'a partir del cual, a través del cual y hacia el cual' fluyen imaginaciones, culturas, lenguas (149).

Los elementos extra-referenciales solo están fuera del horizonte comunicativo para el enunciador, pero no están fuera del horizonte discursivo del sujeto lírico. Se trata de un efecto de ventriloquia que demarca así una zona de ambigüedad respecto a la constitución ontológica de la voz como un adentro y un afuera del texto.

En dicha zona indeterminada se encuentra una operatividad específica de la inteligencia de construcción (sujeto lírico o sujeto poético) que parte de un gesto doble donde el locutor y el enunciador quedan alienados bajo un personaje (Odiseo en este caso), el cual refiere elementos deslocalizados. Esto termina por socavar su identidad determinada por la cultura, abriéndolo así a una relectura en la que el alocutario y el auditor, en un ejercicio de lectura

puntual, se ven forzados a participar dada la irrupción de elementos extra-referenciales. Para Pound, este ejercicio sería la puesta en escena de una comunicación con los muertos vía la posesión, confluencias y convite de las voces.

Es el efecto de deslocalización que busca Moreiras cuando plantea una forma (crítica) de desinscripción de la comunidad, proceso que es “anticomunionista y (que) apunta a una invención contracomunitaria o descomunitaria: relación sin relación” (305), muy parecido a la relación sin relación que se mantiene con los muertos, con sus voces y sus significados. Lo exsurrecto en la lírica permite así articular situaciones líricas que evidencian su propia condición de artificio, gracias al choque o desplazamiento entre sus distintos marcos de referencia. En ese sentido, el sujeto lírico exsurrecto es el sujeto de la tradición que muestra el proceso de huida y reelaboración de su univocidad desde dentro. En Pound, dicho proceso pasa por la traducción como recreación. Voz que irrumpe en la voz.

III. EL IR Y VENIR DE LOS VÓRTICES EN EL RÍO DEL TIEMPO

Lo que Pound rescata de los *Three Cantos* es el pasaje final del mismo donde los ecos de Homero y del propio Andreas Divus se hacen oír. Sin embargo la composición es completamente distinta: el “Lie quiet, Divus” está precedido por un espacio en blanco que el Canto I ya no mantiene, este intersticio rompe la irrupción y su efecto de deslocalización aquí planteado, pero también supone un marco completamente distinto junto a otros elementos como el inicio y el final del Canto. Esta diferencia entre las aperturas y los cierres (de cada uno) funciona como una especie de escenario donde la irrupción puede generar un efecto de deslocalización en la versión final del Canto I. En los *Three Cantos*, por el contrario, la mención a Divus no genera deslocalización por el hecho de enlazar voces bien diferenciadas, la presencia de otra voz y no una voz que irrumpe dentro de la voz.

El Canto I sigue otra idea, pues como dice Ángel Gonzo “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” (5); es decir, en lugar del punto final o del cumplimiento del poema en sí al que le sigue el título del siguiente (en este caso Canto II) está la presencia de un signo (los dos puntos) para marcar contigüidad (acaso alumbramiento) en esta otra relación sin relación.

Como estrategia compositiva, la metodología se limita a estos primeros poemas (Canto I, II y III). No tendría caso llevar esta fórmula más allá del espejo propuesto por el caso de Homero: lo que busca Odiseo es una guía (un mapa cognitivo) para ordenar su largo viaje, así como Pound busca lo mismo bajo su idiosincracia (digamos) tan aristocrática en lo referente a la poesía.

Una vez escuchada la voz de los muertos toca proseguir el viaje. Longenbach menciona cómo Pound, hacia el final de su vida, se mostró receloso de sus apegos ocultistas que probablemente signen la marca de la influencia de Yeats en Pound. Al respecto, dice el crítico norteamericano, la impaciencia de Pound respecto a los temas esotéricos de Yeats fueron “un reflejo de su incomodidad con su propio interés en lo oculto” (249), de manera que una vez abierta la puerta no tenía caso voltear la mirada atrás. Desdeñoso incluso con los temas esotéricos, en los cuales Pound reconocía su propio fanatismo, el poeta de los *Cantos* parece no querer indicar más que un inicio; la dinámica de la irrupción de una voz dentro de otra voz será llevada a cabo por el sutil manejo de la traducción dejando la confluencia de las instancias de enunciación al amparo de la materialidad de los lenguajes.

“Parece que fue alrededor de 1911” dice Hugh Kenner “que Pound comenzó a considerar la traducción como un modelo para el acto poético: sangre llevada a los fantasmas” (150). Pero no será sino mucho después que dé con la fórmula adecuada; si el incidente con Yeats y Leo Africanus le había mostrado una cosa a Pound, era que se necesitaba una materialidad para realmente escuchar a los muertos:

Para 1921, los tres Ur-Cantos se habían extendido a siete, la locuacidad se había transformado en un caleidoscopio mental (el 'phantastikon') que aún subyace en los Cantos 4 a 7 en su forma actual. El hombre que hablaba dio paso a imágenes que se disolvían rápidamente. Más tarde, cambiando drásticamente los primeros tres Cantos, abandonó completamente la convención de un hombre hablando, aunque mucho después la convención de un hombre reflexionando iba a regir los 11 Cantos que escribió en Pisa; y para héroe se fijó en esa figura del nudo corredizo, Odiseo; y para tema (ya tenía su tema) el venir y el ir de vórtices en el río del tiempo. De querer verter el contenido de la mente de Ezra Pound, había llegado a algo tan potencialmente útil como el esquema de Divus para la Odisea: un 'poema que incluye historia' (360).

La materialidad de la historia adquiere así un procedimiento que en cuanto tal es a la vez un salto, entiéndase un salto fuera de sí, una exsurrección. Por eso Pound, según Kenner, se aleja de un molde poético cuya urgencia “de estar presente y hablando (...) reflejaba una ansiedad de mantener el control” (360). El mecanismo de huída, de desapropiación que encuentra Pound, pone en marcha una serie de instrumentos que a Kenner le recuerdan lo que Buckminster Fuller llamó Sinergia, a saber un cierto “comportamiento de sistemas completos, no predicho por el conocimiento de las partes componentes” (360) el cual marca exactamente lo que arriba hemos marcado como la capacidad abierta del poema de incorporar elementos incongruentes y anacrónicos según un primer marco enunciativo.

Ser hablado por (desde y a través de) otro agrupa el pasaje de la *Odisea* elegido por Pound, el cual Kenner describe en los siguientes términos:

Odiseo desciende a donde vive todo el pasado del mundo, y para que los espectros puedan hablar, les lleva sangre: una metáfora clara para la traducción que no necesitamos que nos digan que es una

metáfora ya que es simplemente lo que está en Homero... y si una voz como la de Odiseo apaciguando las importunidades de los fantasmas dice 'Quédate tranquilo, Divus', entonces Divus es un precursor fantasmagórico como el igualmente fantasmal Browning al que una voz similar se dirige en la página siguiente, y nada de esto necesita que el narrador lo 'explique' (360-361).

Si Odiseo puede apelar a Andreas Divus y marcar una serie de coordenadas fuera del marco referencial de la *Odisea* es gracias a este mecanismo que aquí hemos dado en llamar exsurrecto. Como estrategia de composición, el sujeto lírico exsurrecto plantea un tiempo de la enunciación que queda suspendido por otro tiempo (el del enunciado). Pero la complejidad del poema está en el entramado de la traducción que plantea de entrada un mínimo de tres tiempos. Kenner, por su parte, remarca que el Canto I refiere (a través de Divus) un himno a Afrodita, cuya visión es “ver un tiempo abrumado” (365). Y es justamente ese tiempo abrumado el que entrega Pound dejando atrás el modelo homérico de hacer hablar a un integrante para fabricar una polifonía donde son muchos y variados los fantasmas que irrumpen en nuestra voz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gonzo, Ángel. “Clásica y Moderna: Un Acercamiento a la Poética de Ezra Pound”. *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, 5-7 de octubre de 2011, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1229/ev.1229.pdf
- Homero. *Odisea*. Traducido por J. M. Pabón, Gredos, 2015.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. University of California Press, 1971.
- Longenbach, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats, and modernism*. Oxford University Press, 1988.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio y otros relatos*. KDP Print US, 2021.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New Directions Book, 1993.
- . *Cantos*. Traducción de Jan de Jeager, Editorial Sexto Piso, 2018.