

## LA ESCENA VACÍA DE LA ESCRITURA JAPONESA

---

**Guillermo Goicochea**  
U.N.S.

“Y es también un vacío de palabra lo que constituye la escritura”. R.Barthes.

### La escritura y su escena

Partamos de un acuerdo: toda forma de representación es particularmente teatral, y en el teatro se desarrolla una obra (*puesta en escena*) por un actor sobre un escenario. Si trasladamos esta obra a su operación como escritura, la escena quedará plasmada en el soporte que la contenga, y que devendrá así su escenario. Entonces tenemos: el artista que escribe (su papel), la escritura como obra y la puesta en escena representada sobre el papel-escenario: la representación está completa, la escena está montada.

Pero en este operar de la obra en la escena, sólo le trasladamos y confiamos al papel, mediante nuestra actuación, lo que antes ha estado en nuestro cuerpo como soporte. Y es ahí donde comenzamos a tejer y destejer las hilachas de aquello que recordamos, o creemos recordar, de algún acontecimiento, una experiencia, un encuentro, un sueño, un hecho, un deseo o una lectura. Y al ensayar una lectura, leamos nosotros o un otro, lo escrito consolida esa actividad primeramente íntima de enhebrarnos en la palabra escrita que hemos trazado. Así se va tejiendo el texto que nosotros (nos) escribimos como una proyección y una eyección de lo que antes estaba en el cuerpo<sup>1</sup> siendo pensamiento o palabra, y que el ojo y la mano deciden alejar hasta el soporte a modo de escritura. De este modo vamos dando(nos) *textura* a lo escrito, le vamos dando un cierto acabado, la hacemos cada vez más concreta, agregándole capas a la superficie de lo escrito hasta hacerlo-llegar-a-ser, hasta que se hace *cosa*. La textura nos pone en con-

---

<sup>1</sup> El cuerpo lo pensamos al modo nietzscheano, ya no como un simple soporte biológico, orgánico y fisiológico, sino como *sí-mismo* (*Selbst*), como el espacio configurado por los impulsos, los deseos, las aversiones, los gestos, las palabras, los silencios y los actos. Por lo tanto, la subjetividad será la expresión, el estado de expreso de ese cuerpo íntimamente vinculado al lenguaje (escrito en nuestro caso) de ese conglomerado que forma el cuerpo.

tacto con la superficie de las cosas, en un sentido clara y específicamente ontológico, y nuestro tacto a través de nuestras manos puede tocar ese borde exterior de cada cosa para captar sus propiedades. Quiero decir, la textura comienza con la disposición y el despliegue de lo escrito en el espacio que teje un texto, y de ahí se va materializando hasta dar textura a las cosas, cuyas propiedades pueden ser percibidas por nuestras manos. Esto supone no sólo un desplazamiento hacia-afuera del cuerpo en el momento del escribir, sino que al avanzar la escritura en el espacio, al texturarse el texto, exige actualizar la capacidad de nuestra sensación para sentir cada diferencia en la superficie de las cosas: su rugosidad, su acabado, las estrías, los pliegues, las rayas, las ranuras, las asperezas, el espesor, etc.

Este efecto de texturar no ocurre solamente con el texto escrito y materializado en el soporte, sino que repercute directamente sobre nuestro cuerpo. Pareciera como si al escribir nos hiciéramos una segunda piel, una superficie para tratar con el mundo, una membrana permeable para tratar con el mundo. Contra la instaurada tiranía de la voz y su palabra, el lenguaje del cuerpo expandido por el tacto: escribir acariciando las superficies y a nosotros mismos, porque “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro”, dice Barthes confundiendo a los dedos con las palabras o a las frases con las manos. La escritura rozaría su trazo contra el mundo, y entre estas dos superficies de contacto y placer se envuelve a lo otro en una caricia, en un escrito. En la poética belleza que lo expresa Mario Ortíz:

Rozar con la yema del dedo índice la panza de la letra ‘D’; introducirlo en el ojo de la ‘O’ y repasar sus bordes internos; recorrer las aristas y vértices de la ‘A’ como la misma unción demorada que si se tratase del facetado de una piedra preciosa, todos estos no son, a pesar de las apariencias, placeres subliminalmente eróticos. El gozo del que vengo hablando es casto: sorpresa, o al menos conmoción de espíritu por algo que viene a ocupar un espacio junto a nosotros. (Ortíz, 2010:34)

En el ida-y-vuelta de lo escrito hacia el soporte, fuera del cuerpo y hacia adentro, con la sensación en el cuerpo de textura decodificada, va aconteciendo la escritura tanto en su sentido óntico, como en el ontológico. Y es en esta dramática y tenue contingencia donde la escritura pugna por su espacio, por el desafío de darse a su soporte. La teatralidad de este drama se juega en su mismo escenario: **la escritura es su propia escena**, es su propia ficción. De este modo, en

cada texto se juega tanto una subjetividad como un mundo escrito, como una ficción, como una puesta en escena.

### **Del tejido: que va del ojo a la mano (y viceversa)**

Cualquier tipo de tejido que tengamos-a-mano se nos presenta con una definida textura, con un determinado modo de ser-texto, un establecido entramado de líneas-hilos-trazos que se entrecruzan según el patrón determinado de ante-mano, o lo que es lo mismo, el punto a realizar. En una serie de diversas combinaciones, estéticas y pragmáticas, el trazo de esos puntos ira determinando la utilidad y la función de tal tejido, lo que nos permite hablar de él como de un espacio de diferenciación de texturas, con una variación y una multiplicidad de colores, grosores, tamaños, calidades, monturas, bordados, etc., que darán forma a la primera capa de sentido vertical que es la *urdiembre*. Sobre ella corren encolumnados los hilos-trazos horizontales que darán forma a la *trama*, y del montado de una sobre la otra, de sus dejarse atravesar, del entrecruzamiento entre urdiembre y trama tenemos el tejido-texto.

Los elementos más sencillos de decodificar de estos trazos verticales y horizontales que van dividiendo y articulando el tejido-texto a modo de ejercicio de tensión sobre un margen, un marco, un bastidor o un telar, podríamos llamarlos guardas, garabatos o grafos. Hasta aquí hemos tomado al oficio del movimiento de la mano junto al del ojo sin separación, es decir al ejercicio en un espacio táctil confundido con el espacio óptico. Esto deliberadamente es así porque no creemos del todo en el ojo que no acaricia, que no roza o que no pueda cumplir con una función palpable; y tampoco en una mano que no pueda dar un vistazo. Las marcas de las diferencias absolutas se resuelven en un mismo gesto: se trata de acortar y alargar las distancias entre las cosas, nada más que eso, que, en última instancia, sirve para mostrarnos lo mismo<sup>2</sup>. Donde el ojo está demasiado cerca, tanto que se roza con los trazos en su proximidad, no hay ningún espacio visual; más bien en esta anulación hay espacio palpable (o ambos), y el ojo cumple la función táctil. No hay líneas de separación, ni delimitaciones claras, ni fondo, ni figuras claras, ni horizonte, ni frontera, ni siquiera hay perspectiva, mucho menos un punto de vista. De lo que se trata aquí es de

---

<sup>2</sup> Imaginemos a modo de ejemplo una imagen tomada y recortada por un microscopio y una tomada por un gigantesco telescopio: lo más ínfimo de lo pequeño, y lo más inmenso de lo grande resultan lo mismo, en tanto imagen, al ojo desprevenido.

intentar pensar un espacio más sensual-intensivo-cualitativo que uno geométrico o racional-medible-cuantificable, o lo que es lo mismo, en permanecer alejados de la *theoría*. El ojo que mira fijamente ha quedado fatalmente dislocado y descolocado y esto se debe a una cuestión tanto fisiológica como anatómica. El ojo occidental con su redonda cavidad ocular ha hecho de todo lo que lo rodea una cilíndrica expresión, dándose su forma generatriz desde su eje directriz, y asumiéndolo como su esfera principal: en esta cavidad se mantiene la mitología del alma, de su transparencia y de su transferencia hacia un mundo carnal, sensual y pasional. La esférica mirada occidental, cuyos puntos de tensión cónica serían el alma y dios, tuvo que organizar y jerarquizarlo todo entre estos dos extremos.

Contra esta posibilidad convertida en nece(si)dad de establecer exageradas ponderaciones, sin considerar el parpadeo, el momento de-no-ver, lo que posibilita que exista la mirada, se nos presenta el ojo japonés. La morfología no nos permite comenzar por la *profundidad* de este ojo, y esto no hace que su mirada se ejerza de manera "superficial", ya que lo único que registra esa mirada es su propia superficie contra toda metafísica de los fondos, de los *Grundes*, de las sub-stancias. La única "profundidad que puede leerse en un ojo japonés es la de misma interioridad, la de una hendidura mínima sobre un rostro (que deberá agregar a la construcción de su ontología otro órgano para compensar tal "falla"). El ojo nipón es sólo una rayita horizontal y oblicua, y "...es plano (ahí reside su milagro); ni exorbitado ni hundido, sin arrugas, sin bolsas y, casi, sin piel, es la hendidura lisa de una superficie lisa." (Barthes, 1991:140)

Si uno observa con detenimiento a esos ojos, parecen estar por dormirse siempre, nunca se muestran entre-cerrados, y esta imposibilidad de abrirse desmesuradamente les permite moverse suavemente por grados, en microescalas, en hiancias, por desplazamientos progresivos, acariciando por palmos;

La pupila, intensa, frágil, móvil, inteligente (ya que este ojo alargado, interrumpido por el borde interior de la hendidura, parece encubrir una especie de pensatividad contenida, un suplemento de inteligencia en reserva, no ya detrás de la mirada, sino encima), la pupila no está dramatizada en absoluto por la órbita, como ocurre en la morfología occidental. (Barthes, 1991:140)

Alejados ahora de toda *theoría* nos lanzamos a la deriva que abre el escribir pensando en parpadeos.

## Del *pathos* por el vacío

Claro está que lo que hemos hecho hasta ahora es dar vueltas<sup>3</sup>, es girar intentando rodear un agujero, queriendo darle alguna mínima solidez a su borde más íntimo: **el vacío**. De eso se trata, de un espacio vacío, absolutamente vaciado y vacío. Un vacío espacial que no resiste (o que se resiste) a la mensura del ojo geométrico o a la de la mano que calcula, un vacío que es plenamente cualitativo antes que solamente cuantitativo. Pensamos un espacio vacío cualitativamente en expansión, con el movimiento del desierto, siempre igual-siempre cambiante, imposible de cartografiar, continuamente reubicable. Un espacio vaciado implica un des-centramiento del sujeto-centro que hace simetría en espejo con los objetos con los que constituye previamente *su mundo*, que han sido estabilizados bajo una forma fija (concepto o cosa). En un espacio vaciado las entidades sufren transformaciones, perturbaciones y cambios incesantes, y quedando sin contornos se des-integran para, reconvertidas, integrarse en una fugacidad radical. Tanto la presencia del sujeto como la de sus objetos queda aquí diferida/diferenciada, de lo que han sido y de lo que serán, en un parpadeo óptico que sugiere su rápida desaparición.

Aquí se han perdido las referencias espaciales cartesianas y se han recuperado las dimensiones y las direcciones orgánicas que delinea la escritura como trazado. Ahora se trata de hacer emerger, de traer-del-fondo profundo e ilimitado a las formas materiales, y no escribirlas-sobre: no se pinta-escribe *sobre* o *encima-de*, sino que se lo hace *debajo-detrás(-del-detrás)*.

Para poder traducir todo esto en un ejemplo hemos recurrido al **shodo** (書道, lit. "camino de la escritura") una de las prácticas estéticas japonesas que envuelve en un mismo concepto a la pintura, la poesía y la escritura como una unidad. Intentaremos explicar, siguiendo esta práctica, cómo se "escribe" estéticamente la lengua japonesa.

¿Por qué la escritura japonesa? Porque como dice Barthes en *El Imperio de los signos*, Japón es el país de la escritura, porque "El signo japonés es fuerte:

---

<sup>3</sup> Lo hemos hecho desde el comienzo, enredando un tenue hilo en la punta de un agujero solo para atar un agujero con otro, para entrelazar una serie de pequeños vacíos intentando darles un transitorio orden y una medida; o lo que conocemos como el arte del tejido o de la escritura. Tejer-escribir es rodear y circunscribir con un trazo material a una porción de vacío, intentando contenerlo en una forma determinada y arbitraria en su significado, para unir estas partes en largas cadenas, enlaces o lazos vinculados por una misma traza que le da su sentido.

admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o se racionaliza. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el *fondo* de estos significantes que reinan *sin contrapartida*". (Barthes, 1991: 4)

El gesto en la caligrafía japonesa es tan veloz que no puede ser contenido por la mecánica escritural, por la tecnología escrituraria ni por el sistema de escritura. El gesto desplaza hasta el marco mismo en su ejecución, abriendo a su expansión al vacío que está esperando con doble paciencia su dispersión. Si el gesto es controlado, el trazo gráfico puede ser deliberadamente contenido en una forma reconocible, en un marco de encuadre y significación que lo retiene. Pero la escritura se valorará más en tanto despliegue de su potencia ejecutora, de las pulsionales marcas que deja trazadas el escritor-pintor en ese carácter. El español nos brinda una excelente posibilidad de reunir en este concepto un doble juego: carácter (conjunto de cualidades de una persona que la distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás) y *carácter* (grafía, letra, signo, marca). Ambos pertenecen a la misma palabra griega, que dice ambas cosas.

Aquí quien escribe no *produce* texto, sino que se presenta ausentándose en una lectura que dura lo que dura el acontecimiento de su expresión: su aquí y ahora. El que escribe opera tanto sobre el trazado del carácter como sobre la inscripción de *su* carácter. Esto será así por más que el carácter exija determinada continuidad y ejecución mecánica de trazos ordenados que le son dictados por el carácter mismo al pincel. Por fuera de esto quedan todas las marcas subjetivas, velocidad, descarga, engrosamientos, paradas, contenciones o aceleraciones que hacen que el gesto se libere de la estructura bipolar que pretende encerrarlo y confinarlo a un espacio. Así, la tinta se mueve más rápido de lo que la mano puede controlar hacia zonal del papel o de la seda que están más allá del la rigidez de un horizonte trazado de antemano, des-estructurando al espacio fijo para cada carácter. Cuando uno traza a pincel renuncia al control y a todo derecho a actuar como un centro controlador de lo que acontece ahí autónomamente como escritura. En un mismo gesto se libera al *sujeto* que pretendía controlar el trazo, y se libera el trazo escriturario que busca establecerse en *su* propio espacio: el vacío. El espacio que contiene a estas dos formas (sujeto/escritura) queda interrumpido por el campo de la vacuidad, que está *por-debajo* de quien escribe, y *por-sobre* lo escrito: así quedan aniquiladas ambas formas en cuanto su autonomía e independencia mutua.

De este modo lo que se escribe-pinta se realiza y acontece en y como la urdiembre misma, lugar vedado a la escritura occidental-europea que sólo ha podido acceder a su trama, y en el mejor de los casos, al revés de ésta. La escritura-pintura japonesa, en este caso, estaría en contacto directo, siendo ella misma, la urdiembre del texto, para desde ahí, diseminarse en la horizontalidad que le brinda el entramado, trazando una latitud textual sobre el espacio a escribir-pintar. Ya no queda *fondo* como lugar o expresión de soporte sustancial, sino que sólo queda un *vacío* que se genera a sí mismo ahuecando el espacio donde emerge la escritura-pintura, que a medida que cobra materialidad le irá dando a la superficie sustento y espesor material. No se escribe para cubrir o tapar, apilar, encimar o superponer, se trata más bien de hacer-subir, de ascender, de atravesar, de plegar. Y en este punto podemos llegar a pensar a la escritura-pintura como una escultura (y viceversa), ya que se trata de promocionar el plano hasta que se convierta en un 3d levemente material, donde veríamos las estratificaciones de esos planos mientras van materializándose, en diferentes capas haciendo *subir* lo que estaba *debajo*, atravesando la urdiembre con la trama de la escritura. Y este movimiento no trata de un desgarrar, muy por el contrario se asemeja a un zurcido invisible, a una recomposición de lo que estaba ahí esperando por brotar, por germinar en lo escrito: un hilvanado que sutura el tramado urdido de lo escrito.

De la urdiembre hacia la trama van surgiendo los hilos-trazos que se enroscaran enmadejándose sin un afuera posible, enrollando al lenguaje sobre sí mismo, ovillándolo para poder tejerlo con comodidad. Los puntos que forman cada palabra no se destacan solo por lo estético, sino que el valor que adquieren en su despliegue es de una pura expresión: no es que el sentido o el significado no estén o carezcan de valor, sino que están todos *ahí*, sumergidos, intactos, urgentes, en gestación, plegados.

### **Del quién, como si importara**

La pregunta que nos sale al encuentro es: ¿*quién* escribe-pinta o teje? Simplemente: *nadie*. Más bien se trata de una *simple* expresión, que no necesita obligadamente de un *alguien* para darse, se trata de un espectáculo sin espectadores, sin diferencia sustancial entre el actor y el espectador, o el escritor y el lector. Se escribe a la deriva, en un gesto de languidez óptica y existencial,

dejando que la tinta corra, sin deseo de conservación y permanencia, tan solo asumiéndonos como expresión de una expresión.

Escribimos con nuestro propio estilo y cuerpo, singularizándonos por esto para luego deslizarnos a la materialidad de lo escrito dejando nuestras propias marcas, nuestros diseños, nuestras formas y toda una arquitectura arrojada a la luz que no hace más que hacer visibles a nuestros fantasmas. En la espectralidad se funda la actividad de escribir como un cuerpo-vacío que intenta recuperarse en la materialidad que recoge de su escritura: así se (re)presenta aquello que sería irrepresentable para nosotros mismos, y que el cuerpo recupera en lo escrito. Escribimos aquello que no sabíamos de nosotros mismos y en ese juego creador nos podemos diferenciar de nosotros-mismos al leernos, para terminar reuniéndonos diferentes, nos-otros en nuestra diferencia que (nos) retorna.

No hay forma de narrar y de escribir con alguna intención de transparencia que no exija cierta veladura de la subjetividad que (se) escribe. Y pareciera hasta paradójico que en la espesura de la tinta desparramándose en el papel, aparezcan los destellos de la transparencia; y, precisa y paradójicamente, si no fuera por esta opacidad la transparencia se haría invisible.

El *sujeto velado* (Ver Goicochea, 2010) está ahí donde no se escribe, sino donde *se da el escribir*, como un doble movimiento que lo ausenta al presentizarlo en lo escrito. En ese escribir-se se aparece a-sí como una ausencia, como el intrínseco deslizarse de su más íntima posibilidad: no hay un *alguien* (sujeto sustancial) que reclame una función o un lugar, sino una leve huella de un trazo de-sí, un *casi nadie* (una subjetividad desnuda). Esto no quiere decir que *nadie* escribe, si no que en lo tácito de ese acontecer de la escritura la subjetividad del escribiente se da de manera implícita, inherente al transcurrir lo escrito, incluida en sus trazos; y precisamente es este dinamismo lo que le permite velarse, guardarse y cuidarse como subjetividad. Al leer-se no se reconoce un *alguien* definido o determinado, un este o aquél concreto, sino que aparece una ausencia manifiesta en la distancia que se ha abierto entre el cuerpo y el desplazamiento hacia el soporte de la escritura; es ahí donde aparece un *nadie* que ha escrito.

Al sustraerse el sujeto y quitarse del centro del acto de escribir, sólo nos queda el ahí de la escritura, en toda su materialidad, en su densidad material, en su misma concreción como tal: **la escritura sólo acontece cuando se suspende el sujeto.**

Entonces, escribir un haiku es un desahogo inmediato, una pulsión liberada que trata de expresar la libertad y el placer del movimiento de un pincel entintado sobre un papel, donde el placer del ojo junto al placer de la mano son inseparable porque son el mismo pliegue. El espacio óptico y el táctil se han fundido en uno solo: el vacío. Y este placer kinético, que va del ojo hacia la lejanía de la mano, durará mientras dure el trazado como cuando escribimos sobre una ventana empañada y lo escrito gotea hasta desaparecer. En este espacio el cuerpo y el movimiento han quedado con-fundidos en una unidad provisoria que dejará su marca sobre la superficie del papel, como una huella de una escritura de-sí. A modo de ejemplo, Buson nos regala:

春雨やもの書ぬ身のあわれなる

harusame ya  
mono kakanu mi no  
aware Naru

Lluvia de primavera.  
**Alguien** que no escribe,  
profundamente emocionado.

Este es nuestro ensayo de respuesta a la pregunta anterior ante la veladura de **quién** escribe. (Cfr. Goicochea, 2010) Aquí aparece un **alguien** que **no** puede escribir, y en japonés aparece como 身 [*mi*] siendo esta una elección muy personal de Buson para referirse en una alusión al cuerpo.

La palabra más usual en japonés para decir el *cuerpo* es *karada* [体] que literalmente diría algo así como: el origen, la raíz principal y verdadera del hombre. En cambio *mi* sugiere un cierto *alguien*, una persona y hasta su condición social. La propuesta de Buson es apuntar a ese otro "cuerpo" que es *mi*, y no al *karada*, para ganar en intensidad y extensión con esa emoción, con ese sentimiento melancólico (*aware*) que envuelve y paraliza, casi desapareciendo a ese **alguien** que no puede escribir. Ese *alguien* (persona, *mi*) que soporta esa emoción **es** un cuerpo (*mi*) y es **ese cuerpo** el que conmovido por el sentimiento no puede escribir. Cuerpo y movimiento de los trazos que han quedado unidos en un placer kinético que los envuelve, como la desmedida conmoción que gotea en forma de lluvia sobre alguien extremadamente conmovido y embargado por una tenue y melancólica emoción primaveral.

En el placer kinésico que deja el trazo, en la caricia dejada por el pincel, el cuerpo se va desplazando sobre una materia que lo cobija, que lo mantiene y

alberga efímeramente, sosteniéndolo sobre el vacío que lo deja habitar. El trazo más que una marca de sentido o un intento simplemente comunicativo, o un mero ejercicio motor de coordinación mecánica entre ojo y mano para graficar, se convierte así en una descarga pulsional de lo íntimamente constitutivo del cuerpo, quedando éste suspendido, haciendo equilibrio y oscilando sobre la punta del pincel.

¿Qué puede enseñarnos esto? Podemos aprender a afirmar nuestra propia existencia, nuestra realidad; podemos aprender a afirmarnos en lo que aprendemos, aprender a ser: a ser-devenir, a escribir las cosas como acontecimientos, no como sustancias. A hacer(nos) poesía, a “saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí *donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura”. (Barthes, 2009: 135)

## BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R., *El Imperio de los signos*, Madrid, Mondadori España, 1991.

BARTHES, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Bs.As., Siglo XXI, 2009.

GOICOCHEA, G., *El haiku, trazos de una escritura de-sí*, ponencia en Congreso Nacional ALADAA, Argentina, 2010, CD-rom, ISBN: 976-987-26116-0-8.

ORTÍZ, Mario, *Al pie de la letra*, Bs. As., 17grises editora, 2010.