

EL MONTAJE Y EL GESTO (EZRA POUND / HENRI MICHAUX): DOS POÉTICAS DEL IDEOGRAMA¹

Fernando Pérez Villalón

*Departamento de Arte / Departamento de Lengua y Literatura
Universidad Alberto Hurtado*



Resumen || Este ensayo compara el modo en que los escritores Ezra Pound y Henri Michaux incorporan en su pensamiento y su obra poética un diálogo con la escritura china, y específicamente con la noción de *ideograma* como un modo de entender su naturaleza. Tanto Pound como Michaux comparten un alto grado de fascinación por la dimensión pictográfica de la escritura china, que consideran como menos radicalmente divorciada de las cosas que la escritura alfabética, pero en Pound predomina una apropiación del ideograma como un elemento que se integra al montaje de citas, percepciones, anécdotas e imágenes por medio del cual construye sus *Cantos*, mientras que en Michaux el ideograma sirve como punto de partida para imaginar una escritura liberada de la cárcel del sentido.

Palabras clave || Ideograma | Ezra Pound | Henri Michaux

Abstract || This essay compares the way in which writers Ezra Pound and Henri Michaux incorporate a dialogue with Chinese writing in their thought and poetic works, and specifically with the notion of *ideogram* as a way to understand the nature of Chinese writing. Both Pound and Michaux share an intense fascination with the pictographic dimension of Chinese writing, which they see as less radically divorced from things than alphabetic writing. Pound, however, incorporates the ideogram as an element that is integrated into the montage of quotations, perceptions, anecdotes, and images through which his *Cantos* are constructed, while for Michaux, the ideogram serves as a starting point to imagine a kind of writing that would be freed from the prisonhouse of meaning.

Keywords || Ideogram | Ezra Pound | Henri Michaux

0. Introducción: los «sueños chinos» de Pound y Michaux

Propongo en este ensayo un contrapunto entre dos escritores que incorporaron en su obra un diálogo intenso y fecundo con la escritura y poética chinas, y en particular con la noción de *ideograma* como un modo de comprender su singularidad. Tanto Ezra Pound (1885-1972) como Henri Michaux (1899-1984) tomaron como punto de partida informaciones efectivas acerca de la escritura china, recogidas en fuentes consideradas rigurosas en su momento, pero a partir de ellas llevaron a cabo una reflexión altamente imaginativa y especulativa acerca de la noción de ideograma (un término cuya pertinencia ha sido puesta en cuestión por varias descripciones de la escritura china) y una apropiación de procedimientos vinculados a ella en su propia producción poética.

No me interesa aquí, por tanto, evaluar en qué medida lo que Pound y Michaux pensaron sobre la escritura china corresponde o no realmente a su realidad lingüística efectiva (o a lo que la sinología actual acepta como una descripción adecuada de la misma), sino comprender el modo en que ciertas nociones acerca del ideograma llegaron a constituir claves fundamentales para su producción poética, puntos de partida para lo que Eric Hayot ha llamado «sueños chinos» (Hayot, 2006). No debemos olvidar, empero, que como en todo sueño, las transformaciones a las que se someten los objetos reales que aparecen en ellos no son solo sintomáticas de ciertos rasgos del sujeto que los sueña, sino modos en los que el sujeto encara lo Real y se hace cargo de la escisión entre lo imaginario y lo simbólico². No habría que descartar del todo, entonces, que las teorías y variaciones por momentos delirantes de estos escritores a partir de la escritura y poética chinas tengan algo que enseñarle a quienes intentan comprenderlas rigurosamente (y que por lo mismo suelen descartar de plano sus ensoñaciones como meras fantasías). Este ensayo forma parte de un proyecto más amplio que toma como punto de partida el contraste entre Pound y Michaux para abordar el tema del diálogo entre ciertas ideas sobre la escritura y cultura chinas y diversas poéticas y estéticas occidentales del siglo XX (entre las que se cuenta la poesía concreta brasileña del grupo *noigandres*, la producción del poeta chileno Juan Luiz Martínez y la producción teórica y cinematográfica de Raúl Ruiz). Tal vez en el marco de ese desarrollo más amplio sea posible intentar articular qué aspectos de esas ensoñaciones chinas tienen todavía algo que decirnos a la luz del día.

La idea de yuxtaponer a Pound y Michaux a propósito de su interés en la escritura china, que sirve como punto de partida a ese proyecto, proviene del brillante ensayo de Richard Sieburth

NOTAS

1 | El presente trabajo forma parte del proyecto FONDECYT 1150699, «La imaginación del ideograma: entre Pound y Michaux», del cual el autor es investigador responsable. Una versión previa, mucho más reducida, de este trabajo, fue presentada en el Segundo Coloquio Internacional «Perspectivas en torno al arte contemporáneo», realizado el 13 y 14 de mayo del 2014 en Salta, Argentina, y se publicó en las actas de ese encuentro. Otra versión diferente de este trabajo fue presentada en el Seminario «El valor de las imágenes», el 7 y 8 de octubre en el Museo de Artes Visuales de Santiago, Chile.

2 | La terminología de esta frase remite, por supuesto, a la teoría lacaniana de manera suelta. Para constatar la pertinencia de esta remisión en el contexto de una discusión sobre la recepción del pensamiento chino en occidente, se puede consultar provechosamente el ensayo de François Cheng «Lacan y el pensamiento chino» (en VV.AA., *Lacan: el escrito, la imagen*).

Signs in Action: Pound/Michaux, en el que aborda a ambos autores como instancias de la pulsión cratílica que estudió Gérard Genette en su *Mimologiques*, la persistente convicción de que hay «entre la “palabra” y la “cosa”, una relación de analogía, de reflejo (de imitación) que *motiva*, es decir justifica, la existencia y la elección de la primera» (Genette, 1976: 7), contra la tajante definición saussureana del signo como arbitrario e inmotivado. La yuxtaposición que articula Sieburth subraya cómo el interés de ambos autores en los ideogramas chinos permite plantearse preguntas más amplias acerca de la relación entre el cratilismo, el modernismo y las poéticas del signo, y muestra eficazmente los numerosos puntos de contacto entre el modo en que los proyectos literarios de Pound y Michaux dialogan con estas cuestiones. En este ensayo, pretendo mostrar que, a pesar de la importancia innegable de tales coincidencias, es posible postular que el modo en que uno y otro autor se apropian del ideograma chino es en realidad opuesto, y privilegia en el caso de Pound el montaje de unidades discretas que remiten a una constelación histórica y cultural, mientras que en el caso de Michaux parte de una fascinación por los aspectos caligráficos del signo que eventualmente lo liberan de la subordinación al orden del sentido. En Pound los ideogramas son signos capaces de darse a leer al ojo de forma instantánea, independientemente del conocimiento del código lingüístico específico del que forman parte, mientras que en Michaux son figuras originadas en un impulso mimético del que se han ido distanciando hasta volverse indescifrables, opacas, lo que permite contemplarlos como un repertorio de gestos intraducibles y por lo mismo más eficaces que cualquier lenguaje verbal.

1. La imagen dinámica, el montaje: el ideograma como método

El primer encuentro sostenido de Ezra Pound con la escritura china ocurre cuando conoce, a inicios de 1913, a la viuda del orientalista Ernest Fenollosa (1853-1908), quien le confía las notas que su recientemente fallecido marido había tomado durante su estudio, en Japón, de la literatura clásica china y japonesa. A partir de estas notas, Pound edita el ensayo *El carácter escrito chino como medio para la poesía* (incluido luego en su volumen de ensayos *Instigations*, de 1920) y publica las traducciones de poemas chinos clásicos recogidos en *Cathay* (1915) y de los dramas Noh japoneses (*Noh, or Accomplishment*, 1917). Pound también comienza a incorporar caracteres chinos a su poesía a partir del «Canto XXXIV», publicado en 1934, primero en cantidad bastante reducida, y luego de modo más intenso en los Cantos LII-LXX, publicados en 1940.

Fue justamente durante las décadas de 1930 y 1940 que se consolidó

la simpatía de Pound (que residía en Italia desde fines de los años veinte) por el fascismo de Mussolini, a quien conoce personalmente en 1933. Sus convicciones políticas, que Pound mantuvo y difundió entusiastamente durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, lo llevaron a ser detenido por las Fuerzas Aliadas, enjuiciado por alta traición a la patria en Estados Unidos, y posteriormente recluido a partir de 1945 en una institución para enfermos mentales como forma de salvarlo de una posible pena de muerte. Fue durante sus años en el hospital de Saint Elizabeths que Pound publicó una serie de traducciones de textos chinos clásicos realizadas por cuenta propia (y ya no a partir de los borradores de Fenollosa³). Como puede verse, el encuentro con el trabajo de Fenollosa y su concepción de la escritura china marcaron profundamente el desarrollo de la obra del poeta modernista.

Pound introdujo su edición del ensayo de Fenollosa afirmando que se trataba no de «una simple discusión filológica, sino [de] un estudio de los fundamentos de toda estética» (en Fenollosa, 1977: 25). El texto de Fenollosa tuvo una enorme influencia en poetas estadounidenses del siglo XX, pero en general fue sistemáticamente denigrado por los sinólogos, una tendencia que recién revierte la lúcida edición crítica de Saussy, Stalling y Klein (2008), que propone una evaluación equilibrada de lo que en el texto de Fenollosa pueden considerarse errores, hipótesis arriesgadas pero defendibles y afirmaciones acertadas cuando se las comprende a partir del contexto histórico e intelectual en el que se originan. En el caso de Pound (y de los diversos poetas que en esto siguieron su ejemplo) el texto de Fenollosa funcionó, por una parte, como una poética que proponía, a partir del ejemplo de la poesía china clásica, un nuevo modo de comprender la sintaxis (o de reemplazarla por procedimientos paratácticos) y de practicar la poesía a partir de la superposición de imágenes verbales cargadas de sentido, que Pound pondría en práctica primero en los poemas de sus etapas imaginista y vorticista y luego en sus *Cantos*. Por otra parte, Pound tomó también el texto de Fenollosa, con sus críticas a la lógica y la escolástica, como un modelo para el trabajo crítico y teórico, a partir del que desarrolló lo que él llamaba el «método ideogramático», un modo de pensamiento basado en la yuxtaposición de «detalles luminosos» particularmente significativos cuyo montaje permitía producir intuiciones más certeras que las derivadas de un desarrollo argumental sistemático⁴. Este «método ideogramático» combinaba hechos, imágenes, frases, relatos y observaciones de la realidad para producir un sentido de conjunto más complejo que cada una de ellas tomada individualmente, un procedimiento que podría asimilarse al del montaje cinematográfico que por esos mismos años Eisenstein pensaba también en diálogo con los ideogramas chinos (a partir de su estudio del japonés en los años veinte⁵).

NOTAS

3 | Las traducciones del chino publicadas por Pound en este período incluyen: *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot* (1951), *The Confucian Analects* (1951), *The Classic Anthology Defined by Confucius*. (1954). Para un estudio de las traducciones del chino contenidas en *Cathay*, ver Wai-lim Yip (1969), Ming Xie (1999) y Claro (2012); para un análisis de su trabajo sobre el *Shijing* (*The Classic Anthology*) y otros textos de la tradición confuciana, ver L.S. Dembo (1963) y Mary Paterson Cheadle (1997). Zhaoming Qian (1995 y 2003) ha abordado, como autor y editor, la relación de Pound y el modernismo angloamericano con China de modo general.

4 | Sobre el método ideogramático de Pound, ver Gefin (1982) y Haroldo de Campos (ed., 1994).

5 | Ver el ensayo «El principio cinematográfico y el ideograma» (Eisenstein 2006: 33-47). Ya Hugh Kenner en *The Pound Era* había propuesto la conexión entre Eisenstein y Pound (1973: 162), que Haroldo de Campos desarrolla de manera muy interesante en su *Ideograma: Lógica, poesía, linguagem*.

Este procedimiento, que comparten la poesía y la prosa de Pound, probablemente sea una de sus más influyentes contribuciones al desarrollo de la poesía contemporánea, junto con ser la causa de algunos de sus desaciertos más lamentables. Kevin Power propone un juicio sintético al respecto que me parece acertado:

Los *Cantos* emprenden la tarea de definir desde la inmensidad de la historia una cultura ideal, una configuración moderna. Los *Cantos* despliegan el panorama de su mente, sus opiniones sobre el arte, sobre la usura, sobre la historia, etc. [...] En cuanto a sus logros poéticos, los *Cantos* son desiguales, resultado de impulsos que muchas veces tienen poca o ninguna relación con lo que es poesía, pero nos dan el verdadero espectro de las fuerzas que actuaron en la vida de Pound. Sus teorías económicas pueden o no ser válidas, su concepto de la cultura china estar lleno de errores, y su antisemitismo ser deplorable, pero al final parece que estos juicios y críticas carecen de importancia. El valor de los *Cantos* reside en lo que podemos usar de ellos, y todavía su verdadero potencial no ha sido explotado. (Power, 2009: 40)

Sin necesariamente concordar con la noción de que el contenido ideológico de los *Cantos* carezca de importancia (considero precisamente lo contrario), me parece indudable que un juicio crítico respecto a esta obra debe hacerse cargo de sus contradicciones como parte de su potencial contribución a la literatura y a la crítica, y lo mismo puede decirse del intento de articular el modo en que Pound se apropia de los ideogramas chinos como punto de partida de su proyecto poético, político e intelectual.

En la concepción de Pound de la poesía como lenguaje cargado al máximo de sentido, la poesía clásica china se caracteriza particularmente por su alto grado de *fanopoeia*, la «capacidad de proyectar imágenes en la imaginación visual⁶» (Pound, 1968: 25). Si las otras dos maneras de cargar el lenguaje de sentido, la *melopeia* y *logopoeia* (modos vinculados a las dimensiones musical y conceptual del lenguaje, respectivamente), son de traducción extremadamente difícil debido a que están muy íntimamente vinculadas a la especificidad de los modos de significar de cada lengua,

la *fanopoeia*, por su parte, puede ser transmitida casi, o completamente, intacta. Cuando es suficientemente buena, es prácticamente imposible que el traductor la destruya salvo por torpe negligencia, y el descuido de reglas perfectamente conocidas y formulables⁷. (Pound, 1968: 25)

Esta traducibilidad absoluta de la poesía basada en imágenes tiene que ver con el rol protagónico que efectivamente tienen en la poesía china lo que podríamos llamar imágenes verbales, como la que cita Fenollosa como ejemplo: «月耀如晴雪 Luna rayos como pura nieve⁸» (Fenollosa, 1977: 31). Habría que decir que para Pound la *fanopoeia* tiene que ver precisamente con estas imágenes verbales proyectadas

NOTAS

6 | «A casting of images upon the visual imagination». Todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario, Incluiré el texto original a pie de página en las citas de Pound y Michaux.

7 | «Phanopoeia can, on the other hand, be translated almost, or wholly, intact. When it is good enough, it is practically impossible for the translator to destroy it save by very crass bungling, and the neglect of perfectly well known and formulative rules».

8 | Doy a continuación la transliteración en pinyin y una traducción del verso más articulada que la versión palabra por palabra que ofrece Fenollosa: *yuè yào rú qíng xuě*, la luna irradia (o brilla) como pura nieve. El poema es del autor japonés Sugawara no Michizane (855-903), lo que nos recuerda que Fenollosa realizó en Japón sus estudios de poesía clásica china, y que ese contexto tuvo una enorme influencia en su modo de comprenderla, como señaló acertadamente Saussy en su introducción a la edición crítica de su texto (2008).

en la mente más que con imágenes visuales concretas o con los aspectos materialmente visuales del poema (como su tipografía y su disposición en la página, de importancia central para los caligramas o «ideogramas líricos» de Apollinaire y para los poetas concretos del grupo *noigandres*). Sin embargo, es claro que la concepción de Pound también supone que una poesía compuesta por medio de ideogramas tiene un grado mayor de visibilidad, siguiendo el argumento de Fenollosa, quien sostiene que «la notación china es mucho más que signos arbitrarios», puesto que se basa «en una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de la naturaleza», es decir produce una relación natural entre cosa y signo: «Leyendo chino no parece que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las cosas llevando a cabo su propio destino» (Fenollosa, 1977: 33-34).

A partir de esta reflexión de Fenollosa, por momentos Pound parece fascinado por el mito de la escritura china como eminentemente pictográfica, como cuando afirma que «el ideograma chino no intenta ser la imagen de un sonido, o ser un signo gráfico que evoca un sonido, sino que es todavía la imagen de una cosa», o cuando apela al hecho de que un artista como Gaudier-Breszka, «que estaba acostumbrado a mirar la forma real de las cosas» (Pound, 1960: 21), podía comprender los caracteres chinos sin la mediación de estudio alguno de la lengua⁹. Sin embargo, el argumento de Fenollosa no se redujo nunca a ese aspecto de la escritura china, de importancia menor como él mismo señala, sino que postulaba que el chino poseía una capacidad mayor que idiomas como el inglés para expresar procesos, *relaciones entre cosas*:

Podría pensarse que una imagen es naturalmente la imagen de una cosa y que, por tanto, las ideas radicales de la lengua china son lo que la gramática llama nombres. Pero un examen atento revela que gran número de los caracteres chinos primitivos, incluso los llamados radicales, son imágenes taquigráficas de acciones o procesos. (1977: 34-35)

Si el *imagisme* de Pound parecía por momentos enfatizar la imagen como entidad aislada, estática, en los años de su evolución hacia el vorticismo se fue intensificando una concepción precisamente más cinematográfica de la imagen que enfatiza su carácter dinámico: «La imagen», escribe en 1915, «es más que una idea. Es un vórtice o racimo de ideas fusionadas y está dotada de energía»¹⁰ (Pound, 1973: 375). Los *Cantos* de Pound son el lugar en que se pone a prueba la validez poética de ese método ideogramático, pero también la obra en la que el método deja de ser considerado solamente en tanto que técnica literaria y pasa a adquirir una compleja carga ideológica y política.

Una de las primeras parejas de caracteres chinos que Pound

NOTAS

9 | «Chinese ideogram does not try to be the picture of a sound, or to be a written sign recalling a sound, but it is still the picture of a thing [...] Gaudier Breszka, who was accustomed to looking at the real shape of things, could read a certain amount of Chinese writing without ANY STUDY».

10 | «[...] the Image is more than an idea. It is a vortex or cluster of fused ideas and is endowed with energy».

incluye en los *Cantos* se encuentra precisamente al final de la serie «The Fifth Decad of Cantos XLII-LI», de 1937, que precede a los cantos conocidos como los «Cantos de la historia china» (*Cantos LII-LXI*, 1940), por su montaje de hechos remotos pensados como un contrapunto a la contemporaneidad (específicamente al régimen fascista de Mussolini). Los caracteres que se usan están al final del canto 51, que es una recapitulación parcial del canto 45, «Con usura», y son la expresión 正名 (*zhèngmíng*), literalmente rectificación de los nombres, que es para Confucio el primer paso para un buen gobierno¹¹.

Miles murieron capturadas en sus pliegues;
En el cesto del pescador de anguilas
El tiempo era de la Liga de Cambrai¹²

正名 (Pound, 1986: 252)

Esta ética nominalista calza perfectamente con la concepción poética de Pound, para quien los buenos escritores son aquellos que «conservan la eficiencia del lenguaje. Es decir, lo conservan preciso, lo conservan claro». Por tanto, «si la literatura de una nación declina, la nación se atrofia y decae¹³» (Pound, 1960: 32). Los *Cantos*, de hecho, pretendían desempeñar esta función de producir un lenguaje suficientemente preciso, exacto, limpio, intenso, como para transformar la civilización. Podemos darnos cuenta a estas alturas de que hay un vínculo estrecho y directo entre la ideología fascista de esta época de los *Cantos* y su apelación a la rectificación de los nombres confuciana¹⁴. No hay espacio para profundizar aquí en las implicancias del fascismo poundiano, un tema que por lo demás ha hecho correr ya harta tinta entre quienes lo estudian, pero hacerse cargo del vínculo entre ideograma e ideología que ha señalado ya Jean-Michel Rabaté (1986: 76-105) es ciertamente de una de las tareas pendientes de esta exploración de su obra.

En el curso de los *Cantos*, los caracteres chinos tienen una función irradiante y de condensación visual de los diversos temas que se van entreverando. No es casual que varios de los ideogramas que más le interesan a Pound estén vinculados al brillo y a la claridad solar: para Pound el ideograma es siempre un foco luminoso, un signo resplandeciente que proyecta directamente su sentido en la mente del lector, una concepción que los vincula al tema de la mística neoplatónica que circula por varios de los cantos, por ejemplo en la invocación de la fórmula tomada de Erígena «omnia quae sunt, lumina sunt», que en el Canto LXXIV aparece yuxtapuesta al ideograma 顯 (*xiǎn*), que puede traducirse como adjetivo («evidente, visible, patente, obvio») o como verbo («manifestarse, mostrarse, revelar»).

Al lector que los considerara una barrera a la comprensión, Pound le

NOTAS

11 | La idea aparece en *Las analectas*, libro XIII, capítulo 3. Copio aquí el pasaje pertinente en la traducción del propio Pound: «1. Tze-Lu said: The Lord of Wei is waiting for you to form a government, what are you going to do first? 2. He said: Settle the names (determine a precise terminology). [...] 5. If words (terminology) are not (is not) precise, they cannot be followed out, or completed in action according to specifications. 6. When the services (actions) are not brought to true focus, the ceremonies and music will not prosper; where rites and music do not flourish punishments will be misapplied, not make bullseye, and the people will not know how to move hand or foot (what to lay hand on, or stand on). 7. Therefore the proper man must have terms that can be spoken, and when uttered be carried into effect; the proper man's words must cohere to things, correspond to them (exactly) and no more fuss about it» (Pound, 2003: 711-712).

12 | «A thousand were dead in his folds; / In the eel-fishers basket / Time was of the League of Cambrai: / 正名».

13 | «If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays» (Pound, 1960: 32). Esta afirmación, que Pound presenta como propia, puede considerarse una paráfrasis libre de la doctrina presentada en «El gran prefacio» al *Libro de los cantos* confuciano respecto a la relación de mutua reciprocidad entre el ámbito literario y el ámbito político.

14 | Este vínculo se vuelve explícito en los textos políticos de Pound, como «Una tarjeta de visita», publicado en Roma en 1942, que comienza con una definición de «fascio» («Miles de velas juntas brillan

asegura que los ideogramas y otras palabras en lengua extranjera solo «refuerzan el texto pero casi nunca agregan nada que no esté ya en el inglés¹⁵» (Pound, 1986: 256). A veces se los translitera, indicando por medio de un número sus tonos (ver Fig. 1), otras veces se los deja como una presencia muda, un vórtice cargado de energía que se comunica a la mirada del lector aunque este no conozca su sonido ni comprenda su sentido.

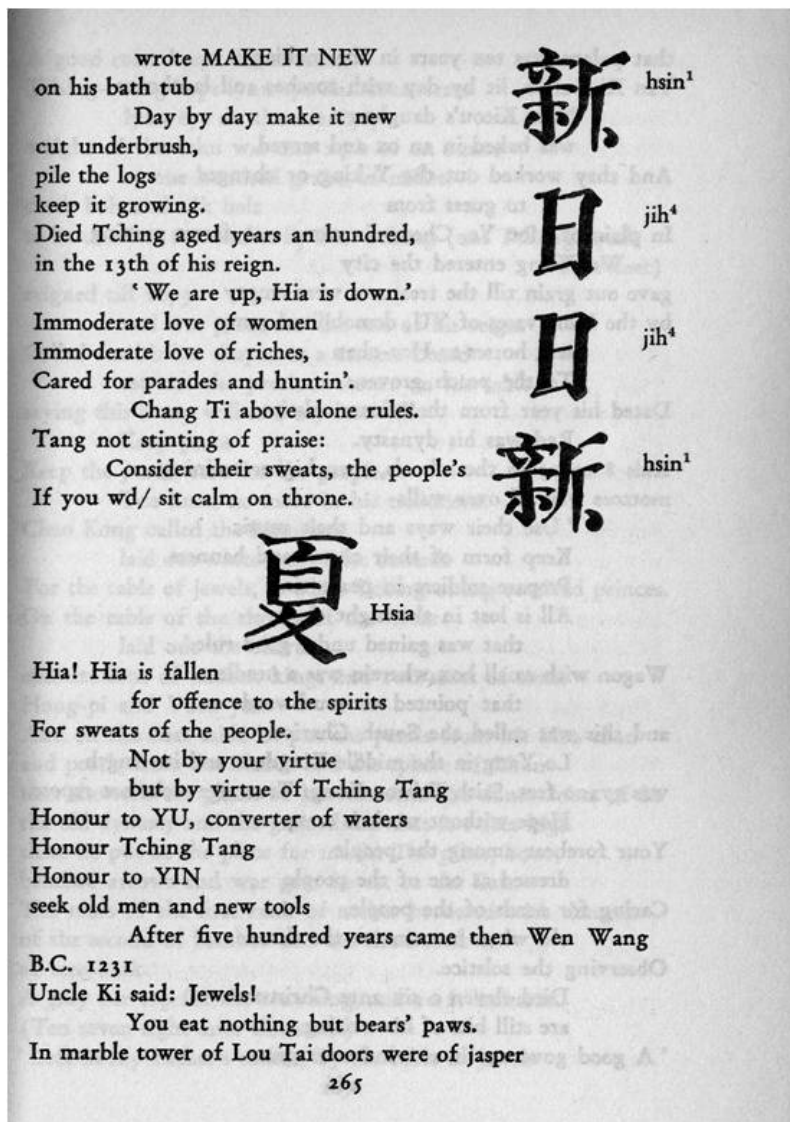


Fig. 1 Una página de los *Cantos* con caracteres chinos transliterados

La fantasía (con ecos totalitarios) de la convergencia armónica del lenguaje, la historia, la política y la estética pasa en buena medida por esta imaginación del ideograma, concebido como un signo luminoso que da a ver, volviéndolo evidente, el sentido, en su presencia gráfica sobre la página, sin la mediación de un código o traducción.

NOTAS

con intensa luminosidad. La luz de ninguna de ellas daña a la de otra. Así es la libertad del individuo en el estado fascista ideal» [Pound, 1973: 306]) y concluye con una apelación al 正名 (zhèngmíng) confuciano como punto de partida para conseguir ordenar el estado.

15 | «Other foreign words and ideograms both in these two decads and in earlier cantos enforce the text but seldom if ever add anything not already stated in the English».

2. La escritura liberada: gestos, movimientos

La relación de Michaux con la escritura china comparte algunos aspectos con la de Pound, pero es en general diametralmente opuesta. Aunque el lugar en que Michaux la aborda más extensamente es su ensayo *Ideogramas en China*, de 1975, aquí me centraré en sus observaciones de *Un bárbaro en Asia* (1933) y en los dibujos del libro *Mouvements* (1951), que me parecen un buen punto de entrada para esta vertiente de su obra.

Si Pound ve en los caracteres chinos una lengua capaz de ajustarse a las cosas de modo preciso, confiable, y al mismo tiempo dinámico, Michaux parece ver en ellos un posible escape a la tiranía del sentido, de la letra, del lenguaje. En él la fascinación de los ideogramas chinos tiene que ver en gran medida con su carácter caligráfico, trazado a mano, en oposición a lo que podríamos llamar la tendencia tipográfica de Pound, que parece concebirlos como una fórmula iterable más que susceptible de infinitas variaciones (en general, salvo algunas excepciones, los caracteres incluidos en los cantos no están caligrafiados sino impresos a partir de bloques). Esta apreciación del aspecto gestual de la escritura china tiene que ver, obviamente, con la exploración de Michaux del registro pictórico y sus relaciones con la escritura. De hecho, una de sus primeras tentativas en este ámbito data de 1927, año en que produce los dibujos a tinta «Alfabeto» y «Narración», ambos ejemplos de una escritura desprovista de sentido, hecha de signos inventados, que conserva de la transcripción de signos verbales tan solo la disposición lineal. Estos experimentos, emparentados con la escritura abstracta que produjo Klee, entre otros, por esos mismos años, son las primeras tentativas en una dirección que la obra madura de Michaux exploraría de modo constante (en *Captar*, de 1979, y *Mediante trazos*, del 84).

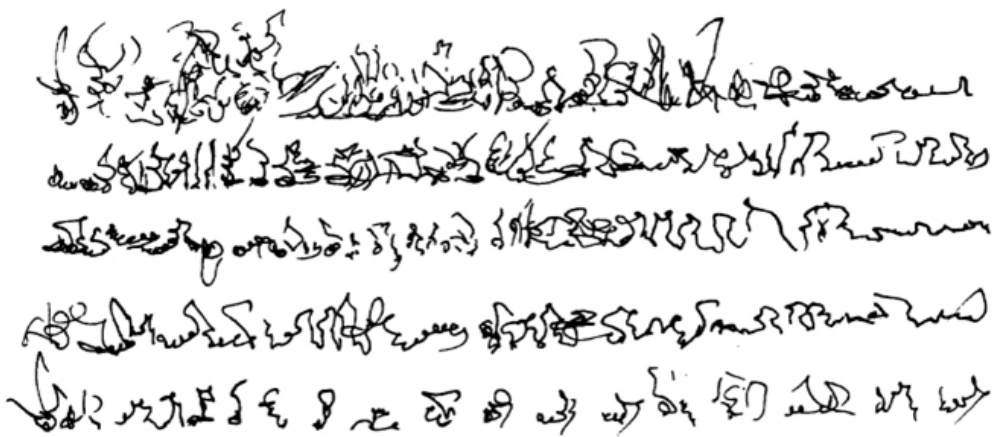


Fig. 2 Henri Michaux, «Narration» (1927), detalle

En 1930 y 1931, Michaux realiza el viaje que luego relataría en *Un bárbaro en Asia*, y que contiene un capítulo dedicado a China en el

que figuran algunas notas acerca de la escritura. En primer lugar, llama la atención el que, contra la tradición poundiana, Michaux subraye la dificultad de comprender los caracteres chinos a primera vista, su hermetismo al ojo no entrenado: «No hay cinco de los veinte mil caracteres que se puedan descifrar al primer golpe de vista, al contrario de los jeroglíficos de Egipto, cuyos elementos, ya que no el conjunto, pueden reconocerse con facilidad¹⁶» (Michaux, 1986: 159). Por el contrario, a Michaux le interesa en los caracteres chinos su falta de espontaneidad, su elección de un detalle para significar un conjunto y su tendencia a componer ensambles (que es precisamente el rasgo que los historiadores de la escritura consideran en el pasaje de un conjunto de signos pictográficos a un sistema de escritura ideográfico [Calvet 2007]).

Por otra parte, si para Pound la poesía china, al estar basada en imágenes, es eminentemente traducible, para Michaux:

un poema chino no se puede traducir. Ni en la pintura, ni en la poesía, ni en el teatro hay esa voluptuosidad tibia, espesa, de los europeos. En un poema, indica, y los rasgos que indica no son ni siquiera los más importantes, no tienen una evidencia alucinante, la rehúyen, no siquiera sugieren, como se suele afirmar, sino que de ellos se deduce el paisaje y su atmósfera. (1986: 161)

Un poema chino, subraya Michaux, no presenta una escena sino un conjunto de escenas posibles que en la lectura se despliegan, superponen y combinan como en el cine. En este aspecto, tal vez Michaux no está tan lejos de Pound, pero creo que en los otros el contraste es marcado y significativo.

La escritura abstracta de los esbozos de 1927 reaparece en *Mouvements*, de 1952, un libro que contiene un poema, una serie de dibujos a tinta china y un postfacio en el que Michaux explica que, ante la insistencia de que retomara sus composiciones de ideogramas, comenzó a probar con el trazado de formas en movimiento, formas ritmadas y vivaces que le llegaban a toda velocidad. Estos dibujos lanzados y casi gozosos, agrega, son un modo de liberarse de las palabras. Veo en ellos, concluye Michaux, «liberadores, un nuevo lenguaje que le da la espalda a lo verbal¹⁷» (Michaux, 1992: 201).



Fig. 3 Secuencias de dibujos de la serie *Mouvements*

NOTAS

16 | «C'est qu'il n'y a pas cinq caractères sur les vingt-mille qu'on puisse deviner au premier coup d'oeil, au contraire des hiéroglyphes d'Égypte dont les éléments, sinon l'ensemble, sont aisément reconnaissables».

17 | «Aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des *libérateurs*».

La presentación al interior de un libro y la disposición en la página fomentan la lectura como una suerte de secuencia de signos. Por momentos pareciera que se trata de una misma mancha que se fuera transformando, pasando por etapas sucesivas de metamorfosis, o más bien aproximándose desde lo amorfo, lo informe, hacia una forma reconocible a la que sin embargo nunca llegan del todo. Distinguimos por momentos embriones de formas, contornos a los que podemos asignarles un carácter de siluetas, pero sin estar jamás seguros de si estamos inventándoles nosotros ese carácter zoomorfo o antropomórfico.

NOTAS

18 | Ver más detalles en <http://www.mariechouinard.com/henri-michaux-351.html>.

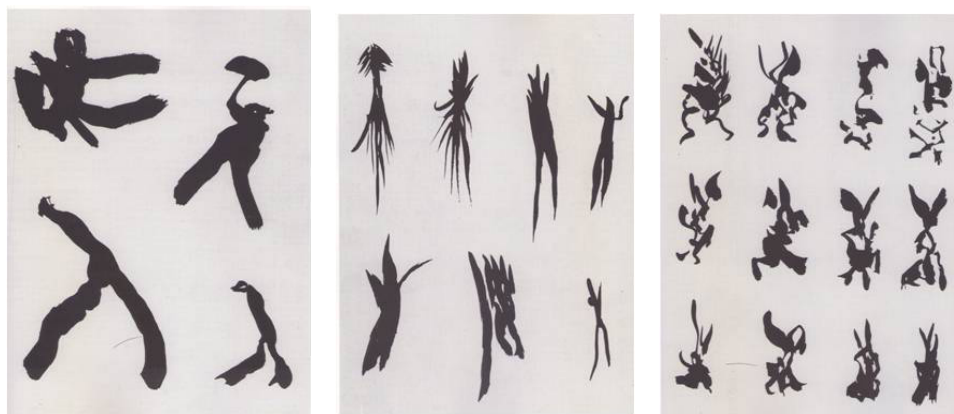


Fig. 4 Secuencias de dibujos de la serie *Mouvements*

Algunos de estos dibujos son más bien un manchón, a otros les surgen lo que parecen ser alas, brazos, patas, extremidades, raíces, ramas, aletas, tentáculos, miembros. Por momentos parecen notaciones coreográficas (de hecho, existe una obra de danza contemporánea de la coreógrafa canadiense Marie Chouinard que los interpreta de ese modo¹⁸). En general, salvo al final de la serie, tienden a estar contruidos como una mancha de la que surgen líneas más delgadas, que se adivinan trazadas velozmente, líneas que no sirven de contorno para definir una figura sino que son ellas mismas formas recortadas contra el blanco de la página. Hacia el final de la serie surge una línea delgada (como si el pincel se hubiera quedado sin aliento) que sí produce dibujos, figuras contorneadas en las que la línea define una forma y no constituye ya un cuerpo (ver Fig. 5). Hay en ellos, por otra parte, una clara tendencia a la verticalidad, a producir figuras erectas, aunque a veces en la parte inferior de la página aparezcan trazos horizontales, figuras yacentes. El número de signos por página y su tamaño relativo va cambiando, como si una cámara se acercara más a ellos; a veces permanecen cada uno en su casilla, a veces se reúnen en grupos abigarrados en alguna zona de la página.

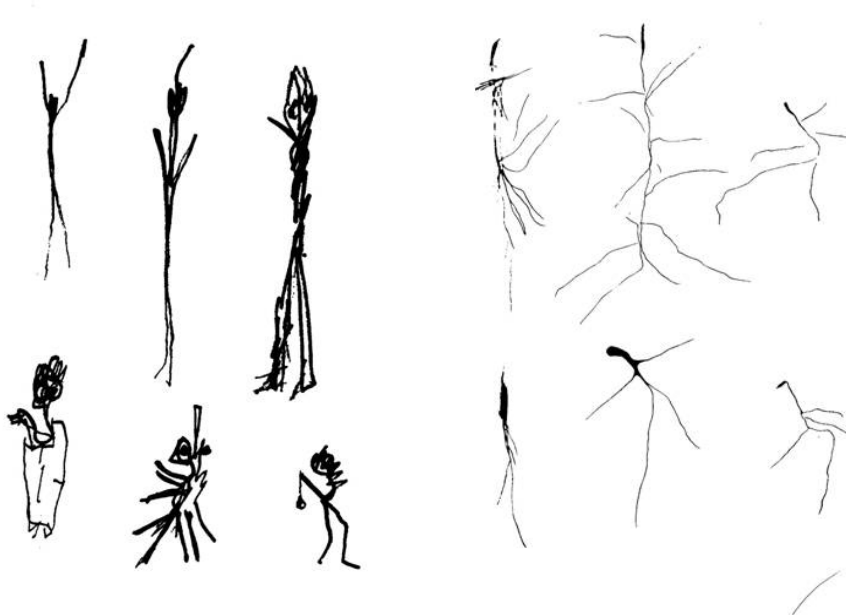


Fig. 5 Secuencias de dibujos de la serie *Mouvements*

El texto que se encuentra al centro de las series no sirve para explicarlas, sino para reflexionar sobre su enigma, *a posteriori*, para proponer no una interpretación sino una suerte de declaración de principios: no se nos dice qué quieren decir esos signos, sí se nos indica de qué impulso surgen, y con qué pulsión se relacionan. El poema concluye con una larga secuencia de meditación sobre estos «signos»:

Signos
no de techo, de túnica o de palacio
no de archivos y de diccionario del saber,
sino de torsión, de violencia, de empuje
sino de ganas cinéticas [...]
Signos no para estar completo, no para conjugar
sino para ser fiel a su «transitorio»
Signos para recobrar el don de lenguas
la suya al menos, que, ¿sino él quién la hablará?
Escritura directa en fin para el vaciamiento de las formas
para el alivio, el despeje de las imágenes
de las que la plaza pública-cerebro está en este tiempo particularmente
saturada.

*A falta de aura, esparzamos al menos nuestros efluvios*¹⁹. (Michaux, 1992: 17-19)

En este, el fragmento final del poema, se oponen la arrogancia de los signos palaciegos, cortesanos, a los que no son sino testimonio desbordante de un deseo de dinamismo, e instrumentos no de un sistema de significación sino de una operación de vaciamiento, de limpieza, de despojamiento. Como señaló Michel Beaujour a propósito de otro texto de Michaux, todo su proyecto literario se

NOTAS

19 | «Signes / non de toit, de tunique ou de palais / non d'archives et de dictionnaire du savoir / mais de torsion, de violence, de bousclement / mais d'envie cinétique [...] / Signes non pour être complet, non pour conjuguer, / mais pour être fidèle à son "transitoire" / Signes pour retrouver le don des langues / la sienne au moins, sinon soi, qui la parlera? / Écriture directe enfin pour le dévidement des formes / pour le soulagement, le désencombrement des images / dont la place publique-cerveau est en ce temps particulièrement engorgée // Faute d'aura, au moins éparpillons nos effluves».

organiza como resistencia a la tendencia del lenguaje empobrecido a recaer en las formas convencionalmente literarias:

Il se retranche dans l'indigence. Il choisit de revivre indéfiniment le commencement du langage, et toute son entreprise consiste à tenir le sens à distance. [...] Autant qu'il est possible à un HOMME de le faire, Michaux se réduit à la condition d'INFANS, et limite son horizon à celui du ver de terre. Univers mou et asymbolique dont presque rien ne peut être dit, traversé de pulsions. (Beaujour, 1983: 134)

4. El gesto y el montaje: contrapuntos

Si los caracteres en Pound eran centros de energía irradiante que permitían articular la historia, la estética y política en una visión coherente, en un montaje totalizante, en Michaux parecen ser tentativas de resistencia a cualquier sentido, gestos compulsivos que proyectan en la página un espacio interior turbulento, un torbellino de trazos, un teatro de sombras fugaces que no se dejan descifrar (aunque tampoco se cansen jamás de desafiarnos a intentarlo). Los dibujos de Michaux son siempre testimonios de una travesía, de una experiencia desbordante, a la que el poeta se entrega de lleno, pero sin renunciar a la lucidez, como las composiciones ejecutadas bajo la influencia de la mescalina en su *Misérable miracle*. Si para Pound, en línea con las doctrinas confucianas que le interesaban, el ideal era el de una conducción recta de la voluntad en la que las palabras y las cosas estuvieran en plena consonancia, para Michaux los únicos signos que valen la pena son aquellos que se alejan de la semejanza con las cosas de la que los ideogramas surgieron: «No seguir imitando a la naturaleza. Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos», escribe en *Ideogramas en China*: «Tal y como aparecen actualmente, alejados de su mimetismo de antaño, los signos chinos tienen la gracia de la impaciencia, el vigor de la naturaleza, su diversidad, su inigualable forma de saber doblarse, de resurgir, de enderezarse²⁰» (Michaux, 2006: 29).

Los trazos de Michaux, desde *Mouvements a Par des traits* (1984), pasando por *Saisir* (1979), son ejercicios de una deliberada renuncia a la razón, la voluntad y la conciencia (que no deben confundirse con la tentativa surrealista de reemplazarlas por su reverso, el automatismo inconsciente, sino que deben comprenderse como un esfuerzo sostenido por mantenerlas a raya), testimonios de una tenaz batalla en contra del sentido y contra la alienación que necesariamente comporta todo sistema simbólico.

Ambos escritores toman como punto de partida una cierta concepción del ideograma como modo de escritura radicalmente diverso de nuestro sistema alfabético, un universo de signos activos, dinámicos,

NOTAS

20 | Traducción de José Luis Sánchez-Silva. «Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans. [...] Tels qu'ils sont actuellement, éloignés de leur mimétisme d'autrefois, les signes chinois ont la grace de l'impatience, l'envol de la nature, sa diversité, sa façon inégalable de savoir se ployer, rebondir, se redresser».

en movimiento, pero a partir de allí su exploración toma rumbos opuestos: la resistencia a la traductibilidad de Michaux, y su utopía de una escritura liberada finalmente de la exigencia de significar, convertida en puro trazo, gesto, flujo descentrado, se contrapone dramáticamente al proyecto poundiano de una poesía en que las dimensiones sonora, visible y semántica del lenguaje convergen en un ideograma complejo que de un solo trazo dirige, designa y dota de sentido al mundo.

Bibliografía

- BEAUJOUR, M. (1983): «Sens et nonsense: Glu et Gli et le grand combat», en Bellour, R. (ed.) *Henri Michaux*, París: Éditions de L'Herne.
- CAMPOS, H. De. (1994) (ed.): *Ideograma: logica, poesia, linguagem*, São Paulo: EDUSP.
- CALVET, L.-J. (2007): *Historia de la escritura*, Barcelona: Paidós.
- CHEADLE, M. P. (1997): *Ezra Pound's Confucian Translations*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CLARO, A. (2012): *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre «La tarea del traductor»*, Santiago: Ediciones UDP.
- CHENG, F. (2001): «Lacan y el pensamiento chino» en VV. AA. *Lacan: el escrito, la imagen*, México, D.F.: Siglo XXI.
- DEMBO, L.S. (1963): *The Confucian Odes of Ezra Pound: a Critical Appraisal*, London: Faber and Faber.
- EISENSTEIN, S. (2006): *La forma del cine*, Madrid: Siglo XXI.
- FENOLLOSA, E. (1977): *El carácter de la escritura china como medio poético*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Visor.
- FENOLLOSA, E. (2008): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: a Critical Edition* ed. Haun Saussy, Jonathan Stalling, and Lucas Klein. New York: Fordham UP.
- GÉFIN, L. (1982): *Ideogram: History of a Poetic Method*, Austin: University of Texas Press.
- GENETTE, G. (1976): *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, París: Seuil.
- HAYOT, E. (2006): *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*, Michigan: U Of Michigan.
- KENNER, H. (1971): *The Pound Era*, Berkeley: University of California Press.
- MICHAUX, H. (1986): *Un barbare en Asie*, París: Gallimard.
- MICHAUX, H. (1992): *Face aux verrous*, París: Gallimard.
- MICHAUX, H. (2006): *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*. Trad. José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- POUND, E. (1960): *ABC of Reading*, Nueva York: New Directions.
- POUND, E. (1968): *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York: New Directions.
- POUND, E. (1973): *Selected Prose*, Nueva York: New Directions.
- POUND, E. (1986): *The Cantos*, Londres: Faber and Faber.
- POUND, E. (2003): *Poems and Translations*. Richard Sieburth ed. Nueva York: Library of America.
- QIAN, Z. (1995): *Orientalism and Modernism: the Legacy of China in Pound and Williams*, Durham: Duke University Press.
- QIAN, Z. (2003) (ed.): *Ezra Pound and China*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- RABATÉ, J.-M. (1986): *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, Albany: SUNY Press.
- SIEBURTH, R. (1987): *Signs in Action: Pound/Michaux*, Nueva York: Red Dust.
- YIP, W.-L. (1969): *Ezra Pound's Cathay*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- XIE, M. (1999): *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism*, New York: Garland Pub.