



Ideograma: ***lógica, poesía, lenguaje,*** **de Haroldo de Campos**

Erika Mayumi Takara

La constante búsqueda de conocimientos le es natural e inherente al hombre. Por medio de preguntas fundamentales, él recorre todo un trayecto que envuelve la inferencia de posibles respuestas a sus preguntas, desde la creación de elementos esenciales, como el fuego y otros recursos de supervivencia, hasta intervenciones de la naturaleza que interfieren sobremanera en las relaciones sociales, como las guerras y otras disputas territoriales. Se entiende, así, que, a veces, este mismo hombre que crea es aquel que destruye, basándose tanto en argumentos colectivos como individuales.

La obra *Ideograma: lógica, poesía, lenguaje*, organizada por Haroldo de Campos, nos apunta al entendimiento citado anteriormente, ya que parece revelar el potencial creador del hombre, al producir arte a través de la escritura ideogramática (raciocinio analógico), de paso que también nos muestra la capacidad potencial de «destruirnos» o «desvalorizarnos» ante la cultura dominante del otro.

Ideograma: lógica, poesía, lenguaje se divide en siete ensayos (incluyendo, entre estos, el Prefacio), que comparan la escritura y pensamiento chino y japonés con la escritura y pensamiento occidental. Para esto, De campos parte del ensayo de Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, publicado y editado por Ezra Pound, en los años 1919 y 1920.

En el Prefacio, intitulado «Fenollosa Revisitado», Haroldo de Campos cita el motivo que lo llevó a realizar esta antología de ensayos.

[...] Me propuse leer la contribución de Ernest Fenollosa a la poética junto a la del lingüista Ferdinand de Saussure (investigación sobre los «anagramas») y la del fundador de la Semiótica, Charles Sanders Peirce (teoría triádica de los signos; íconos e hipóíconos; en especial la concepción del «diagrama» como «ícono de relaciones»). Denominador común y vector de esta propuesta de lectura: la descripción, por Roman Jakobson, del *modus operandi* de la «función poética» del lenguaje. (p. 11)

Ya en el «Prefacio» se puede ver el carácter de complejidad de las escrituras japonesas y chinas, tomando en cuenta su forma plástica que, como afirma el autor, «utilizan una especie de escritura organizada por trazos para delinear de manera sugestiva su semejanza con los objetos representados» (p. 14). Tales escrituras, por lo tanto, confirman no solo el contenido, sino también el objeto representado a través de su forma. En ese sentido, el ideograma es el símbolo metafórico, como afirma Haroldo de Campos, en el que se observa un notable *hacer poético* en la propia escritura, es decir, la propia grafía como proyecto artístico.

Basándose en ese recorrido (poesía de la escritura, poesía de los sentidos) es que el autor nos conducirá, revelándonos el carácter polivalente de esta escritura. Ciertamente, se vuelve necesario «deconstruir» cierta forma automatizada de ver las cosas y, así, posibilitar una nueva construcción, no solo del mirar, como también del sentir, del palpar, del mover y del comprender el mundo: «Mientras las lenguas occidentales tienden a la anemia, el kanji, por el contrario, continúa hasta hoy capaz de absorber la esencia poética de la naturaleza, irradiando exuberantemente con brillo y sentido» (pp.18-19).

Aunque el texto inicialmente parece proponer un camino un tanto «insólito», podemos afirmar que el autor nos lleva a la posibilidad de una nueva forma de ver la escritura ideográfica: en ella, encontramos la naturaleza, la esencia de esta tal vez; vislumbramos la plasticidad de la forma y poesía, como si delante de nosotros se presentase una flor que se desabrocha conforme se desvelan sus pétalos, revelando, así, nuevas formas. Es para esto que se necesita una nueva forma de ver las cosas, destituida de preconceptos establecidos, con la finalidad de reconstruir otra.

En «Ideograma, anagrama, diagrama», se traza un relato corto, pero a la vez de suma importancia, acerca de la trayectoria de Ernest Fenollosa, cuyos estudios y conocimientos lo llevaron a embarcar a Japón, en 1878. Nominado a ser transmisor y educador de la cultura occidental, Fenollosa se convirtió en un especialista de las artes japonesas, ya que esta «se distingue por su ausencia de arrogancia cultural y de preconceptos occidentales en el trato con las cosas japonesas (p. 30)». Es curioso notar que, a pesar de haber sido contratado para «educar» el gusto, la cultura y los conocimientos occidentales a

los japoneses, Fenollosa, tomando un camino inverso, provocó la valorización del arte y la cultura japonesa a los propios nativos, sugiriendo una promisoría posibilidad de igualdad entre las naciones, desmitificando los conceptos de mejor/peor, superior/inferior, etc.

Un aspecto poco conocido, sin embargo de mayor interés, es el resultado de la «cruzada» fenollosiana en los EE. UU. por la renovación de la educación artística, inspirada en la síntesis de las técnicas orientales, y cuyo criterio de contraste era el espaciamento armónico [...]. La «habilidad para la composición», la «facultad creativa», y no la imitación, eran incentivadas: «la configuración de las relaciones» y no el realismo ortodoxo. (p. 36)

La estética estructural, de este modo, propone que la mente humana cree y ya no imite, es decir, la valorización del potencial de creación y re-creación, como afirma Haroldo de Campos, al considerar la traducción de poesía como *operación re-creadora* en Fenollosa. Así, la poesía no es apenas un instrumento pasible de traducciones literales, y sí objeto mutable, flexible, que posibilita potenciales articulaciones a partir de ella misma.

La cuestión del método de composición ideográfico es equiparada, por Fenollosa, al de la metáfora, es decir, ambas hacen uso de imágenes materiales para señalar relaciones inmateriales (p. 50). Por medio de esto, Haroldo de Campos, basado en el ejemplo dado por Yu-Kuang Chu, nos traza el ideograma del océano, cuyas formas retoman el movimiento del agua y la forma del carnero. Es relevante considerar el paralelo relacionado entre las aguas y el hecho de que «un rebaño de ovejas en movimiento nos recuerda a la agitación de las ondas encrespadas del ancho mar» (p. 51). En este sentido, lo que importa son las posibles relaciones entre una representación y otra, en un proceso de equivalencia, en combinaciones sutiles.

Así nos parece el proceso de condensación en la poesía, conforme a la teoría poundiana. La poesía nos pide una percepción desautomatizada, ajena a preconceptos, pasibles de relaciones complementares y opuestas.

En lo referente al anagrama, Haroldo de Campos nos lleva hacia las contribuciones de Ferdinand de Saussure en la investigación fónica.

Al usar el método del «juego chino» para resaltar la dificultad y los percances de sus reconstituciones combinatorias, Saussure, sin saber, estaba ilustrando operacionalmente los efectos de su «función anagramática»: el lenguaje que el anagrama inscribía en la esencia de la lengua poética del mundo indoeuropeo, particularmente dentro de la tradición occidental greco-latina, era como un «contralenguaje aislante» y contrapuntístico [...]. (p. 73)

Es interesante observar la carencia de gramática en la lengua china. Haroldo de Campos retoma a Fenollosa para considerar que tal falta —a diferencia de la lengua occidental— apunta a una lógica de las correlaciones, cuyo pensamiento se procesa por una lógica de analogías (p. 85). Entendemos, así, que el raciocinio chino, desprovisto de reglas gramaticales, abarca los procesos múltiples de equivalencia, propiciando un modo de pensar menos limitado y automatizado. Además, inferimos que el ideograma se asemeja a un «poetizador», ya que condensa significados para desencadenar otros paradigmas de ideas.

En «Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía», revisado y publicado por Ezra Pound, Fenollosa trata de la peculiaridad de la poesía china en lo que refiere a la combinación de dos elementos, cuya fuerza revela «vida y plasticidad, porque cosa y acción no son formalmente separadas» (p. 122). Cita la metáfora como el primer mecanismo para el proceso de las combinaciones:

La metáfora, la reveladora de la Naturaleza, es la sustancia en sí de la poesía. El conocido interpreta lo oscuro, el universo se vivifica con el mito [...]

Me capacita a mostrar con nitidez el motivo por el cual creo que el lenguaje chino escrito no solo absorbió la sustancia poética de la Naturaleza y con ella construyó un segundo edificio metafórico, como también, a través de su propia visibilidad pictórica pudo conservar su poesía creativa original con un vigor y una nitidez mucho mayores que las de cualquier lengua fonética (p. 128)

En este sentido, Fenollosa desvela el proceso ideográfico como múltiple, cuya representación no solo es el significado, sino también poesía. Las reglas gramaticales, de este modo, son instrumentos para la sistematización del pensamiento, que pueden resultar en raciocinio regular o limitador de las equivalencias. ¿Se podría, guardadas las debidas proporciones, pensar en paralelos entre las reglas de la Gramática como instrumento de control sociopolítico?

Un análisis de las lenguas arianas nos lleva a pensar que esas diferencias no son naturales y que fueron, en mala hora, inventadas por los gramáticos para complicar la visión simple y poética de la vida. Todas las naciones produjeron su literatura más poderosa y vivida antes de haberse inventado la gramática. [...] ¡La Naturaleza en sí no tiene gramática! ¡Imagínense decirle a un hombre que es un nombre, un sustantivo, una cosa muerta y no un eje de funciones! Una parte del discurso es apenas aquello que hace. (p. 122)

De hecho, tales estudios sobre la escritura y los pensamientos chinos y japoneses propician una serie de reflexiones acerca, no solo del proceso poético, pero también de

las cuestiones concernientes a las relaciones entre fronteras (oriente/occidente), a los preconceptos (mejor/peor) a las culturas (superior/inferior), etc.

El ensayo «El principio cinematográfico y el ideograma», de Sierguéi Eisenstein, es muy puntual al afirmar desde el inicio que, irónicamente, el cine japonés es destituido de cinematografía (proceso de montaje), cuando justamente «su escritura es, antes que todo, figurativo» (p. 150). Según el cineasta, el «cine intelectual» se constituye justamente de una serie de conflictos de combinaciones que corresponden a un concepto, y la forma figurativa de la escritura japonesa se relaciona al procedimiento citado anteriormente. Asimismo, nos señala al *haiku* como poesía que suscita y provoca el «pensamiento metafórico, desplazado hasta un cierto punto, llegando a transformarse en raciocinio conceptual» (p. 150).

Para Eisenstein, el montaje es conflicto, que forma una red conceptual: «El conflicto dentro del plano es montaje potencial, que, en el desenvolvimiento de su intensidad, desmorona la prisión cuadrilátera de la toma y explota su conflicto en impulsos de montaje entre las piezas de montaje» (p. 158).

Es el conflicto el que genera nuevas percepciones, nuevos puntos de vista, nuevos modos de pensar el arte. Eisenstein nos lleva a un paralelo entre dibujos: «nuestro método» y el abordaje de los japoneses, fragmentando la forma del objeto en cuestión. Para el cineasta, tal forma de producir el dibujo representa encuadramientos de una toma, con base en partículas que van siendo seleccionadas, como los lentes de una cámara. Así, el conflicto es el procedimiento de la producción cinematográfica, un proceso de creación que se diferencia del «hacer cine», entendido como «un buen número de empresas, tales y tales inversiones de capital, estas y las otras estrellas, tales y tales dramas» (p. 149).

El *kabuki* (teatro japonés) es también identificado como arte que se procesa en base al conflicto, por medio de «cortes» que ocurren a través del juego de luces, del maquillaje del actor, en fin, de las diversas formas de representar.

El criterio de la representación mediante «cortes» posibilita la construcción de métodos completamente diferentes. La sustitución de una única fisonomía mutable por una escala completa de tipos faciales de estado de espíritu variables permite un resultado expresivo mucho más preciso que aquel que resulta de una mera superficie cambiante, excesivamente receptiva y destituida de resistencia orgánica, de cualquier fisonomía aislada del actor profesional. (p. 164)

Se entiende, por lo tanto, que el arte japonés, así como la escritura y el pensamiento japonés, es figurativo y se basa en conflictos, en procesos de desintegración con el fin de representar algo; para Eisenstein, un procedimiento peculiar y bastante notable de producir arte. No obstante, parece que tal raza, valorizando el hacer artístico occidental, procura

modificarse a tal punto de dismantelar sus orígenes para buscar las formas de hacer del otro. Es importante retomar, en esta reflexión, a Fenollosa, cuya defensa enfatizaba la necesidad del intercambio entre estas y no la práctica de la diseminación de las culturas.

[...] El profesor Brumby concluye al señalar que el verdadero propósito del texto fenollosiano no era propiamente la gramática; su «verdadera intención», su «subtexto», consistía en demostrar hasta que punto la escritura poética china y japonesa estaban estrechamente vinculadas, en un sentido visual, a otras artes expresivas, como la pintura. Este modo de pensar, por síntesis y fusión, en el plano estético, se convierte en una verdadera metáfora para la expresión de aquella más amplia vocación transcultural fenollosiana, en el sentido de intercambio Oriente/ Occidente. (p. 18)

En el cine, el Japón intenta, de la misma manera, imitar los ejemplos más repulsivos que los americanos y europeos inscriben en la carrera internacional de película comercial [...]. Compañeros del Japón, ¿realmente van a dejarnos esa tarea? (p. 166)

«La teoría del conocimiento de un filósofo chino», elaborado por Chang Tung-Sun, aborda las diferencias de lenguaje y pensamiento entre la cultura china y la occidental. Con base en la idea de que las teorías del conocimiento varían de acuerdo con la cultura de determinado pueblo, el ensayista señala la necesidad de revisar conceptos acerca de la hegemonía del saber.

Por medio de dicotomías, como conocimiento perceptivo y conocimiento conceptual, lenguaje emotivo y lenguaje referencial, Chang Tung-Sun considera que, aunque divergentes entre sí, ellas mantienen relaciones de interdependencia. Basándose en esto, el ensayista procura mostrar cómo la gramática china se procesa, con el fin de señalar las diferencias entre las mentalidades de los chinos y los occidentales.

La lógica de las correlaciones constituye la forma de pensar de los chinos. En el occidente, se sigue por ley de identidad. Para ellos, el concepto es señalado por la relación de aproximación entre los opuestos (como el ejemplo citado en la página 185, en el que «vender» se representa por los términos «comprar» y «vender»). En este sentido, el proceso mental de los chinos se basa en los paralelos entre los antónimos, para propiciar significado a determinada idea.

[...] El pensamiento occidental está firmemente basado en la Idea de sustancia. Por consiguiente, existe la necesidad de un sustrato, y el resultado final de esta cadena de pensamientos da origen a la idea de «materia pura». Una de las características

de la Filosofía Occidental es el penetrar en los bastidores de una cosa, mientras la característica del pensamiento chino es la atención exclusiva a las implicaciones correlacionales entre los diferentes signos, como ying y yang. (p. 186)

Así, el aspecto de las correlaciones está presente no solo en la escritura china, sino también en el pensamiento, como lo afirma Chang Tung-Sun. Los procesos mentales se efectúan por medio de equivalencias, diferentes a los occidentales, cuya marca es notada por la identidad o por la linealidad.

Complementando el asunto discutido anteriormente, Yu-Kuang Chu, en «Interacción entre el lenguaje y pensamiento en chino», traza el mecanismo de pensamiento chino tradicional en relación a las actuales modificaciones que están siendo hechas, en base a las concepciones occidentales.

Al retomar la falta de reglas gramaticales, el autor menciona las características del chino escrito, considerando los cuatro principios que lo constituyen (pp. 208-209):

- *representación pictórica*, en la cual el símbolo representa la forma del objeto;
- *diagrama*, cuya forma se puede presentar por puntos o por trazos para representar algo;
- *sugestión*, en la cual dos caracteres pueden reunirse para formar otra idea;
- *combinación de un elemento significativo y de un elemento fonético*, en el que el primero menciona la idea y el segundo, el sonido.

Se comprende, así, que el proceso de la escritura china es articulado por medio de las relaciones entre las ideas. Se considera que tal organización se aproxima a las propias relaciones humanas del chino: «Su atención se dirige no al individuo, y sí a la trama de relaciones humanas. Su preocupación es con el orden y la armonía en la familia y en la sociedad y no con la libertad de los miembros que las constituyen» (p. 213).

A partir de la Guerra del Opio (1839-1842), en la que China fue derrotada, hubo transformaciones severas en la cultura, en el lenguaje y en la conciencia china, tomando en cuenta la influencia occidental presente en la región. De acuerdo con Yu-Kuang Chu, hubo la necesidad de provocar reformas en la gramática, así como crear nuevas palabras que no existían anteriormente; el proceso de occidentalización se hizo de manera general, provocando una «gran emancipación de la mente china en los dominios literario, intelectual y cultural (p. 219)». Sobre la base de esto, se puede considerar que el Renacimiento Chino, en lo que concierne a proceso de adaptación y renovación, revela una nueva China, dispuesta a formar parte de la condición sociocultural del Occidente.

En «Lo que significa estructura aristotélica del lenguaje», S. I. Hayakawa considera que el conocimiento de las palabras está relacionado al conocimiento de las cosas. Es decir, basta saber determinada palabra sobre el objeto que ya nos sentiremos satisfechos porque ya «conocemos» el todo de la misma. En este sentido, el ensayista señala la relación entre estructura de lenguaje y pensamiento, en la que las concepciones sobre el mundo se basan en procesos semánticos. Tal recorrido parece indicar que el modo de razonar y los valores están fuertemente vinculados conforme los procesos de significado de la lengua.

De esta manera, nuevamente, el pensamiento generado por correlaciones se vuelve importante al contexto actual. Al reflejar por equivalencias, una idea se equipara a otra, habiendo conformidad, ya sea por el carácter de igualdad o por el de oposición. Indudablemente, existen distinciones, sin embargo, estas no se repelan, por el contrario, se complementan y se interrelacionan. Una propuesta de correlaciones culturales, territoriales, artísticas y de naturaleza parece llevarnos a una nueva perspectiva, una nueva forma de ver al otro, cuyas diferencias serán inferidas como complementos y ya no como recursos de valorización o desvalorización. El hombre, por medio del arte, suscita, provoca y propone. Este mismo ser, propenso a cuestionamientos y transformaciones, se encuentra con la necesidad de revisar conceptos y renovar su forma de mirar el mundo.