

LA IMAGEN DINÁMICA CHINA EN EL PENSAMIENTO DE JOSÉ LEZAMA LIMA**The Chinese dynamic image in the thought of José Lezama Lima****Autor:** Juan Manuel Silva^[1]**Filiación:** Universidad de Chile, Santiago, Chile.**Email:** amacaballofat@gmail.com**RESUMEN**

Este trabajo tiene por objeto desarrollar las posibles vinculaciones entre la imagen dinámica china, la reflexión sobre la imagen poética de Ezra Pound y el concepto de *imago* en José Lezama Lima, específicamente en su ensayo “La biblioteca como dragón”, que refiere tanto a la poesía como a la cultura china, dando cuenta del cruce y el contrapunto que propone en su teoría de la imagen.

Palabras clave: imagen dinámica, poesía china, Ezra Pound, imago, retórica.**ABSTRACT**

This paper develops the possible links between the Chinese dynamic image, the work about the poetic image of Ezra Pound and the concept of *imago* in the literature of José Lezama Lima. We will focus specially in Lezama Lima's essay entitled “La biblioteca como dragón” that refers poetry as much as Chinese culture, signifying the crossing and the counterpoint suggested in his theory of image.

Keywords: dynamic image, Chinese poetry, Ezra Pound, imago, rhetoric.

Hay, entre las varias intuiciones propuestas por José Lezama Lima, una que se distingue por su singular sincretismo. En la conferencia llamada “Mitos y cansancio clásico” plantea:

¿Qué relación puede haber entre el Caballero Da Fogliano, que se pasea garbosamente por sus posesiones y el castillo cerrado, alzado en la medianoche de septiembre? No podríamos establecer una relación entre el óleo de Simone Martini y la lámina de los Limbourg, sino por un contrapunto donde las puertas que se abren hacia afuera, obtenida esa entidad por los consejos de *Yi King* para sacar el alma del cuerpo, permitan al caballero salir del castillo y pasearse por sus tierras de cultivo, entre el asombro que despiertan sus ornamentos de amarillo centella y la armonizada confianza con que se aleja del castillo. Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención

del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva puso todo el lienzo en marcha pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión. (Lezama, *La expresión* 53)

Dicho mecanismo, complejo –sin dudas- , instala varios problemas en la discusión. En primer lugar despliega –como en la mayor parte del texto- una pulsión por la mezcla y el hibridaje, relativos a una movilidad, digamos, un dinamismo del imaginario occidental, que, como la etimología del nombre sugiere: va hacia su propia muerte y detención. Tal canonicidad y “cansancio clásico” es enfrentado a un trabajo barroco (actualizado por Lezama) en el que la vitalidad del lenguaje americano estribaría en el cruce entre la imagen y el paisaje. En segundo lugar, se advierte que el contrapunto o el cruce de estas tres “visiones” o imágenes[2] provocaría un dinamismo, es decir, un movimiento tropológico cifrado en el sujeto metafórico. En tercer lugar, tal movilidad representaría una síntesis histórica no homóloga, sino diferente y diferida, en la que la presencia de lo chino tiene un valor fundamental. De esta tríada, podemos extraer que es este sujeto metafórico quien dinamiza tanto las imágenes estáticas- las occidentales o fósiles retórico/tradicionales- como a la historia misma[3]. Ahora bien, aunque este presupuesto funda literatura y arte en América, es la presencia China un factor, al menos, enigmático en la argumentación. Lezama explica su presencia de la siguiente forma:

Aún en nuestros días, eliminando así que sea el humo de lo ancestral lo que hace ondular de nuevo esas expresiones, cuando decimos “conspiración china”, sentimos de inmediato la resonancia de una presa verbal caída en ese contrapunto animista. Lo que hace que una expresión sea máscula y eficaz es que adquiera relieve en ese espacio, animado por una visión donde transcurren las diversas entidades. (*La expresión* 55)

A este respecto, Lezama advierte una venturosa “chinificación” en el arte americano por la presencia jesuita, tanto en la representación de los íconos cristianos como en la necesidad de una expresión antioccidental[4], y, si bien es cierto que la sola presencia de lo chino como otro de los modos del exotismo da pie para un estudio, en este caso, pareciese ser el carácter transituacional de la imagen dinámica china la categoría que merece mayor atención. Me explico: ya Ezra Pound en 1918 escribió, con respecto a su rescate de los estudios de Ernest Fenollosa, sobre la escritura poética china, una nota prologal que refiere a este asunto:

Descubrió principios de la escritura que casi no tuvo tiempo de poner en práctica (...) En América y Europa no puede ser considerado como un mero buscador de lo exótico. Su mente constantemente establecía comparaciones y paralelismos entre el arte oriental y el occidental. Lo exótico, para él, siempre era un medio fructificante. Preveía un renacimiento americano. La vitalidad de su perspectiva debe considerarse teniendo en cuenta que, aunque este ensayo fue escrito algún tiempo antes de su muerte, acaecida en 1908, yo no he tenido que modificar sus alusiones a la situación de Occidente. Los posteriores movimientos artísticos han corroborado sus teorías (Fenollosa y Pound 25)

Pound, como precursor del trabajo de la imagen y, por ende, del imagismo, desarrolla en un ensayo llamado “A retrospect” las características de la imagen que busca[5], completamente opuestas a la intuición lezamiana, dado que construye su noción de imagen desde la supresión de todo artificio que impida la presentación de la misma. De este modo, aunque ambos intentan movilizar las posibilidades de la representación y con esto la

posibilidad misma de que un mundo sea literaturizado por otras reglas y fundamentos, Pound diseña una imagen como punto de encuentro, de liberación y de crecimiento – igualmente móviles-, pero anclándola a la tradición occidental. Aun así, Pound reconoce o advierte una diferencia importante entre la imagen dinámica y la estática, como explica en *ABC of Reading*:

The defect of the earlier imagist propaganda was not misstatement but in incomplete statement. The diluters took the handiest and easiest meaning, and thought only of the STATIONARY image. If you can't think of imagism or phanopoeia as including the moving image, you will have to make a really needless division of fixed image and praxis or action (52).

Tal diferencia trata de la necesidad de permitir la entrada de la superposición de imágenes, de un contrapunto o un montaje. La imagen no es una idea[6], sino un nódulo, un vórtice en el que se encuentran ideas o imágenes simples y estáticas. La dimensión del movimiento y la dinámica es un principio constructivo que además de participar de las tendencias poundianas soporta la producción estética vanguardista en la categoría de montaje, como plantea Peter Burger desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje, con el que coinciden los dos primeros elementos del concepto de alegoría de Benjamin. El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, representando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado (Burger 133).

Quizás en un sentido benjaminiano la presencia de la alegoría y la constelación en el pensamiento de Pound cobran un sentido inorgánico, paradójico, ya que la resignificación y esa descoyuntada aparición de un fragmento descontextualizado por el procedimiento del montaje pareciesen indicar una vitalidad otra, a saber, la que corresponde con el derrumbe de la experiencia premoderna y su consiguiente transición hacia una experiencia multiforme, contradictoria, abierta y móvil. Quizás es esa paradoja la que se resiste a la mismidad entre el montaje y la imagen dinámica, imagen que prefigura la *imago* barroca lezamiana. En tal choque, constelar, el arte inorgánico alcanza la representación de las ruinas modernas y el progreso sin un fin visible. Por otro lado, el complejo que explora Pound en la fanopoeia[7], como uno de los tres tipos de poesía, es también la dificultad[8] de la experiencia que desarrollará en sus conferencias de 1957 Lezama Lima, abordando la problemática de *La expresión americana*. Por consiguiente, no deja de ser llamativa la importancia que cobra la imagen tanto para Lezama como para Pound, relativa a un arte que debe reconocer en lo oriental un motor de cambio. Esto, pues si la imagen dinámica que Pound trabaja desde Fenollosa prefigura la aparición de la *imago* lezamiana, en ningún caso las realizaciones estéticas de ambos pueden reconocerse desde una dialéctica epigonal. Ya en la conferencia antes mencionada (“Mito y cansancio clásico”) Lezama expone que su barroco busca romper la circularidad monológica occidental, el karma clásico que se repite y que asfixia la producción estética americana, rompiendo además –como

expone contra los postulados de T.S. Eliot- la posibilidad de una relación epigonal con el canon de Occidente y los grandes maestros literarios. Lo relevante es que tanto para Pound como para Lezama la aparición de lo chino y la imagen dinámica marcan una posibilidad de apertura y creación en la estética americana. Con distintos sentidos, lo “americano”, sin pasar a un segundo plano, vendría a ser el horizonte ideológico que permitiría a la literatura de nuestro continente ganar una posición ventajosa en relación a Europa (como advirtiera también Jorge Luis Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”). Probablemente, al diluir la más facilista de las relaciones entre ambas visiones, el mayor provecho se logre al iluminar la oscura conceptualización de Lezama Lima sobre la imagen dinámica y la presencia de lo chino desde la perspectiva de Pound, quien, eligiendo un camino distinto, productiviza la imagen dinámica para diseñar un montaje que corroe los cimientos de lo moderno en tanto materialización de lo nuevo.

El mundo de la poesía china, específicamente de la dinastía Tang, es un complejo en sí, dada la dificultad de su traducción y la cosmovisión que carga tanto su escritura como la práctica poética. En tal espectro, el carácter posicional del chino; el diálogo entre el taoísmo y el confucianismo; la ambigüedad que supone la elipsis de los pronombres personales, las preposiciones y los verbos; la simultaneidad de tiempos (presente y pasado) y los distintos tipos de poemas con sus relaciones internas, además del simbolismo implícito de la cultura china, dificultan una comprensión acabada, lo que en el tratamiento de la imagen intensifica su capacidad de significación como una entidad que presenta las relaciones materiales e inmateriales del cosmos.

Para entender la profundidad de la imagen dinámica china es necesario, entonces, recurrir a las reflexiones de estudiosos como Francois Cheng, quien plantea sobre un poema de Wang Wei que:

Al leer los ideogramas según su orden, tiene uno en efecto la impresión de asistir al proceso de expansión de un árbol que florece (...) Con la mayor economía de recursos y sin ningún comentario exterior, el poeta hace que cobre vida, ante nuestros ojos, una experiencia mística, en sus sucesivas etapas (20- 21).

Tal dinamismo, comprendido por Lezama y Pound ocurre en la poesía china por la perseverancia del hálito creador, el aliento rítmico[9] que provoca y anima las transformaciones tanto en la materia como en la representación poética. A través de esa energía se concentran y reúnen lo material e inmaterial. Como advendrá en la realización moderna, en la poesía china la imagen es un punto de encuentro:

El ‘vacío’ a que ellas dan lugar entre los signos y <tras> los signos modifica sus relaciones y sus implicaciones, y tienen como efecto particular, el de restituirles a los ideogramas su naturaleza ambivalente y móvil, lo cual permite la expresión de una simbiosis sutil entre el hombre y el mundo, simbiosis que la poética china expresa con la combinación de dos términos: qing, ‘sentimiento interior’, y jing ‘paisaje exterior’. (Cheng 47)

La relación entre *qing* y *jing* es armónica en tanto contrapunto, en tanto ámbito en que las realidades chocan y se afinan mediante el diapason del aliento rítmico. Cheng agrega en un ejemplo que: “El poeta pintor Wang Wei propone aquí un cuadro en el que contrasta los diferentes elementos de un paisaje. El contraste se da tanto dentro de cada verso (...) como también entre los dos versos” (82). Ahora bien, el dinamismo de la imagen china reproduce la intensidad de la creación, como la parataxis y la yuxtaposición moderna reproducirán la

algarabía que inunda y anega la experiencia del progreso. En uno de los textos canónicos de crítica literaria llamado *Weng-xin diao-long* se lee que:

La primavera y el otoño se siguen; el yin y el yang alternan. Siguiendo el movimiento universal, los seres vivos se mueven; y se conmueven con el espectáculo del tiempo que cambia. (...) Como el tiempo lleva en su seno criaturas que se revelan en sus aspectos cambiantes, los sentimientos humanos se enriquecen siempre con nuevas escenas que los inspiran. (Cheng 109)

En sí la imagen dinámica china es un complejo, como Pound afirmaba en su noción de imagen, puesto que compromete una variedad de sentidos para un mismo signo[10]: *yí*; signo ya en movimiento que pareciese anticipar conjunción y el carácter compuesto de la imagen, ya no sólo como un punto de encuentro sino como un motor[11] de nexos y composiciones:

Porque la tradición china siempre percibió las imágenes como algo no unívoco, como algo surgido del encuentro entre el mundo creado y el intelecto humano, hasta tal punto por cierto que en la tradición poética, para designar una verdadera imagen, siempre se usan palabras compuestas. (Cheng 105)

Así, más allá de las complejidades que reviste la comprensión de la poesía china, los recursos de los que se vale –intensificados por la traducción jakobsoniana que hace Cheng hacia el final de su estudio con respecto al eje metonímico en la poesía china– son igualmente enrevesados, existiendo dos movimientos desde y hacia el paisaje para construir las imágenes.

El *bi* (“comparación”) se usa cuando un poeta recurre a una imagen (por lo general de la naturaleza) para figurar una idea o un sentimiento que quiere expresar. Se usa en cambio el *xing* (“inspiración”) cuando un elemento del mundo sensible, un paisaje, una escena, suscita en él un recuerdo, un sentimiento latente o una idea hasta ahora no expresada (Cheng 115).

Los principios de composición, el acervo simbólico-cultural y las relaciones paradigmáticas propuestas entre los niveles de significación construyen un aparato de representación que se resiste a la univocidad, siendo uno de estos aspectos la imagen dinámica[12], construida según Fenollosa desde la metáfora[13], como el modo de aproximar dos realidades descoyuntadas –al menos para el lector occidental– y anómalas que acaban representando la comunicación y la traducción entre los niveles terrenales y aéreos, así como la interioridad y exterioridad. Si la relación entre los versos, las imágenes o grupos de versos e imágenes se da por un paralelismo o una relación metafórica, la corriente que atraviesa las imágenes y las dinamiza es metonímica –como precisa acertadamente Cheng–, lo que para el caso moderno implica desrealizar el carácter tradicional de los símbolos orientales para exponer, mediante el montaje, una cadena de imágenes que parecen no estar ancladas a un imaginario estable. Gong Bilan, quien preludia los metapoemas de Si Kongtu– crítico postrero de la poesía Tang, establece a este respecto que:

Por eso, el creador, alejándose de la fluidez del discurso, acude a los opuestos, igual que si estuviésemos inmersos en un mar de olas contrarias, de vientos enemigos. Y en medio de esa tormenta atroz de las palabras es posible no solo la supervivencia sino la superación de todas las limitaciones. Los opuestos generan en nuestro interior movimientos que se

anulan a sí mismos. La fuerza centrípeta acumulada se concentra, como un agujero negro cada vez más misterioso y más ajeno, más atrayente y distante (Kongtu 37).

Y conecta, desde luego, la estructura paratáctica y yuxtapuesta[14] de la imagen dinámica moderna que procede gracias al choque de ideas, conceptos y visiones, con el movimiento de la creación y el aliento rítmico, permitiendo apreciar que las principales diferencias entre la traducción de la imagen china a la poesía de Pound y la imaginación de Lezama se dirime en la pérdida de un sistema simbólico trascendental y la pérdida de la comunicación directa con el *Dao* que enhebra las manifestaciones y las ideas construyendo y destruyendo la realidad en un movimiento musical y escritural, que encierra para quienes descubren posteriormente la estructura de la poesía china (en especial la de la dinastía Tang) un misterio equivalente al desbarranco de las promesas de la civilización occidental. En ese sentido, la construcción de una poética de la historia o su búsqueda, en el caso de Pound, transforma a ese crisol de tensiones e imágenes en un paisaje que acaba por manifestarse a través de su escritura. Asimismo, la propuesta de Lezama Lima intenta hacerse cargo de la representación del complejo americano y su posible capacidad de reestructurar la imaginación histórica de Occidente. La posición que presume debiese tener el hombre barroco americano trabaja con un origen común al poundiano, aunque intenta quebrar el orden del concepto de lo real por superación y exceso. Como se apreció en el tratamiento de la *imago* lezamiana, la imagen dinámica china pareciese palpitar bajo el arrobamiento de los signos y las cadenas metonímicas; y entre la pléyade de temáticas que abordan sus ensayos, aquel que se titula “La biblioteca como dragón” es particularmente oscuro en torno a sus referencias orientales. Por lo mismo, la revisión de las ideas de Pound y de los estudiosos de la imagen dinámica china permiten comprender que tal ensayo en un principio se propone la imaginación de ese misterio que representa China, exponiendo de un modo tan creativo como confuso su comprensión del fenómeno pictórico/poético chino, con respecto al taoísmo, confuicionismo y al *Yi-king*. Si la poesía china representa el movimiento creador del cosmos, Lezama usa el dinamismo de la imagen para recrear una atemporal y nebulosa visión de China, en la que todo se mezcla y alterna sin un hilo conductor claro:

Ahora *tao*, la comprensión operante de la palabra *tao*, se transforma en dos palabras nuevas, *ki* y *li*. *Tao* no es ya el sin nombre, se ha transformado en el *wu wei*, el vacío, donde el *tai ki* o la condensación de la nebulosa soporta el concepto de *li*, de las leyes de la naturaleza que rigen la condensación creadora. Ya no estamos en el período paradisiaco, donde los hermanos se suceden, después de miles de años de gobernación, donde Lao-tse, contemplando el cielo silencioso, sentía el surgimiento del ser como una fruta silenciosa desprendida de un árbol inmóvil. Pero *tao* no es árbol, no es el fruto, *tao* es el espacio creador,, que comprende la polarización del embrión y de la imagen (Lezama, “*La bibloteca*” 223).

El *tao* es, entonces, para Lezama la conjunción de espacio y tiempo en que se da la imagen, un transcurso que no se puede medir y que existe arrojado a la contemporaneidad sin un vínculo directo con los significados estables y simbólicos de la cultura china. En este fragmento, se aprecia que el punto de hablada es un presente en el que ya no existe el paisaje chino, en el que lo que ha permanecido es la mutación, el *tao* o el *dharma*, que con su cadena interminable de mutaciones pareciera haber llegado a América, en una sintonía curiosa con el espíritu transformador del barroco que propugna Lezama. El vacío que queda

de una realidad que ha perdido su contexto y su trascendencia, permite que en esa misma vacuidad se pueda ejecutar la diferencia y el montaje, que el vacío se transforme en embrión e imagen, es decir, que la descripción de un procedimiento está siendo trabajada con el mismo procedimiento del que se habla. Lezama hace chocar las imágenes y las ideas para revelar el instante en que estas realidades se manifiestan en su posibilidad de significar. La pérdida del mundo paradisíaco, figurado en la poesía y la cultura chinas, expone la capacidad que tiene el “sujeto metafórico” de transfigurar el colonialismo americano en un estado paradisíaco de nominación. En este aspecto, Lezama retoma el concepto de imagen dinámica desde la entrada en el aliento rítmico, como si *bi* y *xing* fuesen los filos de una espada con la que hay que abrir la realidad para reescribirla:

Los insectos, los pájaros y las mariposas servían a esas incesantes metamorfosis de las imágenes que venían a cumplimentar la raíz taoísta de esa pintura, el embrión incesante, la vuelta a los orígenes prenatales, que eran para el chino la vuelta a la lejanía. Las brumas del anochecer o del amanecer, la sucesión ininterrumpida que no se abandona al fatalismo de una continuidad, aparecen para contrarrestar la angulosidad y la simetría. Un ramaje en un lago puede ser el eje de una composición, pero a su vez el elemento dinámico, encarnado en insectos o pájaros, le presta el espíritu de fluencia y de mutación encarnado por el lago. Una curva que se prolonga en sentido vertical, un templo que quisiera llegar al cielo silencioso de los taoístas; la prolongación indefinida de curvas horizontalizadas, viene a darnos la sucesión embrión, nombre, imagen, embrión. (Lezama, “*La biblioteca*” 230-231)

Del paisaje a la imagen y de la imagen al paisaje, la imagen dinámica que trabaja Lezama Lima intenta representar también los procesos de canonización –similar a las revoluciones científicas, aunque metaforizado por el orden natural- y cómo el cosmos que describen los taoístas simula corresponder a la destrucción de una idea de armonía, una idea clásica, diríamos, que parece prefigurar la asunción de un barroco que se nutre de los cadáveres de las estéticas anteriores, tomando los nombre y las imágenes para hacerlas chocar en espirales de significantes que no parecieran tener más centro que la mutación misma, el cambio en sí. Las formas, en ese sentido, sin abandonarse al fatalismo de una continuidad son transmutadas como en la alquimia china, para devolverle el poder al paisaje, al orden previo, que en el caso de América, busca ordenarse según sus propias reglas valiéndose de los nombres e imágenes que les fueron conferidas. El paso del tiempo y la fugacidad de los estados naturales presagia el cambio en las representaciones de la misma naturaleza, que aparece transmutada en su continua traducción de embrión a embrión.

El nombre del ensayo, aunque carente de una explicación en el grueso del texto, aparece hacia el final del mismo, estableciendo de una manera más evidente la relación entre la imagen de cambio que encarna el dragón (mediante el jade y el oro), yendo de lo evanescente a lo material de ida y vuelta, para figurarse en una biblioteca como imagen de la historia, del canon y de la quietud de sus valoraciones. Para Lezama, esta también es una imagen dinámica, ya que conjuga y confronta en un contrapunto la volatilidad de la lectura y la materialidad estática del libro, que puede funcionar para efectos de la colonización como de la emancipación:

Así, toda biblioteca es la morada del dragón invisible, se apoya sobre la tortuga de espaldas legible. Con la fragilidad del bambú, padre del papel, traza la línea extensa y la línea quebrada, conjuga lo masculino y lo femenino. El emperador, el centro de la casa del calendario, se iguala al lector silencioso del *Libro de las mutaciones*, el libro de los libros de

la cultura china, donde se fija el cambio y se sopla en lo inerte. Y cuando muere, el Libro aconseja que se coloque en su boca una concha, que lo convierte en una golondrina (Lezama, “*La biblioteca*” 250).

Como si todo libro fuese el “Libro”, la biblioteca, que también es la biblioteca que guardaba la historia que cuenta Borges sobre el Primer Emperador, es cada recinto donde descansan fragmentos de una cultura, de un pasado en el que se sostuvieron las fuerzas de la transformación. Así la imagen dinámica china se actualiza, como en el caso de Pound, para describir y proponer otro modo de entender la realidad, la representación y la historia. Es obvio que los caminos elegidos son otros, tanto por ideología como por contexto, pero la posibilidad de iluminar una lectura de la oscura prosa lezamiana, en el caso de la presencia china, conduce además a reformular uno de los fundamentos de la poética barroca o neobarroca; este es el relativo al vaciamiento y el descentramiento de los códigos desde la experiencia americana. Partiendo de la perspectiva de la imagen dinámica china, la escritura misma se sobrecarga de sentido y se vuelve poesía, como en el caso de la escritura china, al ser la huella de una lucha por representar la dialéctica entre el orden visible e invisible y cómo este contrapunto moviliza la historia cambiando los modos en los que se representa lo real en el lenguaje. El pasado que cifra el libro y la biblioteca se cruza entre el ideograma y la caparazón de la tortuga –figura de la bóveda celeste–, comprendiendo al lector, el sujeto metafórico, quien es capaz de construir con los despojos de civilizaciones y culturas que acaso alcance a divisar entre los vapores del paso del tiempo, como ocurre en la pintura taoísta. Se entiende, por otra parte, que la literatura –para Lezama– es otra forma del *tao*, en la que las imágenes opuestas o inconexas se reúnen para resignificarse, pues es la literatura el ámbito en el que se fija el cambio haciendo de la materia aplomada un animal ingravido –la golondrina– que presagia el cambio e indica el inicio de la primavera, similar al dragón que se hace presente cuando se lee y aquello que parecía muerto cobra vida, permitiendo que el paisaje vuelva a ser nombre e imagen, Simurg de cosmovisiones y escrituras.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “Alegoría y Trauerspiel”. *Obras. Libro I. Vol. 1*. Madrid: Abada, 2010. 375-459. Impreso.
- Borges, Jorge Luis: “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007. 316-325. Impreso.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997. Impreso.
- Cheng, Francois. *La escritura poética china*. Valencia: Pre-textos, 2007. Impreso.
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 1977. Impreso.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: FCE., 1993. Impreso.
- . “La biblioteca como dragón”. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral, 1971. 219-251. Impreso.
- Kongtu, Si. *Las veinticuatro categorías de la poesía*. Madrid: Trotta, 2012. Impreso.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. Londres: Faber, 1991. Impreso.
- . *The Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T.S. Eliot. Londres: Faber, 1985. Impreso.
- . “Vorticism”. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. New York: New Directions, 1970. 81-94. Impreso.

Fecha de aceptación: 24/12/2013 de recepción: 15/04/2013

- [1] Juan Manuel Silva Barandica (1982) es licenciado, magíster y doctorando en Literatura por la Universidad de Chile. Fue becario de la Fundación Neruda el año 2007. Ha ganado la beca Conicyt para estudios doctorales (2012). Ha publicado la *Obra Completa* de Gustavo Ossorio el año 2009, la plaquette *Bruto y líquido* el 2010, *Cetrería* el 2011 y *Trasandino* el 2012.
- [2] "Entidades como las expresiones "fábulas milesias" o "ruinas de Pérgamo", adquieren un espacio contrapunteado por la imago y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria." (Lezama, *La expresión* 54).
- [3] "Para ello hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia." (Lezama, *La expresión* 58).
- [4] "Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado (...) Repitiendo la frase de Waisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista" (Lezama, *La expresión* 80)
- [5] "1. Direct treatment of the thing whether subjective or objective. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in a sequence of a metronome." (*The Literary* 3) A esto se suma la comprensión de que la imagen es "that which presents an intelectual and emotional complex in an instant of time (...) It is the presentation of such a complex instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art" (*The Literary* 4)
- [6] The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing." (Pound, *Vorticism* 92).
- [7] "Phanopoeia, which is a casting of images upon the visual imagination". (Pound, *The ABC* 25)
- [8] "Sólo lo difícil es estimulante". (Lezama, *La expresión* 49)
- [9] "La expresión <aliento rítmico> figura en la mayoría de los textos de crítica literaria y los tratados de pintura. Según la tradición, una obra auténtica, literaria o artística, debe sumir al hombre en la corriente vital universal" (Cheng 25).
- [10] Cheng cita de Wang Fu-zhi "Con todo, con miras a esta unión en una composición poética, el papel protagónico le corresponde al *yi* (idea, intención, visión, imaginación). A semejanza de un general que dirige a su ejército, el *yi* le da al poema la coherencia y la significación" (Cheng 113).
- [11] "Acaso no siempre tengamos en cuenta de modo suficiente el hecho de que el pensamiento es sucesivo, y no por accidente o debilidad de nuestras operaciones subjetivas, sino porque las operaciones de la naturaleza son sucesivas. Las transferencias de fuerza de agente a objeto, que constituyen los fenómenos naturales, ocupan tiempo. De ahí que una reproducción de tales fenómenos en la imaginación requiera idéntico orden temporal" (Fenollosa y Pound 32).
- [12] "Acaso no siempre tengamos en cuenta de modo suficiente el hecho de que el pensamiento es sucesivo, y no por accidente o debilidad de nuestras operaciones subjetivas, sino porque las operaciones de la naturaleza son sucesivas. Las transferencias de fuerza de agente a objeto, que constituyen los fenómenos naturales, ocupan tiempo. De ahí que una reproducción de tales fenómenos en la imaginación requiera idéntico orden temporal" (Fenollosa y Pound 32).
- [13] "Toda la delicada substancia del lenguaje está constituida sobre los cimientos de la metáfora. Los términos abstractos estudiados por medio de la etimología revelan sus antiguas raíces hundidas en algún hecho directo." (Fenollosa y Pound 50).
- [14] "Ahora estamos en disposición de apreciar todo el esplendor de algunos versos de la poesía china. La poesía sobrepasa a la prosa especialmente porque el poeta selecciona por yuxtaposición aquellas palabras cuyas resonancias se funden en una delicada y lúcida armonía" (Fenollosa y Pound 62).