

**LA POESÍA CHINA EXISTE: NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DEL IDEOGRAMA****Chinese poetry exists: notes towards an aesthetics of the ideogram.****Autor:** Fernando Pérez Villalón<sup>1</sup>**Filiación:** Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.**E-mail:** [fperez@uahurtado.cl](mailto:fperez@uahurtado.cl)**RESUMEN<sup>2</sup>**

Este artículo intenta mostrar cómo la noción de “ideograma” influyó en la poesía y poética de Ezra Pound y los poetas concretos brasileños. Tras discutir algunas implicancias teóricas de la teoría de Ernest Fenollosa acerca de los “ideogramas” chinos, el presente ensayo muestra cómo Pound y los poetas concretos brasileños la aplicaron a su producción literaria, defendiendo la idea de que esta aplicación no consistió solamente en la afirmación de una poética visual, sino en una conciencia acrecentada de las dimensiones semánticas, sonoras y visuales del lenguaje.

**Palabras clave:** Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Haroldo de Campos, poesía china, traducción.

**ABSTRACT**

The present article shows how the notion of “ideogram” informed the poetry and poetics of Ezra Pound and of the Brazilian concrete poetry movement. After discussing some of the theoretical implications of Ernest Fenollosa’s theory of Chinese “ideograms”, this essay shows how that notion was applied by Pound and Brazilian concrete poets to their literary output, defending the idea that this application did not only emphasize a “visual” poetics, but rather an increased awareness of language’s semantic, sonorous, and visual dimensions.

**Keywords:** Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Haroldo de Campos, ideogram, translation.

“Fundamentalmente, la poesía china (en su forma actual o en otra cualquiera) no ha existido jamás.”  
Juan Luis Martínez, *La nueva novela*

A principios de 1913, en la casa de la poetisa nacionalista india Sarojini Naidu, se produjo uno de esos encuentros cuya inexistencia transformaría tal vez el paisaje literario futuro de un modo tan impredecible y radical como la mariposa aplastada por la suela de un zapato en el cuento “El ruido de un trueno” de Ray Bradbury. En esa fecha, Mary Fenollosa, viuda

Pérez, Fernando. “LA POESÍA CHINA EXISTE: NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DEL IDEOGRAMA”. Revista Laboratorio N°2. Web.

del orientalista Ernest Fenollosa, se encontró con Ezra Pound, a quien más tarde ese mismo año decidió legarle los papeles de su marido: ocho cuadernos de notas, varios volúmenes de apuntes dedicados al teatro Noh, el boceto de una conferencia sobre poética china y una carpeta de hojas sueltas ((El propio Pound recuerda la ocasión en su “Retrospect on the Fenollosa Papers”, de 1958 (en *The Chinese Written Character* 174). Para otros relatos y comentarios clásicos de este encuentro, ver Carpenter (*A Serious Character*, capítulo “Orient from All Quarters”) y Hugh Kenner *The Pound Era* (“The Invention of China”), entre otros.)). Lo que Pound hizo con esos papeles (principalmente la publicación de una plaquette de traducciones con el título *Cathay* y de un ensayo de Fenollosa titulado “Sobre el carácter escrito chino como medio para la poesía”) ha sido descrito como la “invención de la poesía china para nuestro tiempo”. El autor del epíteto, algo perverso, fue T.S. Eliot, en su introducción a los *Selected Poems* editados en 1928, y su descripción captura bien los dos lados del impulso poundiano: por una parte, la brillante inventiva de sus traducciones y elucubraciones a partir de los desordenados apuntes de Fenollosa; por otra parte, el carácter de fabulación pseudocientífica que sus traducciones y especulaciones inevitablemente tenían: tanto el ensayo de Fenollosa como las versiones que Pound produjo a partir de sus borradores no han dejado hasta el día de hoy de indignar a los sinólogos profesionales y de deslumbrar a los escritores con idéntica intensidad, y por razones igualmente buenas. Una solución a este dilema es declarar las versiones y elucubraciones de la dupla Pound-Fenollosa meras paráfrasis libres, y sus ideas sobre el idioma chino una brillante ficción que poco tiene que ver con realidad alguna ((Ya el ensayo del propio Eliot sugería, en una formulación ladinamente kantiana, que, como es imposible conocer algo así como “la China en sí”, no nos queda otra que inventar sus manifestaciones, y Hugh Kenner lo seguía al leer a *Cathay* como un intento de modificar el poema y el idioma ingleses (p.199). Kern llevó este modo de lectura a un extremo para mi gusto infructuoso en su *Orientalism*.)). Pero esta salida desconoce lo que hay en la invención poundiana de genuino encuentro: en el sentido etimológico de la palabra “invención”, podríamos decir que Pound “se topó con China”, en todos los sentidos, y ese topón transformó el rumbo de la literatura del siglo XX ((Pienso en el sentido del latín *invenire*, encontrarse con algo. En la clasificación de los diversos tipos de escritores propuesta en “How to Read”, Pound comienza por los “inventors, discoverers of a particular process or of more than one mode and process” (*Literary Essays* 23). Cuando los poetas del grupo noigandres titularon *Invenção* su revista literaria, estaban refiriéndose a esa distinción.)).

Mucho se ha escrito sobre los deslumbrantes aciertos y desafortunados desvaríos de las traducciones en *Cathay* ((Para una buena discusión, ver las obras de Yip, Qian y Saussy citadas en la bibliografía. La más clásica impugnación de las teorías y traducciones de la dupla Pound-Fenollosa es George Kennedy (en *Selected Works*).)). Lo que aquí me interesa es más bien mostrar cómo la comprensión más común del impacto de la noción de “ideograma” en el linaje literario que va desde Ezra Pound a la poesía concreta brasileña ha reducido el argumento de Fenollosa a una defensa de los aspectos visuales como lo primordial en la poesía, lo que lleva a una comprensión muy limitante tanto del imaginismo poundiano como de los postulados verbi-voco-visuales de la poesía concreta brasileña. De lo que se trata es de mostrar que lo que le interesa a Fenollosa en el carácter chino no es exclusivamente su aspecto de imagen (o, mejor dicho, no sólo su aspecto de imagen visual), y que toda comprensión de la poética poundiana o concretista en ese sentido es sumamente limitada.

El argumento de fondo es que la poesía concreta no es el equivalente de una supuesta “poesía visual” y que el imaginismo poundiano ni la estética del ideograma deben entenderse como una concentración exclusiva en lo que Pound llama “fanopoeia” ((El propio Pound define la fanopoeia como “a casting of images upon the visual imagination”. (“How to Read”, *Literary Essays* 25).)). Mas aún, lo que me interesa sostener es que tanto la poesía concreta como la obra de Ezra Pound apuestan por una interrogación del lenguaje como medio de la poesía en la cual el elusivo logos de la logopoeia (traduzcámoslo irresponsablemente por ahora como “sentido”) es el campo en el que se enfrentan el ojo y la oreja como zonas desde las que emana y hacia las que apunta el trabajo poético ((Pound define, enigmáticamente, a la logopoeia como “the dance of the intellect among words” y afirma que “it holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music.” (“How to Read” *Literary Essays* 25). Se ha identificado muchas veces esta dimensión de la poesía con la ironía y la ambigüedad, pero en términos más generales tiene que ver con la capacidad de significar como material poético, y por tanto con un área que parecería en principio no corresponder a una propiedad física del lenguaje como es el caso de sus cualidades musicales o visuales. Por cierto, el problema es más complejo que esto. Mi indagación en el sentido de los términos de la tríada poundiana y sus relaciones le debe mucho al trabajo de Andrés Claro sobre la traducción en Pound *Ezra Pound’s Poetics of Translation*). Me interesa además insinuar que no se trata de una pareja completamente simétrica y que el aspecto visual es siempre más evidente e inmediato, en tanto que el aspecto acústico es más escurridizo y diferido. Creo que la elucidación de los contrastes y traslajos entre ambos campos de la actividad poética puede arrojar mucha luz sobre algunos de sus aspectos.

Por cierto, no puede negarse que tanto Fenollosa como Pound padecen de un caso agudo de fascinación por el ámbito de lo visual como área privilegiada del lenguaje escrito chino en tanto que medio para la poesía. Los caracteres con los que Fenollosa y Pound ilustran sus disquisiciones hacen evidente este sesgo: a Pound lo impresionó mucho el modo en que Fenollosa descompone el carácter 見(jian, ver) en un ojo (mu 目) puesto encima de las piernas de una persona [ren 人] corriendo, y regresó obsesivamente a la secuencia “el sol se alza por el este” [ri sheng dong 日昇東,] cuyos ideogramas corresponden literalmente a un sol, otro sol encima de un radical que significa “alzarse, surgir” ((El carácter bajo el radical “sol” es sheng [升] que por sí mismo significa “alzarse” y cuyos tres trazos simbolizan unas “manos reunidas”, una resonancia que Pound seguramente habría apreciado.)) y el sol entre las ramas de un árbol, o, finalmente, el modo en que el adjetivo “brillante” [ming, 明] es una combinación de los caracteres que significan “sol” [ri, 日] y “luna” [yue, 月] ((Siguiendo un uso aceptado entre sinólogos, translitero los caracteres utilizando el sistema *pinyin*, pero sin indicar sus tonos.)). Todos estos tropos solares, o heliotropos, como diría Derrida ((Me refiero al famoso “Mitología blanca” en *Márgenes de la filosofía*.)), fascinaron a Pound, quien los combinó con una mística neoplatónica de la luz en varios de sus cantos y ensayos posteriores. Pero tanto él como Fenollosa no podían sino darse cuenta de que los jeroglíficos visuales que los deslumbraban eran sólo, por así decirlo, una cara de la moneda que es todo signo. Pound escribe, en una de sus notas al ensayo:

Una vez que comprendes el significado visual, queda otra dimensión. Seguiremos siendo ignorantes de la poesía china mientras insistamos en leerla y decir sus palabras en vez de cantarlas según la secuencia de vocales. Aunque el “tono” chino es territorio prohibido, un misterio incomprensible, hay vocales dominantes para quien sea capaz de ESCUCHAR. (en Fenollosa, *The Chinese Written Character* 43/65) ((Cito el texto de Fenollosa siguiendo la paginación de la edición de Saussy. “When you have comprehended the visual significance, you will not have finished. There is still the other dimension. We will remain bestially ignorant of Chinese poetry so long as we insist on reading and *speaking* their short words instead of taking time to sing them with observance of the sequence of vowels.))

El tono admonitorio es típico de Pound, y también lo es el uso de mayúsculas y cursivas para comunicar la urgencia del mensaje o la importancia de un concepto, una convención que, ciertamente, se aprovecha de una supuesta equivalencia o correspondencia entre visión y audición: el tamaño mayor de las letras, su capitalización, corresponden a un volumen mayor, a un énfasis sonoro, a un acento o tono particular. Pero la facilidad con la que cualquier receptor de correo electrónico hoy en día traduce las mayúsculas como equivalentes a un mayor volumen de la voz nos engaña respecto a las sutiles relaciones del ojo y la oreja como componentes de la escritura poética. La piedra de toque es aquí el tema del carácter tonal de la lengua china, al que Pound está claramente aludiendo, y cuyas posibilidades lo fascinarían más adelante en su carrera, al traducir el *Libro de Odas* confuciano, en una edición que idealmente iría acompañada de una transcripción musical que permitiera cantarlas, volver sonora la música implícita en sus trazos inscritos en piedra ((Sobre la traducción de Pound de las *Odas*, ver el libro de Mary Chedale *Ezra Pound's Confucian Translations*.)).

Se suele decir que la estructura tonal del chino le es indiferente a Fenollosa (y por lo tanto a Pound) debido a que trabajó con profesores japoneses que le indicaban el sonido de los caracteres sólo en ese idioma ((Ver, por ejemplo, la transcripción de Kenner de uno de los manuscritos de Fenollosa en *Pound Era* 207.)). Sin embargo, a nivel teórico podemos advertir que el problema de lo acústico no está en lo absoluto ausente del ensayo de Fenollosa, ni siquiera en la versión sumamente editada que produjo Pound ((La reciente (y notable) edición crítica de Haun Saussy muestra hasta qué punto los pasajes que suprimió Pound del manuscrito de Fenollosa tenían que ver precisamente con el sonido de la poesía china. Esta excelente edición permite (y exige) replantearse numerosas cuestiones respecto de la estética del ideograma, su contexto original, sus transformaciones y su recepción. Este ensayo, sin embargo, elaborado en buena medida antes de que apareciera la edición de Saussy, se propone mostrar la presencia de la cuestión de lo sonoro como material poético en la versión más conocida del texto de Fenollosa, la producida por Pound a partir de sus notas.)). Su texto, de hecho, se ocupa de la estética no solo en el sentido de formular una teoría del arte sino también en el sentido etimológico del término: es un estudio de las relaciones entre arte y sensibilidad, las facultades creativas y la percepción. En buena medida su argumento puede leerse como una invitación a fortalecer ese vínculo, sin el cual el arte pierde fuerza, se desenfoca: lo que Fenollosa aprecia en el idioma escrito chino es su vívida descripción de los procesos naturales, con un énfasis en lo verbal que hace imposible leer su ensayo como centrado exclusivamente en los aspectos espaciales del idioma chino y que obliga a prestar atención a su agudo interés en sus aspectos temporales.

Veamos como estas tensiones se escenifican en un pasaje en particular. Después de algunas observaciones genéricas preliminares, Fenollosa entra al tema de su ensayo preguntándose cómo es posible que la escritura china, compuesta de “jeroglíficos visuales”, pueda considerarse poesía si la poesía es, como la música, “un arte temporal que teje sus unidades con impresiones sucesivas de sonido” [“a time art, weaving its unities out of successive impressions of sound” 43], en tanto que una línea de caracteres parece ser una serie de “estímulos semi-pictóricos para el ojo” [“semi-pictorial appeals to the eye” (43)]. Los ejemplos con los que el autor ilustra este supuesto contraste entre la escritura y la poesía occidental y china no están escogidos al azar: Fenollosa contrapone la línea inicial de la famosa “Elegía escrita en una iglesia de campo” de Thomas Gray, “The curfew tolls the knell of parting day” [“Suenan el toque de los difuntos al partir el día”], con el ejemplo de poesía china 月如耀晴雪 [yue ru yao qing xue], que él mismo traduce como “Luna brilla como pura nieve” [“Moon rays like pure snow”]. El primer ejemplo obviamente se vincula con el paso del tiempo, cuyo signo es el sonido de las campanadas (que en este caso además comienzan a generar el tono melancólico que corresponde a una elegía), en tanto que el segundo pareciera presentar un paisaje natural atemporal dominado por la luz y por la claridad ((Por cierto, gran parte del contraste tiene que ver con que las líneas de poesía china no están transliteradas, con lo que le es completamente imposible al lector ignorante de la lengua saber cómo suenan, lo que dramatiza justamente el carácter no fonético de la escritura china que le interesa a Fenollosa. Él mismo reconoce que estas líneas no tienen nada en común “a menos que se dé el sonido de la segunda” (“unless the sound of the latter be given...” 44). Habría que apuntar, por otra parte, que muchos ejemplos de poesía clásica china están contruidos en torno al sonido (y, más específicamente, mucha poesía budista –por ejemplo la de Wang Wei– contiene alusiones al sonido de las campanas.)).

Ejemplos como estos son los que hacen creer que Fenollosa considera al chino un lenguaje únicamente visual, espacial y comprensible de modo instantáneo (como lo era supuestamente la imagen en un emblema barroco, en contraste con el texto que la acompañaba, un alcance para nada gratuito si se piensa que ciertas ideas respecto al idioma chino como basado en la figuración visual de ideas –implícitas en la noción de ideograma– proceden de la misma época que se fascinó con los jeroglíficos como lenguaje supuestamente visual y con sus posibilidades didácticas, políticas y retóricas en la poética del emblema). Pero Fenollosa reinscribe de inmediato en su argumento la dimensión temporal: lo que más lo atrae en los caracteres chinos no es su carácter de “dibujos” [“pictures”] o “ideogramas” (representación de ideas), sino que su capacidad de operar “como una película continua” [“like a continuous moving picture” 45], con lo que su noción de la escritura china lleva a cabo el mismo paso de la imagen estática a la imagen dinámica que Pound advocaría años más tarde al pasar de su etapa imaginista a su etapa vorticista. Para Fenollosa este carácter cinematográfico de la escritura china contrasta agudamente con las limitaciones de la fotografía: “El carácter engañoso de una pintura es que, pese a ser concreta, suprime el elemento de sucesión” [“The untruth of a painting or photograph is that, in spite of its concreteness, it drops the element of natural succession” (45)].

A continuación, Fenollosa refuerza esta oposición entre el cine y la fotografía aludiendo al argumento de Lessing en el *Laocoonte*, un aspecto de su ensayo en el que los comentaristas no suelen detenerse. Lessing, recuerda Fenollosa, contrasta la capacidad de la poesía de relatar acontecimientos (pensando en un poema épico, narrativo) con la inmovilidad de una estatua. Fenollosa contrasta, a su vez, la estatua de Laocoon con las

líneas de Browning: “I sprang to the saddle, and Jorris, and he/ And into the night we galloped abreast” [“yo salté a la brida, y Jorris, y él/ y nos adentramos galopando en la noche”], para luego comentar:

Una superioridad de la poesía verbal como arte tiene que ver con que regresa a la realidad fundamental del tiempo. La poesía china tiene la única ventaja de combinar ambos elementos. Habla a la vez con la vividez de la pintura y con la movilidad de los sonidos (“One superiority of verbal poetry as an art rests in its getting back to the fundamental reality of *time*. Chinese poetry has the unique advantage of combining both elements. It speaks at once with the vividness of painting, and with the mobility of sounds.”). (45)

Podemos imaginar hasta qué punto esta concepción del ideograma como medio de la poesía le resultó atractiva a Pound, un escritor que había descrito a la poesía como una conjunción de melopoeia, fanopoeia y logopoeia, y un autor que en el momento en que recibió la tarea de editar los papeles de Fenollosa estaba preocupado de cómo darle a su poesía una agilidad equivalente o mayor a la de la obra de los pintores y escultores que frecuentaba y con los que fundó el movimiento vorticista.

Es precisamente esa intención de explorar el lenguaje como medio de la poesía en toda su materialidad, pero también definiendo los límites de esa materialidad, lo que los poetas concretos brasileños del grupo noigandres aprendieron de Ezra Pound, y tal vez el aspecto más interesante y radical de su producción textual. Pero antes de adentrarnos en la recepción brasileña de las ideas de Pound y Fenollosa, veamos algunos ejemplos de cómo Pound asimila las lecciones de la poesía y poética chinas y la dinámica entre el ojo y la oreja que ellas implican. Si el ejemplo más conocido del estilo “imaginista” de Pound es su “En una estación del metro” (“The apparition of these faces in the crowd/ petals on a wet, black bough”), uno podría contraponerle “El retorno” como ejemplo de que, en esos mismos años, Pound estaba preocupado por cuestiones de ritmo y sonoridad, escribiendo poemas que negaban, en cierto sentido, su poética de lo nítido, de lo concreto y lo visible. Incluso en poemas que se basan en imágenes, como “The Picture” (una breve ékfrasis de la “Venus reclinada” de Jacopo del Sellaio), incluido en *Ripostes*, el libro en cuyo apéndice se anunciaban los principios del *Imagisme*, lo visual está ligado a lo verbal de una manera indisoluble: “The eyes of this dead lady speak to me”, escribe Pound (“Los ojos de esta dama muerta me hablan”), y ese mismo libro se cierra con el díptico “Efectos de la música en un grupo de personas”. Es importante subrayar que el encuentro con el legado de Fenollosa, al año siguiente de la publicación de este volumen, no redujo sino que complejizó la conciencia de Pound de que un poema es necesariamente una conjunción de los niveles conceptual, sonoro y visual.

Por cierto, la obra más ambiciosa en la que, a partir de 1915, Pound invirtió casi toda su energía, son los monumentales *Cantos*, de los que se ha dicho que están compuestos con lo que él mismo denominaba el “método ideogramático”, consistente en la yuxtaposición de unidades discretas similares a las que componen a un carácter chino de una manera que se ha comparado con frecuencia al montaje cinematográfico (que por esa misma época teorizaba Eisenstein, también en diálogo con una cierta idea de las posibilidades del lenguaje chino). El “Canto II” es un ejemplo deslumbrante de este método de superposición, que Pound comparó también a los contrastes temáticos de una fuga musical, y puede servir como ejemplo de las tensiones entre el ojo y la oreja, entre lo acústico y lo visual, que su obra pone en juego:

Pérez, Fernando. “LA POESÍA CHINA EXISTE: NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DEL IDEOGRAMA”. Revista Laboratorio N°2. Web.

Hang it all, Robert Browning,  
 there can be but one "Sordello."  
 But Sordello, and my Sordello?  
 Lo Sordels si fo di Mantovana.  
 So-shu churned in the sea.  
 Seal sports in the spray-whited circles of cliff-wash,  
 Sleek head, daughter of Lir,  
 eyes of Picasso  
 Under the black-fur-hood, lithe daughter of Ocean;  
 And the wave runs in the beach-groove:  
 "Eleanor, ἑλέναυς and ἑλέπτολις!"  
 And poor old Homer blind, blind, as a bat,  
 Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men's voices ((Propongo una traducción sin pretensiones literarias: "Déjalo ya, Robert Browning,/ sólo puede haber un 'Sordello'./ Pero Sordello, ¿y mi Sordello?/ Lo Sordels si fo di Mantovana./ So-Shu agitándose en el mar./ Juegos de foca en los círculos blanqueados por las salpicaduras en los roqueríos,/ Cabeza esbelta, hija de Lir,/ ojos de Picasso/ Bajo negra capucha, ágil hija del Océano;/ Y la ola corre por el surco de la playa:/ "Eleanor ἑλέναυς y ἑλέπτι!"/ Y el pobre Homero, ciego, ciego como un murciélago,/ Oído, oído para la marea, el murmullo de las voces de los viejos... "))

Como bien puede verse, este breve pasaje concentra una multitud de referencias a hechos, lugares, personas concretos, puestos paratácticamente uno junto a otro, a la manera de un collage, o de las imágenes sucesivas de una película. No se trata principalmente de un poema narrativo, aunque alude a variados relatos y mitos y aspira al estatus de la épica, sino de un extenso poema imaginista o vorticista, en el que las imágenes yuxtapuestas van resonando unas con otras, unas contra otras, para generar un conjunto complejo (que, como sabemos, Pound nunca logró completar con la coherencia total a la que aspiraba inicialmente). Por otra parte, es obvio que muchos de los efectos que propone el poema, y tal vez incluso la lógica que gobierna las imágenes, el impulso que nos conduce de una imagen a otra, pertenece al ámbito de lo que Pound llamaría melopoeia, la música de la palabra: el efecto hipnótico del nombre de Sordello repetido contra el staccato de los monosílabos de las líneas iniciales ("Hang it all...", "there can be but the one..."), el ligero cambio que genera el "churned" a partir del nombre propio So-shu, las focas ("seals") que suceden a la mención del mar ("sea"), las insistentes aliteraciones en s ("Seal sports . . . spray-whited . . . sleek . . . Picasso"), y el juego entre el nombre de Eleanor de Aquitania y Elena de Troya, a quien se refieren los epítetos griegos (que significan "destructora de barcos" y "destructora de ciudades"). Por último, a nivel temático, el poema propone un paisaje habitado por sombras semejantes a las que Odiseo hace venir del Hades en el canto anterior, sombras que antes que visiones son voces, un murmullo que amenaza con caer en la cacofonía total, y que Pound atraviesa sin taparse los oídos con cera sino que seleccionando con cuidado qué escuchar, a qué fragmentos darle voz. Es en este sentido que uno podría describir el poema de Pound como polifónico, pese al carácter inevitablemente sucesivo y lineal de los signos que emplea.

Cuando, a principios de los años cincuenta, un grupo de poetas de São Paulo decidió adoptar el nombre Noigandres para su revista literaria (aludiendo a una palabra usada por el trovador Arnaut Daniel que Pound había tenido especial dificultad en traducir, y cuyo significado no estaba establecido con certeza todavía), y consiguió el permiso de Pound

para traducir algunos de sus *Cantos* al portugués, escribiéndole a la clínica psiquiátrica a la que había sido relegado luego de su desafortunado apoyo a Mussolini durante la Segunda Guerra Mundial, era precisamente esta conciencia de Pound respecto a la materialidad del lenguaje como medio para la poesía lo que les parecía importante rescatar. Contra el subjetivismo, las tendencias surrealistas, el gusto por el lenguaje adornado, y las temáticas sentimentales de la generación llamada del 45 en Brasil, estos jóvenes poetas proponían retomar una concepción eminentemente técnica de la poesía que, de hecho, le debía mucho a la meditación de Fenollosa sobre el ideograma chino.

Del trío de paulistas, el que más directamente continuó el trabajo de Pound con la traducción y teorización de la poesía china fue Haroldo de Campos. No solamente su libro *Escrito sobre jade* retoma varios de los poemas que Pound trabajó y los traduce en otra clave que sí toma en cuenta los modos posibles de prolongar la resonancia de los tonos chinos en la lengua portuguesa, sino que además intenta rescatar la reflexión de Fenollosa sobre el ideograma del descrédito académico en que ha caído. Sin intentar resumir paso a paso el complejo argumento que propone Haroldo en su *Ideograma: lógica, poesía, linguagem*, podemos decir que una de sus principales líneas tiene que ver con un cruce entre Fenollosa y Saussure, cuyas obras paralelas convergen en el trabajo de Peirce, quien haría posible plantear la pregunta de qué le ocurre a la teoría lingüística del signo cuando en vez del famoso esquema en que Saussure representa la concepción que tienen la mayor parte de las personas de la lengua (fig. 1), que él propone reemplazar por un esquema más ajustado al funcionamiento real de la lengua (fig. 2), tenemos algo como la oposición que representa la figura 3:

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

En el primer caso, según Saussure, se supone que la lengua es “una nomenclatura, esto es, una lista de términos que corresponden a otras tantas cosas” (*Curso* 127), en tanto que en el segundo, se concibe al signo ya no como una amalgama confusa de cosa y nombre, sino como la unión de “un concepto y una imagen acústica” (*Curso* 128). Saussure representa el “concepto”, que corresponde al significado, por medio del dibujo de un árbol, y a su contraparte, la “imagen acústica”, por medio de la sucesión de cinco letras equivalentes a los sonidos que incluye la palabra latina “arbor”. Resulta curioso (pero de una curiosidad completamente coherente con toda una tradición intelectual de discusión acerca del lenguaje) que el concepto sea, a fin de cuentas, una imagen visual, en tanto que la imagen acústica se represente como una serie de trazos. Por cierto, sería ingenuo exigir que la imagen acústica fuera ella misma sonido, puesto que, como subraya el autor, ésta “no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación

que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos” (*Curso* 128). Imagen significa aquí, entonces, representación, digamos que por oposición al fenómeno, pero también huella, traza, vestigio ((Cabría aquí vincular este problema con la noción de lo “excrito” que propone Jean-Luc Nancy en su ensayo del mismo título, incluido en el volumen *Las musas*, que también aborda, en el ensayo que da título al libro, el problema de la relación entre las diversas artes y entre todas ellas y el Arte)). En la fig. 3, en cambio, la contraparte del concepto es el signo 木 [mu], que significa “árbol” o “madera”, pero que además se le parece mucho al dibujo del árbol al lado del cual está, como si en esa figura el trazo horizontal que separaba significado y significante hubiera desaparecido a causa de la ausencia de una notación alfabética de los sonidos ((Este es uno de los caracteres en los que Fenollosa apoya su tesis de la etimología visual de los caracteres chinos que tanta oposición ha suscitado (y que estudios posteriores decretaron de validez muy limitada), ya que 木 tiene como antepasado lo que podríamos describir como un esquema de un árbol con sus ramas y raíces.)).

Lo que sucede en este ejemplo tiene que ver no sólo con la noción de “ícono” en Peirce (un tipo de signo en el que existe una relación de semejanza entre significante y significado que Saussure no aceptaba en el lenguaje verbal, de naturaleza arbitraria e inmotivada), sino que también con la crítica de Derrida a la manera en que Saussure relega el componente escrito del lenguaje a un momento secundario, de pura notación de una oralidad que lo precede, al pensar el signo como conexión entre un concepto y una imagen acústica, algo que ya no sería posible hacer en el caso de la escritura china, donde la logopoeia es ya, desde siempre, una fanopoeia evidente y, en el caso de Pound y Fenollosa, una melopoeia diferida, que resuena sólo a posteriori ((Me refiero, literalmente, al hecho de que ni Pound ni Fenollosa estuvieron expuestos en primer lugar a la poesía china como serie de sonidos, sino como conjunto de trazos. Pound sólo llegó posteriormente a adquirir cierta familiaridad con la fonética china, que fue para él una suerte de tierra prometida. Cabe apuntar que, en *De la gramatología*, Derrida cita a Fenollosa y Pound a propósito de la escritura china en apoyo de su tesis central, pero no es seguro que haya comprendido bien a ninguno de ellos, como señala Haun Saussy en *Great Walls*. Sobre la noción del *a posteriori*, ver la lectura que hace Hal Foster en *The Return of the Real* de la *nachträglichkeit* freudiana.)).

Cabría preguntarse cómo se tradujeron en una obra poética estas ideas acerca de los signos y el lenguaje que los poetas concretos heredaron de Pound y Fenollosa. La producción de los poetas concretos brasileños ha sido con frecuencia calificada de “poesía visual” o estudiada como tal. Situarlos en la tradición de Fenollosa y Pound implica asumir cabalmente que, como ellos mismos no se han cansado de repetir, su poética es verbivoco-visual, basada en una comprensión del lenguaje como medio conceptual-semántico, sonoro e icónico (y, una vez más, eludiremos los problemas que esta dispareja división implica). La producción temprana de Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos tiene poco o ningún parecido con la obra de Pound, y de hecho buena parte de su trabajo desarrolla las intuiciones poundianas en una dirección muy diferente a la del propio Pound (hasta el punto de que la reacción de éste a algunas de las primeras tentativas experimentales del grupo noigandres fue más de irritado desconcierto que de aprobación).

En cierto modo, si el ensayo de Fenollosa se preguntaba en qué medida podía considerarse que la poesía china, compuesta con signos de naturaleza parcialmente pictórica, correspondía a la naturaleza temporal que define el arte poético en occidente, lo que los

poetas del grupo noigandres se preguntaron fue cómo era posible conferirle a una poesía producida en un lenguaje de escritura fonética la misma vivacidad icónica de la poesía escrita en “ideogramas”. Algunas de las respuestas que proponen son notables en su radicalidad y concisión, aun corriendo el riesgo de volverse meros juegos ingeniosos:

Fig. 4: José Lino Grünewald, “Forma”

Fig 5: Ronaldo Azeredo, “Velocidade”

En el poema de Azeredo, la propia forma de la letra “V” representa un vector que apunta hacia abajo, que conduce la mirada del lector hacia el punto en que la palabra de la que es la letra inicial se despliega completa (en los lados derecho e inferior del cuadrado que el poema construye), dramatizando por así decirlo el proceso de lectura ((En su excelente lectura de este poema, Gonzalo Aguilar señala que la elección del término “velocidad” está lejos de ser accidental, ya que es uno de los significantes claves de la ideología de vanguardia, que retoma la exaltación futurista. (*La poesía concreta* 225).)). El poema de Grünewald, por su parte, con su configuración parecida a la celdilla de un panal, también figura el concepto central al que se refiere. Estos dos poemas ilustran admirablemente el principio de isomorfismo al que aspiraban los poetas concretos, sobre todo en su etapa inicial, pero también evidencian los límites de su poética. Por una parte, la conversión de signos convencionales en motivados por medio de la configuración espacial tiende a generar textos que se muerden la cola, que no se significan sino a sí mismos. Por otra parte, estos textos que intentan proponer una coincidencia radical de forma y función, de significado y significante, en muchos casos no consiguen sino lo contrario: el poema sobre la velocidad es, finalmente, estático; el poema en cuyo centro está la transformación está completamente fijo.

Los poetas concretos se dieron cuenta pronto de las escasas posibilidades de los poemas basados en una sola palabra (como “velocidad”), y comenzaron a producir obras que, como “vai e vem” [vaivén/ va y viene] de Grünewald, “temor/morte” de Haroldo y “fluvial/pluvial” de Augusto de Campos ((Estos textos a menudo juegan con la paronomasia o con la permutación gradual de las letras, precisamente a la manera de lo que Roman Jakobson definió como la esencia de la praxis poética, la “proyección del eje de selección sobre el eje de la combinación”, introduciendo la “dimensión espacial al interior del orden temporal” (Cheng 96), como en los siguientes ejemplos de Augusto de Campos y José Lino Grünewald respectivamente.)), operan a partir de la tensión entre dos o más términos contrapuestos. Los primeros textos concretos persiguieron esta “utopía ideogramática” intentado reconciliarla con cierto racionalismo geometrizable, una de cuyas facetas es la utilización exclusiva de la tipografía “futura bold” en las composiciones del grupo. Pronto, sin embargo, aparecieron “ideogramas verbales” más cercanos a lo caligráfico o a lo puramente diagramático, como en estos ejemplos de Décio Pignatari y Pedro Xisto:

Fig. 8: Décio Pignatari, "man/woman"

Fig. 9: Pedro Xisto, "Epitalamio II"

No es casual que estos dos ejemplos se articulen en torno a la oposición masculino/femenino, uno de los códigos binarios básicos que subyacen al lenguaje y a las categorías sociales: si Pignatari propone una serie de íconos que ilustran la compenetración hombre/mujer, Xisto parece resaltar la inevitable separación de los sexos que subyace a todo acoplamiento, convirtiendo a la barra diagonal que separa el signo del significante (/) en una serpiente ondulante (la clave situada debajo del poema nos aclara que "h=homo, e=eva, S=serpens"). Pareciera que la poesía concreta, en su etapa más radical, está condenada a esa oscilación entre la afirmación de la unidad en la divergencia y la expulsión del paraíso en que los signos coinciden con las cosas. En algunas de sus exploraciones, de hecho, la poesía concreta deja atrás completamente lo verbal en nombre de lo visual, como en el memorable "bibelô" de Pignatari (cuyo único aspecto verbal es su título):

Fig. 10: Décio Pignatari, "bibelô"

Esta dimensión de la poesía concreta nos remite, de hecho, nuevamente a los años 20. En la misma época en la que Pound especulaba que una mente perceptiva seguramente sería capaz de descifrar de manera instantánea y sin estudio previo los caracteres chinos debido a su naturaleza pictográfica, Otto Neurath trabajaba intentando diseñar signos visuales como el de la fig. 11, que hicieran innecesaria la traducción:

Fig.11

Irónicamente, sin embargo, aunque una de sus vertientes lleve directo a esta zona muda en la que los signos son universales, es precisamente como traductores que varios de los miembros del movimiento de la poesía concreta, así como Ezra Pound, son recordados, y es en la compleja interacción de lo visual, lo sonoro y lo conceptual donde sus mayores logros indudablemente se sitúan. Muchos de los poemas citados aquí, de hecho, no son sino la versión visual y tipográfica de un texto que puede también interpretarse como partitura, y recientemente se han comenzado a difundir las grabaciones de estos textos tempranos, que nos fuerzan a mirarlos de otro modo, a escucharlos con los ojos y a ver cómo nos hablan.

Es posible que para discutir con mayor precisión y penetración las relaciones entre el ojo, la oreja y el sentido en la poesía verbi-voco-visual de los concretos brasileños tengamos que regresar a Saussure y seguirle la pista a esa noción de “imagen acústica” que es en él la contraparte del concepto, una expresión que tal vez al fin y al cabo no esté tan lejos de la “imago vocis”, la “imagen de la voz” (una manera de referirse al fenómeno del eco) que según John Hollander remite a un significado anterior al de imagen visual en la lengua latina (( Ver su *The Figure of Echo*.)). Esta misma expresión es la que utiliza Ovidio para referirse a la ninfa enamorada de Narciso en un relato de las *Metamorfosis* que Haroldo de Campos tradujo en su *Crisantempo no espaço curvo nasce um* y al que alude una de las “intraducciones” de Augusto de Campos (el “Eco de Ausonius”). Sin embargo, no tenemos tiempo ni espacio aquí para un examen detenido de estos textos y, como suele decirse, una imagen vale más que mil palabras. Terminemos entonces con una:

Fig. 12

Se trata de uno de los emblemas (o, más propiamente, divisas) que adornan la *Délie* de Maurice Scève, precisamente el que representa a Narciso, absorto en la visión de su propia imagen y por ella consumido. Eco no aparece representada en la escena, como suele suceder en los emblemas sobre este mito. Uno podría, sin embargo, aventurar que tal vez Eco está presente, como personaje invisible del que no queda sino la voz, la imago vocis, en la transcripción de las palabras que comentan la escena, y que le sirven de marco a la imagen, presentes en su límite, en el borde entre lo visible y lo audible, entre el ojo y la oreja ((Desarrollé esta lectura del texto de Scève en el ensayo “Reflexión y resonancia: variaciones sobre Eco y Narciso en la *Délie* de Scève” (*Vértebra* 10).)). En un juego etimológico tan abusivo como algunos de los que proponen Pound y Fenollosa, uno podría decir que ese marco que rodea a la imagen entra en resonancia con los cuadrados concéntricos del primer carácter de la expresión china para designar al eco: 回聲, [hui sheng] literalmente una voz, sonido o tono que retorna, tal vez un retorno de la misma índole que el de la voz en una poesía aparentemente consagrada sólo a la visión, tal vez un retorno parecido a los movimientos que describe Pound en su poema de ese título (“The Return”). Aludí muy de paso antes a la relación entre la noción que Fenollosa tiene de los ideogramas chinos, los jeroglíficos egipcios y los emblemas barrocos. Como recuerda Mario Praz, a menudo se decía que la imagen era el cuerpo y la inscripción el alma de un emblema. Se decía también que la imagen era comprendida de manera instantánea, como el relámpago, mientras que el sentido de la inscripción requería ser descifrado con calma, en una temporalidad diferida comparable a la del trueno que retumba con retraso ((Ver su *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*.)). Si bien, como escribió Walter Benjamin en el *Convolutio N* de su *Obra de los pasajes*, el conocimiento llega sólo en relámpagos, tal vez no nos queda sino contener el aliento aguardando al texto, ese largo rugido de un trueno que sigue.

#### **Bibliografía:**

Campos, Haroldo de, ed. *Ideograma: logica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 1994. Impreso.

Pérez, Fernando. “LA POESÍA CHINA EXISTE: NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DEL IDEOGRAMA”. Revista Laboratorio N°2. Web.

- . *Escrito sobre jade*. Ouro Preto: Topografia do Fundo Ouro Preto, 1996. Impreso.
- . *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998. Impreso.
- Cheadle, Mary Paterson. *Ezra Pound's Confucian Translations*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. Impreso.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Impreso.
- . *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Fenollosa, Ernest, y Ezra Pound. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: a Critical Edition*. Ed. Haun Saussy, Jonathan Stalling, and Lucas Klein. New York: Fordham UP, 2008. Impreso.
- Kennedy, George. "Fenollosa, Pound, and the Chinese Character". *Selected Works of George A. Kennedy*. New Haven: Far Eastern Publications, 1965. Impreso.
- Kern, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. New York: Cambridge UP, 1996.
- Hollander, John. *The Figure of Echo: a Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley: University of California Press, 1981. Impreso.
- Lessing, Gotthold-Efrain. *Laocoonte: sobre los límites de la pintura y la poesía*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid, España : Tecnos, 1990. Impreso.
- Pérez Villalón, Fernando. "Reflexión y resonancia: variaciones sobre Eco y Narciso en la *Délie de Scève*". *Vértebra* nº 11, octubre 2009. Web. <http://revistavertebra.wordpress.com>.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. Londres: Faber & Faber, 1986. Impreso.
- . *Poems and Translations*. New York : Library of America, 2003. Impreso.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Trad. José María Parreño. Madrid: Siruela, 1989.
- Qian, Zhaoming. *Orientalism and Modernism: the Legacy of China in Pound and Williams*. Durham: Duke University Press, 1995. Impreso.
- , ed. *Ezra Pound and China*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. Impreso.
- . *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2003. Impreso.
- Saussy, Haun. *The Problem of a Chinese Aesthetic*. Stanford: Stanford UP, 1993. Impreso.
- . *Great Walls of Discourse and Other Adventures in Cultural China*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center: Distributed by Harvard UP, 2001. Impreso.

Yip, Wai-lim. *Ezra Pound's Cathay*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1969. Impreso.

Fecha de recepción: 04/10/09  
Fecha de aceptación: 09/03/10

1. Fernando Pérez Villalón es escritor, traductor y Doctor en literatura comparada por la Universidad de Nueva York. Ha publicado dos libros de poemas (*voces versos movimientos*, 2004; *Pasajes*, 2007), un panfleto-poster (*QTTR /—(N)—*, 2009), numerosos ensayos de crítica y versiones de poesía desde varios idiomas. Enseña literatura en la Universidad Alberto Hurtado.
2. El presente ensayo es una versión ligeramente modificada de la ponencia presentada en el congreso "La universidad desconocida" (Universidad Diego Portales, 18-21 de agosto de 2009). La versión original constituye una parte del capítulo 3 de mi tesis, titulada *The Eye and the Ear: Ezra Pound, Brazilian Concrete Poetry, and their Paideuma (2009)*, que aborda el problema de las relaciones de lo visual y lo acústico en los autores mencionados, concentrándose en sus traducciones.

Pérez, Fernando. "LA POESÍA CHINA EXISTE: NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DEL IDEOGRAMA". *Revista Laboratorio N°2*. Web.

3. El propio Pound recuerda la ocasión en su "Retrospect on the Fenollosa Papers", de 1958 (en *The Chinese Written Character* 174). Para otros relatos y comentarios clásicos de este encuentro, ver Carpenter (*A Serious Character*, capítulo "Orient from All Quarters") y Hugh Kenner *The Pound Era* ("The Invention of China"), entre otros.
4. Ya el ensayo del propio Eliot sugería, en una formulación ladinamente kantiana, que, como es imposible conocer algo así como "la China en sí", no nos queda otra que inventar sus manifestaciones, y Hugh Kenner lo seguía al leer a *Cathay* como un intento de modificar el poema y el idioma ingleses (p.199). Kern llevó este modo de lectura a un extremo para mi gusto infructuoso en su *Orientalism*.
5. Pienso en el sentido del latín *invenire*, encontrarse con algo. En la clasificación de los diversos tipos de escritores propuesta en "How to Read", Pound comienza por los "inventors, discoverers of a particular process or of more than one mode and process" (*Literary Essays* 23). Cuando los poetas del grupo noigandres titularon *Invenção* su revista literaria, estaban refiriéndose a esa distinción.
6. Para una buena discusión, ver las obras de Yip, Qian y Saussy citadas en la bibliografía. La más clásica impugnación de las teorías y traducciones de la dupla Pound-Fenollosa es George Kennedy (en *Selected Works*).
7. El propio Pound define la fanopoeia como "a casting of images upon the visual imagination". ("How to Read", *Literary Essays* 25).
8. Pound define, enigmáticamente, a la logopoeia como "the dance of the intellect among words" y afirma que "it holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music." ("How to Read" *Literary Essays* 25). Se ha identificado muchas veces esta dimensión de la poesía con la ironía y la ambigüedad, pero en términos más generales tiene que ver con la capacidad de significar como material poético, y por tanto con un área que parecería en principio no corresponder a una propiedad física del lenguaje como es el caso de sus cualidades musicales o visuales. Por cierto, el problema es más complejo que esto. Mi indagación en el sentido de los términos de la tríada poundiana y sus relaciones le debe mucho al trabajo de Andrés Claro sobre la traducción en Pound *Ezra Pound's Poetics of Translation*.
9. El carácter bajo el radical "sol" es *sheng* [升] que por sí mismo significa "alzarse" y cuyos tres trazos simbolizan unas "manos reunidas", una resonancia que Pound seguramente habría apreciado.
10. Siguiendo un uso aceptado entre sinólogos, translitero los caracteres utilizando el sistema *pinyin*, pero sin indicar sus tonos.
11. Me refiero al famoso "Mitología blanca" en *Márgenes de la filosofía*.
12. Cito el texto de Fenollosa siguiendo la paginación de la edición de Saussy. "When you have comprehended the visual significance, you will not have finished. There is still the other dimension. We will remain bestially ignorant of Chinese poetry so long as we insist on reading and *speaking* their short words instead of taking time to sing them with observance of the sequence of vowels.
13. Sobre la traducción de Pound de las *Odas*, ver el libro de Mary Cheadle *Ezra Pound's Confucian Translations*.
14. Ver, por ejemplo, la transcripción de Kenner de uno de los manuscritos de Fenollosa en *Pound Era* 207.
15. La reciente (y notable) edición crítica de Haun Saussy muestra hasta qué punto los pasajes que suprimió Pound del manuscrito de Fenollosa tenían que ver precisamente con el sonido de la poesía china. Esta excelente edición permite (y exige) replantearse numerosas cuestiones respecto de la estética del ideograma, su contexto original, sus transformaciones y su recepción. Este ensayo, sin embargo, elaborado en buena medida antes de que apareciera la edición de Saussy, se propone mostrar la presencia de la cuestión de lo sonoro como material poético en la versión más conocida del texto de Fenollosa, la producida por Pound a partir de sus notas.
16. Por cierto, gran parte del contraste tiene que ver con que las líneas de poesía china no están transliteradas, con lo que le es completamente imposible al lector ignorante de la lengua saber cómo suenan, lo que dramatiza justamente el carácter no fonético de la escritura china que le interesa a Fenollosa. Él mismo reconoce que estas líneas no tienen nada en común "a menos que se

dé el sonido de la segunda” (“unless the sound of the latter be given...” 44). Habría que apuntar, por otra parte, que muchos ejemplos de poesía clásica china están contruidos en torno al sonido (y, más específicamente, mucha poesía budista –por ejemplo la de Wang Wei– contiene alusiones al sonido de las campanas).

17. “One superiority of verbal poetry as an art rests in its getting back to the fundamental reality of *time*. Chinese poetry has the unique advantage of combining both elements. It speaks at once with the vividness of painting, and with the mobility of sounds.”
18. Propongo una traducción sin pretensiones literarias: “Déjalo ya, Robert Browning./ sólo puede haber un ‘Sordello’./ Pero Sordello, ¿y mi Sordello?/ Lo Sordels si fo di Mantovana./ So-Shu agitándose en el mar./ Juegos de foca en los círculos blanqueados por las salpicaduras en los roqueríos./ Cabeza esbelta, hija de Lir./ ojos de Picasso/ Bajo negra capucha, ágil hija del Océano./ Y la ola corre por el surco de la playa:/ “Eleanor ἑλέναυς y ἑλέπτι! / Y el pobre Homero, ciego, ciego como un murciélago./ Oído, oído para la marea, el murmullo de las voces de los viejos...”
19. Cabría aquí vincular este problema con la noción de lo “excrito” que propone Jean-Luc Nancy en su ensayo del mismo título, incluido en el volumen *Las musas*, que también aborda, en el ensayo que da título al libro, el problema de la relación entre las diversas artes y entre todas ellas y el Arte
20. Este es uno de los caracteres en los que Fenollosa apoya su tesis de la etimología visual de los caracteres chinos que tanta oposición ha suscitado (y que estudios posteriores decretaron de validez muy limitada), ya que 木 tiene como antepasado lo que podríamos describir como un esquema de un árbol con sus ramas y raíces.
21. Me refiero, literalmente, al hecho de que ni Pound ni Fenollosa estuvieron expuestos en primer lugar a la poesía china como serie de sonidos, sino como conjunto de trazos. Pound sólo llegó posteriormente a adquirir cierta familiaridad con la fonética china, que fue para él una suerte de tierra prometida. Cabe apuntar que, en *De la gramatología*, Derrida cita a Fenollosa y Pound a propósito de la escritura china en apoyo de su tesis central, pero no es seguro que haya comprendido bien a ninguno de ellos, como señala Haun Saussy en *Great Walls*. Sobre la noción del *a posteriori*, ver la lectura que hace Hal Foster en *The Return of the Real* de la *nachträglichkeit* freudiana.
22. En su excelente lectura de este poema, Gonzalo Aguilar señala que la elección del término “velocidad” está lejos de ser accidental, ya que es uno de los significantes claves de la ideología de vanguardia, que retoma la exaltación futurista. (*La poesía concreta* 225).
23. Estos textos a menudo juegan con la paronomasia o con la permutación gradual de las letras, precisamente a la manera de lo que Roman Jakobson definió como la esencia de la praxis poética, la “proyección del eje de selección sobre el eje de la combinación”, introduciendo la “dimensión espacial al interior del orden temporal” (Cheng 96), como en los siguientes ejemplos de Augusto de Campos y José Lino Grünewald respectivamente.
24. Ver su *The Figure of Echo*.
25. Desarrollé esta lectura del texto de Scève en el ensayo “Reflexión y resonancia: variaciones sobre Eco y Narciso en la *Délie* de Scève” (*Vértebra* 10).
26. Ver su *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*.