

PREFACIO A LA NUEVA EDICIÓN (1997)

Del libro

Poesía China

de Wai Lim Yip

“Mal de entrada!”

Tomando prestada esta frase de Pound, en su crítica a la declinación del arte poético Inglés, en 1960 protesté con enojo y desánimo en contra de una centuria de distorsiones groseras en que han incurrido los traductores de poemas chinos, quienes han permitido que el idioma destino (en este caso Inglés) enmascare y distorciones la estética China, creando modos de representación totalmente distorcionados del original. Estos traductores parecen olvidar o dejar de lado que la poesía china emerge de un medio con bases estéticas radicalmente distintas a las occidentales; que la sintaxis es inseparable del terreno perceptivo; y mediante la imposición de los medios lingüísticos Indoeuropeos los traductores están desvirtuando, alterando, los procedimientos perceptuales-expresivos propios de la poética china.

Para ilustrar mejor los conceptos, ordené el libro en tres partes, los ideogramas, su traducción literal y por último una versión con la mínima pero suficiente sintaxis. Lo hice así para que se abra un espacio estético donde el lector occidental pueda ir y venir entre las dimensiones perceptivo-expresivas del chino clásico y las del inglés moderno.

Subyaciendo a toda la estética clásica china está la idea fundamental de no-interferencia con el flujo de la naturaleza. Reflejada en el lenguaje poético, esta idea genera una cierta libertad en el normalmente rígido idioma inglés, así como en casi todos los idiomas Indoeuropeos. La sintaxis en inglés está generalmente estructurada por una serie de reglas poco flexibles, mientras que la sintaxis usada en la poética china, aunque existente, es mucho más flexible, y de esa posibilidad se valieron siempre quienes se expresaron de manera poética. Aunque en chino existen artículos y pronombres personales, en general se descartan a la hora de escribir poesía. Así se logra la apertura de un espacio para que los lectores reincorporen múltiples percepciones en vez de quedar obligados a una visión definitiva o guiados en una sola dirección. También tenemos una tenue, por no decir inexistente, conexión entre elementos, preposiciones y conjunciones, carencia que ayuda a la indeterminación de ciertas partes del texto y a la ausencia de declinación en los tiempos verbales, lo que otorga a los lectores una gran libertad que empareja la lectura con lo que acontece en el mundo concreto.

Las palabras en el idioma chino en general tienen una relación muy libre con el lector, quien se encuentra en una suerte de tierra intermedia entre lo que sería engancharse y desengancharse intentando hacer conexiones predicativas para articular relaciones entre y desde las palabras y, a la vez, resistiendo el intento. Las estructuras asintácticas y paratácticas del idioma chino promueven una suerte de condición predicativa en la que las palabras, como los objetos en el mundo, están libres de relaciones predeterminadas y significados unívocos, y se ofrecen a sí mismos al observador en un espacio abierto. Dentro de tal espacio, y con el poeta un paso al costado por decirlo de algún modo, pueden moverse con libertad y acercarse a las palabras desde una variedad de puntos y posiciones que permiten lograr una percepción múltiple de tal momento. Poseen una cualidad cinemática y permanecen en el umbral de varios significados posibles.

Retrospectivamente debo considerarme afortunado por vivir en una época en que poetas y filósofos de occidente han comenzado a cuestionar la circunscripción a la que obliga el lenguaje, esa cualidad distortiva que posee, haciendo eco en parte a la crítica Taoísta de la cualidad coercitiva y distortiva que tienen nombres y palabras, y de su violencia inherente, abriendo en consideración reconsideraciones del lenguaje y del poder, ambos ahora bajo una mira estética y política nueva. Cuando Heidegger nos previene de que cualquier diálogo mantenido en un idioma indoeuropeo, tendiente a discutir el espíritu de la poesía extremo oriental, corre el riesgo de destruir la posibilidad de decir justamente de lo que trata tal diálogo, está señalando el peligro del lenguaje como 'morada' que atrapa la experiencia dentro de una subjetividad privilegiada. Cuando W. C. Williams escribe "Mientras no haya / una nueva mente / no habrá una nueva / línea" también quiere decir que mientras no haya una nueva línea tampoco habrá una nueva mente. Mientras no logremos desarticular las funciones de encuadre tiranas del idioma inglés, el ser natural allí encerrado, no podrá ser liberado a una expresividad máxima. Las innovaciones sintácticas iniciadas por Pound (ayudadas por el hallazgo del carácter chino como un medio para la poesía), Stein, Williams (quien tomó muy en serio la lección de William James de rescatar la existencia 'real' antes de que esta se vea rota en una serie de órdenes a través del lenguaje y los conceptos) y E. E. Cummings, y retomada y reforzada por los poetas que se llamaron de La Montaña Negra, John Cage, Robert Duncan y Gary Snyder, de pronto abrieron una nueva posibilidad perceptual expresiva para el Inglés, un nuevo ambiente en el cual puedo llevar a cabo la poesía China en su dinámica operativa original en vez de tener que deformarla para que ella quepa en el rígido lecho Occidental.

Mi intención al reimprimir esta obra fue la de que la mayor cantidad posible de lectores ansiosos por acceder a un marco más allá de las formas occidentales, buscando nuevos paisajes, y

deseosos de entrar en un diálogo inter-reflexivo con la poesía china, tengan acceso a esta nueva base perceptual y dinámicas expresiva.

TRADUCIR POESÍA DEL CHINO

CONVERGENCIA DE LENGUAJE Y POESIA UNA INTRODUCCION RADICAL

En una llamada a pie de página, Yip aclara que por radical entiende “de raíz” y agrega que esta introducción es un redondeo de ideas que ya expuesto en obras anteriores, “Ezra Poud’s Cathay”, y “Phenomenom, Experience, Expression” (en chino).

Parte I

Antes que abstracciones, ejemplos concretos. Un poema corto del poeta chino del s. viii, Meng \Hao-jan, rendido de acuerdo al orden original de aparición e impresión gráfica de los caracteres chinos. Junto a cada caracter están las palabras una a una tal como se las encuentra en el diccionario, más alguna anotación somera acerca de su función gramatical. Dice el poema:

Linea I

移 Mover (v)

舟 Bote (s)

泊 Amarrar (v)

烟 Humo (s/adj.)

滨 Costa (s)

Linea II

日 Sol

暮 Crepúsculo (v, anochecer)

客 Viajero (s)

悲 Pena (s)

新 Nuevo (adj. V)

Linea III

野 Salvaje, desierto

曠 Páramo, lejano, desierto

天 Cielo (s)

低 Bajo (v, adj.)

樹 Arbol (s)

Linea IV

江 Río (s)

清 Claro (adj.)

月 Luna (s)

近 Cerca (v. adj. Acercarse)

人 Hombre

¿Cómo lee este poema un inglés? (queriendo significar con inglés aquella persona que tiene hábitos lingüísticos que demandan una cooperación sintáctica rígida entre las partes del texto, como puede ser que “el sujeto precede al verbo antes que el objeto; los artículos comandan a ciertos substantivos; las acciones pasadas se expresan en tiempo pasado; la tercera persona del singular pide un cambio en las terminaciones verbales, etc). ¿Cómo reaccionaría alguien que proviene de un lenguaje así ante un poema escrito en un idioma en el que tales imperativos gramaticales son muy escasos cuando no inexistentes? ¿Suplirá con otros los encadenamientos entre caracteres? Esta quizás sea la primera pregunta que cualquier lector intentará responder. Muchos lectores y traductores actúan sin siquiera pensar un momento en el asunto, si tal acto es ‘legítimo’ estéticamente hablando. Antes de examinar más detalladamente algunos de estos intentos sería conveniente tener más en claro el grado de libertad sintáctica de que dispone el usuario del lenguaje clásico chino.

Valgámonos de un ejemplo enfático, un palíndrome cuyo autor fue Su Tong Po (1036 – 1101). Es un poema de 7 caracteres en cada uno de sus ocho versos y puede leerse de atrás para adelante con un sentido totalmente distinto. Una sólo línea del poema nos será suficiente:

a. 潮 Marea	b. 傾 caer / verter
隨 Seguir	山 montaña/s
暗 Oscuridad	雪 nieve
濤 Ola/s	濤 ola/s
雪 Nieve	暗 oscuridad
山 Montaña/s	隨 seguir
傾 Caer/verter	潮 marea

A. Marea sigue olas oscuras, nieve cae montaña/s.

B. Montaña - arroja nieve – olas oscuramente siguen marea.

La línea puede leerse naturalmente tanto de adelante para atrás como de atrás para adelante, algo inimaginable en inglés. Los ejemplos en inglés tipo Madam I am Adam, no tienen ni punto de comparación, claro, con lo que puede lograrse en chino. Traducidas al inglés las demandas sintácticas se vuelven obvias. Lo que nos permite concluir que el idioma chino sea más flexible en cuanto a demandas sintácticas, pero aclarando por supuesto, que esto no implica que el idioma chino carezca de tales elementos sintácticos. Esta libertad dentro de los usos sintácticos, si bien crea tremendos problemas a un traductor, provee al usuario de un singular medio de expresión. (O quizá debieramos decir que el particular modo de percibir la realidad por parte del pueblo chino a causado esta habilidad en la sintáxis de su lenguaje).

Comprobémoslo en estas dos versiones de Tu Shen-ye (s.VII)

1. 雯 nube/s	1.2 梅 ciruelo/s
霧 niebla/s	柳 sauce/s
出 salir	渡 cruzar

海 mar

江 río

曙 amanecer

春 primavera

Leeríamos estas dos líneas como sigue:

*Nubes y neblina van **al mar en el amanecer***

*Ciruelos y sauces cruzando el río **brotan en primavera***

Si comparamos con la presentación original notaremos que se ha distorciónado el orden original de las impresiones. ¿No sería mejor leerlo de la siguiente manera?:

Nubes y niebla

Ciruelos y sauces

Hacia el mar:

Cruzando el río:

Amanece

Primavera

Y en un terreno estético ¿qué tipo de percepción fue privilegiada por este otro orden en que se dispusieron las palabras? Esto nos lleva a explorar a una de las cuestiones centrales de la poesía china.

Volviendo al poema de Meng Hao-jan podemos preguntar más específicamente: ¿Quién lleva el bote a la amarra en la neblinosa costa? ¿Cómo haremos para resolver tal cuestión? Habríamos de asumir, como la mayoría de los traductores, que ese yo quien habla, está perpetuamente clavado en todo *estamento* poético (o imagen poética). ¿Cuál es la diferencia entre hacer figurar a ese yo o no hacerlo figurar? ¿Es posible saltar el pronombre personal? Hacerlo manifiesto es especificar al hablante o agente de la acción, restringiendo al poema por lo menos en su nivel lingüístico, a un participante único, mientras que al aligerarnos del pronombre personal universalizamos el estado de ser o sentir proveyendo una escena o situación a la que se dirigirán los lectores, como tales, a tomar parte directamente. Instala al lector en la escena que describimos. Del otro modo lo deja como mero expectador de la acción realizada por otro que la relata.

Este poema contiene una cantidad de acciones. Las acciones transurren en el tiempo, pero el lenguaje poético clásico chino CARECE de tiempos. ¿Por qué? ¿Debemos fijar estas acciones en el pasado, como en algunos de los ejemplos que siguen? El hecho es que el poeta chino evitó las restricciones que implicarían un agente concreto y también decidió evitar cristalizarlas en un tiempo determinado, (o deberíamos decir que el horizonte mental de los poetas chinos no los

conduce a depositar un evento dentro de un tiempo determinado). Los tiempos verbales Pasado-Presente y Futuro en los idiomas Indoeuropeos prefijan los límites de tiempo y espacio hasta en los niveles lingüísticos; pero los verbos o elementos verbales del chino tienden a volverse al fenómeno, ese estado de ser indiferenciado *que es carente de tiempo, siendo el tiempo un algo inventado e impuesto arbitrariamente sobre los fenómenos*.

Ya hemos visto los roles gramaticales ambiguos que algunos caracteres chinos pueden asumir. En este poema, dos verbos en la tercera y cuarta línea asumen una doble identidad. ¿Cómo haríamos para determinar la relación sintáctica entre los objetos antes o después, ‘bajo’ o ‘baja’, ‘cerca’ o ‘se acerca’? ¿Es la inmensidad del páramo que a ‘estirado’ el cielo, acercándolo a los árboles o en cambio es el ancho de la extensión de los árboles lo que parece tirar el cielo hacia el páramo? Si leemos el ideograma 低 ‘bajo’ no como un verbo sino como un adjetivo, el verso pasa a tener tres unidades visuales, el vasto páramo – el cielo – los árboles bajos. ¿Qué elegiremos, qué relación sintáctica escogeremos? ¿O no deberíamos escoger ninguna?

Ya hemos expuesto suficientemente los múltiples niveles de posibilidades que el poema posee gracias a la flexibilidad sintáctica y otras características únicas del lenguaje chino. Las preguntas que planteo aquí no son meras cuestiones gramaticales, reflejan en cambio problemas críticos de traducción como veremos en algunos ejemplos que siguen.

Las palabras en itálicas indican inferencias del traductor para suplir lo que él creyó que faltaba. En negrita indica una interpretación o paráfrasis de la imagen original.

Giles (1898)

Guíó *mi* bote hacia la amarra

Siguiendo la costa cubierta *por la* niebla

*Y me **aflijo** por el día que muere y*

me acerca a mi destino.

Más allá del bosque veo

*el cielo **reclinado** sobre los árboles*

*Mientras que a mano la *espejada* luna*

flota sobre los brillantes rápidos.

Fletcher (1919)

*Nuestro bote sobre la cubierta de niebla orilla *amarramos**

Las penas de tantas ausencias el sol devuelve

El achaparrado foliaje el cielo oscurece

El río con la luna a nuestro lado brilla.

Bynner (1920)

Mientras mi pequeño bote se mece entre la neblina del puerto

Y el día se desvanece, los viejos recuerdos llegan

Cuán basto es el mundo, cuán cercanos los árboles al cielo

Y cómo brilla en el agua la cercanía de la luna.

Christy (1929)

Al atardecer amarro mi bote a la orilla del río

Con la llegada de la noche **mi amigo** se ha entristecido

El cielo mismo parece haber cubierto los oscuros árboles de la ancha pradera

Tan sólo la luna, brillando sobre el río está cercana al hombre.

Jennyns (1944)

Llevo mi bote bajo la niebla y lo amarro cerca de la pequeña isla

Con el sol poniéndose crece una vez más la melancolía en el corazón del viajero.

A cada lado una desolada extensión de agua.

De algún modo el cielo baja hasta los árboles

Y el agua clara **refleja** a la vecina luna.

Otros intentos experimentales

Conducir y amarrar el bote, niebla en la costa

El sol oscurece: nuevas penas del viajero.

Desolación; el cielo baja a los árboles

Límpido río, la luna cercana al hombre.

Va el bote a la amarra en la costa neblinosa

Se pone el sol. El viajero siente renovarse su pena

Desolación

El cielo

Achaparrados árboles

Límpido río

La luna cerca del hombre.

Se detiene el bote y amarra en la orilla cubierta de niebla

Desaparece el sol: la pena del viajero renace

Basto desierto

Ancho cielo

Un cerco de árboles achaparrados

Límpido río

La luna brilla cercana al hombre.

Leyendo estas traducciones y comparándolas con el original (no hablaremos aún de las traducciones experimentales) diremos que son elaboraciones secundarias de algún tipo de experiencia primaria, el despliegue de un cierto esquema en diversas partes. Todos los traductores, comenzando con Giles, debieron de guiarse por la frugal sintáxis del original, y creer que los caracteres chinos debían ser telegráficos –en el sentido de que eran signos acotado de un más largo mensaje- y así se asignaron la tarea de brindar una traducción de ese resumen en un extenso mensaje, de poesía a prosa y adiriendo comentarios en todo momento como para ayudar a una mejor comprensión no sabiendo que se trataba de guías señalando a una más sutil y sugestiva belleza que se ve destruida cuando se la explicita, analiza y explica. El hecho es que estas imágenes generalmente coexisten relacionadas en el espacio, forma una ‘atmósfera’, un medio, un ambiente en el que el lector puede desplazarse y detenerse durante un momento para empaparse de esa atmósfera que evoca (pero no explicita) un aura de sentimiento (en este caso, pena), una situación en la que incluso él ha de participar completando la experiencia estética de tal momento de tensión, la forma primaria que el poeta a expresado ciertos datos.

Es obvio que no podemos acerdarnos a este poema y a otra cantidad de poemas en chino con las categorías temporales arbitrarias de occidente, basadas como están en una linealidad causal, en una secuencialidad impuesta por la conceptualización humana. El modo en que occidente conceptualiza el ser, encubre al ser antes que exponerlo, nos aleja de los fenómenos en vez de hubicarnos entre ellos. La capacidad de la poesía china de evitar esta restricción occidental arbitraria y construir y resguardar un cierto grado de armonía y contacto inmersión, puede compararse con el modo en que el cine maneja la temporalidad ya que el cine es el medio más logrado para aproximarse a la inmediates de la experiencia. Sin adentrarnos demasiado en descripciones acerca del uso complejo del espacio y tiempo de que es capaz el cine, al menos

degamos lo fundamental de ello. Para lo cual podemos servirnos de un párrafo del libro de Stephen Debris: ‘The cinema as an art’, el cine tiene:

“una natural libertad para construcciones temporales... la carencia de preposiciones de tiempo y de conjunciones, tiempos y otros indicadores, dejan en libertad al cine de alcanzar al espectador con una intimidad que la literatura no puede igualar.”

Preposiciones de tiempo y conjunciones tales como *Antes de que él llegase, desde que vine, entonces*, no existen en una película ni en los eventos concretos de la vida. No hay conjugaciones. “Cuando miramos una película es algo que está sucediendo ahora”.

Así también en la línea

野 曠 天 低 樹

vasta-pradera cielo bajo árbol

Cuando es traducida como “Tan basta la pradera que el cielo aplana a los árboles” inmediatamente se pierde la visualización cinemática propuesta por lo que alguna vez llamé *spotlighting activity* o lo que los realizadores cinematográficos llaman “punto de vista móvil” del espectador, se pierde la actuación de los objetos, la actualidad y concretud del momento. Con estos ejemplos no estoy queriendo decir que el chino no tiene indicadores de tiempo. Los tiene, pero están usualmente dejados de lados, dada la flexibilidad de su sintáxis.

Vastedad

Cielo

Arbustos

.

Páramo abierto

Ancho cielo

Una extensión de arbustos

Y la aproximación de estas líneas de Tu Shen-yen:

Nubes y neblina

Mar afuera-

Amanece

Ciruelo y sauces

Crusando el río-

Primavera

que no están nada mal.

Mucho del arte de la poesía china reside en el modo en que el autor captura los eventos visuales según van emergiendo y sucediendo frente al observador, liberándolos de los conceptos restrictivos de tiempo y espacio, dejando que ellos mismos se muestren directamente en su modo indiferenciado de existencia en lugar de plantarlos frente al lector, explicándolos y analizándolos. Decir que los chinos carecen de categorías temporales o que la poesía china no tiene lugar para ellas sería una burrada por más cierto que sea que muy pocas veces se acude a tal posibilidad, y en general se la evita. Nunca forzarían la perspectiva del yo como un medio de ordenar los fenómenos ante ellos. La carencia o casi nula utilización de pronombres personales no es tan sólo un curioso hábito mental; es algo acorde con el concepto chino de perder la identidad propia en el flujo de los eventos, diluirnos en el Camino (el Tao), los millones de cambios constantes en que estamos inmersos.

Tal como se expresa en el texto *Kuo Shiang* (año 200): “El sabio vaga por el sendero de millones de cambios- y así él cambia de acuerdo con la ley de los millones de cambios”.

Y Shao Yuan en la introducción a su compilación de poemas, elabora siguiendo a Lao Tze, el siguiente esquema que ha predominado en las letras chinas desde tiempos remotos:

...el uno:

captar la naturaleza humana a través del Tao

la mente a través de la naturaleza humana

el cuerpo a través de la mente

las cosas a través del cuerpo

(control, sí, ahí está

pero no libre de daño)

distinto de este otro

ver la vía a través de la vía

naturaleza humana a través de la naturaleza humana

mente a mente
cuerpo a cuerpo
cosas a cosas
(aún cuando causase daño,
¿podría lograrse?)

Con esta perspectiva en mente, ahora podemos entender más precisamente la formación asintáctica o paratáctica de muchas líneas chinas.

Veamos primero un ejemplo con una sitáxis similar a la estructura de un idioma indoeuropeo:

(A) sujeto verbo objeto

孤 燈 燃 著 夢
寒 打 搗 家 病

Solo/ lámpara/ quemar/ viajero / sueño
Frío/ palo del mortero*/ ropa/ hogar/ añorar

* utilizado para lavar la ropa

Tsen Tsan, graduado en el año 744

雲 迎 出 現 馬
風 搓 渡 河 旗

Nube/s / recibir/ salir del paso/ caballo/
viento/ corre-rueda/ cruzar el río / bandera

Shen Chuan-chi (muerto en el 713)

Para traducir esos versos no hay otra dificultad que la de elegir correctamente las palabras. Los que complican la vida de los traductores son los versos sin sintaxis o paratácticos que tanto abundan en la poesía china. Veamos algunos ejemplos:

(B) Fase I Fase II y a veces Fase III

a. 星 來 萬 房 動

Estrellas/ venir/ diez mil/ casa/s/ mover/

Tu Fu (712 - 770)

Comparándolo con la traducción de William Hung:

Mientras parpaden las estrellas por encima de diez mil hogares

Vemos que la traducción presentada aquí ha cambiado los elementos visuales por afirmaciones acerca de estos fenómenos.

Estrella/ venir/ podría interpretarse como a un temporal, pero es tiempo espacializado que es lo que un evento significa: un ‘sucede’, pero al agregársele el ‘mientras’, el traductor ignora o saltea la inseparabilidad de tiempo y espacio. También en el verso

月 下 烏 噪 霜 滿 天

Luna/ pónese/ cuervo/s/ crack/ escarcha/ lleno/ cielo/

Puesta de luna: graznido de cuervos. Escarcha, el cielo pleno

Chang Chi (753)

‘Puesta de luna’ es a la vez un hecho temporo-espacial bajo la forma de un evento visual. Mientras que, si lo expresamos como ‘al tiempo que se ponía la luna’ el significado y lo concreto del evento es relegado a una posición subordinada. No solo se ha de considerar lo visual del suceso sino la independencia de cada uno de ellos, de modo que se promueva una cierta tensión espacial y una coexistencia con los otros eventos visuales.

Traducir estas líneas:

星 垂 平 野 濶
月 湧 大 河 流

Estrella/s/ suspendida/ planicie/ pleno/ ensanchar/

Luna/ oleaje/ gran/ río/ corre/

Tu Fu

Las estrellas penden en el espacio abierto

Y la luna viene corriendo de río arriba

Bynner

Las estrellas acercadas por la bastedad de la planicie

La luna corre adelante en el cauce del río

Birch

Es ignorar la coexistencia espacial de estos sucesos y de este modo, los traductores han obturado la capacidad del lector/observador de movilizarse entre ellos— aun cuando podamos disfrutar de una gran belleza del modo en que fueron traducido esos verso— es una belleza de otro orden del propuesto por el original. Igualmente significativo es el orden en que aparecen estos sucesos. El orden de aparición —muy claro en el poema de Meng Jao-jan (como el movimiento de una cámara), primero la vasta extensión desierta, luego ampliando el campo visual se lo incluye al cielo para luego hacer un zoom hasta la hilera de árboles—, es una mímica de nuestro modo de percibir, a la vez que posibilita al observador/lector dar vida al momento poético. Comparando esto con los versos traducidos que vimos antes, la pérdida es muy obvia como para que sea necesario comentarla aquí. Del mismo modo tomamos la versión del verso “Luna/ oleaje/ gran/ río/ corriente/” (notando que primero se percibe el brillo y luego el movimiento del río): “Le grand fleuve séconde auc remoruns de la lune”, bajo el riesgo de falsea la autenticidad vital del momento. Podemos ver que poetas como Wan Wei cuyo horizonte perceptual enfatiza imitando la actividad perceptual, acomodando, ajustando los eventos visuales de acuerdo a las gradaciones de luz y color en el pantallazo final del momento, son los que más sufren al ser traducidos a un idioma indoeuropeo. Veamos una de tales violaciones:

空 山 不 見 人

Vacia/ montaña/ no/ ver/ gente/

Wan Wei

Se transforma de la mano de Bynner en:

Parece no haber nadie en la montaña desierta

La analítica o explanatoriedad de ‘pareciera no haber nadie’ está representando, claro está, la interferencia del traductor entre el contacto directo de ‘montaña desierta’ y el lector-observador y al hubicar ‘no hay nadie’ antepuesto a montaña desierta viola la vitalidad del momento: nos percatamos de la vaciedad antes que de cualquier otro estado vital.

Wang Wei es muy apreciado por su habilidad para tornar al lenguaje en una mímica gestual del acto perceptivo. Por ejemplo:

白雲迴望合
青靄入看無

Blancas nubes – mirando atrás - primer plano (close up, en el original en inglés).
Neblinas verdes – entrando a ver - nada

En estos versos hay varios cambios de perspectiva: “Nubes blancas” (toma uno, desde una cierta distancia). Retrospectiva (Looking back, en el orig. en inglés, toma dos, el observador acercándose de la dierección opuesta, da vuelta su cabeza). “Close up” (toma tres, el observador vuelve a la misma posición que en la toma uno). Los sucesos visuales son acentuados del modo en que lo haría un mimo, en orden de que refleje un evento que no es visible, forma gestos y movimientos resaltándolos para sugerir el flujo de eergía que originalmente animó al suceso. Anne Zablove en su lectura para El Proyect of Music Experime en la Univ. de California en junio de 1978, dio un ejemplo que articula la curva de energía que fluye, muy claramente dice:

Supongamos que un hombre acarrea una valija muy pesada, si fueran ustedes los que cargan la valija, saben que deberían curvar el cuerpo para el otro lado en función de equilibrar el peso. Si un mimo se inclinara hacia el otro lado al acto se volvería imposible de reconocer.

Las palabras como signos funcionan al máximo cuando capturan el mecanismo vital del momento de la experiencia tal como lo describió Zaglove. Tanto en Wan Wei, Li Po, Li Shan Yin y muchos otros la tendencia a representar la curva visual de los eventos, enfatizando diversas etapas

de la percepción con la de un punto de vista móvil o resaltando algunas actividades. He aquí algunos ejemplos que no necesitan de mayores comentarios:

大 漠 孤 煙 直

Vasto desierto: humo solitario, recto

Wan Wei

孤 帆 遠 影 碧 空 盡

Vela solitaria, sombra distante, perdida en el horizonte azul

Li Po

滄 海 月 明 珠 有 淚

Cielo oscuro. Luna brillante. Perlas con lagrimas.

Li Shan-ying

En este último pasamos del mundo físico, objetivo, a un cierto estado de ensueño en el que el tiempo es detenido de su normal curso y se vuelve absoluto en el sentido de que los hechos que se nos presentan pueden coexistir unos con otros, y como siempre su visualidad es notable. La relación que prima aquí es de tonos y colores. No hay relación causal de ningún tipo.

Y ahora una serie de poemas que muestran la autenticidad del acto perceptivo (versiones aproximadas)

Parras secas, un viejo árbol, cuervos del atardecer.

Un pequeño puente, el agua corre, casas.

Un viejo camino, viento del oeste, un matungo.

Al oeste, el sol cae.

En el horizonte, un hombre con el corazón roto.

Ma Chi Yuan (1260-1341)

Este es un poema que opera pictóricamente antes que semánticamente. Las sucesivas tomas no constituyen un desarrollo lineal al estilo esto es lo que sigue a esto otro. En vez, el objeto coexiste tal como en una pintura y así todo el punto de vista cambiante ha permitido temporalizar las unidades espaciales. Y veamos este otro:

Miles de montañas – no vuela un pájaro.
Un millón de senderos –no hay huellas de hombres.
Un bote solo. Capote de bambú. Un viejo.
Pescando solo. El río helado. Nieva.

Liu Tsun Yuan 773-819

Se necesita muy poca orientación como para darnos cuenta de que el ojo observador toma el punto de vista de un pájaro, desde el que podemos tener noción de toda la escena en un solo intento a una escala cósmica, al estilo de una pintura paisajista china, y luego un acercamiento, un zoom sobre un solo objeto, un viejo en medio del río helado, rodeado de nieve. A diferencia de lo que ocurriría en una película que generalmente se centra en eventos que serán articulados juntos mediante el hilo de una historia, el movimiento cinemático aquí reproduce la actividad de un intenso momento de contemplación, la total conciencia que no llega a manifestarse hasta que todos los instantes visuales fueron presentados simultáneamente, de nuevo, como sucedería en una pintura. Las tensiones espaciales aquí -la inmensurable coexistencia cósmica con la 'mancha' de la existencia humana-, nos ubica en el centro del fenómeno permitiéndonos alcanzar todo al rededor.

Ya comentamos antes que los poetas chinos en general no imponen la perspectiva humana por sobre los fenómenos. Y esto es más obvio aún en las pinturas paisajistas en las que, hasta podemos decir de ellas que carecen de perspectiva, o que hay un conjunto de ellas por las que percibimos la totalidad desde distintos puntos de vista simultáneamente. Esto es lo que sucede en la poesía china.

Hemos visto en casi todos los ejemplos dados y en el último en particular, cómo el observador/lector está conminado a que se desplace por todo el ambiente para apreciar los fenómenos visuales desde distintos puntos del espacio. Más intrigantes son estas líneas de Wen Tin'yun

雞 gallo	人 hombre
聲 Canto del gallo	蹤 huella
茅 Junco	板 tabla

店 Hostal

橋 puente

月 Luna

霜 escarcha

Todos ellos seleccionados detalladamente, objetos en su forma más pura, que se nos ofrecen en un momento para constituir una atmósfera, un entorno. Entorno en el que sobre todo nos desplazamos más que observando desde un determinado punto de vista, porque nunca podremos tener la certeza de dónde ubicar en el fondo el canto de los gallos, la luna, el puente. A caso lo visualizaríamos:

(Al) cantar los gallos (amanecer, la) luna (está por encima de la) posada (de techo de) paja

(Se ven) pisadas (sobre la) escarcha (que cubre el) puente de madera,

Hay otras maneras de localizar todos estos detalles, no es necesario que la luna esté sobre el techo de la posada, podría muy bien estar por sobre el horizonte sin determinar las ubicaciones espaciales ni las relaciones entre los objetos como intertaría cualquier traductor europeo, nos vemos libres para observar la escena desde múltiples perspectivas. Como resultado habremos podido cruzar el límite de las palabras para ingresar en un medio escultural, en el sentido de que a una escultura podemos observarla desde múltiples puntos de vista a medida que nos movemos a su alrededor.

Esta posibilidad escultural está magistralmente lograda en “El monte Chung-nam”, de Wan Wei:

終南山

太乙近天都

連山接海隅

白雲迴望合

青靄入看無

分野中峰變





陰晴眾壑殊

欲投人處宿

隔水問樵夫

Las laderas del Chung-nam bordean la capital
 Montañas sobre montañas hasta la orilla del mar
 (el observador mira el paisaje a nivel del suelo. Momento 1)
 Nubes blancas- mirada atrás – ‘close up’
 (el observador se va alejando – Momento 2)
 Niebla opaca –entrante – deviene nada
 (observador se va acercando. Momento 3)
 Divisiones terrenas cambian en medio de un pico
 (observador, desde arriba, mira hacia abajo. Momento 4)
 Sombras y luces varias en cada valle
 (observador en ambas parte de la montaña a la vez. Momento 5)
 Para pasar el rato en casa de un extraño –
 cruzando el agua, que llamen a un leñador
 (observador en el nivel del suelo. Momento 6)

Durante unas charlas dadas en un colegio en USA que versaban sobre los caracteres chinos, luego de haber explicado cómo algunos de los caracteres tenían un origen pictórico y cómo tales signos se habían desarrollado hasta la actualidad, uno de los chicos preguntó inocentemente lo que para él era de una sagacidad notable: “Todos esos signos son sustantivos, ¿cómo hacen para formar ideas?”. Luego de haber visto varios de los versos anteriores también podríamos preguntar lo mismo. Creo que esta pregunta está contestada, en parte, en el anterior análisis del poema de Liu Tsu-yuan, en el que las tensiones espaciales y las relaciones entre la escena cósmica inmensurable y la mácula de la presencia humana representado por la figura de un viejo pescando, proyecta, sin comentario, un sentido de la condición humana en la naturaleza. Del mismo modo pueden entenderse los otros versos.

Y volviendo a la pregunta del chico, le contesté enseñándole otra categoría de estructura de los caracteres chinos. Elegí dos ideogramas, 時, shi y 言, yang, (palabra y tiempo). El origen etimológico de 時 consiste en la unión de dos pictogramas: el de sol, 日,   , y el de 寸 huella,  con un origen etimológico derivado de un pictograma que representa a un pie pisando el suelo, que se utilizaba para significar ambas cosas, detenerse y seguir. De este modo los chinos pensaban el detenerse y seguir del sol, el movimiento del sol, como idea de tiempo. El modo

más primitivo de este ideograma 言 era otro que representaba a una boca soplando una flauta.



Este carácter ahora significa discurso, expresión mensaje, que para los primitivos debías tener una medida rítmica.

Así vemos dos casos en que la yuxtaposición de dos figuras forman una idea. Que no es otra que el modo del que se valió S. Eisenstein para concebir el montaje de una película, el mismo principio que funciona en la poesía china. Una línea de un poema de Li Po sobre la que ya me expuse en un libro anterior, Esra's Pound Cathay, era

浮雲游子意

Nube(s) flotando: ánimo vagabundo

Y allí decía: Acaso esta línea significa, sintácticamente, “Las nubes flotando son el ánimo del vagabundo”, o “son como las ganas de vagabundear”. La respuesta es: son y no son al mismo tiempo. No es un error percibir la relación. Pero hay un flash de sugerencia que se vería destruido con el “son” o “son como”. Lo que en realidad percibimos son las nubes y el estado de ánimo simultáneamente. La presencia simultánea como dos tomas de un film “son algo más que una escena y luego otra, son una creación más que la suma de dos cosas y esto es así desde el momento en que el resultado es cualitativamente distinguible de cada uno del componente”, como decía Eisenstein.

Del mismo modo en la siguiente línea por el mismo efecto del montaje, apunta a una idea sin necesidad de introducir comentarios retóricos:

國 破 山 河 在

Imperio/ Quebrado/ Montaña/ Río/ Existir/ Persiste/

El lector lo siente, sin necesidad de que se le explique el contraste ni la tensión en la escena presentada que, cualquier introducción o explicación, destruiría tal tensión por destruir el contacto entre el observador lector y la escena como se puede comprobar en cantidad de traducciones:

Aunque el país sea subyugado, sus montañas y ríos perduran

(Bynner)

Ya sea valiéndose del montaje o del punto de vista móvil, los poetas chinos dan la mayor de las importancias al *cutin out* de los objetos visibles y evento, dejando que ellos expliquen por sí mismo, por su coexistencia, por el modo en conjunto en que surgen naturalmente, dejando que tensiones espaciales reflejen situaciones y condiciones en vez de coaxionar tales objetos y eventos

en algun orden preconcebido y artificial, gracias a una alaboración interpretativa humana de los mismos.

En el verso de Li Po:

鳳 去 樓 空 江 自 流
Fenixs idos, patio desierto. El río fluye solitario
Toma 1 Toma 2 Toma 3

¿Necesitaríamos de más palabras para explicitar las vicisitudes del tiempo vs. La permanencia en la naturaleza?

O en estas líneas de Tu Fu, del poema Pensamientos de Otoño:

秋兴八首 其一

玉露凋伤枫树林，

巫山巫峡气萧森。

江间波浪兼天涌，

塞上风云接地阴

Jade/ rocío/ reseco/ herir / arce/ árbol/ bosque/

Wu/ montaña/ Wu/ cañada/ aire/ tumba/ desolado/

Río/ mitad/ olas/ incluye/ cielo/ oleaje/

Paso/ tope/ viento/ nube/ conexión/ sombra/

Gemas de rocío marchitan y hieren los arces del bosque

Desde la montaña Wu, de sus acantilados el viento sopla desolado

Las olas entre los bancos del río revuelven el cielo hiriente

Las nubes barridas por el viento encima de las cañadas arrastran sus sombras por el suelo

Gems of dew wilt and wound the maple trees in the wood:
From Wu mountains, from Wu gorges, the air blows desolate,
The waves between the river banks merge in the seething sky,
Clouds in the wind above the passes touch their shadows on the ground.

—*Poems of the Late Tang* (Penguin, 1962), p. 52]

Traducción en la que las curvas del clima exterior coincide con las curvas del clima interior del poeta envejecido, ¿necesitamos falsear su identidad volviéndolas marioneta de alguna Gran Idea?

Parte II

El éxito logrado por los poetas chinos en la autenticidad de los eventos que fluctúan en los fenómenos, su habilidad para las relaciones múltiples en un cierto grado de penumbra, de indeterminación, depende en gran medida en la habilidad de exigencia semánticas de su idioma. Es lo que ayuda al poeta a destacar eventos visuales independientes dejándolos en su relación de coexistencia espacial. Y este lenguaje no hubiera llegado a ser un medio para la poesía sin el soporte de un extraordinario horizonte estético —la pérdida directa o la disolución del yo en un modo indiferenciado de existencia— establecido por centurias de este ejercicio artístico y poético. Hay una cierta indisolución entre el medium y la poesía, entre el lenguaje y la visión del mundo y entonces podemos preguntarnos ¿Cómo un lenguaje de reglas sintácticas rígidas como el inglés podría aproximarse con cierto éxito a un modo de representación cuyo éxito depende fundamentalmente de la laxitud de su sintaxis? Y el reverso de la pregunta ¿cómo un mundo, una visión epistemológica desarrollada por la metafísica platónica y aristotélica que enfatiza el yo en dirección de la búsqueda del conocimiento de lo que no es ese ego, que ha desarrollado la tarea de clasificar el ser en conceptos, proposiciones y estructuras ordenadas, puede volverse y soportar un medium que contradice o saltea la función y proceso de elaboración epistemológica? La respuesta: es imposible si no se ajusta la dicotomía platónica entre lo fenoménico y lo nouménico (aparición — realidad) y las estructuras lógicas universales aristotélicas. Si alguien intentara tornar el idioma inglés en uno con sintaxis quebradas, y pretendiera que se transformara en un medio para la poesía, se encontraría incomunicado además que perdido, dada la carencia de intentos en este sentido de ampliar los horizontes de la estética occidental, de modo que esta incluya otras perspectivas, o al menos que permita una coexistencia con los modos más primitivos de observar el mundo. Es en este punto que la discusión se torna más significativa.

El ajuste de los puntos de vista de occidente en la actualidad requeriría de un libro de por sí. Sin remontarnos a la complicada historia de este ajuste, nos será suficiente decir una sola cosa: que en el arte y pensar moderno, desde la fenomenología, hasta el libro de Dubuffet *Anticultural Positions*, comienza con un rechazo a los sistemas abstractos (particularmente aquellos de Platón y Aristóteles), como un modo de retornar al área existencia concreta. Casi todos los pensadores fenomenologistas adoptaron esta cuestión, y el pedido hecho por Heidegger de retornar a la apariencia de los seres, ganaron terreno en pensadores y filósofos modernos. Mientras, Bergson, quien esencialmente es un filosofo epistemologista, propugnaba un camino en pos de la liquidación del yo romántico. La racionalización filosofía del sujeto ha sido bien examinada por Wylie Sypher en su libro *Loss of the self in the Modern Literature and Art* (NY, 1962). Para nuestro propósito nos centraremos en unos pocos textos anglo americanos, críticos y poetas de este siglo que han efectuado un ajuste sutil del lenguaje poético hasta el grado en que podemos decir que viola las tradicionales estructuras sintácticas. Mi interés radica en la potencial posibilidad de un cambio en el idioma inglés.

Entrando en materia más directamente entonces:

“No el fruto de la experiencia sino la experiencia en sí, es el fin... para arder siempre en esta llama, dura como una gema. (El espíritu de la antigüedad buscó) retener cada objeto en un perfil de eternidad. (El espíritu moderno afirma que) nada es o puede ser conocido perfectamente, solo de manera relativa y bajo ciertas condiciones...(el hombre moderno devino) tan receptivo que todas las influencias naturales y sociales operan sobre él, de modo que cada hora de su vida es única, alterada en su conjunto por una palabra, una mirada o un toque. Es la verdad de estas relaciones que la experiencia nos brinda, no una verdad de eterno perfil establecido de una vez, sino un mundo de matices. (Pater, *The Renaissance and Appreciations*, Londres 1922)

La propia experiencia es la llave; un mundo de matices, no aquellas verdades establecidas de una vez por todas del mundo platónico, Y de acuerdo Pater, siguiendo a Berson, T. E. Hulme dice:

“Los antiguos eran concientes de la fluidez y la impermanencia del mundo... pero a la vez que lo reconocían, le temían y trataban de evadirlo, construyendo cosas permanentes que perdurasen firmes en el mundo cambiante que tanto temían. Tenían la enfermedad, la exagerada pasión por la inmortalidad. Deseaban construir lo que probara la inmortalidad del hombre. Y se lo ve bajo miles de maneras diferentes. Materialmente, en las pirámides, espiritualmente, en los dogmas religiosos y en las hipostasiadas ideas platónicas.”

Y en vez de construir en ese sentido arrogante, Hulme pide que la poesía sea

“no un contralenguaje, sino uno visulamente concreto. Es un compromiso para un lenguaje de intuiciones construido sobre algo corpóreo. Algo que nos sacuda y nos enfrente de continuo sobre las cosas materiales impidiéndonos la fuga por las ramas de los proceso abstractos.”

Y uno de los métodos para lograrlo sería

“Digamos que un poeta se ve sacudido por un paisaje, selecciona de él una serie de imágenes que puestas en diferentes líneas y yuxtapuestas, sean útiles para evocar lo que siente. Dos imágenes visuales forman lo que uno podría llamar un acorde visual. Se unen para conformar una nueva imagen diferente de ambas.

Esto es montaje: la yuxtaposición de dos eventos visuales para crear un tercero que es diferente de los otros dos. Este método, para Hulme, es una alternativa al proceso de explicación en el que la sintáxis juega un rol de importancia. La sintáxis despliega la multiplicidad intensiva, la realidad vital, en una extensiva multiplicidad, la complejidad mecánica.

En 1911, antes de entrar en contacto con la poesía china, Ezra Pound decía:

El artista busca el detalle luminoso y lo presenta. El no hace comentarios

Y luego de su contacto con la poesía china:

Es a causa de que ciertos poetas chinos se han contentado con exponer su tema sin moralizar y sin comentarios que uno ha de trabajar en las traducciones.

Ya en 1901, Ezra Pound advirtió a William Carlos Williams en términos muy similares, y luego en 1916 escribió a Iris Barry, enfáticamente:

La necesidad de crear o producir algo, de presentar una imagen, o una serie de imágenes de cosas concretas ordenadas para conmover al lector... Yo creo que ha de haber más, predominantemente más, objetos que conclusiones y declaraciones, que se vuelven puramente opcionales, no esenciales, a menudo superfluas y en general de mal gusto.

Pound estaba practicando con una forma de montaje hacia el fin de un poema temprano “Cino”, si estar, creo yo, del todo conciente de esta presencia en su poesía. Al encontrarse con el haiku japonés y la poesía y caracteres chinos, tornó a esta técnica en algo central en su “Cantares”, comenzando con el famoso poema Metro, mediante la yuxtaposición de momentos culturales distintos como detalles luminosos y el uso de caracteres chinos como un vortex asombroso.

Ya no ideas sino cosas.

Y fue más lejos. “Una vida, aquí y ahora, es eterna... un mundo nuevo que es siempre “real” y “ningún simbolismo es aceptable”, un verdadero comienzo con el fin de romper con el sistema platónico para devenir, en palabras de Rexroth, un poeta del contacto. Y Williams quería ver

La cosa en sí sin elaboraciones premeditadas y ni aclaraciones posteriores pero de una gran intensidad de percepción.

Y Olson tanto como Creeley, siguiendo los pasos de Pound y Williams:

Los objetos que ocurren a cada momento dado de una composición... son, pueden ser, deben ser tratados exactamente como ocurren en sí y no por ideas o conceptos preconcebidos provenientes de fuera del poema...

Pero Hulme ya argumentaba en pos de un ideal poético para el cual el idioma inglés, con su rígida sintáxis, era inútil. Hulme clamaba por la destrucción de la sintáxis en pos de recuperar lo concreto. Uno de los primeros intentos lo llevó a cabo Mallarmé. Como para llegar a un estado de esencia poética para transponer objetos y palabras libremente para la elaboración de un mundo tan absoluto en el que no quede ningún cordón atado a la realidad física, disloca la sintaxis y, más tarde en sus sonetos, retira todos los eslabones que originalmente remacharon el poema.

Esta postura absolutista así como la innovación sintáctica, prepararon el camino para que Pound comprenda el ideal poético que tanto él como Hulme, cada uno por su lado, postularon. Este ajuste del inglés convencional realizado por Pound para moldearlo y aproximarlo a la experiencia ha sido bien sostenido. Comparemos este poema de Pound, *The Coming of War. Actaeon*, con dos arreglos espaciales distintos

(a) Una imagen de Lethe, y los campos

completos de suave luz y gorados añosos acantilados,
y, entre ellos, el mar, más duro que el granito...

(b) Una imagen de Lethe

y los campos plenos de suave luz
pero dorada
Añosos acantilados
y entre ellos
el mar,
más duro que el granito...

La rotura de la líneas en unidades arregladas gráficamente sirve para (1) resaltar la visualización de las imágenes, (2) aislarlas como eventos visuales independientes, (3) forzar al lector-visualizador a percibir al poema en contrapuntos espaciales, (4) aumentar la parte física de los objetos (tal como el 'mar' y los 'añosos acantilados' que visualmente que irrumpen desde lo bajo) y (5) activar el poema a través de fases de percepción similares a efecto de 'pantallazos', o de punto de vista móvil. Estos efectos, modificados y refinados, son prevalentes en todo Cantares. En este sentido Pound usa la quebradura del espacio para la quebradura del tiempo: todavía no se metió activamente con las roturas sintácticas. De las que se vale en el poema "Metro" y en toda la

discusión de la técnica superpositiva de Pound, ya demasiado famosa como para repetirla aquí, lo impulsó a una innovación más audaz del medio. El poema fue modelado siguiendo los haikus japoneses y analiza un ejemplo en su artículo “Vorticismo” (1914):

*Los pasos del gato sobre la nieve:
(son como) brotes del ciruelo*

Pound explica: “Las palabras ‘son como’ no figurarían en el original” Y es precisamente lo que Pound hace en “Metro”:

*La aparición de esas caras en la multitud;
Pétalos en una rama húmeda, negra.*

Quitando la palabra “como” rompe la sintaxis, aumentando la independencia de los dos efectos visuales, dejándolos coexistir, cada uno interdefiniendo al otro.

La versión primera publicada en Poesía, de 1913, demuestra la obsesión de Pound por el orden visual y la importancia del acto perceptivo. Y dice:

*La aparición de esas caras entre la multitud:
Pétalos sobre una rama húmeda, negra.*

En esta versión encontramos tanto un quiebre en el espacio como en la sintaxis, ambos empleados en los Cantares. Esta innovación gráfica la encontramos la primera vez en su traducción Catay:

Sorpresivo. Tumultuoso desierto. Sol mar. –

de “Paisano del Sur en un país frío”

que Pound maltraduce de las poco acertadas notas de Fenollosa, un hecho que ya discutí más profundamente en el libro El Catay de Ezra Pound. Aquí, lo que nos interesa es la similitud de esta línea, sintácticamente hablando, a algunas líneas chinas que ya hemos estudiado. Espacio quebrado, sintaxis quebrada, superposición de la impresión de un asombro sobre otro, y las imágenes relacionadas sincrónicamente. Más de esto veremos en los Cantares, que simplemente citaré sin comentarios:

(a) Lluvia; río desierto, un viaje

.....

Luna de otoño; colinas ascienden de los lagos

.....

Aguas abiertas: una línea de gansos se va con el otoño (49)

(b) Rezo: las manos alzadas

Soledad: una persona, una nodriza. (54)

(c) Luna, nube, torre, una mancha en el battistero

de una misma blancura. (79)

Quisiera agregar aquí que el ejemplo (a) es del canto 49, que es producto de la lectura de una serie de poemas chinos (i. e. en Chino) escrito por japoneses en un album de pinturas inspiradas en la obra china “Ocho vistas de Hsia Hsiang”. En ese poema Pound se vale de una copia (que yo he visto) hecha por un chino en Italia, y se mantiene muy cercano a la sintáxis del Chino. Quizá uno podría decir que con este poema Pound proclama su innovación, no sólo para su obra sino para la de muchos que le seguirán, incluso Gary Snyder.

Similar a la innovación gráfica y sintáctica de Pound es la que realizó su amigo William Carlos Williams, quien fue parcialmente influenciado por Pound y hasta cierto grado inspirado por “Armory Show” de 1913. Esta presentación de pinturas de vanguardia, incluyendo el famoso desnudo de Marcel Duchamp Bajando la Escalera, ya fue cuidadosamente tratado por el profesor Dijkstra en su *True Hieroglyphics of a New Speech* (Princeton, 1969). Luego veremos que mucho de lo que aprendimos de algunas de las líneas Chinas y de las innovaciones gráficas de Pound, puede aplicarse también a William.

Comparen:

(a) Tanto depende de un carrito rojo

visto por entre la lluvia junto a unas gallinas blancas.

(b) Tanto depende

de un

carrito rojo

Visto por entre
la lluvia

Junto a unas gallinas
blancas

Si arreglamos el poema de Williams de un modo convencional (a), podemos ver claramente como la quebradura del espacio aumenta la visualización del poema en las diferentes fases de su percepción. Como las palabras ganan independencia y se libran de la linealidad de las estructuras habituales, y como estos momentos visuales independientes traen una distinta perspectiva del objeto. Como resultado de la cual el lector-visualizador del poema es trasladado en medio de una escena ganando una espacialidad para las diferentes fases del objeto. Esto también lo podemos comprobar en “Nantucket”

Flores a través de la ventana
lavandas y amarillas

Alteradas por el blanco de la cortina-
aroma a limpio

Resplandor del atardecer
sobre la bandeja de vidrio

Una jarra de vidrio, la copa
boca abajo, a la cual

la llave está atada – y la
cama blanca inmaculada

Esta técnica de quiebre del espacio a la que se le suma el quiebre de la sintáxis (hay cantidad de oraciones trucas en Williams) fuerza al lector a prestar atención *todo el tiempo* (lección aprendida por Creeley y Olson) sobre la urgencia de cada instante a medida que se va

produciendo el acto perceptivo. Williams aprobó entusiastamente el ensayo "Projective Verse", de Olson (y Creeley) como una extensión y clarificación de esta técnica. El siguiente pasaje puede ser tomado como una nota al pie sobre el proceso perceptual de Williams:

LA PERCEPCION PROPIA DEBE, DIRECTA E INMEDIATAMENTE, CONDUCIR A OTRA PERCEPCION. Y quiere decir exactamente lo que dice, es una cuestion de, en todos los puntos, mantenerse en movimiento, mantener en, velocidad, los nervios, su rapidez, las percepciones, los suyos, sus actos, todo el conjunto de la cosa, mantenerlo al taco tanto como puedas, ciudadano. Y si se diera el caso de que seas poeta, USALO, USALO, USALO a este proceso todo el tiempo, en cualquier poema, siempre, siempre la percepcion propia, debe debe debe MOVERSE, DE UN INSTANTE AL SIGUIENTE.

En este sentido, el intento más claro de Williams, puede verse en el poema: "The Locust Tree in Flower." La comparación entre las dos versiones, una primera y una siguiente serán de mucha utilidad para aclarar lo que venimos diciendo:

Versión Primitiva

Segunda versión

Entre

Entre

las hojas

del

brillantes

verde

verdes

crudo

del árbol

viejo

un brazo de grueso

brillante

una vieja

rama

rama seca

quebrada

quebrada

llega

un helecho

blanco

se sacude

Mayo

suavemente

dulce

Viene Mayo

otra vez

otra vez

brotos blancos

ramilletes

ocultos

derraman

su dulzura

casi

imperceptible

bajan y

rapidamente

caen

La primera versión, como muchos de sus otros poemas, por el manejo del espacio, acentúa los diferentes pasos de la acción perceptiva. Pero, también como en ellos, hay una continuidad en la sintaxis (con la excepción de Nantucket). La segunda versión es diferente. Primero que nada, “Entre”, ¿entre qué? “Del”, ¿del qué? Estas preposiciones se han vuelto literalmente palabras de posición, para ubicarnos a nosotros en medio de algo, luego para cambiar la perspectiva y la relación espacial Del; para cambiar de nuevo la perspectiva y notar el Verde crudo (color tan fuerte que toma el punto de vista completo del lector); luego “Viejo”, etc. En otras palabras, vamos

notando la cualidades, el crecimiento y cambio de estas cualidades que mimetizan el proceso de floración del árbol. Un lenguaje gestual; fricativos (brillante, quebrado, rama) reflejan el esfuerzo interior hasta llegar al “llega” más sonoro (en inglés ‘come’). Este poema refleja la descripción que Zaslavsky hace de cómo los gestos y movimientos deberían reflejar el mecanismo vital del momento para autentificarlo. También en este poema, como con la flexibilidad de la sintaxis del Chino, se borra la cualidad de la función gramatical de cada palabra. Es más, si lo contemplamos desde una postura gramatical hasta podríamos decir que no cumple con los requisitos mínimos gramaticales, eso no es Castellano. Pero, sostenido por los poderes comunicativos que el poema tiene, el poema sobrevive en su acto comunicativo debido a las leyes propias de distribución de su energía que refleja la actividad del momento perceptivo.

Creeley quizá haya sido la primer persona en entender plenamente esta descarga energética mímica, para usar sus propios términos. Dice:

Si uno piensa en la raíz de la palabra verso que viene de la palabra Verter, latina: girar, hacer girar, dar vuelta, y verso, versus, hilera, surco que da la vuelta, se llega a la noción de verso libre, como a la instancia poética que gira sobre una ocasión, que vuelve, y de hecho la propia cuestión más que una decisión abstracta formal tomada como una instancia primaria. El punto es, simplemente, ¿por qué la tal línea gira y que nos dice con tal movimiento?

Claro, Creeley a diferencia de Williams, es un poeta subjetivista que escribe acerca de momentos íntimos con los que en algún momento se topó: “abrigado por una noche, quizá, la intención errada llega justa... un repentino momento de amor”, como escribe en el prefacio de *For Love*. Y así, pocas veces enfatiza los efectos visuales como lo hace Williams, pero la misma obsesión por resaltar la presencia física de una experiencia (aunque subjetiva al fin) ha llevado a Creeley a emplear en sus poemas, y creo que ventajosamente, el tipo de quebradura de espacio y de sintaxis que llevaron a cabo Pound y Williams, sin olvidar, claro, a Cummings, cuyos arreglos gráficos del lenguaje en gestos para resaltar el procedimiento ritual del momento lo convierte en uno de los predecesores de la poesía concreta. Veamos por ejemplo el poema *La Noche*, de Creeley:

La Noche

En el patio

a medianoche, a

medianoche. La luna guardada en sí misma, algo
familiar para un hombre

La Noche

In the court

yard at midnight, at

midnight. The moon is locked in itself, to

a man a familiar thing

No resultaría si se lo escribiese en una estructura normal. La repetición de “a medianoche” se volvería retórica y superflua, pero así separada gráficamente, dejando “medianoche” y “luna” en el centro del poema, y “guardada”, tal como está, entre los brazos de la atención del poeta, podemos sentir físicamente el “girar” el volver del mundo exterior cotidiano al momento interior familiar en que se encuentra el poeta.

Concluiré esta parte con poemas de Gary Snyder, heredero de Han Shan y de Wang Wei por un lado e seguidor del sentido del lenguaje de Pound y Williams por el otro:

1. Quemando las pequeñas ramas

secas

1. Burning the small dead

branches

broke from beneath

Thick spreading white pine.

a hundred summers

snowmelt rock and air

hiss in a twisted bough

sierra granite;

mt Ritter-

black rock twice as old

Deneb, Altair

Windy fire.

- "Burning the Small Dead"

2. Well water

cool in

Summer

warm in

winter

.....

- "Eight Sandbars on the Takano River"

3. First day of the world

white rock ridges

new born

Jay chatters the first time

Rolling a smoke by the campfire

New! never before.

bitter coffee, cold

Dawn wind, sun on the cliffs,

.....

- "Hunting" No. 15

Esta introducción es exploratoria: busca, más que expone, una convergencia ideal entre dos lenguajes, dos poéticas, busca una comprensión que quizá nos lleve a una convergencia cultural si algún día nuestros lectores toman seriamente la decisión de ajustar y afinar el estilo de vida, el modo de ver el mundo y de perfilarlo artísticamente, de acuerdo con los nuevos horizontes intelectuales.

Addenda

Una vez Wordsworth dijo: “Las mentes que no tienen nada que ofrecer / encuentran muy poco que observar”. Aceptamos esta idea en las interrelaciones entre la mente y la naturaleza si esta permite la atribución de significado sin los extensos párrafos del pensamiento exploratorio cuando se mueve en su proceso intelectual, transformando las observaciones en argumentos. En cierto sentido Wordsworth había malrepresentado su naturaleza, en la cual se supone no interviene el intelecto, en sus lecciones de “pasividad sabia”, mediante una deliberación conciente de significados heurísticos a través de una progresión silogística. Esta manera de deliberar es, por supuesto, central en gran parte de la poesía occidental. Con Wordsworth y con Kant, la percepción pura de un fenómeno no es suficiente; se tiene que llegar a una síntesis epistemológica mediante la deliberación, la abstracción y los poderes transformadores de la imaginación.

Debemos admitir, de todos modos, que en la poesía China, de todos modos y por el hecho de ser un lenguaje escrito, hay necesariamente un acto deliberativo en la percepción del poeta. Pero la alternativa china, demostrada claramente en sus poemas, ofrece algo significativamente diferente a los procesos silogísticos de la poesía occidental. Ambas, la poesía Confucionista y la Taoísta exigen la sumisión del yo al cosmos a diferencia que lo que postula el concepto Kantiano de resistir la tal sumisión y erguirse uno mismo en contra de la aparente todopoderosa naturaleza, resultando en una muchísimo menor interferencia en la presentación artística. Hasta los poetas confucianos se valen de este medio para contrarrestar una posible dilución en una pura abstracción filosófica.

Estas son las diferencias más significativas que queremos resaltar, esperando “sacar de la huella” al lector y que así que pueda disfrutar más del horizonte estético chino. Más aún, Esta postura puede ser de utilidad para la poética occidental moderna en su búsqueda de nuevos horizontes estéticos. Como tal, esta introducción no es lo suficientemente abarcadora de las variables críticas en China, ni reúne todos los procesos históricos en la retórica de la poética China. Este particular modo de la poesía China no surgió de la noche a la mañana. Tomó muchísimo tiempo hasta llegar a la madurez que podemos apreciar en cualquier antología de la poesía China.