

ERNEST FENOLLOSA / EZRA POUND

EL CARÁCTER DE LA
ESCRITURA CHINA
COMO MEDIO POÉTICO

Introducción y traducción de
MARIANO ANTOLÍN RATO

VISOR LIBROS

En 1913, la viuda de Ernest Fenollosa entregó a Ezra Pound los manuscritos chinos de su marido. Le dio plena libertad para publicarlos donde quisiera, cediéndole los derechos de autor y la suma de 40 libras. Puso una única condición: las notas contenidas en los cuadernos debían ser tratadas como literatura y no como filología¹.

Mrs. Fenollosa había leído en la revista Poetry algunos poemas de Pound (incluidos luego en Lustra) y

¹ Véase al respecto la introducción de Mirko Lauer a la versión castellana de *Cathay*, realizada por R. Silva-Santisteban. Tusquets Editor, Barcelona, 1972.

consideró que el poeta norteamericano podría ser el intérprete que hubiera deseado su marido, muerto en 1908. No se equivocó. Ezra Pound difundiría entusiasmado la obra inédita de Fenollosa y conservaría una gran admiración hacia él durante toda su vida.

Fue una cuestión de coincidencia en cuanto a planteamientos poéticos se refiere. El léxico de Pound, como señala Eliot², estaba abierto a la poesía china tal y como la concebía Fenollosa. Basta con confrontar sus versiones de Cathay con otras del chino al inglés de la misma época para comprobarlo. También se pueden leer algunos poemas de Pound anteriores a 1913. Con sólo eso, se verá hasta qué punto estaba en disposición de recibir y transmitir el legado de Fenollosa. Y de modo literario y no filológico, según la condición impuesta por Mary Fenollosa. A mi juicio, innecesariamente. Sobraba cualquier condición de ese tipo. Los textos de Pound, incluso los más teóricos en apariencia, nacen siempre de un espíritu poético (de poiesis, creación).

Pound ya había dado muestras de su interés por la poesía japonesa, y en especial por el haiku³. Tanto él como los demás imagistas construyeron sus teorías teniendo muy en cuenta que el arte y la poesía japonesa consideran la imagen en un sentido pictórico o, al

² Cfr. T. S. ELIOT: "Ezra Pound: su métrica y su poesía", trabajo incluido en *Criticar al crítico*, traducción en Alianza Editorial, Madrid, 1967, p. 234 y ss.

³ El haiku es una forma poética japonesa que se desarrolló a mediados del siglo XVII. Consiste en diecisiete sílabas distribuidas en tres versos de cinco-cinco sílabas. Cfr. al respecto M. ANTOLIN RATO y A. EMBID: *Introducción al budismo zen: Enseñanzas y textos*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 176 y ss. Allí pueden encontrarse bastantes ejemplos de este tipo de poesía. Ver también D. KEENE: *La literatura japonesa*, traducción en Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1965², p. 35 y ss.

menos, visual. Sus escritos sobre la imagen lo demuestran claramente. Y eso sin analizar a fondo su producción poética, donde queda reflejada la técnica de imágenes superpuestas que constituye uno de los métodos característicos del haiku.

En Poetry (número de marzo de 1913), Ezra Pound hace una definición de la imagen que es claramente deudora de los planteamientos poéticos japoneses: «Una imagen es un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo (...), la presentación de una imagen semejante es la que da esa sensación de libertad súbita, esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos en presencia de las más grandes obras de arte.»

Por otra parte, en The Fortnightly Review (septiembre de 1914), explica el modo en que el haiku entró en el proceso de composición de uno de sus poemas más conocidos: «Hace tres años (1911), en París, me apeaba del metro en La Concorde y vi repentinamente un rostro muy hermoso y después otro y otro (...) y durante todo ese día intenté expresar en palabras lo que eso había significado para mí (...). Y aquella noche (...), de repente, encontré el modo de expresarlo (...) no con el lenguaje, sino con súbitas manchas de color. Era precisamente eso —un «modelo» (pattern), o quizá no fuera un modelo si por tal se entiende algo que implica repetición— (...). Era una palabra, el comienzo de un nuevo lenguaje en color (...). Escribí un poema de treinta versos y lo destruí, porque consistía en una obra de esas que llamamos de segunda intensidad. Seis meses más tarde escribí un poema mucho más corto; un año después (1912) escribí esta especie de haiku:

La aparición de estos rostros en una multitud
Pétalos sobre un ramo negro, húmedo.»

Pero estos dos versos no son semejantes a un haiku porque constituyan un poema muy corto, o porque la imagen sea vagamente japonesa. La relación de Pound con el haiku es mucho más profunda. Escribe: «Los japoneses han tenido el mismo sentido de exploración. Han entendido la belleza de este modo de conocimiento (esto es, escritura "imagista", en cuanto opuesta a escritura "lírica") (...). Los japoneses han desarrollado la forma del haiku:

Una flor cayendo vuelve a ser rama:
Una mariposa»⁴.

Podría afirmarse que el paso del estilo imagista de Lustra (tributario de la poesía japonesa), al ideogramático de los Cantos viene señalado por el apoyo teórico que los textos de Fenollosa proporcionaron a Pound. Esta influencia se prolongaría durante mucho tiempo. En 1934, Pound seguía rompiendo lanzas en favor de Fenollosa cuando escribe en El ABC de la lectura: «Tal vez, el ensayo de Fenollosa (se refiere concretamente a El carácter de la escritura china como medio poético) haya sido demasiado adelantado para ser fácilmente comprendido en su época. El no proclamó su método como método. Procuró explicar el ideograma chino como medio de transmisión y registro del pensamiento.

⁴ Sobre la influencia de las teorías estéticas japonesas en Pound, cfr. E. MIGNER: "Pound. Haiku and the Image", recogido en el libro colectivo editado por W. SUTTON: *Ezra Pound: A collection of critical Essays*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., p. 115 y ss.

Llegó a la raíz del asunto, a la raíz de la diferencia entre lo que es válido en el pensamiento chino y no válido o engañoso en la mayor parte del pensamiento y lenguaje europeos»⁵.

Pero antes de ocuparme directamente de la aportación de Fenollosa —vía Pound— a la poesía occidental, proporcionaré unas breves notas acerca de su vida y obra, tan escasamente conocidas (o al menos difundidas).

Ernest F. Fenollosa procedía de una familia de músicos de origen español, y su padre formó parte de la orquesta sinfónica de Boston. Al parecer, el apellido Fenollosa es el resultado de la americanización del original Hinojosa⁶.

Estudió en Harvard, graduándose en Filosofía. En aquellos años, su interés se centraba en el pensamiento de Hegel. En 1878 fue contratado por la Universidad Imperial de Tokio, recién abierta a los estudios occidentales. Allí fue profesor de Economía Política y Filosofía, ocupando posteriormente la cátedra de Estética.

Desde el momento de su llegada al Japón se interesó vivamente por el arte de este país, y también por el arte chino, convirtiéndose en un especialista en tales materias, así como en poesía y en teatro Noh. En 1886 es nombrado profesor de Estética de la Academia de Bellas Artes del Museo Imperial de Tokio.

⁵ EZRA POUND: *El A B C de la lectura*, traducción en Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1968, p. 16 y ss.

⁶ Estos datos y algunos de los que seguirán aparecen en el prefacio a la obra de ERNEST FENOLLOSA: *Epochs of Chinese and Japanese Art*. Dover, Nueva York, 1963.

En 1890 se trasladó a Boston como director del Departamento de Arte Oriental del museo de la ciudad, a cuya constitución había contribuido con bastantes obras de su propiedad. A partir de entonces desarrolla una activa labor como conferenciante y escritor, difundiendo por los Estados Unidos y por Inglaterra sus conocimientos de arte y poesía orientales.

Regresa a Japón, instalándose cerca de Kioto, donde vive al modo japonés, estudiando, no sólo el arte, sino también la religión, el drama Noh y la poesía china y japonesa.

En 1900 regresa a los Estados Unidos, al ser nombrado profesor de la Universidad de Columbia. Muere en Londres, en 1908, cuando se disponía a regresar a América, después de pasar el verano en Inglaterra.

Las teorías de Fenollosa, y su desarrollo a través de Pound, han sido, y siguen siendo, muy discutidas. Los sinólogos profesionales dicen que simplificó en grado sumo la complejidad de la ideografía china. Así, cuando afirma que: «Los caracteres y las frases del chino son, ante todo, evidentes estenografías visuales», en opinión de William Mc Naughton, está delirando, puesto que apenas una quinta parte del léxico chino se ajusta a esta descripción. Sin embargo, no por equivocada deja de ser fructífera su interpretación, como queda de manifiesto en las versiones que Pound hace del Shih-ching⁷, donde trata de conservar los «sonidos superiores» etimológicos de los signos. Según esta teoría, desarrollada en El ABC de la lectura, el lenguaje debe de «estar cargado de sentido hasta el límite de lo

⁷ EZRA POUND: *Shih ching: The classic anthology defined by Confucius*. Londres, 1955.

posible», partiendo de palabras que «proyectan imágenes sobre la retina mental»⁸.

No voy a entrar en detalles acerca de la ortodoxia o heterodoxia de las teorías de Fenollosa, con respecto a la ciencia sinológica (mis conocimientos no dan para tanto), por ello me centraré en su visión de la escritura china y en su aplicación a la imaginación poética de Occidente⁹.

Señalaré, sin embargo, la postura intransigente de Pound. Con su connatural desfachatez, arremete contra los sinólogos de su tiempo. Les acusa de ser unos imbéciles que han traducido el chino poético a un lenguaje utilitario de mercaderes dando prioridad absoluta al significado referencial o denotativo. Apoyaba su postura en las teorizaciones de Fenollosa, que escribía: «Los sinólogos debieran recordar que el objeto de la traducción poética es la poesía y no las definiciones léxicas del diccionario.» (Cfr. pág. 28.) Tampoco debe olvidarse que Pound consideraba que traducción y creación son operaciones gemelas. Según él, existe un incesante flujo entre ambas, una continua y mutua fecundación.

Fenollosa considera la lengua china en su variante

⁸ EZRA POUND: *El A B C de la lectura*, edición citada, p: 30.

⁹ Cuando ya tenía terminada esta versión, llega a mis manos un número de la revista *Plural* (núm. 32, mayo de 1974), donde Salvador Elizondo publica una traducción de este mismo texto, aunque no incluye las láminas y explicaciones finales. Al final de la introducción a esa versión, Elizondo escribe muy justamente: «(...) la zona de este ensayo que mayores estragos ha sufrido con el paso del tiempo es la de las nociones generales en que se funda y muy particularmente en la de 'naturaleza' que ya hoy comporta un cúmulo de significados muy distintos del que todavía tenía para Fenollosa en 1908. Los lectores pueden, sin embargo, sustituir mentalmente la noción fenollosiana por otras, tales como 'conocimiento', 'experiencia', 'realidad', etc., sin que desmerezca por ello la idea general acerca de la composición poética en su sentido más general'».

escrita, dejando de lado la otra variante, claramente diferenciada de ésta: la oral. Según él, el chino es una lengua aislante, no flexiva y posicional. Un carácter chino constituye una unidad móvil que ejerce su influencia sobre, y colabora con, las otras unidades. Cada uno de los caracteres representa una palabra y sólo sirve para expresar el sentido de esa palabra, para evocarlo por medio de la vista. La escritura china, pues, no reproduce sonidos, sino evoca ideas. Estas ideas, cuando se unen para construir una frase, mantienen su independencia. La frase china adquiere entonces el aspecto de un mosaico. Consecuencia de ello son la inevitable determinación de los diversos detalles de la estructura de cada frase, una clara tendencia a la abstracción y a lo absoluto, además de gran objetividad, carácter reflexivo, estructura analítica, precisión, concisión y aspecto estático. Todas estas cualidades, claro está, condicionarán la poesía escrita en chino. Sin embargo, no ha de olvidarse, como señala acertadamente el sinólogo francés Marcel Granet, que «este lenguaje (el chino) no favorece la expresión abstracta de pensamientos (...). La lengua aspira principalmente a la acción. Trata menos de informar claramente que de dirigir la conducta (...). Para vencer en astucia a un adversario o para ejercer una presión sobre la actitud del amigo o del cliente, basta introducir en su mente una palabra, mediante una acumulación de fórmulas, que tome por completo posesión de él (...). Asignar un vocablo significa atribuir una categoría, un destino: un emblema»¹⁰.

Para Fenollosa, al ser una lengua aislante, el chino

¹⁰ MARCEL GRANET: *La pensée chinoise*. Albin Michel, París, 1968, p. 36.

está libre del peso de casos, géneros, modos, tiempos, etcétera, permitiendo al poeta concentrarse en lo esencial y ser lo más conciso posible. También es cierto que conduce a la ambigüedad, si bien se trata de una ambigüedad bastante especial, como se verá luego.

Entonces, la ausencia de «tiempo», por ejemplo, abre al poeta la posibilidad de presentar una escena desde un punto de vista no situado en un momento determinado del tiempo. Según esto, una escena de un atardecer otoñal, pongamos por caso, aparece como la quintaesencia de tal momento. Sin embargo, el poeta, el testigo, no desaparece. Su presencia en el signo, aunque no designada, cuenta siempre.

Existe en la poesía china, además, una gramática poética específica. Es como si la función condicionara la lengua, cosa que no ocurre en la poesía occidental. En las lenguas occidentales (consideradas en un sentido muy amplio), el lenguaje poético debe someterse a las reglas gramaticales del discurso del lenguaje común. Y eso, a pesar de las llamadas «licencias poéticas», que representan un tímido intento de plegar a las exigencias poéticas las rígidas reglas de la gramática. Sólo ciertas literaturas de vanguardia han tratado de liberar a la poesía de las reglas de la prosa y de la lógica, obteniendo de ese modo efectos análogos a los que obtiene la poesía china más clásica y tradicional.

Esta gramática poética china se basa en la variedad, el contrapunto, la ambigüedad y la «esencialidad». Esto último quiere decir que, en el ejemplo de antes, descuidando las cuestiones de detalle, lo esencial es el atardecer otoñal, y no la persona ni el momento particular en que aquél es visto y descrito. Ambigüedad, por su parte, no quiere decir que una determinada

expresión, o una frase concreta, dejen la duda en el lector acerca de su correcta interpretación de lo que el escritor quería decir. Tampoco quiere decir que el lector tenga que elegir una de las posibles interpretaciones, ni que el poeta le haya querido dejar ante la posibilidad de elegir entre distintas interpretaciones. La ambigüedad estriba en el hecho de que el poeta quiere comunicar simultáneamente una multiplicidad de significados. No existe una interpretación privilegiada, obligada, correcta, mejor. Cualquier interpretación sería unilateral y, por tanto, incompleta. Se trata, pues, de una incertidumbre flotante que nace de la impersonalidad y de la intemporalidad del verbo, de la desaparición del pronombre. Una ambigüedad que es reflejo de una actitud general con respecto al universo.

Hay que tener en cuenta, además, que la poesía china, como la de casi todas las lenguas, está llena de «suprasentidos metafóricos» —como los llama Fenollosa—, está llena de expresiones metafóricas singulares y extrañas, que el uso continuado ha convertido en lugares comunes. Pero el poeta chino no tiene, como le ocurre al occidental, preocupación alguna por evitar esas imágenes reificadas y por inventar otras nuevas. Los mejores poetas chinos recurren constantemente a metáforas estereotipadas y a expresiones poéticas convencionales porque esas metáforas chinas, a pesar de su repetición, siguen funcionando metafóricamente. Debido a esto, la poesía china está cargada de unos símbolos permanentes que el hombre occidental suele interpretar de modo erróneo. Así, cuando habla de niebla y de lluvia otoñal sobre un lago, no hace solamente naturalismo. Por ejemplo, una nube a la deriva en el cielo, indica exilio, alejamiento; la luna en el

agua, la impermanencia universal budista; las ocas silvestres expresan ideas de separación y lejanía, etc.¹¹

A la vista de las teorías de Fenollosa, creo que es posible rastrear dentro de la tradición literaria occidental algo del espíritu que anima a la poesía china. Tenemos, por ejemplo, ese fenómeno de lo visual de los signos traducidos figurativamente por medio de la alegoría. Así, Coleridge habla de una lengua «pictórica», y Eliot, refiriéndose a Dante, escribió que «para un poeta experto, alegoría significa clara y viva imagen». Parece, pues, como si la alegoría sustituyera la sugestión y la intensidad de un lenguaje metafórico ambiguo, por una especie de geometría figurativa¹².

De modo más inmediato, Apollinaire escribe: «En un poema, la unión de los fragmentos no será la de la lógica gramatical, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva.» Con ello parece buscar un acercamiento al asintactismo chino. Un asintactismo que, por otra parte, está presente, junto al asincronismo, en ciertas producciones narrativas actuales. A despecho de los teóricos que consideran este nuevo elemento de eficacia poética como influencia del cine

¹¹ Sobre las características generales de la lengua china se pueden consultar: M. GRANET: *op. cit.*, pp. 33-35. C. MARGOULIES: *La langue et l'écriture chinoises*, Payot, París, 1968. JOACHIM SCHICKEL: *Gran muralla, gran método*, traducción en Siglo XXI, México, 1972, en especial: "Como Alicia tras los espejos", pp. 143-162; "Pensar, hablar, componer en emblemas", pp. 165-187. Sobre la poesía china en concreto, cfr. JAMES Y. LIU: *The Art of Chinese Poetry*, Calder & Boyars, Londres, 1967. Y sobre la significación simbólica de ciertas expresiones poéticas chinas, cfr.: CLAUDE ROY: "Le vain travail de 'traduire' la poésie chinoise", publicado en el número 19 de la revista *Change*, pp. 156-166.

¹² Cfr. A. FLETCHER: *Allegoria, teoria di un modo simbolico*, Lerici, Roma, 1969.

(Arnold Hauser, Gillo Dorfles...), puede pensarse que esos bruscos saltos de secuencia del discurso narrativo, acaso se deban a un deseo de suprimir el tiempo y de negar la posibilidad de una interpretación privilegiada, semejante a lo que ocurre en la poesía china.

En otra vertiente tenemos a ciertos escritores franceses, como Maurice Roche o Philippe Sollers, que subrayan la importancia de la escritura china (a menudo integrada en sus textos), en cuanto impacto que hace tambalearse el eurocentrismo, la cultura greco-cristiana, latina. Sollers dice que remite a unos problemas de constitución del sentido todavía no aclarados, y que cuestiona la significación en el interior de un modelo inevitable y limitado de grafismo, de escritura fonética y alfabética, reflejo de ese recinto cerrado y concreto relacionado con el modo de producción capitalista occidental.

En este rapidísimo esbozo, he dejado para el final una manifestación artística, donde, aparentemente, se pone de manifiesto de modo más radical la influencia de la escritura ideográfica china: me estoy refiriendo a la llamada «poesía visual». En tal producto artístico, del cual «los que entienden de poesía dicen que no es poesía (y) los estudiosos de la pintura afirman que no es pintura»¹³, el grafismo se integra con la idea. La significación viene dada, pues, de un modo ideográfico. Por ahora, creo que constituye el modo más radical de transplantar el carácter chino a la expresión artística occidental.

¹³ Cfr. L. PIGNOTTI: *Nuevos signos*, traducción en Fernando Torres Editor, Valencia, 1974. Especialmente el capítulo "Poesía visual", pp. 153-157. En el libro de F. MILLAN y J. GARCIA SANCHEZ: *La escritura en libertad*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, pueden encontrarse muchos ejemplos en este tipo de poesía.

Nota a la traducción

En algunos casos he dejado el ejemplo inglés (siempre con su traducción literal castellana al lado), porque, dada la estructura idiomática de tal idioma, mucho menos derivativa y más aislante que el castellano, consideré que recogía mejor el espíritu del original chino. Además, en ciertos casos, la versión castellana resultaba muy forzada, mientras que la inglesa era perfectamente correcta.

Otra nota

Todas las observaciones con respecto a la lengua china se refieren al chino clásico, que fue el estudiado por Fenollosa. Con los grandes cambios revolucionarios que tuvieron, y tienen lugar en este siglo, se ha desarrollado una escritura especial (la denominada pai-hua), donde la distancia entre lengua hablada y lengua escrita tiende a suprimirse¹⁴.

M. A. R.

Pozuelo de Alarcón, agosto de 1975

¹⁴ Cfr. al respecto JOACHIM SCHICKEL: *China: Revolución en la Literatura*, traducción en Barral Editores, Barcelona, 1971.

EL CARACTER
DE LA
ESCRITURA CHINA
COMO
MEDIO POETICO

(Este ensayo fue prácticamente terminado por el difunto Ernest Fenollosa; me he limitado a eliminar unas cuantas repeticiones y a remodelar algunas frases.

No tenemos aquí una simple discusión filológica, sino un estudio de los fundamentos de toda estética. En su investigación a través de un arte desconocido, Fenollosa, abordando concepciones ignoradas y principios no reconocidos en Occidente, ya había introducido múltiples modalidades de pensamiento, que desde entonces han fructificado en la pintura y poesía occidentales «nuevas». Fue un precursor, sin saberlo y sin ser reconocido como tal.

Descubrió principios de la escritura que casi no tuvo tiempo de poner en práctica. En Japón recuperó, o ayudó en gran medida a recuperar, el respeto por el arte autóctono. En América y Europa no puede ser considerado como un mero buscador de lo exótico. Su mente constantemente establecía comparaciones y paralelismos entre el arte oriental y el occidental. Lo exótico, para él, siempre era un medio fructificante. Preveía un renacimiento americano. La vitalidad de su perspectiva debe considerarse teniendo en cuenta que, aunque este ensayo fue escrito algún tiempo antes de su muerte, acaecida en 1908, yo no he tenido que modificar sus alusiones a la situación de Occidente. Los posteriores movimientos artísticos han corroborado sus teorías. E. P. 1918.)

El actual siglo XX no sólo vuelve una página en el libro del mundo, sino que, además, abre un nuevo y sorprendente capítulo. Un panorama de extraños futuros se despliega ante el hombre, un panorama de culturas que abarcan el mundo entero destetadas de Europa, de responsabilidades hasta ahora inimaginadas por naciones y razas.

Solamente el problema chino es tan vasto que ninguna nación puede permitirse el ignorarlo. Nosotros, en América, y de modo especial, debemos encararlo desde el otro lado del Pacífico y dominarlo, o nos dominará. Y la única manera de dominarlo consiste en

esforzarse con paciente simpatía por entender sus mejores, sus más esperanzadores y humanos elementos.

Es una pena que Inglaterra y América hayan ignorado o incomprendido durante tanto tiempo los problemas más profundos de la cultura oriental. Nos hemos equivocado al creer que el pueblo chino era materialista, que se trataba de una raza degradada y consumida. Hemos considerado al Japón como una nación de copistas. Hemos admitido estúpidamente que la historia china no ofrece ningún síntoma de cambio en su evolución social, ninguna época descollante de crisis moral y espiritual. Hemos negado la humanidad esencial de esos pueblos y hemos jugado con sus ideales como si éstos no fueran más que canciones cómicas de una ópera bufa.

El deber que nos asalta, no consiste en destruir sus fortalezas o explotar sus mercados, sino en estudiar y comprender su humanidad y sus generosas aspiraciones. El nivel de su cultura ha sido elevado. Su cosecha de experiencia registrada dobla a la nuestra. Los chinos han sido idealistas y experimentadores en la elaboración de grandes principios: su historia abre un mundo de elevados anhelos y realizaciones paralelo al de los antiguos pueblos mediterráneos. Necesitamos de sus mejores ideales para complementar los nuestros —ideales contenidos en su arte, en su literatura y en la tragedia de su vida.

Ya hemos tenido pruebas de la vitalidad y valor práctico que la pintura del Extremo Oriente tiene para nosotros en cuanto clave del alma oriental. Esto puede ser importante mientras nos aproximamos a su literatura, a la parte más intensa de ella: su poesía, aunque sea de modo imperfecto.

Creo que quizá deba excusarme* por presumir que continúo esa serie de brillantes estudiosos: Davis, Legge, St. Denys y Giles, que han tratado el tema de la poesía china con el peso de una erudición que no puedo reclamar para mí. Pero no es como lingüista profesional, ni como sinólogo, como me planteo lo que tengo que decir. En cuanto entusiasta admirador de la belleza de la cultura oriental, habiendo pasado gran parte de mi vida en estrecha relación con los orientales, no pude dejar de respirar algo de la poesía encarnada en sus vidas.

En gran parte, mi temeridad se debe a consideraciones de tipo personal. En Inglaterra y América se ha difundido una infausta creencia según la cual la poesía china y japonesa consistirían en poco más que en distracción trivial, infantil, no pudiendo, por tanto, contarse entre las grandes realizaciones de la literatura mundial seria. He oído decir a reputados sinólogos que, excepto para los fines de erudición lingüística profesional, estas ramas de la poesía son terrenos demasiado estériles para tomarse el trabajo de abonarlos y cultivarlos.

Ahora bien, mi propia impresión ha sido tan radical y diametralmente opuesta a tal conclusión, que un generoso entusiasmo me ha llevado a desear compartir con otros occidentales mi gozo recién descubierto. O me autoengaño complacientemente en mi positivo deleite, o bien debe de faltar simpatía estética y sensibilidad poética en los métodos aceptados para presentar la poesía china. Expongo las causas de mi gozo.

El éxito o fracaso al presentar cualquier poesía ex-

* [La excusa era innecesaria, pero el profesor Fenollosa consideró justo presentarla, y por lo tanto, transcribo sus palabras, E. P.]

tranjera en inglés depende en gran parte del oficio poético que se tenga en el medio elegido. Acaso sea esperar demasiado que ancianos eruditos, que habían pasado su juventud en combate singular contra los caracteres chinos, tuvieran éxito también como poetas. Incluso el verso griego habría salido mal parado si sus cultivadores hubieran tenido que limitarse a los provincianos modelos de la versificación inglesa. Los sinólogos debieran recordar que el objeto de la traducción poética es la poesía y no las definiciones léxicas de los diccionarios.

Quizá pueda reclamar un modesto mérito para mi trabajo: presenta por primera vez una escuela de estudios japoneses dentro de la cultura china. Hasta el presente los europeos han estado a merced de la erudición china contemporánea. Hace algunos siglos China perdió gran parte de su identidad creadora y de su penetración con respecto a las causas de su propia vida; pero su espíritu original aún vive, crece e interpreta, transplantado al Japón en su fresca primordial. Los japoneses representan hoy un estadio cultural que, en general, se corresponde con el de China durante la dinastía Sung. He tenido la suerte de estudiar durante muchos años como alumno privado del profesor Kainan Mori, el cual probablemente sea la máxima autoridad viva en poesía china. Recientemente ha sido llamado a ocupar una cátedra en la Universidad Imperial de Tokio.

Mi tema es la poesía, no el lenguaje, aunque las raíces de la poesía estén en el lenguaje. En el estudio de un lenguaje formalmente tan ajeno al nuestro como el chino en su forma escrita, es imprescindible preguntarse por el modo en que esos elementos formales uni-

versales que constituyen la poesía obtienen su alimento.

¿En qué sentido pueden considerarse auténtica poesía unos versos escritos en términos de jeroglíficos visuales? Podría parecer que la poesía, que como la música es un *arte temporal*, constituyendo sus unidades a partir de impresiones sonoras sucesivas, difícilmente será capaz de asimilar un medio verbal en gran medida consistente en estímulos visuales semipictóricos.

Compárese, por ejemplo, este verso de Gray:

The curfew toll the knell of parting day¹

con el verso chino:

月 耀 如 晴 雪

luna rayos como pura nieve

A menos que se dé el sonido de este último verso, ¿qué es lo que tienen en común? No es suficiente aducir que cada uno de ellos contiene una cierta cantidad de significado prosaico. La cuestión reside en lo siguiente: ¿cómo puede implicar el verso chino, *en cuanto forma*, el auténtico elemento que distingue a la poesía de la prosa?

Una segunda mirada revela que las palabras chinas, aunque visibles, ocurren en un cierto sentido necesario, como el de los símbolos fónicos de Gray. Todo lo que requiere la forma poética es una secuencia re-

¹ Una traducción aproximada sería: "La campana tañe el toque fúnebre del día que se acaba." (Nota del traductor.)

gular y flexible, tan plástica como el propio pensamiento. Los caracteres pueden ser vistos y leídos silenciosamente por el ojo uno tras otro:

*Moon rays like pure snow*².

Acaso no siempre tengamos en cuenta de modo suficiente el hecho de que el pensamiento es sucesivo, y no por accidente o debilidad de nuestras operaciones subjetivas, sino porque las operaciones de la naturaleza son sucesivas. Las transferencias de fuerza de agente a objeto, que constituyen los fenómenos naturales, ocupan tiempo. De ahí que una reproducción de tales fenómenos en la imaginación requiera idéntico orden temporal*.

Supóngase que miramos por una ventana y vemos a un hombre. De pronto, vuelve su cabeza y fija su atención activamente sobre algo. Nosotros miramos y vemos que su visión se ha dirigido hacia un caballo. Hemos visto; primero, al hombre antes de actuar; segundo, mientras actuaba; tercero, el objeto hacia el que dirigía su acción. En el habla dividimos la rápida continuidad de esta acción y de su imagen en tres partes esenciales en el orden lógico, y decimos:

*Man sees horse*³.

Resulta claro que estas tres articulaciones, o palabras, son únicamente tres símbolos fonéticos, que representan los tres términos de un proceso natural. Pero

² "Rayos (de) luna como pura nieve" (N. del. T.).

* [Estilo, es decir, limpidez, como opuesto a retórica. E. P.]

³ "(el) Hombre ve (al) caballo. (N. del. T.)

con idéntica facilidad podríamos denotar esos tres estadios de nuestro pensamiento por medio de símbolos igualmente arbitrarios, *cuya base no es el sonido*; por ejemplo, por medio de tres caracteres chinos:

人 見 馬

Hombre

ver

caballo

Si todos supiéramos *qué división* de esta imagen mental del caballo representa cada uno de estos signos, podríamos comunicarnos un pensamiento continuo unos a otros, tanto dibujándolos como pronunciando palabras. Solemos utilizar el lenguaje visible de los gestos de una manera muy semejante.

Sin embargo, la notación china es mucho más que signos arbitrarios. Se basa en una vívida imagen taquígráfica de las operaciones de la naturaleza. En el signo algebraico y en la palabra hablada no existe relación natural entre cosa y signo: todo depende de una mera convención. Pero el método chino sigue la sugerencia natural. Primero está el hombre sobre sus dos piernas. En segundo lugar, su ojo se mueve a través del espacio: un audaz dibujo que representa unas piernas que corren debajo de un ojo; un dibujo esquemático de un ojo, un dibujo esquemático de piernas en movimiento, pero inolvidable una vez que se haya visto. En tercer lugar está el caballo sobre sus cuatro patas.

Estos signos evocan la imagen-idea tan perfectamente como las palabras y, además, de modo más vívido y concreto. Las piernas pertenecen a los tres ca-

racteres: están *vivos*. El conjunto contiene algo de la calidad de la imagen de un movimiento continuo.

La inverosimilitud de un cuadro o una fotografía reside en que, a pesar de su concreción, carecen del elemento de sucesión natural.

Compárese la estatua de Laocoonte con los versos de Browning:

*I sprang to the stirrup, and Joris, and he
And into the midnight we galloped abreast⁴*

La superioridad de la poesía verbal, en cuanto arte, reside en su recurso a la realidad fundamental del *tiempo*. La poesía china tiene la inigualable ventaja de combinar ambos elementos. Habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos. En cierto sentido, es más objetiva que ambos, más dramática. Leyendo chino no parece que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las *cosas* llevando a cabo su propio destino.

Dejando por un momento la forma de la oración, observemos desde más cerca esa calidad de vivacidad en la estructura de las palabras chinas aisladas. Las formas primitivas de estos caracteres eran pictóricas y su acción sobre la imaginación no se ve conmovida ni siquiera en sus posteriores modificaciones convencionales. Quizá no sea bien conocido que gran número de estos radicales ideográficos llevan en sí mismos una *idea verbal de acción*. Podría pensarse que una imagen es naturalmente la imagen de una *cosa* y que, por

⁴ "Salté al estribo, y Joris, y él/Y hacia la medianoche galopamos unos junto a otros." (N. del. T.)

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.

Por ejemplo, el ideograma que significa «hablar» es una boca, de la que salen dos palabras y una llama. El signo que significa «crecer con dificultad» es yerba con la raíz torcida (*vide* Láminas 2 y 4). Pero esta cualidad concreta de *verbo*, tanto en la naturaleza como en los signos chinos, se hace bastante más patente y poética cuando pasamos de esas imágenes originales simples a conjuntos. En este proceso de composición dos cosas unidas no producen una tercera cosa sino que sugieren alguna relación fundamental entre ellas. Por ejemplo, el ideograma para «comensal» es un hombre y un fuego (*vide* Lámina 2, col. 2).

Un auténtico nombre, una cosa aislada, no existe en la naturaleza. Las cosas son sólo los puntos terminales, o mejor, los puntos de encuentro de acciones, cortes transversales de acciones, instantáneas⁵. Un verbo puro, un movimiento abstracto, tampoco cabe en la naturaleza. El ojo ve nombre y verbo como una sola cosa; cosas en movimiento, movimiento de cosas, y eso es lo que tiende a representar la concepción china*.

El sol que subyace el brotar de las plantas = primavera.

El signo sol entrelazado entre las ramas del signo árbol = Este (*vide* Lámina 2).

⁵ En inglés "snapshots". (N. del. T.)

* [Hacha *golpeando* algo; perro *acompañando* al hombre = perrándolo.] [*Vide* Lámina 2, col. 3.]

«Arrozal» más «lucha» = macho (*vide* Lámina 2, col. 3).

«Barco» más «agua» = onda (*vide* Lámina 2, col. 1).

Pero volvamos a la forma de la oración⁶ y veamos qué facultad añade a las unidades verbales de las que está constituida. Supongo que serán muchas las personas que se han preguntado por qué existe la forma de oración, por qué parece tan universalmente necesaria *en toda lengua*. ¿Por qué toda lengua *debe* poseerla y cuál es su tipo normal? Si es tan universal debe corresponderse con alguna ley primaria de la naturaleza.

Se me antoja que los gramáticos profesionales no han dado más que respuestas imperfectas a esta pregunta. Sus definiciones son de dos clases: una es que la oración expresa un «pensamiento completo»; la otra es que con la oración se efectúa la unión de sujeto y predicado.

La primera tiene la ventaja de que intenta establecer una norma natural objetiva, dado que es evidente que un pensamiento no puede ser la verificación de su propio acabamiento. Por una parte, acabamiento práctico puede expresarlo una mera interjección, como «¡eh!», «¡hola!» o «¡zapel!», o simplemente el movimiento de una mano. No hace falta oración alguna para hacer más claro el significado. Por otra parte, ninguna oración completa realmente un pensamiento. El hombre que ve y el caballo que es visto no se estarán quietos. El hombre pensaba montar antes de parecerlo. El caballo coceó cuando el hombre trató de agarrarlo. Lo cierto es que los actos son sucesivos, incluso conti-

⁶ "Sentence" en el original inglés (N. del. T.).

nuos; uno es causa o sucesión de otro. Y aunque podamos encerrar muchas cláusulas en una simple oración completa, el movimiento se escapa por todas partes, como la electricidad de un hilo conductor no recubierto de aislante. Todos los procesos están interrelacionados en la naturaleza; y así no es oración completa (de acuerdo con esta definición), sino la que incluye el tiempo de pronunciación.

En la segunda definición de oración como «unión de un sujeto y un predicado», el gramático cae en la pura subjetividad. *Nosotros* lo hacemos todo; se trata de un malabarismo privado entre nuestra mano derecha y nuestra mano izquierda. El sujeto es aquello acerca de lo que *yo* voy a hablar; el predicado es aquello que *yo* voy a decir de él. Según esta definición, la oración no es un atributo de la naturaleza: es un accidente del hombre en tanto que animal que habla.

Si realmente fuera así, entonces no habría verificación posible de la verdad de una oración. La falsedad sería tan plausible como la verdad. El discurso no implicaría convicción.

Es evidente que esta visión de los gramáticos procede de la desacreditada, o mejor aún, inútil, lógica medieval. De acuerdo con esta lógica, el pensamiento se las entiende con abstracciones, con conceptos extraídos de cosas por medio del discernimiento. Estos lógicos jamás preguntaron cómo estaban en las cosas las «cualidades» que extraían de ellas. La verdad de su tablero dependía del orden natural por el que estas facultades o propiedades o cualidades estaban contenidas en cosas concretas y, sin embargo, desestimaban a la «cosa», considerándola un mero «particular» o peón. Es como si la Botánica razonara a partir de las hojas

bordadas en nuestros manteles. Un pensamiento científico válido sigue lo más de cerca posible las efectivas y enmarañadas líneas de fuerza que vibran a través de las cosas. El pensamiento no se las entiende con conceptos inertes: observa *cosas moviéndose* en su microscopio.

La forma de la oración fue impuesta al hombre primitivo por la propia naturaleza. No fuimos nosotros quienes la hicimos; se trata de un reflejo del orden temporal en la causalidad. Toda verdad ha de ser expresada en oraciones porque toda verdad es *transferencia de fuerza*. El tipo de oración en la naturaleza es como un relámpago. Pasa entre dos miembros: una nube y la tierra. Ninguna unidad de proceso natural puede ser menor que ésta. Todos los procesos naturales son, en sus unidades, tanto como esto. Luz, calor, gravedad, afinidad química, voluntad humana tienen en común el ser operaciones de redistribución de energía. Su proceso unitario puede ser representado así:

<i>término</i>	<i>transferencia</i>	<i>término</i>
<i>desde</i>	<i>de</i>	<i>hacia</i>
<i>el cual</i>	<i>fuerza</i>	<i>el cual</i>

Si consideramos esta transferencia como el acto consciente o inconsciente de un agente, podemos convertir el diagrama en:

<i>agente</i>	<i>acto</i>	<i>objeto</i>
---------------	-------------	---------------

En este diagrama, el acto es la substancia misma del hecho denotado. El agente y el objeto sólo son términos limítrofes.

A mi parecer, la oración normal y típica, en inglés lo mismo que en chino, expresa justamente esta unidad del proceso natural. Unidad consistente en tres palabras necesarias: la primera, denotando el agente o sujeto del cual parte el acto; la segunda, expresando la realización concreta del acto; la tercera, señalando al objeto, al receptor del impacto. Así tenemos:

<i>Agricultor</i>	<i>cultiva</i>	<i>arroz</i>
-------------------	----------------	--------------

La forma de la oración transitiva china, y la de la inglesa (omitiendo partículas) se corresponde exactamente con esta forma de acción universal en la naturaleza. Aproxima lenguaje y *cosas*, y precisamente en su dependencia de los verbos convierte a todo discurso en una especie de poesía dramática.

Un orden de oración diferente es común en lenguas declinables, como el latín, el alemán o el japonés. Esto se debe a que tienen declinaciones, es decir, tienen pequeños añadidos o sufijos, indicadores que señalan quién es el agente, el objeto, etc. En lenguas no declinables, como el inglés y el chino, no existe nada, excepto el orden de las palabras, para distinguir sus funciones. Y este orden no sería indicación suficiente si no fuera el *orden natural* —es decir, el orden de causa y efecto.

Es cierto que en el lenguaje hay formas intransitivas y pasivas, oraciones construidas con el verbo «ser», y también formas negativas. A gramáticos y lógicos, tales formas les han parecido más primitivas que la forma transitiva, o cuando menos, excepciones de la forma transitiva. He sospechado durante mucho tiempo que estas formas, aparentemente excepcionales, han

surgido de la transitiva o se han desgajado de ella por alteración o modificación. Este punto de vista lo confirman algunos ejemplos chinos en los que todavía es posible observar cómo se produce la transformación.

La forma intransitiva se deriva de la transitiva por caída de un objeto general, corriente, reflexivo o análogo: «He runs (a race)». «The sky reddens (itself)». «We breathe (air)»⁷. De este modo obtenemos oraciones débiles e incompletas que suspenden la imagen y nos hacen pensar que algunos verbos denotan estados y no actos. Fuera de la gramática, la palabra «estado» difícilmente sería considerada científica. ¿Quién dudaría que cuando decimos «La pared brilla», queremos decir que esa pared refleja activamente la luz hacia nuestros ojos?

La belleza de los verbos chinos reside en que todos ellos son transitivos e intransitivos, según se quiera. No existe algo como un verbo naturalmente intransitivo. La forma pasiva es evidentemente una oración correlativa que invierte los términos y convierte al objeto en sujeto. En sí mismo, el objeto no es pasivo: añade una fuerza positiva propia a la acción, está de acuerdo, tanto con las leyes científicas como con la experiencia ordinaria. La voz pasiva inglesa con «es», en principio parece constituir un obstáculo para esta hipótesis, pero uno llega a sospechar que la forma original era la de un verbo transitivo generalizado, significando algo semejante a «recibir», que ha degenerado hasta convertirse en auxiliar. Fue una delicia encontrar que éste era el caso en chino.

En la naturaleza no hay negaciones, no existen po-

⁷ "El corre (una carrera)." "El cielo enrojece (a sí mismo)." "Nosotros respiramos (aire)." (N. del. T.)

sibles transferencias de fuerza negativa. La presencia de oraciones negativas en el lenguaje parecería corroborar la visión de los lógicos según la cual una afirmación es un acto subjetivo arbitrario. *Nosotros* podemos afirmar una negación aunque la naturaleza no pueda hacerlo. Pero en este punto la ciencia viene en nuestra ayuda, frente al lógico: todo movimiento aparentemente negativo o disruptivo introduce otras fuerzas positivas. Se requiere un gran esfuerzo para aniquilar. Por tanto, podemos sospechar que si siguiéramos la historia de todas las partículas negativas hasta sus orígenes, encontraríamos que también ellas nacieron de los verbos transitivos. Es demasiado tarde para demostrar tales derivaciones en las lenguas indoeuropeas, puesto que se han perdido las claves; pero en chino todavía se puede observar cómo ideas verbales positivas se convierten en los llamados negativos. Así, en chino, el signo que significa «estar perdido en el bosque» se relaciona con un estado de no-existencia. El inglés «not» («no») = al sánscrito *na*, puede proceder de la raíz *na*: estar perdido, perecer.

Por último, viene el infinitivo que sustituye a la cópula universal «es» por un verbo cromático específico, seguido de un nombre o un adjetivo. No decimos que un árbol «verdea», sino que «el árbol es verde»; tampoco decimos que «los monos paren vida joven», sino que «el mono es un mamífero». Se trata de una debilidad del lenguaje. Proviene de la generalización de todas las palabras intransitivas en una sola. Lo mismo que «vivir», «ver», «andar», «respirar» se han generalizado en estados al caer sus objetos, estos verbos débiles, a su vez, se han reducido al estado más abstracto de todos: llamémosle mera existencia.

En realidad, no existen verbos que sean pura cópula, que respondan a esa concepción original: nuestra propia palabra *existir* significa «manifestar», «mostrarse por medio de un acto concreto». «Es» procede de la raíz idoeuropea *as*, «respirar». «Be» («ser») procede de *bhu*, «crecer».

En chino, el verbo primordial para «es», no sólo significa activamente «tener», sino que muestra, a partir de su derivación, que expresa algo todavía más concreto, digamos que «coger con la mano algo que está en la luna».

有

Aquí, el símbolo más escueto del análisis prosaico se transforma por arte de magia en un espléndido destello de poesía concreta.

No consideraré inútil este dilatado análisis de la oración si he conseguido mostrar hasta qué punto es poética la forma china y cuán cerca está de la naturaleza. Al traducir del chino, especialmente verso, debemos mantenernos lo más cerca posible y aferrarnos con toda la energía de que seamos capaces a la fuerza concreta del original, rechazando siempre que podamos adjetivos, nombres y formas intransitivas y buscando, en lugar de eso, verbos fuertes e individualizados.

Hemos de notar, finalmente, que la semejanza formal entre la oración china y la inglesa hace la traducción de uno al otro idioma excepcionalmente sencilla. El genio de ambas lenguas es casi el mismo. Con frecuencia es posible, omitiendo algunas partículas in-

glesas, realizar una traducción literal palabra a palabra que no sólo resulte inteligible en inglés, sino que incluso estará en un inglés más convincente y poético. En este punto, sin embargo, es preciso seguir muy de cerca lo que se dice, y no meramente lo que se quiere significar en abstracto.

Volvamos ahora de la oración china a la palabra individual escrita. ¿Cómo han de ser clasificadas tales palabras? ¿Son ellas, por naturaleza, unas nombres, otras verbos y otras adjetivos? ¿En chino hay pronombres, preposiciones y conjunciones como en las lenguas occidentales?

A partir del análisis de las lenguas indoeuropeas uno llega a sospechar que esas diferencias no son naturales y que desgraciadamente han sido inventadas por los pragmáticos para hacer confusa una sencilla disposición poética hacia la vida. Todas las naciones han escrito su literatura más robusta y viva antes de haber inventado una gramática. Además, todas las etimologías indoeuropeas apuntan hacia unas raíces que son los equivalentes de los sencillos verbos sánscritos tal y como los encontramos tabulados al final del diccionario de Skeat. La naturaleza misma no tiene gramática*. ¡Coged a un hombre y decidle que él es un nombre, una cosa muerta, y no un conjunto de funciones! Una «parte de la oración» es lo único *que él hace*. Nuestras líneas divisorias se rompen con bastante

* [Incluso el latín, el latín vivo, carecía de las enredadas reglas que abruman a los desgraciados estudiantes. Las reglas, en ocasiones, se tomaban de prestado de los gramáticos griegos; hasta yo mismo he visto gramáticas inglesas tomando de prestado los casos oblicuos de las gramáticas latinas. A veces provenían de la manía gramatical y categorizante de los pedantes. El latín vivo sólo tenía sensibilidad para los casos: la emoción ablativa y dativa. E. P.]

frecuencia, una parte de la oración actúa por otra. Actúan la una *por* la otra porque originalmente ambas partes eran una y la misma.

Somos muy pocos los que nos damos cuenta de que en nuestra propia lengua estas diferencias coexistían orgánicamente; que aún tienen vida. Sólo cuando surge la dificultad de situar un término extraño, o cuando nos vemos obligados a traducir a una lengua muy diferente, alcanzamos durante un momento el calor más íntimo del pensamiento, un calor que funde las partes de la oración para que sean moldeables a voluntad.

Uno de los hechos más interesantes de la lengua china es que en ella podemos distinguir, además de las formas de las oraciones, las partes de la oración surgiendo, creciendo literalmente unas de otras. Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que *cosa* y *acción* no están formalmente separadas. La lengua china, pues, desconoce la gramática. Sólo posteriormente los extranjeros, europeos y japoneses, han empezado a torturar esta lengua vital forzándola para que se adecuara a sus definiciones. En nuestra lectura del chino hemos introducido todas las debilidades de nuestros formalismos. Esto resulta particularmente triste en poesía, porque la única necesidad, incluso en nuestra propia poesía, consiste en mantener las palabras lo más flexibles que se pueda, llenas de la savia de la naturaleza.

Llevemos nuestro ejemplo un poco más allá. En inglés decimos que «to shine» («brillar») es un *verbo en infinitivo* porque da el significado abstracto del verbo sin condiciones. Si necesitamos un adjetivo correspondiente, tomamos una palabra diferente, «bright» («brillante»). Si necesitamos un nombre decimos «lumino-

sity» («luminosidad» o «brillantez»), que es abstracto y se deriva de un adjetivo. Para obtener un nombre tolerablemente concreto, hemos de abandonar las raíces verbales y adjetivales y recurrir a una cosa arbitrariamente separada de su radio de acción, digamos «el sol» o «la luna». Por supuesto que en la naturaleza no hay nada tan separado y, por tanto, este modo de nombrar es en sí mismo una abstracción. Incluso aunque tuviéramos una palabra común que subyaciera simultáneamente al verbo «shine» («brillar»), al adjetivo «bright» («brillante») y al nombre «sol» lo llamaríamos «infinitivo del infinitivo». En nuestra opinión, esto sería algo extremadamente abstracto, demasiado intangible para que pueda ser empleado*.

Los chinos tienen una palabra, *ming* o *mei*. Su ideograma es el signo de un sol unido al signo de la luna. Así, se escribe literalmente «el sol y la luna de la taza» para decir «el brillo de la taza». Empleado como verbo, se escribe «la taza sol y luna»; de hecho, «taza sol-luna», o en una forma más débil, «la taza es como el sol», es decir, brilla. «Taza sol-luna» es, naturalmente, una taza brillante. No hay confusión posible con respecto al significado real, aunque un estúpido erudito pueda perder una semana intentando decidir qué «parte de la oración» debería emplear para traducir un pensamiento tan simple y directo del chino al inglés.

El hecho es que casi todas las palabras chinas es-

* [Un buen escritor usaría 'shine' ('brillar'), 'shining' ('brillante') y 'the shine' ('el brillo'), o 'sheen' ('brillantez'), posiblemente pensando en la palabra alemana 'schöne' y 'Schönheit'; pero esto no invalida la suposición del profesor Fenollosa. E. P.]

Lo mismo puede decirse para el castellano. En este caso, como en otros anteriores y algunos que seguirán, la traducción ha sido forzada, tratando de seguir de cerca el razonamiento del original. (N. del T.)

critas son propiamente palabras subyacentes y, sin embargo, *no* abstractas en absoluto. No son, pues, excluyentes de las partes de la oración, son de una categoría que las comprende a todas; no son algo que no es ni nombre, ni verbo, ni adjetivo, sino algo que es todos ellos a la vez y en todo momento. El uso puede inclinar el significado ora a un lado, ora al otro, según el punto de vista, pero el poeta es libre en todos los casos para manipularlo concreta y enriquecedoramente como hace la naturaleza.

En la derivación de nombres a partir de verbos, la lengua china se ha retrasado con respecto al indoeuropeo. Casi todas las raíces sánscritas que parecen subyacer a las lenguas europeas son verbos rudimentarios que expresan acciones características de la naturaleza visible. El verbo debe ser el hecho primario de la naturaleza, dado que movimiento y cambio son todo lo que de ella podemos conocer. En la rudimentaria oración transitiva ya citada, «Agricultor cultiva arroz», el agente y el objeto son nombres tan sólo en cuanto limitan una unidad de acción. «Agricultor» y «arroz» son meros términos rígidos que definen los extremos de la acción de cultivar. Pero en sí mismos, aparte de esta función que desempeñan en la oración, son naturalmente verbos. El agricultor es alguien que ara la tierra, y el arroz es una planta que crece de una determinada manera. Esto está indicado en los caracteres chinos. Y probablemente ejemplifique la derivación más corriente de nombres a partir de verbos. En todas las lenguas, incluida la china, un nombre es originariamente «lo que hace algo», lo que ejecuta la acción verbal. Así, «the moon» («la luna») procede de la raíz *ma*, que significa «el que mide». El sol significa «lo que engendra».

La derivación de adjetivos a partir de verbos casi no necesita ser ejemplificada. Aún hoy día podemos ver a participios convirtiéndose en adjetivos. En japonés el adjetivo es decididamente una parte de la inflexión del verbo, un modo específico, y por ello todo verbo es también adjetivo. Esto nos aproxima a la naturaleza puesto que en todos los casos la cualidad sólo es una capacidad de acción considerada en posesión de una inherencia abstracta. Lo verde es sólo una determinada velocidad de vibración, la dureza es un cierto grado de coherencia en la tensión. En chino el adjetivo siempre conserva un substrato de significado verbal. Debemos tratar de conservar ese substrato en la traducción y no contentarnos con añadir alguna abstracción adjetival inerte a «es».

Más interesantes aún son las «preposiciones» chinas, que a menudo son post-posiciones. Las preposiciones son tan importantes en las lenguas europeas sólo porque hemos perdido la fuerza de nuestros verbos intransitivos. Tenemos que añadir pequeñas palabras supernumerarias para recuperar la fuerza original. Aún decimos «I see a horse» («veo un caballo»), pero empleando el verbo «look» («mirar») hemos de añadir la partícula que indica dirección, «at» («a») para recuperar la transitividad natural*.

Las preposiciones son algunas de las formas por medio de las cuales se completan verbos incompletos. Apuntando hacia los nombres en cuanto límites, dirigen la fuerza hacia ellos. Es decir, las preposiciones

* [Es un mal ejemplo: podemos decir 'I look fool' ('parezco loco'). 'Look', transitivo, en la actualidad significa 'asemejarse'. Tendemos a abandonar palabras específicas como 'resemble' ('asemejarse') sustituyéndolas por verbos imprecisos con preposiciones de dirección. E. P.]

son naturalmente verbos de uso generalizado o condensado. En las lenguas indoeuropeas a veces resulta difícil descubrir los orígenes verbales de preposiciones simples. En «off» («fuera», «lejos») podemos ver un fragmento de la idea de «to throw off» («arrojar»)⁸. En chino la preposición es decididamente un verbo, utilizado especialmente en un sentido general. Estos verbos se emplean a menudo en su sentido verbal especial y una traducción al inglés los debilita si se substituyen sistemáticamente por incoloras preposiciones.

Así, en chino, por = causar; hacia = caer; en = permanecer, quedar; desde = seguir, etcétera.

Las conjunciones son igualmente derivativas; usualmente sirven para mediatizar acciones entre verbos, y por tanto son necesariamente acciones en sí mismas. Así, en chino, porque = usar; y = estar incluido en algo; otra forma de «y» = ser paralelo; o = participar; si = permitir. Esto mismo es válido para otras muchas partículas no detectables en las lenguas indoeuropeas.

Los pronombres son como una espina clavada en nuestra teoría de la evolución, dado que han sido considerados como expresiones inanalizables de personalidad. Pero en chino, incluso ellos nos revelan sus sorprendentes secretos de metáfora verbal. Son una constante fuente de pobreza si se traducen a la ligera. Tomemos, por ejemplo, las cinco formas de «yo». Hay el signo de una «lanza en la mano» = un yo muy enfático; el número cinco y una boca = un yo débil y a la defensiva que detiene a una multitud hablando; ocultar = un yo privado y egoísta; un «yo mismo» (el signo

⁸ La traducción de las preposiciones inglesas aisladas resulta poco menos que imposible. He procurado dar los sentidos que se correspondieran mejor con las tesis de Fenollosa. (N. del. T.)

del capullo del gusano de seda) y una boca = un yo ensimismado de alguien que se escucha a sí mismo; este yo sólo se utiliza cuando uno se habla a sí mismo.

Confío en que esta digresión con respecto a las partes de la oración se justifique. En primer lugar, demuestra el enorme interés de la lengua china por arrojar luz sobre nuestros procesos mentales olvidados y, de este modo, abre un nuevo capítulo en la filosofía del lenguaje. En segundo lugar, resulta indispensable para comprender la materia prima poética que la lengua china proporciona. La poesía difiere de la prosa en el colorido concreto de su enunciación. No le basta con proporcionar significados a los filósofos. Debe despertar las emociones con el encanto de las impresiones directas iluminando regiones donde el intelecto sólo puede avanzar a tientas*. La poesía debe suministrar lo que se dice y no meramente lo que se quiere decir. El significado abstracto es poco intenso y la imaginación lo da todo. La poesía china exige que abandonemos nuestras estrechas categorías gramaticales, que sigamos el texto original con la riqueza de los verbos concretos.

Pero esto sólo es el comienzo del asunto. Hasta ahora hemos mostrado los caracteres y la oración china como vívidas representaciones taquigráficas de acciones y procesos naturales. Ellas encierran verdadera poesía. Tales acciones *se ven*, pero la lengua china sería pobre y la poesía china un arte inferior si no fueran capaces de representar también lo invisible. La mejor poesía, además de con imágenes naturales, trata con pensamientos elevados, con sugerencias espirituales y con os-

* [Cf. el principio de la Aparición primaria, "Spirit of Romance". E. P.]

curas relaciones. La mayor parte de la verdad natural se oculta en procesos que la vista no percibe y en armonías demasiado vastas, en vibraciones, cohesiones y afinidades. El chino también alcanza todo eso y con gran intensidad y belleza.

Es posible preguntarse: ¿cómo ha sido capaz el chino de construir un vasto lienzo espiritual a partir de una escritura por imágenes? Para la mentalidad occidental ordinaria que concibe el pensamiento dentro de categorías lógicas y que condena la facultad imaginativa directa, esta proeza parece imposible. Sin embargo, la lengua china, con sus peculiares materiales, ha pasado de lo visible a lo invisible a través del mismo procedimiento que utilizaron todos los pueblos antiguos. Este procedimiento es la metáfora, el empleo de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales*.

Toda la delicada substancia del lenguaje está construida sobre los cimientos de la metáfora. Los términos abstractos estudiados por medio de la etimología revelan sus antiguas raíces hundidas en algún hecho directo. Pero las metáforas primitivas no surgen a partir de procesos *subjetivos* arbitrarios. Sólo son posibles porque siguen líneas objetivas de relaciones que se dan en la misma naturaleza. Las relaciones son más reales e importantes que las cosas que por ellas se relacionan. Las fuerzas que producen el ángulo de flexión de las ramas de una encina ya estaban contenidas en potencia en la bellota. Líneas de resistencia similares que controlan la vitalidad del crecimiento gobiernan las ramificaciones de ríos y naciones. Así, un nervio, un cable, un camino y una aduana no son sino los diversos ca-

*[Compárese con la *Poética* de Aristóteles: "La rápida percepción de relaciones es la señal del genio." E. P.]

nales por los que la comunicación se realiza. Esto es más que una analogía, es una identidad de estructura. La naturaleza proporciona sus propias claves. Si el mundo no hubiera estado lleno de homologías, simpatías e identidades, el pensamiento no existiría y el lenguaje habría permanecido encadenado a lo obvio. Tampoco habría existido puente por el que cruzar de la verdad menor de lo visible a la verdad mayor de lo invisible. Tampoco más de unos cientos de raíces de nuestros diccionarios podrían haber tratado directamente con procesos físicos. Estas raíces podemos identificarlas con bastante facilidad en el sánscrito primitivo. Son, casi sin excepción, verbos vívidos. La riqueza del lenguaje europeo creció siguiendo lentamente el intrincado entramado de sugerencias y afinidades de la naturaleza. La metáfora se amontonaba sobre la metáfora en estratos casi geológicos.

La metáfora, reveladora de la naturaleza, es la substancia misma de la poesía. Lo conocido interpreta lo oscuro, el universo vive con el mito. La belleza y libertad del mundo perceptible proporcionan un modelo, y la vida está preñada de arte. Es un error suponer, como algunos de los filósofos de la estética, que arte y poesía intentan ocuparse de lo general y lo abstracto. Esta falsa concepción la hemos heredado de la lógica medieval. Arte y poesía se ocupan de lo concreto de la naturaleza, con hileras de «particulares» separados, porque tales hileras no existen. La poesía es más refinada que la prosa, porque nos puede entregar una verdad más concreta con las mismas palabras. La metáfora, su instrumento capital, es a la vez la substancia de la naturaleza y el lenguaje. La poesía sólo hace

conscientemente * lo que los pueblos primitivos hacían inconscientemente. La labor principal del literato al tratar con el lenguaje, y especialmente de los poetas, consiste en rastrear las viejas líneas de avance hasta su origen **. Debe hacer esto para mantener a sus palabras enriquecidas con todas sus sutiles resonancias de significado. Las metáforas originales son como una especie de fondo luminoso que dan color y vitalidad, aproximándolas a la concreción de los procesos naturales. Shakespeare abunda en ejemplos de esto. Por estas razones la poesía fue la primera de las artes; poesía, lenguaje y conservación del mito crecieron juntos.

Me he demorado en lo anterior porque me permite demostrar claramente por qué creo que la lengua china escrita ha absorbido no sólo la substancia poética de la naturaleza y ha construido con ella metáforas de segunda potencia, sino también porque, gracias a su visibilidad pictórica, ha sido capaz de conservar su poesía creativa original con mucho más vigor y vitalidad que cualquier otra lengua fonética. Veamos ahora en primer lugar cómo se mantiene cerca del corazón de la naturaleza en sus metáforas. Podemos observar cómo pasa de lo visible a lo invisible como la vimos pasar de verbo a pronombre. Además mantiene su primitiva savia y no está cortado y seco como una rama caída. Se nos ha dicho que el pueblo chino era frío, práctico,

* [Vide también un artículo sobre 'Vorticismo' en la *Fortnightly Review* de setiembre de 1914. "The language of exploration", ahora en mi "Gaudier-Brzeska". E. P.]

** [Me permito sugerir con toda humildad que esto se aplica también a la traducción de textos antiguos. El poeta, al ocuparse de su propio tiempo, también debe de tratar de que el lenguaje no se le petrifique en las manos. Debe estar preparado para nuevos avances en el terreno de la auténtica metáfora, que es la metáfora interpretativa, o imagen, diametralmente opuesta a la metáfora falsa u ornamental. E. P.]

mecánico, literal y sin rastro de genio imaginativo. Eso son sinsentidos.

Nuestros antepasados convirtieron la acumulación de metáforas en estructuras de lenguaje y en sistemas de pensamiento. Las lenguas hoy día son delgadas y frías porque cada vez pensamos menos dentro de ellas. Estamos forzados, debido a la precisión y brevedad, a reducir cada palabra a su mínima expresión de significado. La naturaleza se ha convertido más y más en una fábrica, en lugar de ser un paraíso. Aceptamos el mal uso vulgar del momento presente.

Un estadio tardío de la decadencia del lenguaje se encuentra embalsamada en el diccionario.

Sólo los eruditos y los poetas se aventuran con esfuerzo por la senda hacia las etimologías y recomponen el habla lo mejor que pueden a partir de fragmentos olvidados. Esta anemia del habla moderna es estimulada por la escasa fuerza cohesiva de nuestros símbolos fonéticos. En una palabra fonética hay poco o nada que exhiba las etapas embrionarias de su crecimiento. No lleva su metáfora en la cara. Olvidamos que, una vez, personalidad significó no el alma, sino la máscara del alma. Esto es algo que posiblemente no puede ser olvidado al utilizar los símbolos chinos.

En esto la lengua china muestra sus ventajas. Su etimología es constantemente visible. Mantiene el impulso creativo y sus procesos funcionando visiblemente. Después de milenios aún se perciben las líneas de avance metafórico y en muchos casos todavía aparecen en el significado. Así, una palabra, en lugar de empobrecerse más y más, como nos ocurre con las nuestras, se hace más y más rica de edad en edad hasta volverse casi conscientemente luminosa. Su utilización en filosofía e

historia, en biografía y en poesía, crean a su alrededor un nimbo de significado. Un significado que se centra en torno al símbolo gráfico. La memoria puede retenerlo y emplearlo. El auténtico limo de la vida china está ligado a las raíces de su lenguaje. La multitud de ilustraciones que llenan sus anales de experiencia personal, las líneas de tensión que convergen en un clímax trágico —con el carácter moral como auténtico origen del principio—, todo eso es enviado al tiempo a la mente como valor de refuerzo por acumulación de significado, cosa que en una lengua fónica difícilmente sería posible. Sus ideogramas son como banderas de campaña bañadas en sangre para un viejo soldado. Entre nosotros, el poeta es el único para el cual los tesoros acumulados de las razas de palabras son reales y activos. El lenguaje poético siempre vibra en oleadas de resonancia y afinidades naturales, pero en chino la visibilidad de la metáfora tiende a elevar esta cualidad a su máxima intensidad.

Ya he mencionado la tiranía de la lógica medieval. Según esta lógica europea, el pensamiento es una especie de fábrica de ladrillos. Se compone de pequeñas unidades o conceptos. Estas unidades se apilan en hileras según su tamaño y se marcan con palabras para su uso futuro. Este uso consiste en coger unos cuantos ladrillos y ordenarlos para construir, formar una especie de pared llamada oración, empleando una masa blanca para la cópula positiva «es», o bien una masa negra para la cópula negativa «no es». De esta manera producimos proposiciones tan admirables como: «Un babuino de cola enroscada no es una asamblea constitucional».

Consideremos ahora una fila de cerezos. De cada uno de ellos procedemos a obtener un «abstracto», un cierto

conjunto de cualidades comunes que podríamos expresar con el nombre de cereza o cerecidad. Después, en una segunda mesa, colocamos algunos conceptos característicos: cereza, rosa, crepúsculo, óxido de hierro, flamenco. De todos ellos abstraemos otra cualidad común, y la denominamos «rojo» o «rojicidad». Es evidente que este proceso de abstracción puede proseguirse indefinidamente y con todo tipo de materiales. Podemos seguir construyendo pirámides de conceptos atenuados hasta llegar a la cúspide: «ser».

Con esto basta para ilustrar el proceso característico. En la base de la pirámide yacen las *cosas*, pero como si estuvieran aturdidas. No pueden conocerse a sí mismas como cosas hasta que hayan pasado por los diferentes estratos de la pirámide. El modo en que las cosas ascienden o descienden por la pirámide puede ejemplificarse como sigue: Tomamos un concepto de baja atenuación, tal como «cereza»; vemos que está contenido en otro más alto, tal como «rojicidad». Entonces nos permitimos decir en forma de oración: «La cerecidad está contenida en la rojicidad», o más brevemente: «(La) cereza es roja». Si, por otra parte, no podemos encontrar el sujeto elegido dentro de un determinado predicado, utilizamos la cópula negativa y decimos, por ejemplo, «(La) cereza no es líquida».

Desde este punto podríamos continuar hasta la teoría del silogismo, pero nos abstenemos. Basta con señalar que el lógico adiestrado encuentra conveniente almacenar en su mente largas listas de nombres y adjetivos, porque ellos son, naturalmente, los nombres de las clases. La mayor parte de los libros de texto sobre lenguaje comienzan con esas listas. El estudio de los verbos es deficiente, porque en un sistema semejante

sólo hay un verbo que funciona, a saber, el casi-verbo «es». Todos los demás verbos pueden transformarse en participios y gerundios. Por ejemplo, «correr» se convierte prácticamente en un caso de «corriendo». En lugar de pensar directamente «El hombre corre», nuestro lógico hace dos ecuaciones subjetivas, es decir: El individuo en cuestión está contenido en la clase «hombre»; y la clase «hombre» está contenida en la clase de «cosas que corren».

El desperdicio y la debilidad de este método resultan evidentes y flagrantes. Incluso en su propia esfera es incapaz de pensar la mitad de lo que quiere pensar. No tiene modo de reunir dos conceptos que no estén situados uno bajo otro en la misma pirámide.

En este sistema es imposible representar el cambio o cualquier tipo de crecimiento.

Esto probablemente explica por qué la idea de evolución llegó tan tarde a Europa. *Su formulación era imposible hasta que se estuviera preparado para destruir la inveterada lógica clasificatoria.*

Y mucho peor que esto es que tal lógica no puede ocuparse de ningún tipo de interacción ni de ninguna multiplicidad de funciones. Según esto, la función de mis músculos está tan aislada de la función de mis nervios como un terremoto lunar. Por ello, las despreciables y humildes cosas de la base de la pirámide sólo son particulares peones.

La ciencia luchó hasta llegar a las cosas.

Todo su trabajo fue hecho desde la base de la pirámide, no desde la cima. La ciencia ha descubierto cómo las funciones obtienen coherencia en las cosas. Expresa sus resultados en grupos de oraciones que no comprenden nombres ni adjetivos, sino verbos de un

carácter especial. La verdadera fórmula del pensamiento es: El cerezo es todo lo que él hace. Es un conjunto de verbos correlativos. En el fondo, estos verbos son transitivos. Tales verbos pueden ser casi infinitos en número.

En lenguaje y en gramática la ciencia se opone radicalmente a la lógica. Los hombres primitivos que crearon el lenguaje estaban de acuerdo con la ciencia y no con la lógica. La lógica ha abusado del lenguaje que ellos dejaron a merced de ella.

La poesía concuerda con la ciencia y no con la lógica.

En el momento en que utilizamos la cópula, en el momento en que expresamos contenidos subjetivos, la poesía se evapora. Cuanto más concreta y vívidamente expresamos la interacción entre las cosas, mejor será la poesía. En poesía necesitamos miles de palabras activas, cada una de las cuales se exalta para mostrar la causa y las fuerzas vitales. No podemos exhibir la riqueza de la naturaleza por mera acumulación, por amontonamiento de oraciones. El pensamiento poético obra por sugerencia reuniendo el máximo significado dentro de la sencilla frase preñada, cargada y luminosa en su interior.

En los caracteres chinos cada palabra acumula esa especie de energía en sí misma.

Si intentamos estudiar formalmente la poesía china, debemos prevenirnos contra las trampas de la lógica. Debemos tener cuidado con los estrechos significados utilitarios modernos atribuidos a las palabras en los diccionarios comerciales. Debemos intentar preservar las resonancias metafóricas. Debemos estar prevenidos frente a la gramática inglesa, sus partes de la oración

y su perezosa complacencia en nombres y adjetivos. Debemos buscar o, al menos, tener presente la resonancia verbal de cada nombre. Debemos evitar «es» y recurrir a verbos ingleses despreciados. La mayor parte de las traducciones existentes violan todas estas reglas.

El desarrollo de la oración transitiva normal se funda en el hecho de que una acción de la naturaleza siempre origina otra; así, el agente y el objeto son, de hecho, verbos. Por ejemplo, nuestra oración «La lectura promueve la escritura», en chino podría expresarse con tres verbos. Esta forma es el equivalente de tres cláusulas ampliadas y puede ser puesta en forma adjetival, participial, infinitiva, relativa o condicional. Uno de los muchos posibles ejemplos es: «Si uno lee, eso le enseña a escribir». Otra es: «Uno que lee se convierte en uno que escribe». Pero en la primera forma condensada un chino escribiría: «Leer promover escribir». La preeminencia del verbo y su capacidad para modificar todas las demás partes de la oración nos proporciona el modelo de un estilo terso y refinado.

He visto muy pocas veces a nuestros retóricos ocuparse del hecho de que la gran fuerza de nuestra lengua reside en su espléndido repertorio de verbos transitivos, tanto procedentes de fuentes anglosajonas como de fuentes latinas. Ellos nos proporcionan las caracterizaciones de fuerza más individuales. Su potencia reside en su consideración de la naturaleza como un vasto almacén de fuerzas. En inglés no decimos que las cosas parecen, o aparecen, o acontecen, ni siquiera decimos que son, sino que *hacen*. La voluntad es la base de nuestra lengua *. Hemos sorprendido al demiurgo *in*

* [Compárese la definición de Dante de 'rectitudo' como la dirección de la voluntad. E.P.]

fraganti. Yo tuve que descubrir por mi cuenta por qué el inglés de Shakespeare era tan inmensamente superior al de todos los demás. Encontré que se debía a su utilización persistente, natural y magnífica, de cientos de verbos transitivos. Raramente se encuentra un «es» en sus oraciones. «Es» se presta fácilmente para los usos de nuestro ritmo en sílabas no acentuadas; sin embargo, él lo rechaza. Un estudio de los verbos en Shakespeare debe ser el fundamento de todo ejercicio de estilo.

Encontramos en el chino poético una riqueza de verbos transitivos aún mayor que en el inglés de Shakespeare. Esto procede de su capacidad para combinar varios elementos pictóricos en un solo carácter. No tenemos en inglés un verbo por el que dos cosas, digamos el sol y la luna, actúen conjuntamente. Prefijos y afijos solamente dirigen y califican. En chino el verbo puede ser calificado más minuciosamente. Encontramos cientos de variantes apiñándose en torno a una sola idea. Así, «navegar por placer» sería un verbo totalmente distinto a «navegar con propósitos comerciales». Hay docenas de verbos chinos que expresan los diversos matices de la pena, aunque en las traducciones inglesas usualmente todos ellos se reducen a una sola expresión mediocre. Muchos de ellos sólo pueden ser expresados por perífrasis, pero, ¿qué derecho tiene el traductor a desdeñar las resonancias? Hay sutiles matices. Deberíamos agotar nuestros recursos en inglés.

Es cierto que el elemento pictórico original de muchos ideogramas chinos ya no puede ser puesto al descubierto y que incluso los lexicógrafos chinos admiten que las combinaciones con frecuencia sólo aportan un

calor fonético. Pero yo encuentro increíble que una subdivisión tan minuciosa de la idea hubiera podido existir aislada como sonido abstracto sin el carácter concreto. Esto contradice la ley de la evolución. Las ideas complejas sólo surgen gradualmente al tiempo que surge el poder que las mantiene unidas. La poquedad de los sonidos de la lengua china no habría podido conseguir tal cohesión. Tampoco es concebible que la lista entera hubiera sido hecha de una vez, como se componen los códigos cifrados comerciales. ¿Las palabras extranjeras acaso recordaban ideogramas chinos asociados con sonidos vagamente similares? ¿Hemos de creer, por ello, que la teoría fonética es en gran medida defectuosa? La metáfora existía originalmente en muchos casos en los que ahora ya no podemos descubrirla. Muchas de nuestras propias etimologías se han perdido. Es fútil tomar la ignorancia de la dinastía Han por omniscencia*. No es cierto, como afirma Legge, que los pictogramas originales nunca hubieran

* [La evidencia circunstancial confirma lo expresado por el profesor Fenollosa. Un día, Gaudier-Brzeska estaba sentado en mi habitación antes de partir para la guerra. Era capaz de leer los radicales chinos y muchos signos compuestos casi a voluntad. Solía considerar vida y naturaleza en términos de planos y aristas. Sin embargo, sólo había pasado dos semanas en el museo estudiando los caracteres chinos. Le asombraba la estupidez de los lexicógrafos que, a pesar de sus conocimientos, no eran capaces de discernir los valores pictóricos que, para él, eran perfectamente obvios y aparentes. Algunas semanas después, Edmond Dulac, que es un hombre de una tradición totalmente diferente, se sentaba en el mismo sitio y realizaba un panegrico improvisado de los elementos del arte chino, de las unidades de composición extraídas de los caracteres escritos. No utilizó las mismas palabras que el profesor Fenollosa —dijo 'bambú' en lugar de 'arroz'—. Dijo que la esencia del bambú reside en la determinada manera en que crece; esto aparece en el signo de bambú, y todas las formas de bambú proceden de eso. Después comenzó a impugnar el vorticismo, fundándose en que este movimiento no podía esperar hacer en Occidente, en el transcurso de una vida, lo que en China había requerido siglos para desarrollarse. E. P.]

servido para construir un pensamiento abstracto. Esto es un error vital. Hemos visto que nuestras propias lenguas han surgido de unos cuantos cientos de vívidos verbos fonéticos por derivación figurativa. Una trama más vasta podría haberse construido en chino por composición metafórica. No existe ninguna idea atenuada que no hubiera podido ser formulada con mayor viveza y permanencia que las que hubiéramos podido obtener por el empleo de raíces fonéticas. Un método pictórico semejante, ejemplificado por el chino o no, sería el lenguaje ideal del mundo.

Sin embargo, ¿no basta con mostrar que la poesía china se retrotrae hasta los procesos de la naturaleza por medio de su vitalidad, del peso de sus figuras? Si tratamos de seguir su desarrollo en inglés, debemos utilizar palabras altamente cargadas, palabras cuya capacidad de sugestión vital se entrevera e imbrica como hace la naturaleza. Las oraciones deben entremezclarse como los bordes de las banderas, o como los colores de muchas flores mezcladas en el esplendor de un prado.

El poeta nunca puede ver demasiado o sentir demasiado. Sus metáforas son sólo modos de evitar la muerta argamasa blanca de la cópula. Resuelve su indiferencia en un millar de matices verbales. Sus figuras inundan las cosas con chorros de diversas luces como el súbito brotar de las fuentes. Los poetas prehistóricos que crearon el lenguaje descubrieron toda la armoniosa estructura de la naturaleza, cantaron sus procesos en sus himnos. Y esta difusa poesía que ellos crearon, Shakespeare la ha condensado en una substancia más tangible. Así, en toda poesía, una palabra es como el sol, con su corona y su cronosfera; las palabras se

amontonan sobre las palabras y se envuelven y rodean con sus luminosas envolturas hasta convertirse en franjas luminosas muy claras y continuas.

Ahora estamos en disposición de apreciar todo el esplendor de algunos versos de la poesía china. La poesía sobrepasa a la prosa especialmente porque el poeta selecciona por yuxtaposición aquellas palabras cuyas resonancias se funden en una delicada y lúcida armonía. Todas las artes siguen la misma ley; la armonía más refinada descansa en el delicado equilibrio de las resonancias. En música toda posibilidad y toda teoría de la armonía se basa en las resonancias. En este sentido la poesía parece un arte más difícil.

¿Cómo podremos determinar las resonancias metafóricas de palabras vecinas? Podemos evitar las infracciones flagrantes como las metáforas mixtas. Podemos encontrar la concordancia o armonía más intensa, como en el discurso de Romeo ante Julieta muerta.

También aquí la ideografía china tiene su ventaja, incluso en un solo verso; por ejemplo: «El sol surge en el Este».

Las resonancias vibran ante el ojo. La riqueza de la composición en caracteres hace posible una selección de palabras en las que una sola resonancia dominante colorea cada plano de significado. Esta es tal vez la cualidad más conspicua de la poesía china. Examinemos el verso:

日

sol

昇

surge

(en el)

東

Este

Por un lado tenemos al sol, el luminoso; por el otro lado tenemos el signo del Este, que es el sol enredado en las ramas de un árbol. En el signo del medio tenemos el verbo «surgir», «emerger», «elevarse», «salir», con el que aumenta la homología; el sol está sobre el horizonte, pero además de esto la única línea vertical de este signo representa el crecimiento incipiente del tronco del signo «árbol». Pero esto sólo es el comienzo, aunque apunta hacia un método, un método inteligente de lectura.

NOTA FINAL. E. P., 1935. A pesar de lo poco que hayamos aprendido de Fenollosa hace veinte años, todo Occidente aún se mantiene en la más crasa ignorancia acerca del arte chino de la sonoridad verbal. Ahora dudo acerca de si es inferior al de los griegos. Siendo nuestros poetas descuidados, ignorantes de la música y sin oído, no tiene sentido culpar a los profesores de la pobreza de la poesía.

月 耀 如 晴 雪

梅 花 似 照 晃

可 憐 金 鏡 轉

庭 上 玉 芳 馨

LAMINA 1

Fenollosa dejó las notas sin terminar; yo las continúo por conjetura. Las imágenes primitivas fueron «fijadas» en un determinado momento. E. P.

LUNA	RAYOS	COMO	PURA	NIEVE
disco solar con los cuernos de la luna	brillante + plumas volando. Arriba, imagen abreviada de alas; abajo, ave = volar. Fenollosa y Morrison señalan que se trata de un ave de cola corta	mujer boca	sol + cielo azul. Cielo conteniendo probablemente la idea de tienda de campaña. El autor ha evitado un «pura» conteniendo sol + escoba	lluvia + escoba; bóveda celeste o sábana sobre gotas cayendo. Movimiento rasante de nieve; aspecto de escoba de la nieve
CIRUELO	FLORES	PARECEN	BRILLANTES	ESTRELLAS
pecho árbol + femenino torcido	hombre + cuchara debajo de abreviatura de plantas. Probablemente representación actual de capullos. Flores en lo alto de la cabeza de un hombre	hombre + intentar = hace lo que puede hacia	sol + cuchillo, boca, fuego	sol brillante. Aquí el brillo regresa al origen: fuego sobre las piernas de un hombre moviéndose
PUEDO	ADMIRAR	ORO	DISCO	GIRAR
boca, anzuelo. Supongo que incluso es una esquina protegida	(estar enamorado de) corazón + chica + descendiendo a través de dos	La forma actual parece un rey y una gema; pero la antigua podría ser una balanza y crisoles.	levantar oro + sol y piernas (corriendo)	carromato + décima parte de un codo (?). Objeto torcido girando sobre un eje
JARDIN	ARRIBA	JOYA	YERBAS	FRAGRANTES
mezclar + paz, en mitad del patio		rey y punto Nota: hombre sincero + punto = perro	plantas tapa cuchillo. Es decir: cosas que crecen y pueden ser destruidas	Específicamente dado en Morrison como fragancia desde la distancia. Parece diferir con Fenollosa en cuanto al significado del sol bajo un árbol que crece (causa de fragancia)

NOTAS A LA LAMINA 1

El componente «brillante» del segundo ideograma se resuelve en fuego sobre un hombre (que camina). La imagen es abreviada para la luz y las piernas que se mueven. Creo que este ideograma, en su origen, podría haber sido el dios sol bajo el horizonte, en cualquier caso, es la parte de arriba del signo «fuego». Esto también se aplica al verso 2, quinto ideograma, en el que las piernas son más evidentes. El signo «lluvia» (desarrollado en el signo «nieve») puede sugerir la bóveda celeste, el techo de una tienda de campaña.

La extensa base del último signo compuesto («fragante»), Morrison la considera como meramente un sol ardiendo.

Comenzando por la parte superior izquierda, tenemos un estudiante sobre algo como un cadáver (un signo que yo sólo encuentro en combinación: (?) un cadáver herido). Este par sólo forma «una forma vulgar del signo», o una abreviatura del signo de «voz, notas musicales, sonido, ruido», también abreviatura del ruido de una explosión; a la derecha, «armas como venablos»; esto forma = enemigo; y el total es, sol bajo árbol bajo enemigo.

Paráfrasis

La nieve de la luna cae sobre un ciruelo;
Sus ramas están llenas de brillantes estrellas.
Podemos admirar el brillante disco dando vueltas;
El jardín que está arriba, lanza sus perlas sobre nuestras yerbas.

Las pérdidas en la interacción son aparentes al estudiar los ideogramas, su interrelación y la repetición o eco de los componentes, y no sólo los que se emplean, sino también los sugeridos.

Un poema sobre la luz de la luna; el elemento «sol» está contenido cinco veces: una vez en tres versos y dos veces en el segundo.

No se entenderá el poema hasta que se vean las tremendas antítesis que aparecen desde el primero al último verso; desde el primer carácter, diagonal, hasta el último, tremendamente afirmativo: sol bajo árbol bajo enemigos.

Los ideogramas del verso 1; número 2; verso 2, número 2, y verso 4, número 5 —casi todos los signos alternos—, son compendium, como nos lo aclararían los cortesanos cultivadores. Verso 3, número 2, Fenollosa lo ha traducido por «admirar», después cambió a «amar»; yo he dejado «admirar», teniendo en cuenta el «*ad-mirror*» latino, y para incluir algo del «aparato usado para reflejar», de Morrison, aunque no me imagino que esto llegue a muchos lectores.

Cuando se haya comprendido el significado visual, todavía no se ha terminado del todo. Existe otra dimensión. Seguiremos ignorando totalmente la

poesía china mientras insistamos en leer y *decir* sus palabras, en lugar de cantarlas, de acuerdo con la secuencia de vocales.

Si el «tono» chino es una zona prohibida, un misterio incomprensible, las sugerencias vocálicas existen para quien pueda ESCUCHARLAS.

Nuestras universidades, en lugar de haberse ocupado de tantas tonterías, podrían haber estudiado durante el último cuarto de siglo la obra de Fenollosa. Se han gastado millones en majaderías. No existe razón alguna, aparte de la usura y del odio a las letras, para no conservar unos cuantos cientos de poemas y el Ta Hio en edición bilingüe, tal y como yo he hecho con este cuarteto. La infamia del actual sistema monetario no se detiene en la desnudación de las masas; se extiende hasta todos los aspectos de la vida intelectual, incluso hasta allí donde los cobardes se consideran más a salvo.

El estado de los estudios chinos en Occidente es increíblemente escuálido, debido a que los profesores ingleses y americanos son unos topos.

La afirmación de Confucio, «El carácter de un hombre aparece en cada brochazo»: el gran valor que los chinos conceden a la caligrafía es apreciable cuando se piensa que si el escritor no realiza perfectamente el ideograma, las sugerencias que debe provocar la imagen no se producen. Si él no conoce el significado de los elementos, su ignorancia aparece en cada una de las manchas de tinta.

舟
海
舳
訕
峯
峰

伙
洄
灰
旦
担
王

石
男
古
伏
東
春

LAMINA 2

NOTAS A LA LAMINA 2

COLUMNA 1

1. Un barco (? lanchón de carga), probablemente, gente navegando en el barco.
2. Agua junto al barco = onda.
3. Barco +, creo que imagen actual de un timón. Morrison considera este segundo elemento como desarrollo del signo «campo», algo adyacente a, o procedente de, un campo. (El campo, representado aparentemente por grano en hileras ordenadas). En el primitivo signo, la bala procedente del campo contendría la idea de causación. El elemento significa «cerca», «desde»; el signo completo = timón.
4. Hablar + yerba creciendo con dificultad (es decir, una raíz retorcida y un obstáculo sobre ella) = aparentemente, hablar de modo confuso.
5. Seguir, sobre cuernos (reunidos significan luchar como dos toros); sobre eso, una montaña = cumbre de una colina yendo perpendicular hacia el cielo y terminando en un punto.
6. Morrison da un ideograma con el signo de la montaña un poco más abajo y dice que es el mismo que el precedente, pero posiblemente olvida el punto. Fenollosa da este ideograma con la montaña en una posición extraña, como = una cumbre que choca contra el cielo.

COLUMNA 2

1. Hombre + fuego = comensal.
2. Agua + moverse en círculo = remolino.
3. Mano + fuego = fuego que puede ser cogido con la mano = cenizas.
4. Sol sobre línea del horizonte = amanecer.
5. Tierra (signo no muy bien trazado —el choque de abajo, a la izquierda, debería estar abajo del todo) + el ideograma precedente = horizonte vacío, llanura.
6. Alguien que une tres planos: cielo, tierra y hombre = legislador, legislar.

COLUMNA 3

1. Conjunto de materia bajo un acantilado (en el signo primitivo el conjunto de materia no aparecía) = una piedra suelta.
2. Arrozal sobre lucha = MACHO.
3. Diez sobre boca = viejo, que ha pasado a través de diez generaciones, diez bocas de tradición.
4. Hombre + perro (punto al lado de hombre) = perro yaciendo a los pies de un hombre o arrastrándose a sus pies; de ahí, permanecer debajo.
5. Sol naciente apareciendo entre las ramas de un árbol = el Este.
6. Primavera, hilaridad, picardía. Parece como sol bajo hombre y árbol, pero las formas antiguas muestran al sol bajo ramas creciendo; muchas ramas y yerba.

去

法

盍

闔

信

SECCION 1

SECCION 2

LAMINA 3

NOTA A LA LAMINA 3

SECCION 1

Comparar estas últimas formas a las veintidós páginas a doble columna que Morrison dedica a CABALLO.

Auto-desaparición, alejar el mal, tierra sobre el yo (codo retorcido (?)).

Agua + ideograma anterior, nivel del agua, empleo universal, ley (término budista).

Auto-desaparición sobre plato para el sacrificio = muchas personas uniéndose ávidamente = unir.

Idem, al cual reúnen unas puertas cerradas = familia.

SECCION 2

Hombre y palabra, hombre manteniendo su palabra, hombre de palabra, verdad, sinceridad, constancia.

El signo «palabra» es un radical, supuestamente compuesto de lengua y encima: ? boca con una lengua saliendo de ella.

厶	主	凡
言	出	八
支	屯	丨

LAMINA 4

NOTAS A LA LAMINA 4

COLUMNA 1

Yo, retorcer. La forma antigua es como hacer lazos, pero la forma usada ahora sugiere codo doblado, bíceps potente, idea familiar en Armstrong.

El empleo de este signo enfáticamente, en realidad no resulta discordante con esta sugerencia, que puede servir como mnemotécnica.

Boca con «dos palabras y una llama saliendo» = hablar, palabras.

Rama, radical.

COLUMNA 2

Llama en medio de una lámpara, por extensión significa señor, dueño, gobernar.

(?) La forma de Morrison es ligeramente diferente, planta creciendo, pero sin separarse de la tierra; el radical es ahora «germinar».

Planta con raíz retorcida = crecer con dificultad; nótese también el obstáculo que hay arriba a la izquierda.

COLUMNA 3

Mesa, banqueta o taburete con un punto debajo = cualquiera, corriente, vulgar. Yo supongo que «cualquier cosa vieja» que uno arroja bajo la mesa. Estar dividido.

Empezar, aparecer. La significación de estos dos rudimentarios signos, tal y como la da Fenollosa, es extremadamente importante.

El estudioso que pase rápidamente sobre los simples radicales, perderá gran cantidad de tiempo: también encontrará gran dificultad para recordar las combinaciones de esos elementos fundamentales que sirven como radicales en los diccionarios.

德 人 無 累

大 鈞 播 物

LAMINA 5

NOTAS A LA LAMINA 5

LINEA DE ARRIBA

1. VIRTUD, medir (dos hombres o un hombre en dos sitios; o visto de cerca y a poca distancia) + corazón sobre plato para el sacrificio bajo el número diez.
2. HOMBRE (radical).
3. NO POSEER. Morrison dice: «La etimología no resulta clara, es, ciertamente, fuego sobre algo que parece un mercado, pero el signo primitivo parece algo como el «pajarillo ha volado» (de la rama). Fenollosa lo traduce como «perdido en el bosque».
4. Este signo es claramente un CAMPO sobre HILO DE SEDA (aunque no puedo encontrarlo en Morrison), señalando que la fuente de existencia del hombre está muy cerca de la nada.
Morrison traduce «seda junto a campo» = insignificante, frívolo, atenuado, sutil.

SEGUNDA LINEA

1. GRANDE (hombre con brazos abiertos).
2. Oro + igualmente mezclado. (El signo de oro = también metal, de ahí el metal.) (Morrison da «Keun», un signo semejante, pero no idéntico, peso de 90 catis. Sus puntos son algo diferentes.)
3. Una medida + dividir (radical 165, garras) sobre campo.
4. Una medida + bandera (bandera ordenando reunión).

No he encontrado estos tres últimos caracteres en Morrison, pero puede verse su sentido a partir de los radicales que contienen, así:

Virtud, hombre que no posee = un hombre sin virtud; todo su fundamento (su fuente de existencia y acción) se balancea sobre un débil hilo de seda; el hombre íntegro tiene el mezclador de metales (a sus órdenes) y sabe medirlos, dividirlos y reunirlos. Sabe cómo y cuándo dividir justamente un campo, y cuándo (y en qué grado) reunir (reunir hombres, concentrarlos para actuar).