

# EL MONTAJE Y EL GESTO (EZRA POUND / HENRI MICHAUX): DOS POÉTICAS DEL IDEOGRAMA<sup>1</sup>

**Fernando Pérez Villalón**

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



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

**Palabras clave** || Ideograma | Ezra Pound | Henri Michaux

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

**Keywords** || Ideogram | Ezra Pound | Henri Michaux

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

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

No me interesa aquí, por tanto, evaluar en qué medida lo que Pound y Michaux pensaron sobre la escritura china corresponde o no realmente a su realidad lingüística efectiva (o a lo que la sinología actual acepta como una descripción adecuada de la misma), sino comprender el modo en que ciertas nociones acerca del ideograma llegaron a constituir claves fundamentales para su producción poética, puntos de partida para lo que Eric Hayot ha llamado «sueños chinos» (Hayot, 2006). No debemos olvidar, empero, que como en todo sueño, las transformaciones a las que se someten los objetos reales que aparecen en ellos no son solo sintomáticas de ciertos rasgos del sujeto que los sueña, sino modos en los que el sujeto encara lo Real y se hace cargo de la escisión entre lo imaginario y lo simbólico<sup>2</sup>. No habría que descartar del todo, entonces, que las teorías y variaciones por momentos delirantes de estos escritores a partir de la escritura y poética chinas tengan algo que enseñarle a quienes intentan comprenderlas rigurosamente (y que por lo mismo suelen descartar de plano sus ensoñaciones como meras fantasías). Este ensayo forma parte de un proyecto más amplio que toma como punto de partida el contraste entre Pound y Michaux para abordar el tema del diálogo entre ciertas ideas sobre la escritura y cultura chinas y diversas poéticas y estéticas occidentales del siglo XX (entre las que se cuenta la poesía concreta brasileña del grupo *noigandres*, la producción del poeta chileno Juan Luiz Martínez y la producción teórica y cinematográfica de Raúl Ruiz). Tal vez en el marco de ese desarrollo más amplio sea posible intentar articular qué aspectos de esas ensoñaciones chinas tienen todavía algo que decirnos a la luz del día.

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

---

### NOTAS

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

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

---

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

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

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

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

la simpatía de Pound (que residía en Italia desde fines de los años veinte) por el fascismo de Mussolini, a quien conoce personalmente en 1933. Sus convicciones políticas, que Pound mantuvo y difundió entusiastamente durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, lo llevaron a ser detenido por las Fuerzas Aliadas, enjuiciado por alta traición a la patria en Estados Unidos, y posteriormente recluido a partir de 1945 en una institución para enfermos mentales como forma de salvarlo de una posible pena de muerte. Fue durante sus años en el hospital de Saint Elizabeths que Pound publicó una serie de traducciones de textos chinos clásicos realizadas por cuenta propia (y ya no a partir de los borradores de Fenollosa<sup>3</sup>). Como puede verse, el encuentro con el trabajo de Fenollosa y su concepción de la escritura china marcaron profundamente el desarrollo de la obra del poeta modernista.

Pound introdujo su edición del ensayo de Fenollosa afirmando que se trataba no de «una simple discusión filológica, sino [de] un estudio de los fundamentos de toda estética» (en Fenollosa, 1977: 25). El texto de Fenollosa tuvo una enorme influencia en poetas estadounidenses del siglo XX, pero en general fue sistemáticamente denigrado por los sinólogos, una tendencia que recién revierte la lúcida edición crítica de Saussy, Stalling y Klein (2008), que propone una evaluación equilibrada de lo que en el texto de Fenollosa pueden considerarse errores, hipótesis arriesgadas pero defendibles y afirmaciones acertadas cuando se las comprende a partir del contexto histórico e intelectual en el que se originan. En el caso de Pound (y de los diversos poetas que en esto siguieron su ejemplo) el texto de Fenollosa funcionó, por una parte, como una poética que proponía, a partir del ejemplo de la poesía china clásica, un nuevo modo de comprender la sintaxis (o de reemplazarla por procedimientos paratácticos) y de practicar la poesía a partir de la superposición de imágenes verbales cargadas de sentido, que Pound pondría en práctica primero en los poemas de sus etapas imaginista y vorticista y luego en sus *Cantos*. Por otra parte, Pound tomó también el texto de Fenollosa, con sus críticas a la lógica y la escolástica, como un modelo para el trabajo crítico y teórico, a partir del que desarrolló lo que él llamaba el «método ideogramático», un modo de pensamiento basado en la yuxtaposición de «detalles luminosos» particularmente significativos cuyo montaje permitía producir intuiciones más certeras que las derivadas de un desarrollo argumental sistemático<sup>4</sup>. Este «método ideogramático» combinaba hechos, imágenes, frases, relatos y observaciones de la realidad para producir un sentido de conjunto más complejo que cada una de ellas tomada individualmente, un procedimiento que podría asimilarse al del montaje cinematográfico que por esos mismos años Eisenstein pensaba también en diálogo con los ideogramas chinos (a partir de su estudio del japonés en los años veinte<sup>5</sup>).

## NOTAS

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

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

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



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

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

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

En la concepción de Pound de la poesía como lenguaje cargado al máximo de sentido, la poesía clásica china se caracteriza particularmente por su alto grado de *fanopoeia*, la «capacidad de proyectar imágenes en la imaginación visual<sup>6</sup>» (Pound, 1968: 25). Si las otras dos maneras de cargar el lenguaje de sentido, la *melopeia* y *logopoeia* (modos vinculados a las dimensiones musical y conceptual del lenguaje, respectivamente), son de traducción extremadamente difícil debido a que están muy íntimamente vinculadas a la especificidad de los modos de significar de cada lengua,

la *fanopoeia*, por su parte, puede ser transmitida casi, o completamente, intacta. Cuando es suficientemente buena, es prácticamente imposible que el traductor la destruya salvo por torpe negligencia, y el descuido de reglas perfectamente conocidas y formulables<sup>7</sup>. (Pound, 1968: 25)

Esta traducibilidad absoluta de la poesía basada en imágenes tiene que ver con el rol protagónico que efectivamente tienen en la poesía china lo que podríamos llamar imágenes verbales, como la que cita Fenollosa como ejemplo: «月耀如晴雪 Luna rayos como pura nieve<sup>8</sup>» (Fenollosa, 1977: 31). Habría que decir que para Pound la *fanopoeia* tiene que ver precisamente con estas imágenes verbales proyectadas

## NOTAS

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

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

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

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

A partir de esta reflexión de Fenollosa, por momentos Pound parece fascinado por el mito de la escritura china como eminentemente pictográfica, como cuando afirma que «el ideograma chino no intenta ser la imagen de un sonido, o ser un signo gráfico que evoca un sonido, sino que es todavía la imagen de una cosa», o cuando apela al hecho de que un artista como Gaudier-Breszka, «que estaba acostumbrado a mirar la forma real de las cosas» (Pound, 1960: 21), podía comprender los caracteres chinos sin la mediación de estudio alguno de la lengua<sup>9</sup>. Sin embargo, el argumento de Fenollosa no se redujo nunca a ese aspecto de la escritura china, de importancia menor como él mismo señala, sino que postulaba que el chino poseía una capacidad mayor que idiomas como el inglés para expresar procesos, *relaciones entre cosas*:

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

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

Una de las primeras parejas de caracteres chinos que Pound

## NOTAS

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

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

incluye en los *Cantos* se encuentra precisamente al final de la serie «The Fifth Decad of Cantos XLII-LI», de 1937, que precede a los cantos conocidos como los «Cantos de la historia china» (*Cantos LII-LXI*, 1940), por su montaje de hechos remotos pensados como un contrapunto a la contemporaneidad (específicamente al régimen fascista de Mussolini). Los caracteres que se usan están al final del canto 51, que es una recapitulación parcial del canto 45, «Con usura», y son la expresión 正名 (*zhèngmíng*), literalmente rectificación de los nombres, que es para Confucio el primer paso para un buen gobierno<sup>11</sup>.

Miles murieron capturadas en sus pliegues;  
En el cesto del pescador de anguilas  
El tiempo era de la Liga de Cambrai<sup>12</sup>

正名 (Pound, 1986: 252)

Esta ética nominalista calza perfectamente con la concepción poética de Pound, para quien los buenos escritores son aquellos que «conservan la eficiencia del lenguaje. Es decir, lo conservan preciso, lo conservan claro». Por tanto, «si la literatura de una nación declina, la nación se atrofia y decae<sup>13</sup>» (Pound, 1960: 32). Los *Cantos*, de hecho, pretendían desempeñar esta función de producir un lenguaje suficientemente preciso, exacto, limpio, intenso, como para transformar la civilización. Podemos darnos cuenta a estas alturas de que hay un vínculo estrecho y directo entre la ideología fascista de esta época de los *Cantos* y su apelación a la rectificación de los nombres confuciana<sup>14</sup>. No hay espacio para profundizar aquí en las implicancias del fascismo poundiano, un tema que por lo demás ha hecho correr ya harta tinta entre quienes lo estudian, pero hacerse cargo del vínculo entre ideograma e ideología que ha señalado ya Jean-Michel Rabaté (1986: 76-105) es ciertamente de una de las tareas pendientes de esta exploración de su obra.

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

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

## NOTAS

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

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

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

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



asegura que los ideogramas y otras palabras en lengua extranjera solo «refuerzan el texto pero casi nunca agregan nada que no esté ya en el inglés<sup>15</sup>» (Pound, 1986: 256). A veces se los translitera, indicando por medio de un número sus tonos (ver Fig. 1), otras veces se los deja como una presencia muda, un vórtice cargado de energía que se comunica a la mirada del lector aunque este no conozca su sonido ni comprenda su sentido.

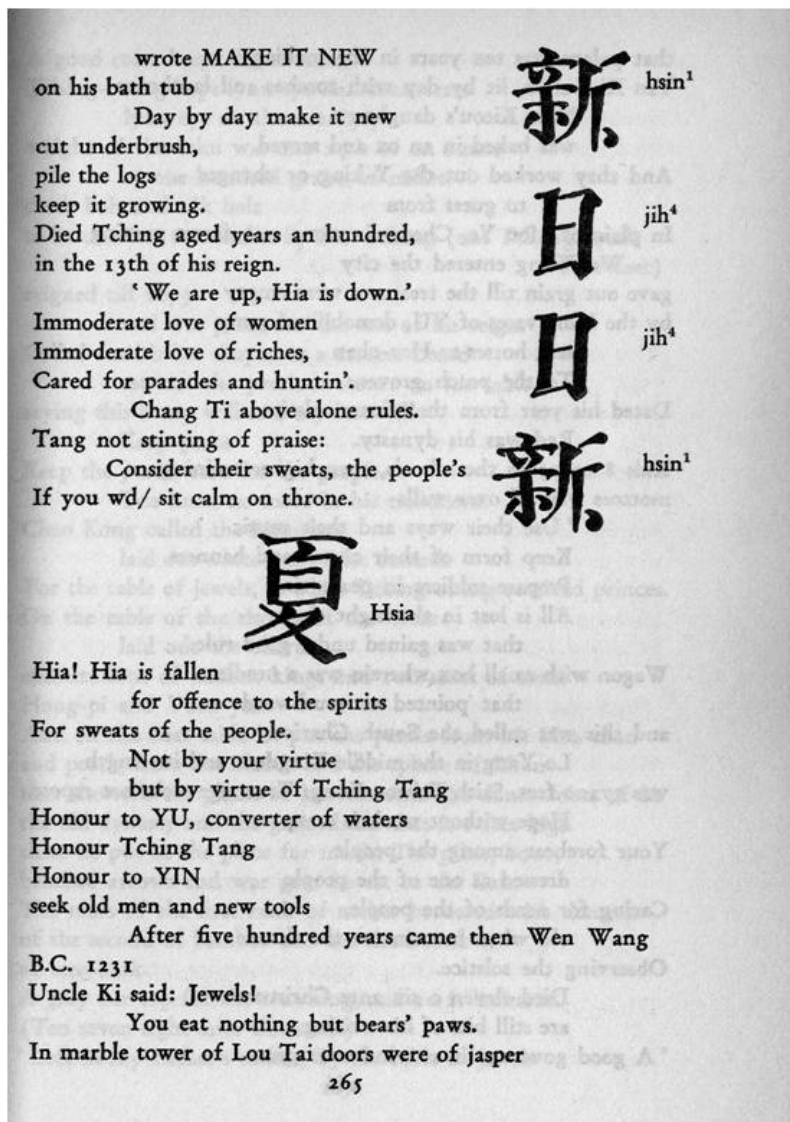


Fig. 1 Una página de los *Cantos* con caracteres chinos transliterados

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

## NOTAS

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

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

## 2. La escritura liberada: gestos, movimientos

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

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

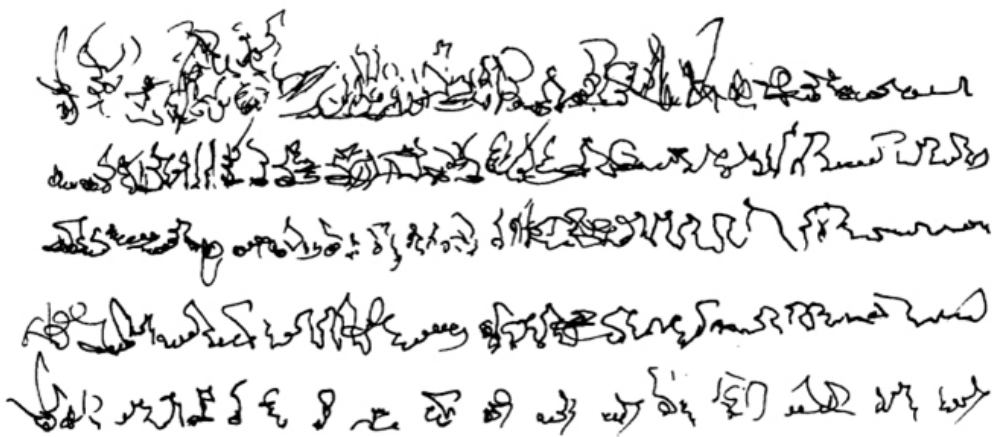


Fig. 2 Henri Michaux, «Narration» (1927), detalle

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

que figuran algunas notas acerca de la escritura. En primer lugar, llama la atención el que, contra la tradición poundiana, Michaux subraye la dificultad de comprender los caracteres chinos a primera vista, su hermetismo al ojo no entrenado: «No hay cinco de los veinte mil caracteres que se puedan descifrar al primer golpe de vista, al contrario de los jeroglíficos de Egipto, cuyos elementos, ya que no el conjunto, pueden reconocerse con facilidad<sup>16</sup>» (Michaux, 1986: 159). Por el contrario, a Michaux le interesa en los caracteres chinos su falta de espontaneidad, su elección de un detalle para significar un conjunto y su tendencia a componer ensambles (que es precisamente el rasgo que los historiadores de la escritura consideran en el pasaje de un conjunto de signos pictográficos a un sistema de escritura ideográfico [Calvet 2007]).

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

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

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

La escritura abstracta de los esbozos de 1927 reaparece en *Mouvements*, de 1952, un libro que contiene un poema, una serie de dibujos a tinta china y un postfacio en el que Michaux explica que, ante la insistencia de que retomara sus composiciones de ideogramas, comenzó a probar con el trazado de formas en movimiento, formas ritmadas y vivaces que le llegaban a toda velocidad. Estos dibujos lanzados y casi gozosos, agrega, son un modo de liberarse de las palabras. Veo en ellos, concluye Michaux, «liberadores, un nuevo lenguaje que le da la espalda a lo verbal<sup>17</sup>» (Michaux, 1992: 201).



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

## NOTAS

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

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

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

## NOTAS

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

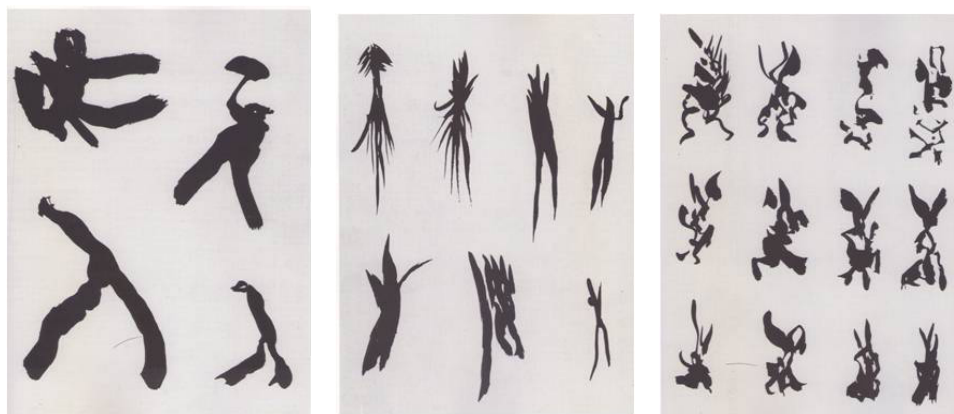


Fig. 4 Secuencias de dibujos de la serie *Mouvements*

Algunos de estos dibujos son más bien un manchón, a otros les surgen lo que parecen ser alas, brazos, patas, extremidades, raíces, ramas, aletas, tentáculos, miembros. Por momentos parecen notaciones coreográficas (de hecho, existe una obra de danza contemporánea de la coreógrafa canadiense Marie Chouinard que los interpreta de ese modo<sup>18</sup>). En general, salvo al final de la serie, tienden a estar contruidos como una mancha de la que surgen líneas más delgadas, que se adivinan trazadas velozmente, líneas que no sirven de contorno para definir una figura sino que son ellas mismas formas recortadas contra el blanco de la página. Hacia el final de la serie surge una línea delgada (como si el pincel se hubiera quedado sin aliento) que sí produce dibujos, figuras contorneadas en las que la línea define una forma y no constituye ya un cuerpo (ver Fig. 5). Hay en ellos, por otra parte, una clara tendencia a la verticalidad, a producir figuras erectas, aunque a veces en la parte inferior de la página aparezcan trazos horizontales, figuras yacentes. El número de signos por página y su tamaño relativo va cambiando, como si una cámara se acercara más a ellos; a veces permanecen cada uno en su casilla, a veces se reúnen en grupos abigarrados en alguna zona de la página.



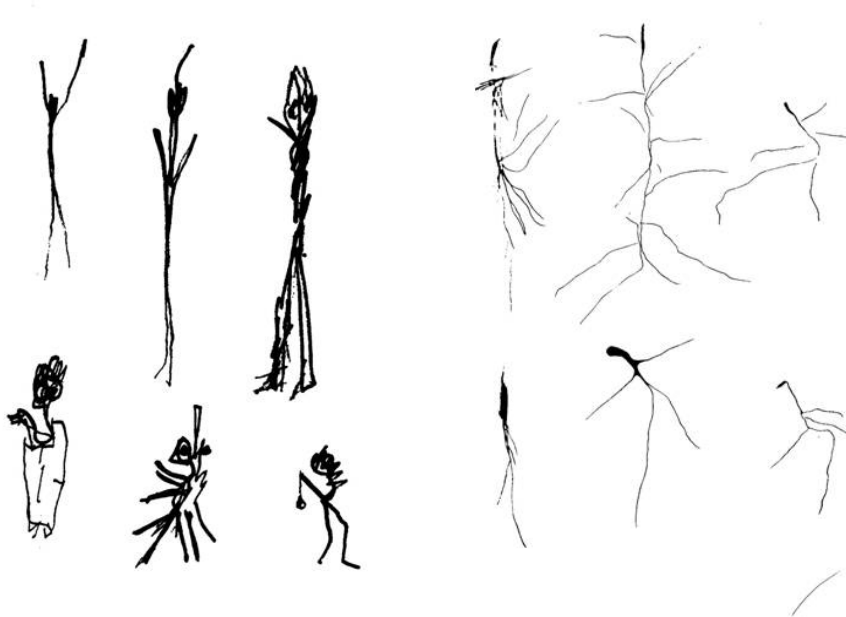


Fig. 5 Secuencias de dibujos de la serie *Mouvements*

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

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

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

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

## NOTAS

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



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

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

#### 4. El gesto y el montaje: contrapuntos

Si los caracteres en Pound eran centros de energía irradiante que permitían articular la historia, la estética y política en una visión coherente, en un montaje totalizante, en Michaux parecen ser tentativas de resistencia a cualquier sentido, gestos compulsivos que proyectan en la página un espacio interior turbulento, un torbellino de trazos, un teatro de sombras fugaces que no se dejan descifrar (aunque tampoco se cansen jamás de desafiarnos a intentarlo). Los dibujos de Michaux son siempre testimonios de una travesía, de una experiencia desbordante, a la que el poeta se entrega de lleno, pero sin renunciar a la lucidez, como las composiciones ejecutadas bajo la influencia de la mescalina en su *Misérable miracle*. Si para Pound, en línea con las doctrinas confucianas que le interesaban, el ideal era el de una conducción recta de la voluntad en la que las palabras y las cosas estuvieran en plena consonancia, para Michaux los únicos signos que valen la pena son aquellos que se alejan de la semejanza con las cosas de la que los ideogramas surgieron: «No seguir imitando a la naturaleza. Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos», escribe en *Ideogramas en China*: «Tal y como aparecen actualmente, alejados de su mimetismo de antaño, los signos chinos tienen la gracia de la impaciencia, el vigor de la naturaleza, su diversidad, su inigualable forma de saber doblegarse, de resurgir, de enderezarse<sup>20</sup>» (Michaux, 2006: 29).

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

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

#### NOTAS

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

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

---

## Bibliografía

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

# MONTAGE AND GESTURE (EZRA POUND / HENRI MICHHAUX): TWO POETICS OF THE IDEOGRAM<sup>1</sup>

**Fernando Pérez Villalón**

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



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

**Keywords** || Ideogram | Ezra Pound | Henri Michaux



## 0. Introduction: the “Chinese dreams” of Pound and Michaux

In this essay I propose to compare the way in which Ezra Pound (1885-1972) and Henri Michaux (1899-1984) created an intense and fertile dialogue with Chinese writing and poetics in their works, and in particular, with the notion of ideogram, in order to understand its singularity. As a starting point both Pound and Michaux took information about Chinese writing obtained from sources which were, at the time, well credited. From this knowledge, they developed a highly imaginative and speculative reflection on the notion of ideogram (a term which has been questioned in various descriptions of Chinese writing) and an appropriation of the processes connected to it.

My main interest is not an evaluation of the extent to which Pound’s and Michaux’s thoughts about Chinese writing did or did not concur with its effective linguistic reality (or with what present day sinology accepts as an appropriate description of Chinese writing), but rather to understand the way in which certain notions about the ideogram became key in their poetic production, starting points for what Eric Hayot has termed “Chinese dreams” (Hayot, 2006). However, we should not forget that, as in any dream, the transformations that real objects undergo in these dreams are not only symptoms of certain traits of the dreamer, but also modes in which the subject faces the Real and negotiates the split between the imaginary and the symbolic.<sup>2</sup> Thus, the fact that the, at times delirious, theories and variations of these writers could hold a lesson for those who try to understand Chinese writing and poetics rigorously (and who for that same reason often disregard their daydreaming altogether as sheer fantasy) cannot be discounted. This essay is part of a larger project that takes the comparison between Pound and Michaux as a starting point in order to address the dialogue between certain ideas about Chinese writing and culture and different Western poetics and aesthetics in the 20th century (among those of note the Brazilian concrete poetry of the Noigandres group, the work of Chilean poet Juan Luis Martínez, and the cinematography and theoretical production of Raúl Ruiz). In the scope of this larger project, it might be perhaps possible to articulate those aspects of Chinese daydreaming that have something to tell us today.

The idea of juxtaposing Pound and Michaux on the basis of their interest in Chinese writing comes from Richard Sieburth’s brilliant essay *Signs in Action: Pound/Michaux*, in which Sieburth presents both authors as examples of the cratylist impulse examined by Gérard Genette in his *Mimologiques*. Genette describes this impulse as the persistent conviction that there must be “a relation of reflective

---

### NOTES

1 | This work is part of the project FONDECYT 1150699, “La imaginación del ideograma: entre Pound y Michaux”, led by the author. A previous and significantly reduced version of this article was presented in the Second International Colloquium “Perspectivas en torno al arte contemporáneo”, which took place on the 13 and 14 May in Salta, Argentina, and was published in the proceedings. Another different version was presented in the Seminar “El valor de las imágenes”, the 7 and 8 October at the Museum of Visual Arts of Santiago, Chile.

2 | The terminology relates loosely to Lacanian theory. On the appropriateness of this reference for a discussion on the reception of Chinese thought in the West, see François Cheng “Lacan et la pensée chinoise”, in Aubert *et al.*, *Lacan, l’écrit, l’image* (Paris, Flammarion, 2000).

analogy (imitation) between ‘word’ and ‘thing’ that motivates, or justifies, the existence and the choice of the former” (Genette, 1995: 5), an idea that contrasts the categorical definition of Saussure of the arbitrary sign. Sieburth highlights how Pound’s and Michaux’s interest in Chinese ideograms opens new questions about the relationship between cratyism, modernism, and the poetics of the sign, and shows the numerous similarities between the way in which the literary projects of the two authors create dialogues with these questions. In this article, I argue that, in spite of the significance of such coincidences, the way in which they appropriate the Chinese ideogram is actually opposed. Pound privileges a montage of discrete units that refer to a historical and cultural constellation, while Michaux’s work originates from a fascination with the calligraphic aspects of the sign which ultimately free it from its subjection to meaning. In Pound, ideograms are immediate signs, which can be read independently of knowledge about their specific linguistic code, whereas for Michaux, these figures distance themselves from a mimetic impulse until they become indecipherable and opaque, which allows them to be seen as a repertoire of untranslatable gestures, and for that reason, more effective than any verbal language.

## 1. Montage, the dynamic image: ideogram as method

Ezra Pound’s first encounter with Chinese writing occurred in early 1913, when he met the widow of orientalist Ernest Fenollosa (1853-1908), who trusted him with her recently deceased husband’s notes from his study of classical Chinese and Japanese literature conducted while residing in Japan. Using these notes, Pound published the essay *The Chinese written character as a medium for poetry* (later included in the volume of essays *Instigations*, 1920), *Cathay* (1915), with translations of classical Chinese poems, and *Noh, or Accomplishment* (1917), with translations of Japanese Noh drama pieces. Pound also started to incorporate Chinese characters into his poetry, initially a limited number in “Canto XXXIV” (1934) and with more intensity in “Cantos LII-LXX”, published in 1940.

It was in the 1930s and 1940s when Pound (who had resided in Italy since the late 1920s) grew increasingly supportive of fascism and Mussolini (whom he met in 1933). Pound’s political ideas, which he maintained and spread enthusiastically during the Second World War, led to his arrest by the Allied Forces, his subsequent trial for high treason against the United States, and his confinement in a mental institution, to avoid a possible death penalty. During the years spent in Saint Elizabeth’s hospital, Pound published a series of translations of classical Chinese texts (not using Fenollosa’s drafts as a starting point).<sup>3</sup> It is clear that Pound’s encounter with Fenollosa’s

## NOTES

3 | Translations from Chinese published by Pound in this period include: *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot* (1951), *The Confucian Analects* (1951), *The Classic Anthology Defined by Confucius*. (1954). For a study of the translations from Chinese in *Cathay*, see Wai-lim Yip (1969), Ming Xie (1999) and Claro (2012); for an analysis of his work about the *Shijing (The Classic Anthology)* and other text of the Confucian tradition, see L.S. Dembo (1963) and Mary Paterson Cheadle (1997). Zhaoming Qian (1995 and 2003) has addressed, both as author and as editor, the relationship of Pound and Anglo-American modernism with China.

work and his concept of Chinese writing had a profound influence in the development of his own work.

In the introduction to his edition of Fenollosa's essay, Pound stated that it was not "a simple philological discussion, but a study of the fundamentals of all Aesthetics" (Pound, 1920: 357). Fenollosa's text had a vast influence on 20<sup>th</sup> century North-American poets, but it has been generally scorned by sinologists, with the recent exception of the lucid critical edition of Fenollosa's text by Saussy, Stalling and Klein (2008), in which they propose a balanced assessment of the text, able to account for the mistakes, the bold yet arguable hypothesis, and the correct statements stemming from a particular historical and intellectual context. For Pound (and many other poets who followed his lead), Fenollosa's text, on the one hand, offered a poetics derived from the example of classical Chinese poetry; a new mode of understanding syntax (or of replacing it with paratactical procedures), of practicing poetry based on superposing verbal images filled with meaning, which Pound would first implement in his imagist and vorticist poems, and then later in *Cantos*. On the other hand, Pound took Fenollosa's work, with its criticism of logic and scholastic theory, as a model for theoretical and critical work, from which he developed what he called his "ideogrammic method", a mode of thought based on the juxtaposition of particularly meaningful "luminous details," the montage of which could produce intuitions more precise than those derived from a systematic reasoning.<sup>4</sup> This "ideogrammic method", combined facts, images, sentences, narrations, and observations from reality to produce a more complex sense of wholeness, a procedure akin to cinematic montage, which Eisenstein was working on in the same years, also with using the model of Chinese ideograms (after having studied Japanese in the 1920s).<sup>5</sup>

This procedure, present in Pound's poetry and prose, is probably one of the most influential contributions to the development of contemporary poetry, but also to some of its most unfortunate mistakes. Kevin Power's opinion on the subject is particularly relevant

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

---

## NOTES

4 | On Pound's ideogrammic method, see Géfin (1982) and Haroldo de Campos (ed., 1994).

5 | See the essay "The Cinematographic Principle and the Ideogram" (Eisenstein, 2015). Ya Hugh Kenner in *The Pound Era* proposes a connection between Eisenstein and Pound (1973: 162), which Haroldo de Campos develops in a very interesting manner in *Ideograma: Lógica, poesía, linguagem*.

While not necessarily agreeing with the notion that the ideological content of *Cantos* is not important (actually, I am of the opposite opinion), I believe that any critical assessment of this work needs to acknowledge its contradictions as part of its potential contribution to literature and criticism, and the same can be said for an attempt to articulate the way in which Pound appropriates Chinese ideograms as a starting point for his poetic, political and intellectual project.

In Pound's concept of poetry as language loaded to the maximum with meaning, Chinese classical poetry is characterized by a high degree of *phanopoeia*, "the casting of images on the mind's eye" (Pound, 1968: 25). The other two ways of loading language with meaning, *melopeia* and *logopoeia* (connected to the musical and conceptual dimensions of language, respectively) are extremely difficult to translate as they are intimately linked with the specific ways of creating meaning in each language,

*phanopoeia* can, on the other hand, be translated almost, or wholly, intact. When it is good enough, it is practically impossible for the translator to destroy it save by very crass bungling, and the neglect of perfectly well known and formulative rules. (Pound, 1968: 25)

The absolute translatability of poetry based on images lies in the protagonism that what we might call verbal images have in Chinese poetry, such as the one cited by Fenollosa: "月耀如晴雪 Moon Rays Like Pure Snow" (Pound, 1920: 361).<sup>6</sup> For Pound, *phanopoeia* is concerned precisely with these verbal images projected in the mind, rather than with concrete visual images or visually material aspects in the poem (such as typography or disposition in the page which are of key importance in the calligrams or "lyrical ideograms" of Apollinaire, or in the concrete poetry of the Noigrandres group). However, it is evident that Pound's concept also supposes that poetry composed by means of ideograms holds a greater degree of visibility, following on from Fenollosa who argues that "Chinese notation is something much more than arbitrary symbols," given that it is based "upon vivid shorthand picture of the operations of nature," that is to say, it produces a natural relationship between thing and sign: "In reading Chinese we do not seem to be juggling mental counters, but to be watching things work out their own fate" (Pound, 1920: 362-363).

From Fenollosa's reflection, Pound seems at times fascinated by the myth of Chinese writing as eminently pictographic, such as when he affirms that "Chinese ideogram does not try to be the picture of a sound, or to be a written sign recalling a sound, but it is still the picture of a thing," or when he invokes artist Gaudier-Breszka, "who was accustomed to looking at the real shape of things [and] could read a certain amount of Chinese writing without ANY STUDY" (Pound, 1960: 21). Fenollosa's argument was not limited to this aspect of

## NOTES

6 | A pinyin transliteration and a more articulated translation of the line would be: *yuè yào rú qíng xuě*, "the moon irradiates (or shines) as pure snow". The poem is by Japanese author Sugawara no Michizane (855-903), which reminds us that Fenollosa studied classical Chinese poetry in Japan and that this fact had an enormous influence on his way of understanding it, as Saussy has rightfully noted in the introduction of the critical edition of the text (2008).



Chinese writing, which was, of minor import as he himself noted, but rather it suggested that Chinese possesses a greater capacity, compared to languages like English, to express processes and relations between things:

It might be thought that a picture is naturally the picture of a *thing*, and that therefore the root ideas of Chinese are what grammar calls nouns. But examination shows that a large number of the primitive Chinese characters, even the so-called radicals, are shorthand pictures of actions or processes. (Pound, 1920: 364)

If Pound's *imagism* seemed, at times, to emphasize images as an isolated, static entity, during his evolution towards vorticism he developed a more cinematic notion of images that stressed their dynamic aspect: "The image," Pound writes in 1915, "is more than an idea. It is a vortex or cluster of fused ideas and is endowed with energy" (Pound, 1973: 375). In Pound's *Cantos* the poetic validity of this ideogrammic method is put to the test, a work in which the method ceases to be considered solely as a literary technique and acquires a complex ideological and political significance.

One of the first pair of Chinese characters that Pound includes in *Cantos* can be found precisely at the end of the series "The Fifth Decade of Cantos XLII-LI" (1937), which precedes those known "Chinese History Cantos" (*Cantos LII-LXI*, 1940) because of their montage of ancient events considered as counterpoint of contemporary times (specifically Mussolini's fascist regime). At the end of Canto 51, a partial recapitulation of Canto 45 "With Usura", we find the expression 正名 (*zhèngmíng*), literally "the rectification of names", which constitutes, for Confucius, the first step for a good government.<sup>7</sup>

A thousand were dead in his folds;  
In the eel-fishers basket  
Time was of the League of Cambrai:

正名

(Pound, 1986: 252)

This nominalist ethic fits perfectly with Pound's poetic concept, as he believed good writers "are those who keep the language efficient. That is to say, keep it accurate, keep it clear." Thus, "If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays" (Pound, 1960: 32).<sup>8</sup> In fact, the *Cantos* aimed to fulfill the function of producing a language precise, exact, clean, and intense enough to transform a civilization. We can already see at this point the close connection between fascist ideology and Pound's vindication of Confucius' rectification of the names.<sup>9</sup> There is no room here to expound on the implications of Poundian fascism, a subject which in any case has been widely studied, but let us note that the connection between

## NOTES

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

8 | The statement, which Pound presents as his own, can be considered as a free paraphrase of the doctrine presented in "The Big Preface" to the *Book of Songs*, in respect the relationship of mutual reciprocity between the literary and the political.

9 | This connection is explicit in Pound's political texts, like "Visiting card", published in Rome in 1942, that begins with a definition of "fascio" ("A thousand candles together blaze with intense brightness. No one's candle's light damages another's. So is the liberty of the individual in the ideal and fascist state". [Pound, 1973: 306]) and concludes with an invocation to the Confucian 正名 (*zhèngmíng*) as starting point to order the State.



ideogram and ideology, noted by Jean-Michel Rabaté (1986: 76-105), is certainly one of the pending tasks of this approach to his work.

Throughout the *Cantos*, Chinese characters have an irradiant function that visually condensates the diverse themes that keep intermingling. It is not coincidence that the characters that interest Pound the most are those connected to brightness and solar clarity: for Pound, the ideogram is always a spotlight, a dazzling sign that directly projects its sense on the reader's mind, a concept that links them to the Neoplatonic mysticism that permeates several of the *Cantos*, for example in the invocation of Eriugena's maxim "*omnia quae sunt, lumina sunt*", which in Canto LXXIV appears next to ideogram 顯 (*xiǎn*), which could be translated as an adjective ("evident, visible, patent, obvious") or verb ("to manifest, to show, to reveal").

Pound reassures the reader, who may consider them as a barrier to understanding, that ideograms and other foreign language words only "reinforce the text but seldom if ever add anything not already stated in the English" (Pound, 1986: 256). Characters are sometimes transliterated indicating their tones with a number (Fig. 1), and in other occasions they are left as a mute presence, a vortex of energy that communicates with the gaze of the readers even when they do not know their sounds nor understand their meaning.

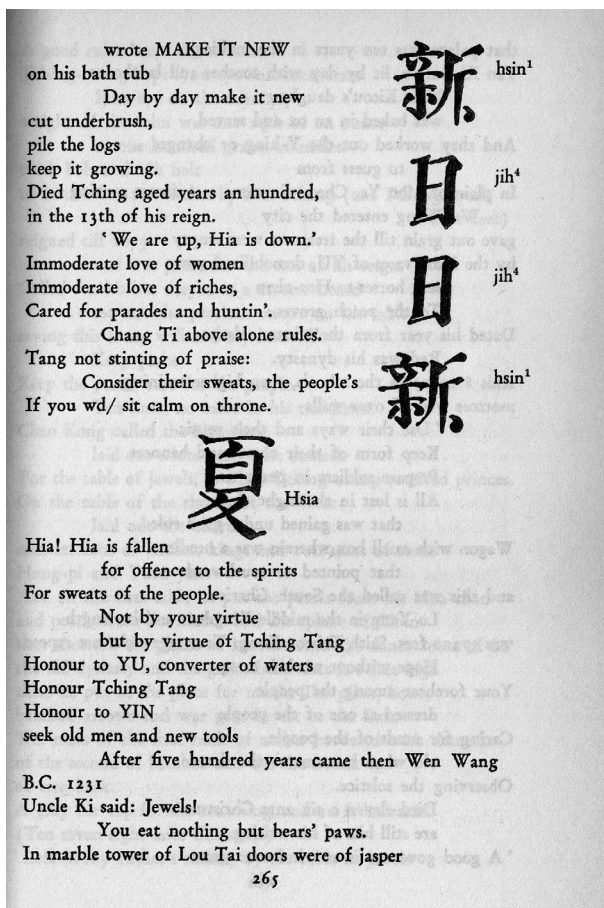


Fig. 1 Una página de los *Cantos* con caracteres chinos transliterados

The fantasy (with totalitarian undertones) of an harmonious convergence of language, history, politics, and aesthetics is contained, to a great extent, within this imagining of the ideogram, conceived as a bright sign that reveals its meaning, making it evident in its graphic presence on the page, without the mediation of code or translation.

## 2. A liberated writing: gestures, movements

Henri Michaux's relationship with Chinese writing shares some of Pound's aspects, but in general it is diametrically opposed. Michaux tackles Chinese writing most extensively in his essay *Ideograms in China* (*Idéogrammes en Chine*, 1975), but I will focus here on his observations in *A Barbarian in Asia* (*Un barbare en Asie*, 1933) and on his drawings for the book *Mouvements* (1951).

Where Pound sees a language capable of adjusting itself to things in a precise, trustworthy, and at the same time dynamic way, in Chinese characters Michaux appears to discover a possible escape from the tyranny of meaning, of the letter, and of language. For Michaux, the fascination of Chinese ideograms has to do, to a great extent, with their calligraphic, hand-drawn aspect, in contrast with what we might be call Pound's typographic tendency, which conceives them as a formula that can be iterated prone to infinite variations (on the whole, although with some exceptions, the characters included in the *Cantos* have not been calligraphed but printed in block). Michaux's appreciation of the gestural aspect of Chinese writing relates, obviously, with his exploration of the pictorial and its relationships with writing. In fact, one of his earliest attempts in this regard are the ink drawings "Alphabet" and "Narration" (1927), both of which are examples of meaningless writing made of invented signs that only retain the linear disposition from the transposition of the verbal signs. These experiments, which share many elements with the abstract writing produced by Klee, among others, around the same period, are the first attempts in a direction that Michaux's later works would constantly explore, for example *Grasp* (*Saisir*, 1979) and *Stroke by Stroke* (*Par des traits*, 1984).

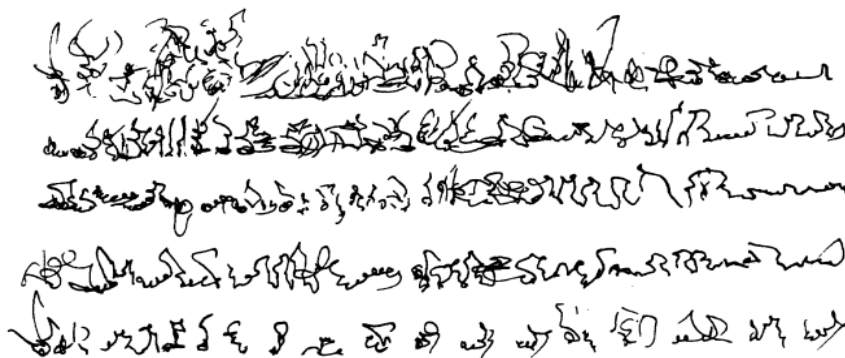


Fig. 2 Henri Michaux, «Narration» (1927), detalle

Between 1930 and 1931, Michaux went on the trip that he later related in *A Barbarian in Asia*. The book contains a chapter on China that includes some notes about Chinese writing. Firstly, it is significant that, in contrast to Poundian tradition, Michaux underlines the difficulty of understanding Chinese characters at first glance, their hermeticism to the untrained eye: “C’est qu’il n’y a pas cinq caractères sur les vingt-mille qu’on puisse deviner au premier coup d’oeil, au contraire des hiéroglyphes d’Égypte dont les éléments, sinon l’ensemble, sont aisément reconnaissables” (Michaux, 1986: 159). Michaux is interested in the lack of spontaneity of the Chinese characters, the choice of one detail to signify a group of things, and their tendency to compose ensembles (precisely the trait that historians of writing consider in the transition from a group of pictographic signs to a system of ideographic writing [Calvet, 2007]).

For Pound Chinese poetry, because it is based on images, is eminently translatable, whereas for Michaux:

Un poème chinois ne se peut traduire. Ni en peinture, ni en poésie, ni au théâtre, il n’a cette volupté chaude, épaisse, des Européens. Dans un poème, il indique, et les traits qu’il indique ne sont même pas les plus importants, ils n’ont pas une évidence hallucinante, ils la fuient, ils ne suggèrent même pas, comme on dit souvent, mais plutôt, on *déduit* d’eux le paysage et son atmosphère. (Michaux, 1986: 161)

Michaux points out that a Chinese poem does not present a scene but a collection of possible scenes that will be, just like in cinema unfolded, superposed, and combined during the act of reading. Michaux might not differ greatly from Pound in this respect, but in other aspects the contrast between them is noticeable and significant.

The abstract writing of the sketches from 1927 reappears in *Mouvements* (1952), a book that contains a poem, a series of Chinese ink drawings and an afterword in which Michaux explains that, faced with the insistence that he revisit his compositions of ideograms, he began to try drawing movement forms; lively and rhythmic forms that were inspired by the moment. These bold almost jubilant drawings are, he adds, a way of escaping from words: “Aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des *libérateurs*” (Michaux, 1992: 201).



Fig. 3 Drawing sequences from the *Mouvements* series.

Their presentation inside the book and their position on the page invite reading them as a sort of a sequence of signs. At times, it seems that the same mark is transformed in successive stages of metamorphosis, or rather that it goes from the amorphous and informal towards a recognizable form, which it never fully reaches. At times, we can distinguish embryos of forms, contours of what resemble silhouettes, but we must always ask ourselves whether it is us who is assigning this zoomorphic or anthropomorphic character.

## NOTES

10 | For details, see <<http://www.mariechouinard.com/henri-michaux-352.html>> [7/1/2016].



Fig. 4 Drawing sequences from the *Mouvements* series.

Some of these drawings look like stains, others display what looks like wings, arms, legs, extremities, roots, branches, fins, tentacles, limbs. At times, they look like choreographic directions (in fact, the Canadian choreographer Marie Chouinard has created a dance piece interpreting the drawings as such).<sup>10</sup> In general, with the exception of the end of the series, the drawings tend to be constructed as a mark from which thinner, hastily traced lines emerge; lines that do not define a figure but are rather forms outlined against the white of the page. Towards the end of the series, a thin line emerges (as if the brush has run out of steam) that produces drawings, figures with contours in which the line defines a form but does not constitute a body (see Fig. 5). They display a clear tendency towards verticality, towards standing figures, although sometimes in the bottom part of the page we can see horizontal strokes and reclined figures. The number of signs per page and their relative size keeps changing, as if the camera zooms in; sometimes they remain within their own square, sometimes they gather in cluttered groups around the page.

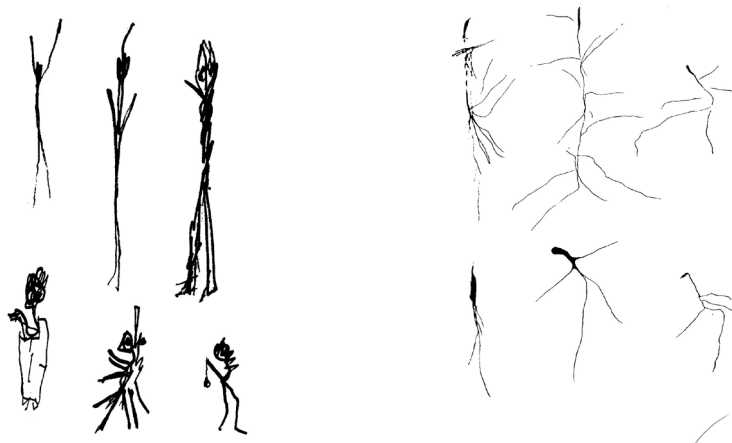


Fig. 5 Drawing sequences from the *Mouvements* series.



The text in the middle of the series does not serve to explain the drawings, but to reflect, a posteriori, in their enigma; to propose, not an interpretation, but a sort of declaration of principles: we are not told what these signs mean, but from which impulse they emerge, to which impulse they relate. The poem concludes with a long sequence that reflects upon these “signs”:

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

*Faute d'aura, au moins éparpillons nos effluves*  
(Michaux, 1992: 17-19)

In this final fragment of the poem, the arrogance of palatial and courtly signs is contrasted with those that embody an overflowing testimony of a desire of dynamism, instruments, not for a system of meaning, but for an operation of voiding, of cleaning, of shedding layers. As Michel Beaujour noted in relation to another of Michaux's text, his whole literary project is organized as a resistance to the tendency of impoverished language to fall back on conventional literary forms:

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

#### 4. Gesture and montage: counterpoints

If characters are, in Pound's work, centers of irradiating energy that allow history, aesthetics, and politics to be articulated in a coherent vision, a totalizing montage, for Michaux they seem to be attempts at resistance to any meaning, compulsive gestures that project on the page a turbulent interior space, a maelstrom of strokes, a theatre of fleeing shadows that will not allow themselves to be deciphered (although they constantly challenge the reader to do so). Michaux's drawings are always testimonies of a journey, of an overflowing experience, to which the poet succumbs in full, albeit



---

without giving himself up to lucidity, as in the compositions created under the influence of mescaline in *Misérable miracle*. Whereas for Pound, in line with the Confucian teachings that so interested him, the ideal was a straight control of will in which words and things are in full accord, for Michaux the only signs worth anything are those that distance themselves from their resemblance to the things from which the ideogrammes originated. “Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans,” Michaux writes in *Ideograms in China*: “Tels qu’ils sont actuellement, éloignés de leur mimétisme d’autrefois, les signes chinois ont la grace de l’impatience, l’envol de la nature, sa diversité, sa façon inégalable de savoir se ployer, rebondir, se redresser” (Michaux, 1975: 841).

Michaux’s strokes, from *Mouvements* to *Par des traits* (1984) and *Saisir* (1979), are exercises in a deliberate renunciation of reason, of will and of consciousness (not to be confused with the Surrealist attempt to replace them with their reverse, the unconscious automatism; rather, they must be understood as a struggle to keep them at bay). They are testimonies of a tenacious battle against meaning and against the alienation that any symbolic system necessarily involves.

Both writers, as starting point, take a certain concept of the ideogram as a mode of writing that is radically different from our alphabetic system, a universe of active, dynamic, moving signs. But their explorations take opposing directions: Michaux’s resistance to translatability, and his Utopia of writing liberated from the necessity of signifying, writing turned into pure stroke, gesture, decentered flux, is dramatically contrasted with the Poundian project of a poetry in which the phonic, visible and semantic dimensions of language converge in a complex ideogram which, in a single stroke, directs, designates and provides the world with meaning.

## Works cited

- BEAUJOUR, M. (1983): "Sens et nonsense: Glu et Gli et le grand combat", in Bellour, R. (ed.) *Henri Michaux*, Paris: Éditions de L'Herne.
- CAMPOS, H. De. (1994) (ed.): *Ideograma: logica, poesia, linguagem*, São Paulo: EDUSP.
- CALVET, L.-J. (2007): *Historia de la escritura*, Barcelona: Paidós.
- CHEADLE, M. P. (1997): *Ezra Pound's Confucian Translations*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CLARO, A. (2012): *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre "La tarea del traductor"*, Santiago: Ediciones UDP.
- CHENG, F. (2000): "Lacan et la pensée chinoise", in Aubert *et al.*, *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris, Flammarion.
- DEMBO, L.S. (1963): *The Confucian Odes of Ezra Pound: a Critical Appraisal*, London: Faber and Faber.
- EISENSTEIN, S. (2015): "The Cinematographic Principle and the Ideogram," *The Haiku Foundation Digital Library*. <<http://www.thehaikufoundation.org/omeka/items/show/1328>> [23/10/2015].
- FENOLLOSA, E. (2008): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: a Critical Edition* ed. Haun Saussy, Jonathan Stalling, and Lucas Klein. New York: Fordham UP.
- GÉFIN, L. (1982): *Ideogram: History of a Poetic Method*, Austin: University of Texas Press.
- GENETTE, G. (1995): *Mimologics* (transl. T.E. Morgan). Lincoln NB: University of Nebraska Press.
- HAYOT, E. (2006): *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*, Michigan: U Of Michigan.
- KENNER, H. (1971): *The Pound Era*, Berkeley: University of California Press.
- MICHAUX, H. (1986): *Un barbare en Asie*, Paris: Gallimard.
- MICHAUX, H. (1992): *Face aux verrous*, París: Gallimard.
- MICHAUX, H. (1975): *Idéogrammes en Chine*. Montpellier: Fata Morgana
- POUND, E. (1920): *Instigations*. New York: Boni and Liveright
- POUND, E. (1960): *ABC of Reading*, Nueva York: New Directions.
- POUND, E. (1968): *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York: New Directions.
- POUND, E. (1973): *Selected Prose*, Nueva York: New Directions.
- POUND, E. (1986): *The Cantos*, London: Faber and Faber.
- POUND, E. (2003): *Poems and Translations*. Richard Sieburth (ed.), New York: Library of America.
- POWER, K. (2009) *Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- QIAN, Z. (1995): *Orientalism and Modernism: the Legacy of China in Pound and Williams*, Durham: Duke University Press.
- QIAN, Z. (2003) (ed.): *Ezra Pound and China*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- RABATÉ, J-M. (1986): *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, Albany: SUNY Press.
- SIEBURTH, R. (1987): *Signs in Action: Pound/Michaux*, New York: Red Dust.
- YIP, W.L. (1969): *Ezra Pound's Cathay*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- XIE, M. (1999): *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism*, New York: Garland Pub.

# #13

# EL MUNTATGE I EL GEST (EZRA POUND / HENRI MICHAUX): DUES POÈTIQUES DE L'IDEOGRAMA<sup>1</sup>

**Fernando Pérez Villalón**

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



**Resum** || Aquest assaig compara la manera com els escriptors Ezra Pound i Henri Michaux incorporen en el seu pensament i a la seva obra poètica un diàleg amb l'escriptura xinesa, i específicament amb la noció d'*ideograma* com a una manera d'entendre la seva naturalesa. Tant Pound com Michaux comparteixen un alt grau de fascinació per la dimensió pictogràfica de l'escriptura xinesa, que consideren menys radicalment divorciada de les coses que l'escriptura alfabètica, però a Pound predomina una apropiació de l'ideograma com un element que s'integra en el muntatge de cites, percepcions, anècdotes i imatges per mitjà del qual construeix els seus *Cantos*, mentre a Michaux l'ideograma serveix com a punt de partida per imaginar una escriptura alliberada de la presó del sentit.

**Paraules clau** || Ideograma | Ezra Pound | Henri Michaux

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

**Keywords** || Ideogram | Ezra Pound | Henri Michaux

## 0. Introducció: els «sognis xinesos» de Pound i Michaux

Proposo en aquest assaig un contrapunt entre dos escriptors que van incorporar a la seva obra un diàleg intens i fecund amb l'escriptura i poètica xineses, i en particular amb la noció d'*ideograma* com a manera de comprendre la seva singularitat. Tant Ezra Pound (1885-1972) com Henri Michaux (1899-1984) van prendre com a punt de partida informacions efectives sobre l'escriptura xinesa, recollides en fonts considerades rigoroses en el seu moment, però a partir d'elles van dur a terme una reflexió altament imaginativa i especulativa sobre la noció d'*ideograma* (un terme la pertinença del qual ha estat qüestionat per diverses descripcions e l'escriptura xinesa) i una apropiació de procediments vinculats a ella en la seva mateixa producció poètica.

No m'interessa aquí, per tant, avaluar en quina mesura el que Pound i Michaux van pensar sobre l'escriptura xinesa correspon o no realment a la seva realitat lingüística efectiva (o al que la sinologia actual accepta com a descripció adequada d'aquesta), sino comprendre la manera com certes nocions sobre l'*ideograma* van arribar a constituir claus fonamentals per a la seva producció poètica, punts de partida per al que Eric Hayot ha anomenat «sognis xinesos» (Hayot, 2006). No hem d'oblidar, però, que com en tots els somnis, les transformacions a les quals se sotmeten els objectes reals que hi apareixen no són només simptomàtiques de certs trets del subjecte que els somia, sinó maneres en les quals el subjecte encara el que és Real i es fa càrrec de l'escissió entre el que és imaginari i el que és simbòlic<sup>2</sup>. No s'hauria de descartar del tot, aleshores, que les teories i variacions per moments delirants d'aquests escriptors a partir de l'escriptura i poètica xineses tinguin alguna cosa a ensenyar als qui intenten comprendre-les rigorosament (i que per això solen descartar de ple els seus estats de somni com a simples fantasies). Aquest assaig forma part d'un projecte més ampli que pren com a punt de partida el contrast entre Pound i Martínez per abordar el tema del diàleg entre certes idees sobre l'escriptura i cultures xineses i diverses poètiques i estètiques occidentals del segle XX (entre les quals es troba la poesia concreta brasilera del grup *noigandres*, la producció del poeta xilè Juan Luiz Martínez i la producció teòrica i cinematogràfica de Raúl Ruiz). Potser en el marc d'aquest desenvolupament més ampli sigui possible intentar articular quins aspectes d'aquests somnis xinesos tenen encara alguna cosa a dir-nos a la llum del dia.

La idea de juxtaposar Pound i Michaux a propòsit del seu interès en l'escriptura xinesa, que serveix com a punt de partida d'aquest projecte, prové del brillant assaig de Richard Sieburth *Signs in Action*:

### NOTES

1 | Aquest treball forma part del projecte FONDECYT 1150699, «La imaginació del ideograma: entre Pound y Michaux», l'autor del qual és investigador responsable. Una versió prèvia, molt més reduïda, d'aquest treball, va ser presentada en el Segon Col·loqui Internacional «Perspectivas en torno al arte contemporáneo», realitzat el 13 i 14 de maig de 2014 a Salta, Argentina, i es va publicar a les actes d'aquesta trobada. Un altra versió diferent d'aquest treball va ser presentada en el Seminari «El valor de las imágenes», el 7 i 8 d'octubre en el Museu d'Arts Visuals de Santiago, Xile.

2 | La terminologia d'aquesta frase remet, per descomptat, a la teoria lacaniana de manera solta. Per constatar la pertinença d'aquesta remissió en el context d'una discussió sobre la recepció del pensament xinès a occident, es pot consultar profitosament l'assaig de François Cheng «Lacan y el pensamiento chino» (a VV.AA., *Lacan: el escrito, la imagen*).



---

*Pound/Michaux*, en el qual aborda ambòs autors com a instàncies de la pulsio cratilista que va estudiar Gérard Genette en el seu *Mimologiques*, la persistent convicció que hi ha «entre la “palabra” y la “cosa”, una relación de analogía, de reflejo (de imitación) que motiva, es decir justifica, la existencia y la elección de la primera» (Genette, 1976: 7), contra la contundent definició saussuriana del signe com a arbitrari i immotivat. La juxtaposició que articula Sieburth subratlla com l'interès d'ambdós autors en els ideogrames xinesos permet plantejar-se preguntes més àmplies sobre la relació entre el cratillisme, el modernisme i les poètiques del signe, i mostra de manera eficaç els nombrosos punts de contacte entre la manera com els projectes literaris de Pound i Michaux dialoguen amb aquestes qüestions. En aquest assaig, pretenc mostrar que, malgrat la importància innegable d'aquestes coincidències, és possible postular que la manera com un i altre autor s'apropien de l'ideograma xinès és en realitat oposat, i privilegia en el cas de Pound el muntatge d'unitats discretes que remetien a una constel·lació històrica i cultural, mentre en el cas de Michaux parteix d'una fascinació pels aspectes cal·ligràics del signe que eventualment l'alliberen de la subordinació a l'ordre del sentit. A Pound els ideogrames són signes capaços de poder-se llegir d'un cop d'ull de forma instantània, independentment del coneixement del codi lingüístic específic del qual formen part, mentre a Michaux són figures originades en un impuls mimètic del qual s'han anat distanciant fins a tornar-se indesxifrables, opaques, la qual cosa permet contemplar-los com un repertori de gestos intraduïbles i per això més eficaços que qualsevol llenguatge verbal.

## 1. La imatge dinàmica, el muntatge: l'ideograma com a mètode

La primera trobada que va tenir Ezra Pound amb l'escriptura xinesa es va produir quan va conèixer, a principis de 1913, la vídua de l'orientalista Ernest Fenollosa (1853-1908), qui li va confiar les notes que el seu marit, que havia mort feia poc, havia pres durant el seu estudi al Japó de la literatura clàssica xinesa i japonesa. A partir d'aquestes notes, Pound edita l'assaig *El carácter escrito chino como medio para la poesía* (inclòs més tard en el seu volum d'assajos *Instigations*, de 1920) i publica les traduccions de poemes xinesos clàssics recollits a *Cathay* (1915) i dels drames Noh japonesos (*Noh, or Accomplishment*, 1917). Pound també comença a incorporar caràcters xinesos a la seva poesia a partir del «Canto XXXIV», publicat el 1934, primer en una quantitat bastant reduïda i després de manera més intensa en els Cantos LII-LXX, publicats el 1940.

Va ser justament durant les dècades de 1930 i 1940 quan es va consolidar la simpatia de Pound (que residia a Itàlia des del finals

dels anys vint) pel feixisme de Mussolini, a qui coneix personalment el 1933. Les seves conviccions polítiques, que Pound va mantenir i difondre amb entusiasme durant el desenvolupament de la Segona Guerra Mundial, el van dur a ser detingut per les Forces Aliades, enjudiciat per alta traïció a la pàtria als Estats Units, i posteriorment reclòs a partir de 1945 en una institució per a malalts mentals com a forma de salvar-lo d'una possible pena de mort. Va ser durant els seus anys a l'hospital de Saint Elizabeths que Pound va publicar una sèrie de traduccions de textos xinesos clàssics realitzats per compte propi (i ja no a partir dels esborranys de Fenollosa<sup>3</sup>). Com es pot veure, la trobada amb el treball de Fenollosa i la seva concepció de l'escriptura xinesa van marcar profundament el desenvolupament de l'obra del poeta modernista.

Pound va introduir la seva edició de l'assaig de Fenollosa afirmant que es tractava no d'«una simple discussió filològica, sino [de] un estudio de los fundamentos de toda estética» (a Fenollosa, 1977: 25). El text de Fenollosa va tenir una enorme influència en poetes nord-americans del segle XX, però en general va ser sistemàticament denigrat pels sinòlegs, una tendència que acaba de revertir la lúcida edició crítica de Saussy, Stalling i Klein (2008), que proposa una avaluació equilibrada del que en el text de Fenollosa poden considerar-se errors, hipòtesis arriscades però defensables i afirmacions encertades quan es comprenen a partir del context històric i intel·lectual en el qual s'originen. En el cas de Pound (i dels diversos poetes que en això van seguir el seu exemple) el text de Fenollosa va funcionar, d'una banda, com a una poètica que proposava, a partir de l'exemple de la poesia xinesa clàssica, una nova manera de comprendre la sintaxi (o de reemplaçar-la per procediments paratàctics) i de practicar la poesia a partir de la superposició d'imatges verbals carregades de sentit, que Pound posaria en pràctica primer en els poemes de les seves etapes imaginista i vorticista i després en els seus *Cantos*. D'altra banda, Pound va prendre també el text de Fenollosa, amb les seves crítiques a la lògica i l'escolàstica, com un model per al treball crític i teòric, a partir del qual va desenvolupar el que ell anomenava el «mètode ideogramàtic», un tipus de pensament basat en la juxtaposició de «detalls lluminosos» particularment significatius el muntatge dels quals permetia produir intuïcions més encertades que les derivades d'un desenvolupament argumental sistemàtic<sup>4</sup>. Aquest «mètode ideogramàtic» combinava fets, imatges, frases, relats i observacions de la realitat per produir un sentit de conjunt més complex que cada una d'elles preses de manera individual, un procediment que es podria assimilar al del muntatge cinematogràfic que, en aquells mateixos anys, Eisenstein pensava també en diàleg amb els ideogrames xinesos (a partir del seu estudi del japonès en els anys vint<sup>5</sup>).

Aquest procediment, que comparteixen la poesia i la prosa de Pound,

## NOTES

3 | Les traduccions del xinès publicades per Pound en aquest període inclouen: *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot* (1951), *The Confucian Analects* (1951), *The Classic Anthology Defined by Confucius*. (1954). Per a un estudi de les traduccions del xinès que conté *Cathay*, vegeu Wai-lim Yip (1969), Ming Xie (1999) i Claro (2012); per a una anàlisi del seu treball sobre el *Shijing* (*The Classic Anthology*) i altres textos de la tradició confuciana, vegeu L.S. Dembo (1963) i Mary Paterson Cheadle (1997). Zhaoming Qian (1995 i 2003) ha abordat, com a autor i editor, la relació de Pound i el modernisme angloamericà amb la Xina de manera general.

4 | Sobre el mètode ideogramàtic de Pound, vegeu Gefin (1982) i Haroldo de Campos (ed., 1994).

5 | Vegeu l'assaig «El principio cinematográfico y el ideograma» (Eisenstein 2006: 33-47). Ja Hugh Kenner a *The Pound Era* havia proposat la connexió entre Eisenstein i Pound (1973: 162), que Haroldo de Campos desenvolupa de manera molt interessant en el seu *Ideograma: Lògica, poesia, lenguaje*.

probablement sigui una de les seves contibucions al desenvolupament de la poesia contemporànea més influents, juntament amb ser la causa d'alguns dels seus desencerts més lamentables. Kevin Power proposa un judici estètic al respecte que em sembla encertat:

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

Sense concordar necessàriament amb la noció que el contingut idelògic dels *Cantos* manqui d'importància (considero precisament el contrari), em sembla indubtable que un judici crític respecte a aquesta obra ha de fer-se càrrec de les seves contradiccions com a part de la seva potencial contribució a la literatura i a la crítica, i el mateix es pot dir de l'intent d'articular la manera en què Pound s'apropia dels ideogrames xinesos com a punt de partida del seu projecte poètic, polític i intel·lectual.

En la concepció de Pound de la poesia com a llenguatge carregat al màxim de sentit, la poesia clàssica xinesa es caracteritza pel seu alt grau de *fanopoeia*, «la capacidad de proyectar imágenes en la imaginación visual<sup>6</sup>» (Pound, 1968: 25). Si les altres dues maneres de carregar el llenguatge de sentit, la *melopeia* i *logopoeia* (maneres vinculades a les dimensions musical i conceptual del llenguatge, respectivament), són de traducció extremadament difícil ja que estan molt íntimament vinculades a l'especificitat de les maneres de significar de cada lengua,

la *fanopoeia*, por su parte, puede ser transmitida casi, o completamente, intacta. Cuando es suficientemente buena, es prácticamente imposible que el traductor la destruya salvo por torpe negligencia, y el descuido de reglas perfectamente conocidas y formulables<sup>7</sup>. (Pound, 1968: 25)

Aquesta traduïbilitat absoluta de la poesia basada en imatges té a veure amb el rol protagonist que efectivament tenen en la poesia xinesa el que podríem anomenar imatges verbals, com la que cita Fenollosa com a exemple: «月耀如晴雪 luna rayos como pura nieve<sup>8</sup>» (Fenollosa, 1977: 31). Caldria dir que per a Pound la fanopoeia té a veure precisament amb aquestes imatges verbals projectades en la ment més que amb imatges visuals concretes o amb els aspectes materialment disponibles del poema (com la seva tipografia i la seva

## NOTES

6 | «A casting of images upon the visual imagination». Totes les traduccions són meves si no s'indica el contrari. Inclouré el text original a peu de pàgina en les cites de Pound i Michaux.

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

8 | Dono a continuació la transliteració en pinyin i una traducció del vers més articulada que la versió paraula per paraula que ofereix Fenollosa: *yuè yào rú qíng xuě*, la lluna irràdia (o brilla) com pura neu. El poema és de l'autor japonès Sugawara no Michizane (855-903), la qual cosa ens recorda que Fenollosa va fer al Japó els seus estudis de poesia clàssica xinesa, i que aquest context va tenir una gran influència en la seva manera de comprendre-la, com va assenyalar de manera molt encertada Saussy a la seva introducció a l'edició crítica del seu text (2008).

disposició a la pàgina, d'importància central per als cal·ligrames o «ideogrames lírics» d'Apollinaire i per als poetes concrets del grup *noigandres*). Tanmateix, és clar que la concepció de Pound també suposa que una poesia composta a través d'ideogrames té un major grau de visibilitat, seguint l'argument de Fenollosa, que sosté que «la notació xinesa és molt més que signes arbitraris», ja que es basa «en una vívida imatge taquigràfica de les operacions de la naturalesa», és a dir, produeix una relació natural entre cosa i signe: «Leyendo chino no parece que estamos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las cosas llevando a cabo su propio destino» (Fenollosa, 1977: 33-34).

A partir d'aquesta reflexió de Fenollosa, per moments Pound sembla fascinat pel mite de l'escriptura xinesa com a eminentment pictogràfica, com quan afirma que «l'ideograma xinès no intenta ser la imatge d'un so, o ser un signe gràfic que evoca un so, sinó que és encara la imatge d'una cosa», o quan apel·la al fet que un artista com Gaudier-Breszka, «que estava acostumat a mirar la forma real de les coses» (Pound, 1960: 21), podia comprendre els caràcters xinesos sense la mediació de cap estudi de la llengua<sup>9</sup>. Tanmateix, l'argument de Fenollosa no es va reduir mai a aquest aspecte de l'escriptura xinesa, d'importància menor com ell mateix assenyala, sinó que postulava que el xinès posseïa una capacitat major que idiomes com l'anglès per expressar processos, *relacions entre coses*:

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

Si l'*imatgisme* de Pound semblava per moments emfatitzar la imatge com a entitat aïllada, estàtica, en els anys de la seva evolució cap al vortisme es va anar intensificant una concepció precisament més cinematogràfica de la imatge que emfatitza el seu caràcter dinàmic: «La imagen», escriu el 1915, «es más que una idea. Es un vórtice o racimo de ideas fusionadas y está dotada de energía»<sup>10</sup> (Pound, 1973: 375). Els *Cantos* de Pound són el lloc on es posa a prova la validesa poètica d'aquest mètode ideogràfic, però també l'obra en la qual el mètode deixa de ser considerat només en tant que tècnica literària i passa a adquirir una complexa càrrega ideològica i política.

Una de les primeres parelles de caràcters xinesos que Pound inclou en els *Cantos* es troba precisament al final de la sèrie «The Fifth Decad of Cantos XLII-LI», de 1937, que precedeix als cants coneguts com els «Cantos de la història china» (*Cantos LII-LXI*, 1940), pel seu muntatge de fets remots pensats com un contrapunt

## NOTES

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

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



a la contemporaneïtat (específicament al règimen feixista de Mussolini). Els caràcters que s'usen estan al final del cant 51, que és una recapitulació parcial del cant 45, «Con usura», i són l'expressió 正名 (*zhèngmíng*), literalment rectificació dels noms, que és per a Confucio el primer pas per a un bon govern<sup>11</sup>.

Miles murieron capturadas en sus pliegues;  
En el cesto del pescador de anguilas  
El tiempo era de la Liga de Cambrai<sup>12</sup>

正名 (Pound, 1986: 252)

Aquesta ètica nominalista calça perfectament amb la concepció poètica de Pound, per a qui els bons escriptors són els qui «conservan la eficiència del llenguatge. Es dir, lo conservan preciso, lo conservan claro». Per tant, «si la literatura de una nació declina, la nació se atrofia y decae<sup>13</sup>» (Pound, 1960: 32). Els *Cantos*, de fet, pretenien dur a terme aquesta funció de produir un llenguatge prou precís, exacte, net, intens, com per transformar la civilització. Podem adonar-nos a aquestes alçades que hi ha un vincle estret i directe entre la ideologia feixista d'aquesta època dels *Cantos* i la seva apel·lació a la rectificació dels noms confuciana<sup>14</sup>. No hi ha espai per aprofundir aquí en les conseqüències del feixisme poundià, un tema que ha fet córrer ja molta tinta entre els que l'estudien, però fer-se càrrec del vincle entre ideograma i ideologia que ha assenyalat ja Jean-Michel Rabaté (1986: 76-105) és certament una de les tasques pendents d'aquesta exploració de la seva obra.

En el curs dels *Cantos*, els caràcters xinesos tenen una funció irradiant i de condensació visual dels diversos temes que es van entremesclant. No és casual que molts dels ideogrames que més li interessin a Pound estiguin vinculats a la brillantor i a la claredat solar: per a Pound l'ideograma és sempre un focus lluminós, un signe resplendent que projecta directament el seu sentit en la ment del lector, una concepció que els vincula al tema de la mística neoplatònica que circula per diversos *cantos*, per exemple en la invocació de la fórmula presa d'Erígena «omnia quae sunt, lumina sunt», que en el Canto LXXIV apareix juxtaposada a l'ideograma 顯 (*xiǎn*), que es pot traduir com a adjectiu («evident, visible, patent, obvi») o com a verb («manifestar-se, mostrar-se, revelar»).

Al lector que els consideri una barrera a la comprensió, Pound li assegura que els ideogrames i altres paraules en llengua estrangera només «refuerzan el texto pero casi nunca agregan nada que no esté ya en el inglés<sup>15</sup>» (Pound, 1986: 256). De vegades els translitera, indicant a través d'un número els seus tons (vegeu Fig. 1), altres vegades els deixa com una presència muda, un vòrtex carregat d'energia que es comunica a la mirada del lector encara que aquest en desconeixi el so o no en compregui el sentit.

## NOTES

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

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

13 | «If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays» (Pound, 1960: 32). Aquesta afirmació, que Pound presenta com a pròpia, es pot considerar una paràfrasi lliure de la doctrina presentada a «El gran prefacio» al *Libro de los cantos* confuciana respecte a la relació de mútua reciprocitat entre l'àmbit literari i l'àmbit polític.

14 | Aquest vincle es torna explícit en els textos polítics de Pound, com «Una tarjeta de visita», publicat a Roma el 1942, que comença amb una definició de «fascio» («Miles de velas juntas brillan con intensa





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

La fantasia (amb ecos totalitaris) de la convergència harmònica del llenguatge, la història, la política i l'estètica passa en bona mesura per aquesta imaginació de l'ideograma, concebut com a un signe lluminós que dona a veure, tornant-lo evident, el sentit, en la seva presència gràfica sobre la pàgina, sense la mediació d'un codi o traducció.

## 2. L'escriptura alliberada: gestos, moviments

La relació de Michaux amb l'escriptura xinesa comparteix alguns aspectes amb la de Pound, però és en general diametralment oposada. Tot i que el lloc en què Michaux l'aborda més extensament és el seu assaig *Ideogramas en China*, de 1975, aquí em centraré en les seves observacions a *Un bárbaro en Asia* (1933) i en els dibuixos del llibre *Mouvements* (1951), que em semblen un bon punt

## NOTES

luminosidad. La luz de ninguna de ellas daña a la de otra. Así es la libertad del individuo en el estado fascista ideal» [Pound, 1973: 306]) y conclou amb una apel·lació al 正名 (zhèngmíng) confucià com a punt de partida per aconseguir ordenar l'estat.

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

d'entrada per a aquesta vessant de la seva obra.

Si Pound veu en els caràcters xinesos una llengua capaç d'ajustar-se a les coses de manera precisa, fiable, i alhora dinàmica, Michaux sembla veure-hi un possible escapament a la tirania del sentit, de la lletra, del llenguatge. En ell la fascinació dels ideogrames xinesos té a veure en gran mesura en el seu caràcter cal·ligràfic, traçat a mà, en oposició al que podríem anomenar la tendència tipogràfica de Pound, que sembla concebre'ls com una fórmula iterable més que susceptible d'infinites variacions (en general, tret d'algunes excepcions, els caràcters inclosos en els *cantos* no estan cal·ligrafiats sinó impresos a partir de blocs). Aquesta apreciació de l'aspecte gestual de l'escriptura xinesa té a veure, òbviament, amb l'exploració de Michaux del registre pictòric i les seves relacions amb l'escriptura. De fet, una de les primeres temptatives en aquest àmbit data de 1927, any en què produeix els dibuixos a tinta «Alfabeto» i «Narración», ambdós exemples d'una escriptura mancada de sentit, feta de signes inventats, que conserva de la transcripció de signes verbals només la disposició lineal. Aquests experiments, emparentats amb l'escriptura abstracta que produeix Klee, entre d'altres, en aquests mateixos anys, són les primeres temptatives en una direcció que l'obra madura de Michaux exploraria de manera constant (a *Captar*, de 1979, i *Mediante trazos*, del 84).

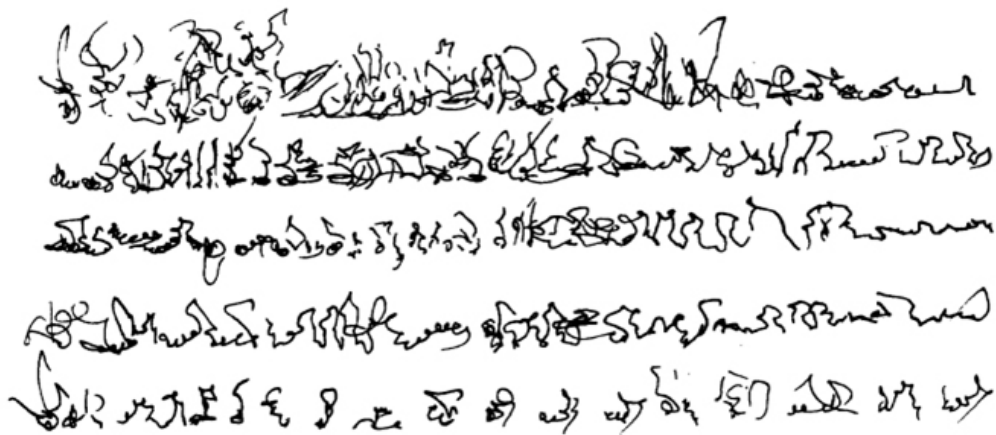


Fig. 2 Henri Michaux, «Narration» (1927), detall

El 1930 i el 1931, Michaux realitza el viatge que després relataria a *Un bárbaro en Asia*, i que conté un capítol dedicat a la Xina en el qual hi figuren algunes notes sobre l'escriptura. En primer lloc, crida l'atenció que, contra la tradició poundiana, Michaux subratlli la dificultat de comprendre els caràcters xinesos a primera vista, el seu hermetisme a l'ull no entrenat: «No hay cinco de los veinte mil caracteres que se puedan descifrar al primer golpe de vista, al contrario de los jeroglíficos de Egipto, cuyos elementos, ya que no el conjunto, pueden reconocerse con facilidad<sup>16</sup>» (Michaux, 1986:

## NOTES

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

159). Per contra, a Michaux li interessa en els caràcters xinesos la seva manca d'espontaneïtat, la seva elecció d'un detall per significar un conjunt i la seva tendència a compondre encaixos (que és precisament el tret que els historiadors de l'escriptura consideren en el pas d'un conjunt de signes pictogràfics a un sistema d'escriptura ideogràfic [Calvet 2007]).

D'altra banda, si per a Pound la poesia xinesa, en estar basada en imatges, és eminentment traduïble, per a Michaux:

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

Un poema xinès, subratlla Michaux, no presenta una escena sinó un conjunt d'escenes possibles que en la lectura es despleguen, superposen i combinen com en el cinema. En aquest aspecte, potser Michaux no és tan lluny de Pound, però crec que en els altres el contrast és marcat i significatiu.

L'escriptura abstracta dels esbossos de 1927 reapareix a *Mouvements*, de 1952, en un llibre que conté un poema, una sèrie de dibuixos a tinta xinesa i un postfaci en el qual Michaux explica que, davant la insistència que reprengué les seves composicions d'ideogrames, va començar a provar amb el traçat de formes en moviment, formes ritmades i vives que li arribaven a tota velocitat. Aquests dibuixos llançats i gairebé joiosos, afegeix, són una manera de lliurar-se de les paraules. Veig en ells, conclou Michaux, «liberadores, un nuevo lenguaje que le da la espalda a lo verbal<sup>17</sup>» (Michaux, 1992: 201).



Fig. 3 Seqüències de dibuixos de la sèrie *Mouvements*

La presentació a l'interior d'un llibre i la disposició en la pàgina fomenten la lectura com una mena de seqüència de signes. Per moments sembla que es tracta d'una mateixa taca que es va

## NOTES

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

transformant, passant per etapes successives de metamorfosi, o més aviat aproximant-se des del que és amorf, l'informe, cap a una forma reconeixible a la qual, tanmateix, mai arriba del tot. Distingim per moments embrions de formes, contorns als quals podem assignar un caràcter de siluetes, però sense estar mai segurs de si nosaltres ens estem inventant aquest caràcter zoomorf o antropomòfic.

## NOTES

18 | Vegeu-ne més detalls a <http://www.mariechouinard.com/henri-michaux-351.html>.



Fig. 4 Seqüències de dibuixos de la sèrie *Mouvements*

Alguns d'aquests dibuixos són més aviat una taca, altres els surten el que semblen ser ales, braços, potes, extremitats, arrels, branques, aletes, tentacles, membres. Per moments semblen anotacions coreogràfiques (de fet, hi ha una obra de dansa contemporània de la coreògrafa canadense Marie Chouinard que els interpreta d'aquesta manera<sup>18</sup>). En general, tret del final de la sèrie, tendeixen a estar construïts com una taca de la qual sorgeixen línies més fines, que s'endevinen traçades ràpidament, línies que no serveixen de contorn per definir una figura sinó que són elles mateixes formes retallades contra el blanc de la pàgina. Cap al final de la sèria sorgeix una línia prima (com si el pinzell s'hagués quedat sense alè) que sí produeix dibuixos, figures amb contorn en les quals la línia defineix una forma i no constitueix ja un cos (vegeu Fig. 5). En ells hi ha, d'una banda, una clara tendència a la verticalitat, a produir figures erectes, tot i que de vegades a la part inferior de la pàgina apareguin traços horitzontals, figures jacentes. El nombre de signes per pàgina i la seva mida relativa va canviant, com si una càmera s'hi apropés cada vegada més; de vegades romanen cada un en la seva casella, de vegades es reuneixen en grups bigarrats en alguna zona de la pàgina.



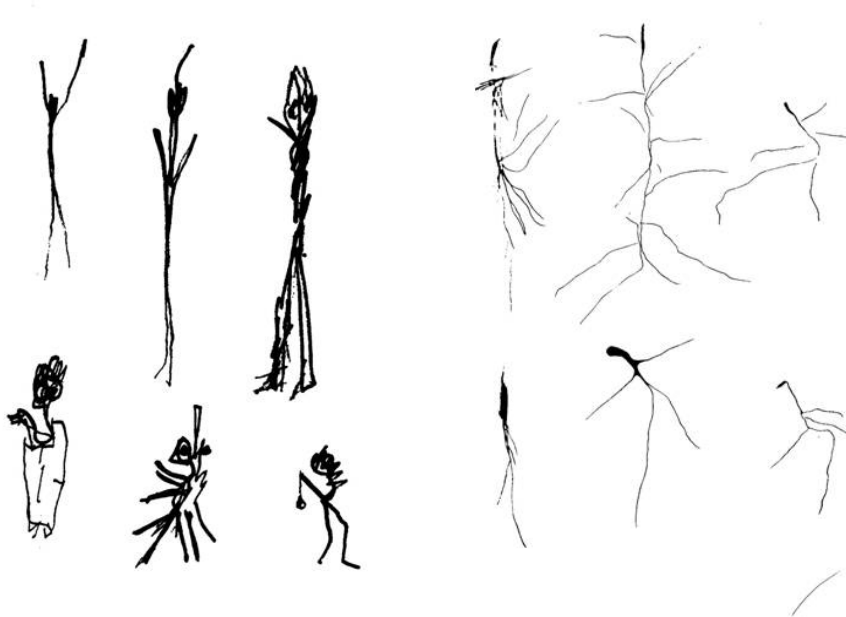


Fig. 5 Seqüències de dibuixos de la sèrie *Mouvements*

El text que es troba en el centre de les sèries no serveix per explicar-les, sinó per reflexionar sobre el seu enigma, *a posteriori*, per proposar no una interpretació sinó una mena de declaració de principis: no se'ns diu què volen dir aquests signes, sí se'ns indica de quin impuls sorgeixen i amb quina pulsio es relacionen. El poema conclou amb una llarga seqüència de meditació sobre aquests «signes»:

*Signos*

*no de techo, de túnica o de palacio  
no de archivos y de diccionario del saber,  
sino de torsión, de violencia, de empuje  
sino de ganas cinéticas [...]*

*Signos no para estar completo, no para conjugar  
sino para ser fiel a su «transitorio»*

*Signos para recobrar el don de lenguas  
la suya al menos, que, ¿sino él quién la hablará?*

*Escritura directa en fin para el vaciamiento de las formas  
para el alivio, el despeje de las imágenes*

*de las que la plaza pública-cerebro está en este tiempo particularmente saturada.*

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

En aquest, el fragment final del poema, s'oposen l'arrogància dels signes palatins, cortesans, als que no són sinó testimoni desbordant d'un desig de dinamisme, i instruments no d'un sistema de significació sinó d'una operació de buidatge, de neteja, de despullament. Com va assenyalar Michel Beaujour a propòsit d'un altre text de Michaux, tot el seu projecte literari s'organitza com a resistència a la tendència del llenguatge empobrit a recaure en les formes convencionalment literàries:

## NOTES

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



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

#### 4. El gest i el muntatge: contrapunts

Si els caràcters de Pound eren centres d'energia irradiant que permetien articular la història, l'estètica i política en una visió coherent, en un muntatge totalitzant, a Michaux semblen ser temptatives de resistència a qualsevol sentit, gestos compulsius que projecten a la pàgina un espai interior turbulent, un remolí de traços, un teatre d'ombres fugaces que no es deixen desxifrar (tot i que tampoc no es cansin mai de desafiar-nos a intentar-ho). Els dibuixos de Michaux són sempre testimonis d'una travessia, d'una experiència desbordant, a la qual el poeta es lliura de ple, però sense renunciar a la lucidesa, com a les composicions executades sota la influència de la mescalina en el seu *Misérable miracle*. Si per a Pound, en línia amb les doctrines confucianes que li interessaven, l'ideal era el d'una construcció recta de la voluntat en la qual les paraules i les coses estaven en plena consonància, per a Michaux els únics signes que valen la pena són els que s'allunyen de la semblança amb les coses de les quals van sorgir els ideogrames: «No seguir imitando a la naturaleza. Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos», escriu a *Ideogramas en China*: «Tal y como aparecen actualmente, alejados de su mimetismo de antaño, los signos chinos tienen la gracia de la impaciencia, el vigor de la naturaleza, su diversidad, su inigualable forma de saber doblegarse, de resurgir, de enderezarse<sup>20</sup>» (Michaux, 2006: 29).

Els traços de Michaux, des de *Mouvements* a *Par des traits* (1984), passant per *Saisir* (1979), són exercicis d'una deliberada renúncia a la raó, la voluntat i la consciència (que no s'ha de confondre amb la tentativa surrealista de reemplaçar-les pel seu revers, l'automatisme inconscient, sinó que s'han d'entendre com un esforç sostingut per mantenir-les a ratlla), testimonis d'una tenaç batalla en contra del sentit i contra l'alienació que necessàriament comporta tot sistema simbòlic.

Ambdós escriptors prenen com a punt de partida una certa concepció de l'ideograma com a mode d'escriptura radicalment divers del nostre sistema alfabètic, un univers de signes actius, dinàmics, en moviment, però a partir d'aquí la seva exploració pren rumbos oposats: la resistència a la traductibilitat de Michaux, i la seva utopia d'una escriptura alliberada finalment de l'exigència de significar, convertida

---

#### NOTES

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

en traç pur, gest, flux descentrat, es contraposa dramàticament al projecte poundià d'una poesia en la qual les dimensions sonora, visible i semàntica del llenguatge convergeixen en un ideograma complex que d'un sol traç dirigeix, designa i dota de sentit el món.

---

## Bibliografía citada

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