

## El aliento poético y la usura de Pound\*

Allen Ginsberg

Traducción: Patricia Gola

AG: Una tendencia formal del verso del siglo XIX (como se practica en el siglo XX) era uniformar todo de acuerdo a una regularidad metronómica, de manera tal que uno podía leer un poema casi sin entonación, sin emoción alguna, sin ninguna diferencia en el tono de voz:

*Tell me not, in mournful numbers,  
Life is but an empty dream!  
For the soul is dead that slumbers,  
And things are not what they seem.  
Life is real! Life is earnest!<sup>1</sup>*

En realidad uno puede leerlo en voz alta mecánicamente.

Pienso que el verso de Charles Olson permite una cierta improvisación pero da el aliento con el cual se debe empezar; la disposición en la página dice dónde se puede respirar. O —diría— da un paradigma: la forma en que el poema está dispuesto en la página es un paradigma del ritmo respiratorio. O al menos así como yo lo hago. Si bien esto lo he aprendido más de Kerouac que de Olson.

La forma en que Olson corta el verso es la forma en que está moviendo el dedo, respirando. Eso es lo que entiendo por verso

\* Clases de poesía moderna: Universidad de Wyoming, Laramie, Wyoming, 26 de abril, 1971.

<sup>1</sup> Se trata del comienzo de "Un salmo de vida" de Longfellow. Preferí transcribir el fragmento del poema en inglés para que así se pudiera percibir lo señalado por Allen Ginsberg. Una traducción tentativa, sin embargo, sería: "¡Dime que la vida, en números lúgubres,/No es sino un sueño vacío!/Ya que el alma es lo muerto que sueña,/Y las cosas no son lo que parecen./¡La vida es real! ¡La vida es seria!" (N. de la T.).

proyectivo: los versos están distribuidos en la página en forma muy parecida o como uno los cortaría en la propia respiración si los estuviera pronunciando en voz alta. Fueron escritos para ser dichos en voz alta. Como si en verdad fueran dichos en voz alta. Uno podría marcar un poema en la página para indicar qué ritmo se debería usar, qué frases entrarían en un solo aliento, y qué otras en alientos breves; qué palabras simples como “Oh” podrían ir solas, en alientos individuales, llevando todo el peso y el tiempo. La respiración del poeta es idealmente reproducida por la respiración del lector.

Lo que quiero decir es que “la forma es siempre una extensión del contenido”.<sup>2</sup> Digamos que tu contenido es la emoción “Uuuuh, uuuuh uuuuuuuuuuuuuuuh”, digamos que ése es el contenido general de lo que tenías que decir afectivamente, reduciéndolo a un suspiro puramente emocional:

O!  
That the earth  
Had to be given to you  
This way.<sup>3</sup>

Entonces, ¿cómo se distribuiría este poema en la página, con qué alientos, cuántas palabras pronunciarías de un tirón? En otras palabras, ¿con qué ritmo lo dispondrías? Yo pienso que está marcado con respiraciones cortadas:

“O!/That the earth/Had to be/Given to you/This way”.<sup>4</sup>

P: ¿Sugieres que Olson ha tenido alguna influencia sobre ti?

AG: Oh, sí, por supuesto, lo conocí bien: ¡llevé su ataúd a la tumba! Sí, la influencia de un peso pesado.

<sup>2</sup> En el ensayo de Olson “El verso proyectivo”, éste atribuye a Robert Creeley el mérito de la formulación: “La forma nunca es más que una extensión del contenido”.

<sup>3</sup> ¡Oh!/Que la tierra/Haya tenido que serte dada/Así.

<sup>4</sup> ¡Oh/Que la tierra/Haya tenido que serte/Dada/Así!

P: ¿Cómo te las arreglas con el sonido en esos versos (de Olson)?, ¿existe alguna manera de señalar una variedad de distribución en la página?

AG: No, en realidad no conozco ninguna forma de hacer eso. ¿Han oído alguna vez recitar a Olson en vivo o en una grabación? No tenía un tono demasiado variable; leía más bien con una excitación progresiva de la voz, como en "By ear, he sd./ But that which matters, that which insists, that which..."<sup>5</sup> A veces llegaba casi a una especie de énfasis dramático shakespeariano, de "O! O!/That the earth..." Y algunos de sus versos eran más bien nostálgicos: "This way". No recuerdo una gran variación del tono musical en su ataque como yo lo tendría en el mío, o como Kerouac muy a menudo lo tenía.

Kerouac tiene una breve afirmación sobre poesía que está en el apéndice del libro de Don Allen, que es un conjunto de afirmaciones hechas por diferentes personas sobre cómo estaban escribiendo, cómo hacían su carpintería, por así decir, cómo se explicaban lo que estaban haciendo con respecto a la disposición en la página. Y Kerouac tiene breves afirmaciones muy buenas, de menos de una página, que fueron publicadas originalmente en *Evergreen Review*,<sup>6</sup> las cuales se aproximan considerablemente a las sugerencias prácticas del verso proyectivo en cuanto a la escritura y a la disposición en la página.

<sup>5</sup> De oído, dijo. / Pero aquello que importa, aquello que insiste, aquello que...

<sup>6</sup> El trabajo de Kerouac "Essentials of Spontaneous Prose" apareció en *Evergreen Review*, verano de 1958, pp. 72-73; allí escribe sobre "Métodos": "Ningún método que separe las estructuras-oracionales ya de por sí arbitrariamente plagadas de falsos dos puntos y de tímidas comas generalmente innecesarias, sino el vigoroso guión separando la respiración retórica (como la música de jazz que toma aire entre frases) — las pausas medidas que son esenciales para nuestro discurso' — 'divisiones de los sonidos que oímos' — 'El tiempo y cómo anotarlo' (William Carlos Williams)".

En la página 414, en el apéndice "Statements on Poetics" de la antología de Don Allen, Kerouac escribe:

"El ritmo que indica cómo uno decide atacar lo expresado determina el ritmo del poema, ya sea que se trate de un poema de versos separados, o de un poema formado de un verso infinito llamado prosa..."

P: ¿Eso salió antes que el ensayo de Olson sobre el verso proyectivo?

AG: No, pero no creo que se hayan influido mutuamente; no creo siquiera que conociesen el trabajo de cada uno.

P: ¿Acaso no reclama Kerouac en *The Paris Review*<sup>7</sup> que Olson tomó el asunto del verso proyectivo de él?

AG: Creo que sí. Pero estaba borracho. Es decir, Kerouac estaba harto de ser agrupado como un poeta literario junto con un montón de otros poetas literarios que trabajaban sobre la forma "proyectiva" del verso. Kerouac sentía que era exactamente lo mismo que un *cowboy* americano hablando como *cowboy* o como ferroviario. No quería una etiqueta de estereotipo literario sobre él. Cuando los críticos escribían sobre poética en *The New York Times*, o en alguna otra vulgar fuente común, lo colocaban allí: "Entre otros que practican el verso proyectivo está Jack Kerouac". Bueno, Jack Kerouac era un marinero borracho, salmodiando junto al mar.

¿Cuándo fue publicado por primera vez el "Verso Proyectivo"?

P: Creo que en 1950, en *Poetry New York*.<sup>8</sup>

AG: Uh, huh. En la revista *Tambimuttu*. No creo que Kerouac lo haya visto alguna vez. Aunque Kerouac también estaba escribiendo poesías espontáneas alrededor de 1950. Hubo casi un sincronismo, todo el mundo empezó a escribir en la forma abierta. Alrededor del 48 es, en realidad, justo el momento. Lo recuerdo bien porque fue cuando yo empecé a escribir en verso libre a la manera de Williams.

<sup>7</sup> En la entrevista Kerouac dice en el *Paris Review*, no. 43, p. 83: "Formulé la teoría de la respiración como medida, tanto en prosa como en verso, independientemente de lo que Olson, Charles Olson diga. Formulé dicha teoría en 1953, respondiendo a un pedido de Burroughs y Ginsberg."

<sup>8</sup> En *Poetry New York*, no. 3, 1950, pp. 13-22. Reimpreso como volumen separado *Projective Verse*, Totem, New York, 1959; incluido en *Selected Writings of Charles Olson* por Robert Creeley, New Directions, New York, 1966, pp. 15-26, y en *The New American Poetry* por Donald M. Allen, Grove Press, New York, 1960 pp. 386-397.

P: ¿En ese momento?

AG: Conscientemente, por los años 49 y 50.

P: ¿Viste alguna vez una carta que Williams escribió al National Council of Arts and Sciences, creo que por 1950, en la que describía o prescribía cuál iba a ser la nueva medida americana, en la que enfocaba su atención hacia un verso largo de pies variables?

AG: Recuerdo lo que dijo sobre el pie variable. Pero no supe lo que dijo en relación al verso largo. Todo lo que Williams escribe sobre la métrica es generalmente interesante porque es tan práctico y sencillo que lo que escribe tiene sentido en un nivel muy básico. El ensayo sobre el verso proyectivo de Olson es muy presuntuoso, pero muy útil en realidad puesto que tiene muchas sugerencias prácticas para el uso de claves en la máquina de escribir, es decir barras, puntos y cosas por el estilo para marcar el tiempo, para dar pistas al lector de cómo suspender el aliento, cómo esperar, cómo detener la respiración, cuándo volverla a tomar.

P: Tuve la impresión, sin embargo, en ese ensayo, de que Olson desatendía o minimizaba ciertas cosas que quizá Williams estaba tratando de hacer con el ojo. Y mientras que uno puede encontrar en ese ensayo tantas cosas que se remontan a los primeros ensayos de Williams y a los ensayos de Pound, particularmente eso, el ojo, la vista, la visión como aparece en Williams, en una especie de prosodia geométrica, Olson lo pasa por alto.

AG: ¿Quieres decir la disposición en la página? Bueno, pienso que Olson estaba más preocupado con el hecho de cómo se marca en la página el equivalente de la variación conversacional impulsada por la respiración en el discurso.

P: Sí, pero sigue siendo algo visual. En otras palabras, él está tratando de usar la impresión de la máquina sobre la página para señalar lo que se debe hacer.

AG: ¿Con la respiración?

P: Sí.

AG: Williams disponía muy frecuentemente los versos de manera un tanto arbitraria, sólo un poco, ya sabes, un poco para lucir sobre la página.

P: ¿Piensas que la disposición era arbitraria?

AG: A veces. Al principio. Más tarde se sintió más y más atraído por la idea de que cada verso individual fuera un poema-respiración separado y por los versos articulados que escribía al final; ¿conocen su poesía última donde usa la estrofa triádica, como en *The Desert Music?*, ¿alguien ha visto alguno de esos poemas?

P: Sí. ¿Sacó eso de Maiakovski?

AG: Lo dudo. En realidad hay traducciones de Maiakovski, hechas por Jack Marshall y otra gente, que tienen una forma similar. Williams conoció a Maiakovski y lo escuchó leer en el Village en los años veinte. Pero no sé si había visto aquellas traducciones que tenían forma triádica.

Lo explicó como un “pie variable”, “una medida relativa”. ¿Tiene alguien una idea de por qué necesitaba una medida relativa o un pie variable?

P: No hemos llegado a eso todavía.

AG: Miren, básicamente estaba escuchándose hablar y escuchando a otra gente hablar alrededor suyo, y estaba tratando de encontrar la manera de ponerlo en la página, ya que así podría tomar ventaja de todos los breves y bellos ritmos del discurso del consultorio, de la oficina, de la cocina, del baño, de la calle, de la tienda. De esta manera podría obtener pequeños tonos ondulares de lo que oía que su mujer le decía al tendero en el teléfono: *Bringmenothabottamilk.*

O aquel poema, el más claro para poner de ejemplo; ése sobre el cartero:

*Why not you bring me  
a good letter. One with  
lots of money in it.*

*I could make use of that.  
Atta boy! Atta Boy!*<sup>9</sup>

Allí tenía un pequeño refrán, un refrán de canción como “Atta boy! Atta boy!” que venía directamente del oído callejero, el cual nunca había sido usado antes en poesía; nunca se pensó que era poético decir “Atta boy! Atta boy!” o al menos nadie se dio cuenta de su bonito ritmo como se dan cuenta con Shakespeare, por ejemplo, en “With a hey, and a ho, and a her nonino”, o en “With heigh! with, heigh! the thrush and the jay”, “The white sheet bleaching on the hedge”.

Y él tiene un bello poemita, “Turkey in the Straw”,<sup>10</sup> en el que el hablante dice “kissed her while she pissed”.<sup>11</sup> En lo que estaba interesado era en el *sonido*, el *sonido rítmico*, porque obviamente se trata de cualquier forma, de un verso gracioso, pero independientemente de ser un verso humano extrañamente gracioso, es también como ese “Atta boy! Atta boy!”: él “kissed her while she pissed”. Dadakadadaka, con ese “kissed/pissed”. Es decir, es como una graciosa rima de refrán sacada del lenguaje más cotidiano, más terrestre, más de la vida diaria. Pero lo que él estaba buscando —como esa imagen de *Paterson*<sup>12</sup> en la que madame Curie busca rastros de radio—, lo que él estaba buscando eran pequeños rastros de ritmo, pequeños rastros de patrones rítmicos recurrentes extraídos del habla diaria que pudieran ser adaptados a su poesía.

Puesto que su oído estaba afinado de manera muy exquisita, de repente se preguntó: “Caramba, ¿cómo se puede poner eso en un pentámetro yámbico?”, y obviamente no se podía. Entonces, ¿qué tipo de prosodia tendría uno que sacar de la cabeza, del oído, del medio y del espacio propios si se quisiera incluir todos esos pequeños ritmos exquisitos que son música pura, pero que nunca

<sup>9</sup> “To Greet a Letter-Carrier”. Por qué no me trajiste/ una buena carta/ Una con/ mucho dinero./ Podría hacer uso de él./ ¡Qué muchacho! ¡Qué muchacho!

<sup>10</sup> “Turkey in the Straw” sólo apareció en la primera edición de los *Collected Later Poems* de William Carlos Williams.

<sup>11</sup> “La besó mientras ella orinaba”.

<sup>12</sup> Ver parte II, libro cuarto de *Paterson* de William Carlos Williams, *New Directions*, New York, 1963, pp. 201-213.

fueron considerados como música por los contadores de la métrica de la Academia? O por los contadores de la métrica que estaban escribiendo:

*Meanwhile we do no harm; for they  
That with a god have striven,  
Not caring much for what we say,  
Take what the god has given;  
Though like waves breaking it may be,  
Or like a changed familiar tree,  
Or like a stairway to the sea  
Where down the blind are driven.*<sup>13</sup>

Eso es Edward Arlington Robinson sólo un par de décadas antes de que Williams escuchara “I’ll kick yuh eye”, o “Atta boy! Atta boy!” Es así como dos universos sonoros totalmente distintos se abren paso en la poética americana: uno haciendo eco a una tradición de pulsaciones metronómicas, contando los acentos, ésa tiene quizás doscientos años. En realidad, ese patrón yámbico o esa clase de acento prosódico —¿saben lo que es el acento prosódico?— es como el ritmo que se aprende en la escuela primaria para “Hickory Dickory Dock”. No es en verdad muy viejo, quiero decir no se remonta muy atrás, al menos eso dice la gente, que la parte vocal cantada no se remonta muy atrás. Esas medidas del verso surgieron de la música cantada, y luego cuando dejaron de usar la música tuvieron que idear otra forma de unir la estrofa, por lo que adaptaron la vieja notación latina de vocales largas y breves para obtener así acentos duros y blandos, aplicados no a la longitud de la vocal sino al acento. ¿Saben algo acerca de la métrica cuantitativa?

P: Algo, sí.

<sup>13</sup> Al igual que el fragmento de Longfellow, preferí transcribir esta estrofa de E. A. Robinson en inglés para que se pudiera percibir las cuestiones de ritmo y sonoridad: “Mientras tanto no hacemos daño; porque aquellos/Que junto a un dios se han esforzado,/Sin importarles mucho lo pronunciado,/ Toman lo que el dios ha dado;/O como un árbol familiar mudado,/O como una escalera que da al mar/Hacia donde los ciegos son llevados”. (N. de la T.).



AG: ¿O tienen alguna noción de lo que sería la métrica cuantitativa como algo distinto de la métrica de acento cualitativo? ¿Alguna vez oyeron algo al respecto?

P (Instructor): No me digan que no oyeron nada, sólo díganme que no recuerdan haberlo oído. Hemos hablado sobre eso.

AG: ¿Han hablado de eso con relación a Pound?

P: No.

AG: Hablemos de eso ahora, ya que es algo que me interesa. Pound dice en algún lugar, en uno de sus ensayos, que lo que va a suceder con la poesía americana es que la métrica se basará en “una aproximación de la cantidad clásica”; aproximación, no exactamente igualación. Luego, ¿qué es la cantidad clásica? (cita de memoria).

*Malest, Cornifici, tuo Catullo,  
malest, me hercule, et ei laboriose,  
et magis magis dies et horas  
quem tu, quod minimum facillimumque est,  
qua solatus es allocutione?  
Irascor tibi. Sic meos amores?  
Paulum quid lubet allocutionis,  
maestius lacrimus Simonideis.*<sup>14</sup>

Lo que yo entiendo, a partir de lo que dice Pound, es que los romanos prestaban atención a la longitud de la vocal y, por lo mismo, tenían un valor asignado (longitud) para cada vocal, semivocal y vocal plena, para vocales largas y breves. En “Paulum quid lubet” la “um” sería larga y “Pa” breve, creo. Quiero decir, no conozco el sistema, sólo la idea general. “Paulum quid lubet

<sup>14</sup> Catulo, *Cármenes* XXXVIII: “Tu Cátulo está malo, Cornificio;/ malo, por Hércules, y acongojado,/ y cada día y cada hora está peor./ Y tú —tan sencillo y fácil como es—/ ¿con qué palabras le has consolado?/ Te tengo rabia; ¿así tratas mi cariño?/ Dime aunque sólo sea una palabra de consuelo,/ más triste que las lágrimas de Simónides.” (Trad. de Juan Petit).

allocutionis”. Algunas de estas vocales son breves, otras son largas. Así podrían contarse cuatro vocales breves y dos vocales largas; lo cual haría un verso de cuatro vocales largas —un verso que incluyera cuatro vocales de longitud media y dos de longitud total.

¿Saben a qué me refiero por longitud media, distinta de la longitud total? Aquella que exige un tiempo mayor para su pronunciación. Con la salvedad de que se daba por sentado que los latinos tenían un esquema gramatical regular, en el que a ciertas vocales se las designaba como medias y de ciertas otras se decía que tenían longitud total. Nosotros sólo podemos hacer aproximaciones en lengua inglesa. La “a” en la palabra “half” es, digamos, una vocal prácticamente media; la “a” en “fall” es larga, es una vocal total. Es así como, probablemente, compondrían versos de la misma longitud, versos constituidos, por ejemplo, de cuatro vocales breves y cuatro largas; esto equivaldría a un verso de una longitud de cuatro vocales, y luego el verso siguiente podría tener seis breves y una larga, y ése también equivaldría a un verso de cuatro vocales largas. ¿Soy claro o estoy confundiéndolos más?

P: No, está claro.

AG: Es un poco abstracto, pero no *tan* abstracto. Esa es, al parecer, la base de la métrica cuantitativa clásica. En ese entonces, las vocales se medían en términos de largas y breves; más tarde, cuando el inglés adaptó el acento métrico, cuando comenzó a contar el acento, es decir, el peso, el énfasis: “Thís is thē fórest p̄riméval. Thē múrmuring piñes and thē...”<sup>15</sup>, no se contaba la longitud de la vocal, sino la intensidad del acento sobre la vocal. Lo que en realidad hicieron fue adaptar la notación clásica de larga y breve y también el pie clásico. Un pie clásico incluía, digamos, dos largas y una breve; otro, una breve y una larga. Así los poetas ingleses adaptaron esos pies poéticos al acento. En otras palabras, tomaron simplemente el esqueleto de la medición clásica y lo adaptaron al acento, en lugar de contar la cantidad o longitud de las sílabas.

<sup>15</sup> Sacado del primer verso de *Evangeline* de Longfellow.

Pound pensaba que esa transición homogeneizaba, o mejor, lo reducía todo a un simple discurso de la conciencia, de manera tal que ya no se podía oír el tono musical de la vocal *y*, por lo mismo, tampoco se podía medir la emoción ni el sentimiento; ya no se prestaba atención al tono conductor de las vocales, al sonido musical y a la longitud de las vocales (como en la métrica griega y latina), en lugar de las marcas acentuales. Así que Pound comenzó finalmente a escribir una poesía que es en cierto modo musical, basada todo el tiempo en la *o*, en el sonido de las vocales, como en aquella magnífica sección sobre la usura en *The Cantos*. ¿Lo tienen aquí? Probablemente está en *Selected Poems*. (*Se le proporciona una copia del libro*).

A propósito, hay una grabación realmente estupenda<sup>16</sup> de Pound leyendo esto; se hizo en 1966, en el Spoleto Theatre, cuando Pound tenía como ochenta años. Tal vez haya sido reimpressa por Douglas Records, no estoy seguro. Pero es conseguible y vale la pena; allí lee esto y otros poemas de los *Cantos*, incluyendo algunos muy tardíos. Canto XLV:

*With usura hath no man a house of good stone  
each block cut smooth and well fitting*<sup>17</sup>

No sé si pueden sentirlo como vocales.

*each block cut smooth and well fitting  
that design might cover their face,  
with usura  
hath no man a painted paradise on his church wall  
harpes et luthes  
or where virgin receiveth message  
and halo projects from incision.*<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Canto LXXXI. 1.53, *The Pisan Cantos*, New Directions, 1956, p. 96.

<sup>17</sup> "Con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra/con cada canto de liso corte y acomodo". Para todas las citas de los *Cantares* de Pound, hemos utilizado la traducción de José Vázquez Amaral. (N. de la T.).

<sup>18</sup> con cada canto de liso corte y acomodo/para que el dibujo les cubra la cara,/con usura/no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su/iglesia/harpes et luthes/o donde las vírgenes reciban anuncios/y resplandores broten de los tajos/.

Ahora bien, “or where virgin receiveth message/and halo projects from incision” es, pienso, “irgin eiveth essage/ālo rojects incision” —una especie de extraña e imponente música que surge de prestar atención a la secuencia de longitudes de las vocales, las cuales son aproximadamente equivalentes al comparar un verso con otro.

*with usura  
seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines  
no picture is made to endure or to live with  
but it is made to sell and sell quickly  
with usura, sin against nature,<sup>19</sup>*

(Esto es para la gente con conciencia macrobiótica. ¿Captan la idea? Con usura, con pan que se hace para obtener dinero, en lugar de para comer).

*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<sup>20</sup>*

(Sólo como vocales, es interesante).

*no mountain wheat, no strong flour  
with usura the line grows thick  
with usura is no clear demarcation<sup>21</sup>*

Ahora bien, si hubiese estado escribiendo en pentámetro yámbico, probablemente hubiera tratado de ajustar las palabras a un patrón acentual preconcebido, y probablemente también, hu-

<sup>19</sup> con usura/no puede ver el hombre Gonzaga a sus herederos y sus concubinas/ no se pinta cuadro para que dure y para la vida/sino para venderse y pronto/con usura, pecado contra natura”.

<sup>20</sup> con usura, pecado contra natura./es tu pan siempre de harapos viejos/es tu pan seco como el papel/sin trigo de montaña, harina fuerte.

<sup>21</sup> sin trigo de montaña, harina fuerte/con usura la línea se hincha/con usura no hay demarcación clara.

biera concluido escribiendo “with ũsŭřă thĕ líne ġets thĭck”. Dădădădădădădădă. Y ciertas palabras allí como el verbo “gets”, por ejemplo, hubieran sido palabras inútiles, palabras-ayudantes que no *significan* nada; se trata de verbos que muestran algún tipo de acción intransitiva pero que ciertamente no retratan un cuadro. Porque Pound enfocaba su atención en la sustancialidad de cada vocal, lo cual quiere decir que cada vocal (*Allen empieza a hablar muy lentamente como para indicar los guiones*) tiene-que-ser-pronunciada-como-si-tuviera-sentido. Y eso indica que tienen que tener sentido, y no ser (*lo pronuncia lentamente*) pura mierda. En otras palabras, si hubiera dicho, “with usura the line gets thick”, se estaría eliminando “gets”. Pero él no dice eso, él dice, “with usura the line *grows thick*”.

Para decirlo de otra manera, él llenó el sonido con un significado porque prestó atención al hecho de que el sonido es prolongado y real, y puede ser pronunciado con sentimiento —por lo que *significa* algo, y no es posible que sea una especie de palabra invisible como *gets*— *gets* no diría nada. En ese verso es como si aludiera al hecho de que siglo tras siglo la gente *compra* cuadros, como inversión, para colgarlos, para revenderlos, o de cómo la gente los pinta para venderlos, en lugar de pintarlos con un propósito religioso. Así, el verso se vuelve cada vez menos delicado, cada vez menos cuidado, y deriva simplemente en un verso rápido para sacar algún dinero: el verso *grows thick*, “se hincha”, con el paso del tiempo, con el crecimiento de los bancos, con el crecimiento del capitalismo, con el crecimiento del uso explotador del dinero. Toda esta cuestión de la usura es un resumen de sus teorías económicas generales y de su ataque a los bancos y al abuso del dinero; un ataque que probablemente tiene sentido para ustedes en otros términos —así como cualquiera que construye dormitorios universitarios para obtener dinero obviamente va a escatimarlos— y “with usura the walls grow thin, with usura the ceilings grow lower”.<sup>22</sup> Y lo mismo dice sobre la pintura, sobre la pintura mural.

*with usura the line grows thick*  
*with usura is no clear demarcation*

<sup>22</sup> “con usura los muros se adelgazan, con usura los techos descienden”.

*and no man can find site for his dwelling.  
 Stone cutter is kept from his stone  
 weaver is kept from his loom  
 WITH USURA  
 wool comes not to market  
 sheep bringeth no gain with usura  
 Usura is a murrain, 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.  
 Came not by usura Angelico; came not Ambrogio Praedis,  
 Came no church of cut stone signed: Adamo me fecit.  
 Not by usura St Tromphime  
 Not by usura Saint Hilaire,  
 Usura rusteth the chisel  
 It rusteth the craft and the craftsman  
 It gnawed the thread in the loom  
 None learneth to weave gold in her pattern;  
 Azure hath a canker by usura; cramoisi is unbroidered  
 Emerald findeth no Memling  
 Usura slayeth the child in the womb  
 It stayeth the young man's courting  
 It hath brought palsey to bed, lyeth  
 between the young bride and her bridegroom  
 CONTRA NATURAM  
 They have brought whores for Eleusis  
 Corpses are set to banquet  
 at behest of usura.<sup>23</sup>*

<sup>23</sup> con usura la línea se hincha/con usura no hay demarcación clara/y nadie puede hallar sitio para su morada./El picapedrero se aparta de la piedra/el tejedor de su telar/CON USURA/no llega lana al mercado/la oveja nada vale con usura/Usura es un ántrax, usura/mella la aguja en las manos de la muchacha/y detiene la pericia del que hila. Pietro Lombardo/no vino por usura/Duccio no vino por usura/ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por usura/ni pintose 'La Calunnia'./Angelico no vino por usura; no vino Ambrogio Praedis./No vino igle-

“Ázũre hãth ă cãnker bŷ ũsũrã”—da una hermosa síncopa acentual. De la misma manera que el oído de Williams se fue educando en la percepción rigurosa de frases como “’T’II kick yuh eye”, “’Atta boy! Atta boy!” (los matices de su propia voz-ritmo-respiración-vernácula-del-habla-específica-de-Rutherford-New Jersey sobre la que erigió una estructura musical a imitación de su propia naturaleza musical), así Pound desplazó su oído, o como dice en los *Cantos*, “romper el pentámetro, ese fue el primer movimiento” para el cambio de conciencia del siglo. Pound estaba hablando nada menos que de la total alteración de la conciencia humana... Platón escribió: “Cuando el modo (la medida) de la música cambia, los muros de la ciudad tiemblan”. Es decir, cuando cambia la cabeza de la gente, como ocurre con la piedra, se produce un cambio total del “cuerpo del inglés” y un cambio en la percepción del cuerpo, un cambio en la percepción sensorial. Ya saben, como una comprensión súbita del rostro maniático de ojos aviesos de Nixon o algo por el estilo. Quiero decir que un cambio sensorial se produce realmente cuando hay un cambio rítmico... un cambio en los fenómenos sensoriales aparentes.

“Romper el pentámetro, ese fue el primer movimiento”. Eso aparece en algún lugar de los *Cantos*, tal vez en los “Cantos Pisanos”.<sup>24</sup> No sé cómo llegó a ese punto, y específicamente cómo llegó al estudio de las vocales en la música, pero empezó a estudiar cómo los juglares medievales y los trovadores componían las estrofas. Ellos tenían el mismo problema que él: el desplazamiento del lenguaje clásico al lenguaje vulgar (el demótico o hablado). Ellos se estaban desplazando del latín al francés provenzal y a los dialectos locales españoles, y estaban escribiendo en la lengua provincial por primera vez, motivo lo cual tenían que encontrar la manera de medir los versos en francés provenzal. Pound

sia de piedra cincelada firmada: *Adamo me fecit./No por usura St. Trophime/No por usura Saint Hilaire./Usura oxida el cincel/Oxida el oficio y al artesano/Roe los hilos del telar/Nadie aprende a tejer oro en su dibujo;/El azur tiene una lлага por usura; el carmesí sin bordar se/queda/El esmeralda a ningún Memling tiene/Usura asesina al niño en las entrañas/Detiene la corte del mancebo/Ha llevado la perlesía a la cama, yace/entre la joven desposada y su marido/CONTRA NATURAM/Han traído putas para Eleusis/Se sientan cadáveres al banquete/a petición de usura.*

<sup>24</sup> Es el Canto Pisano LXXXI.

se estaba desplazando del inglés clásico al americano provenzal, estaba tratando de escribir en idioma americano en lugar de inglés, como él mismo lo afirma una y otra vez, y como especialmente lo dice Williams —él dice que se trataba de un desplazamiento del inglés hacia el americano. Pound estaba pasando por una transición que va de la vieja prosodia acentual de los últimos doscientos años en Gran Bretaña hacia algo que se parecía más al discurso idiomático, o como él dice, la poesía debería al menos estar tan bien escrita como la prosa.<sup>25</sup> No debería ser más banal que la prosa, en tanto ser como alguien, como oh... Walter Benton, ¿o cómo se llama ese otro tipo?

P: Rod McKuen.

AG: Rod McKuen, eso es. Quiero decir que no debería contener inversiones y vaguedades puestas de cabeza...

Ahora bien. Estaba transitando de un lenguaje a otro, tratando de ir del inglés al americano, tratando de encontrar una prosodia que realmente pudiera medir el habla, de tal manera que se pudiera obtener de ella algún tipo de música uniforme; y lo que él legó originalmente —en parte como resultado de su estudio sobre los músicos— fue “el tono conductor de las vocales”. No meramente la longitud de la vocal, sino también el tono en que se pronunciaba la vocal. El *tono* en que la *vocal* se pronunciaba. Porque en los discos de Spoleto y Caedmon en los que lee “Usura” viene (*cambia el tono de voz*) “Usura slayeth the child in the womb”, y es como una especie de cosa musical, tiene diferentes notas.

P: ¿Lo lee él en el mismo *tempo* en el que tú lo estabas leyendo?

AG: Estaba exagerando.

P: ¿Qué? ¿La lentitud?

AG: Él lo lee lentamente. Es imponente, majestuoso. Conozco tres grabaciones. Una es una versión caprichosa, displicente, hecha

<sup>25</sup> Véase Ezra Pound, *ABC of Reading*, New Directions, New York, 1960.



en el manicomio, pobremente grabada en St. Elizabeth's en los años cincuenta<sup>26</sup>; la otra es una grabación realmente estupenda, rara, hecha en la Universidad de Milán,<sup>27</sup> en el 57 o 58, justo cuando había salido del manicomio; ésta es absolutamente poderosa, bien sostenida, más parecida a como yo lo estaba leyendo; luego existe una tercera lectura hecha en el 66 en la que la colocación de la vocal es la misma pero más susurrada, con la voz de un viejo, como la voz entrecortada del viejo Próspero.<sup>28</sup> Pero la lentitud, sí...

P: La razón por la que te lo pregunté es que la puntuación y la sintaxis me habían sugerido una velocidad mayor.

AG: No, él lo lee lentamente. Con imponencia y lentitud, eso es justamente lo interesante.

*(El timbre da por concluida la clase y entran nuevos estudiantes, mientras tanto aquellos que pueden se quedan. Allen abre con una referencia a "With Usura" que lleva a la discusión de las teorías económicas de Pound).*

AG: En el Canto XLV Pound acaba de pasar por ese gran exorcismo de la usura. Ahora bien, en el siguiente canto comenta y reflexiona al respecto. Se mete con incidentes y escenas de la Primera Guerra mundial, con la gente que hace dinero de la guerra; se mete con la política bancaria de la Italia renacentista. Hablando desde la experiencia americana, dice que cuando un pequeño grupo obtiene el monopolio de la impresión material del dinero efectivo, de la moneda en circulación, entonces la corrupción entra en nuestra polis, en nuestro gobierno, y en la conducta de los asuntos económicos y políticos. Es decir, Pound regresa al viejo incidente sobre el que leímos algo en la escuela primaria y en la secundaria, vuelve a la discusión entre Jefferson y Hamilton sobre los bancos

<sup>26</sup> Ezra Pound Reading, Caedmon, 2 vol., TC-1122-A&B; TC-1155-A&B.

<sup>27</sup> Ezra Pound, Canto XLV (con Usura) scrittori su nastro, II, Interfacoltà della Università degli Studi di Milano E.P.I.U. 60013333, 1967.

<sup>28</sup> C.M.S. 619-The World's Great Poets, Vol. III, "Ezra Pound reading Cantos III, XVI, XLIX, LXXI, XCII, XVI, CXV". C.M.S. Records, Inc., 14 Warren Street, New York 10007, 1971.

y la política bancaria. Y —al menos así lo entiendo yo— lo que está diciendo es que los bancos en América (fundados en la política del Bank of England definida por Paterson, a quien él cita) controlan el dinero; en lugar de que el Estado mismo distribuya el dinero, el dinero viene de los bancos. Este asunto es similar al de la franquicia del petróleo sobre la que se habla ahora en Alaska. Ese petróleo en realidad nos pertenece a nosotros, o pertenece a Alaska o pertenece a la Tierra o a los Estados Unidos, o al estado indio de Alaska. Las compañías petroleras dan un millón de dólares al estado de Alaska para comprar una franquicia y así sacar el petróleo. Ahora bien, ese petróleo —en cualquier caso— vale mucho más que mil millones de dólares. Así es como ellos están pagando a los políticos de Alaska mil millones, y sacando a cambio de cinco a diez mil millones. Seguramente tendrán que invertir un poco más de dinero para sacar el petróleo y contratar a los técnicos, pero gran parte de eso será subsidiado, de todos modos, de alguna otra forma por el gobierno. Así es como una asociación de hipnólogos privados ha manipulado la fantasía de la gente, los contratos y las ideas sobre los recursos públicos, en su propio beneficio.

Ahora bien, Pound está diciendo que esto pasó originalmente en América con Hamilton y con los bancos americanos, y que el pacto era que Hamilton se juntara con un grupo de alabarderos para que prestaran y depositaran dinero, para que hicieran cheques y extendieran créditos, cosa que originalmente era parte del poder soberano del gobierno federal; originalmente sólo el gobierno tenía derecho a ser el banco y a emitir dinero en forma de préstamo de créditos, de cheques, de billetes.

En este sentido lo que pasó fue que Hamilton les dijo a todos los senadores y congresistas que podrían figurar en las listas de fiduciarios de los bancos de monopolio privado si el Congreso permitía a éstos manejar el “difícil” negocio de dar crédito y dinero. Ustedes comprenderán que fue una *tarea* realmente *dura*, para lo cual era mejor que la llevara a cabo gente especialista en la materia, y puesto que el gobierno estaba ocupado haciendo sus propias cosas, lo lógico era subarrendar la actividad de préstamo de dinero. Así, los bancos pagaron al gobierno de los Estados Unidos, con el comienzo de la nación, una cierta cantidad de dinero, algo así como un par de millones de dólares, por el derecho a

organizarse. Y también sobornaron a todo un grupo de gente, según Beard si no me equivoco, a todo un grupo de congresistas y oficiales, los sobornaron al ponerlos en las listas de fiduciarios de los bancos. Lo que los bancos obtuvieron a cambio de este gasto fue el derecho a emitir (como préstamo) veinte veces tanto dinero como, en verdad, tenían de soporte en oro real.

En otras palabras, los bancos compraron los derechos —pagaron un millón de dólares al gobierno federal— y tenían un millón de dólares en oro en el sótano. Al pagar ese millón al gobierno compraron el derecho de anunciar que en verdad tenían una riqueza de veinte millones que podían prestar, incluso al gobierno, que es algo así como la parte rara en todo esto.

Lo que Pound está señalando, entonces, es que todo el sistema monetario, el sistema bancario, es una alucinación, un juego de ocultamientos, y así explica la estructura de esta alucinación para lo cual se remonta en la historia, porque la estructura cambia desde la reforma bancaria hasta la época de la reforma bancaria. Ahora es un poco distinto comparado a lo que fue en la época de Jackson, y en la época de Jackson era diferente comparado a cómo fue en los tiempos hamiltonianos. Mi idea es una idea general, no exacta, porque no sé cuánto dinero se pagó al gobierno federal para comprar la franquicia.

El asunto reside en que la franquicia es comprada por un grupo de monopolistas privados; de ahí en adelante es a ellos a quienes pertenecen los negocios bancarios, y es por eso y en ese sentido —porque pagaron al gobierno un millón y tienen un millón en el sótano— que se encuentran de repente con dieciocho millones más, en papel, que con lo que empezaron. Así, en sólo un abrir y cerrar de ojos tienen dieciocho millones más. Yo no tengo dieciocho millones más, el gobierno no tiene dieciocho millones más, el granjero no tiene dieciocho millones más, pero este grupo, este *gang*, este *gang* de hipnólogos tiene dieciocho millones de dólares.

¿En qué forma? Los tiene en una forma que les permite escribir en una hoja “soy tan bueno como el dinero”: en un cheque. En otras palabras, soy un granjero y necesito mil dólares, y puedo ir al banco para que éste me dé un papel, un cheque del banco por valor de mil dólares. Creo que bajo las regulaciones federales al principio se le permitía al banco hacer préstamos de dinero en una relación de veinte a uno: podía prestar en papel veinte veces;

tanto como tenía en oro sólido. Y era, en cierta forma, como si los bancos estuviesen imprimiendo papel billete, imprimiendo dólares, *porque el gobierno respaldaba al banco* y les dijera: “sí, ustedes nos han dado este millón, por lo que tienen el respaldo del gobierno, sigan adelante y háganlo y presten dinero”.

Esa es la razón por la que aparece una cita de William Paterson en la página veintisiete del Canto XLVI. Paterson fundó el Bank of England —el Bank of England fue creado con el mismo método alucinante— y en su programa para obtener dinero para la inversión inicial del banco, para pagar a los políticos, y para tener algún dinero de reserva, Paterson dijo a los inversionistas: el Banco

*Hath benefit of interest on all  
the moneys wich it, the bank, creates out of nothing*<sup>29</sup>

Esta frase se repite una y otra vez a lo largo de los *Cantos*, ¿no les resulta familiar a aquellos que los han leído? Durante años me desconcertó; nunca entendí realmente de lo que hablaba y *por qué* pensaba que era tan importante, o a qué se refería, hasta que leí un libro sobre los *Cantos* de Clark Emery llamado *Ideas into Action* que sí explica todo este asunto bancario.

Así que ésa es la razón por la que Pound dice una y otra vez “Seventeen years on this case”, “Nineteen years on this case”.<sup>30</sup> A Pound le llevó diecisiete o diecinueve años escribir este canto —el XLVI—, acumular todos los artículos, documentos y toda la evidencia de pactos sucios en relación al pacto original de Hamilton, y es por eso que Pound estaba interesado en todos los papeles sobre el patrimonio de la familia Adams, y es por eso que estaba particularmente interesado en Jackson, porque Jackson luchó contra los bancos privados. Eso fue lo que lo hizo famoso, el ser un populista, el luchar contra los banqueros y también, pienso, el tratar de quitarles el monopolio de los privilegios a los banqueros para devolver el poder soberano de emitir dinero al Estado.

Lo que se evapora, entonces, es que en este momento, como están las cosas, el Sistema de Reserva Federal garantiza que cual-

<sup>29</sup> Se beneficia con los intereses de todo dinero que éste, el banco, crea de la nada.

<sup>30</sup> Clark Emery, *Ideas into Action*, University of Miami Press, 1958.

quier banco existente pueda prestar en una relación de cinco a uno. Tienen un imaginario de dinero que sobrepasa en cinco veces lo que en realidad tienen garantizado, respaldado o asegurado por el Sistema de Reserva Federal, lo cual significa que en realidad es el gobierno de Estados Unidos el que a la larga está prestando ese dinero, o respaldando ese dinero. Sin embargo el gobierno de Estados Unidos, para tener dinero y poder operar cuando se endeuda, pide prestado exactamente ese dinero a los *bancos*. Y además, encima de todo, tiene que devolver a los bancos en dinero sólido, el cual le ha permitido a los bancos declarar como "real" y luego, una vez que el gobierno lo tiene en sus manos, el banco dice "sí, es real", y el gobierno tiene que devolvérselo a los bancos. ¡Pero no sólo devolver ese dinero imaginario en dinero real sino *también* pagar intereses!

Tomado de *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, by Allen Ginsberg, edited by Gordon Ball, McGraw-Hill, 1975.