

# Oriente

**KAREN GARROTE  
& GUILLERMO GOICOCHEA (eds.)**

**Volumen 7**



**Volúmenes Temáticos de las  
V Jornadas de Investigación en Humanidades**



Volúmenes Temáticos de las  
V Jornadas de Investigación en Humanidades

Coordinación general de la colección  
GABRIELA ANDREA MARRÓN

**Volumen 7**

**Oriente**

KAREN GARROTE  
GUILLERMO GOICOCHEA  
(editores)

*Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: Oriente / Sebastián Albizuri... [et.al.]; edición literaria a cargo de Karen Garrote y Guillermo Goicochea - 1ra ed. - Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015. v.7, E-Book.*

ISBN 978-987-3858-06-2

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Albizuri, Sebastián II. Garrote, Karen, ed. lit. III. Goicochea, Guillermo, ed. lit.  
CDD 301

Fecha de catalogación: 16/04/2015

Primera Edición

ISBN 978-987-3858-06-2

ISBN Obra completa: 978-987-3858-20-8

Coordinación general de la obra completa: Gabriela Andrea Marrón

Diseño y diagramación: GAM

V Jornadas de Investigación en Humanidades  
Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur  
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca (Decreto N° 928/2013,  
Expediente N° 311-4935/2013

Declaradas de Interés Educativo por la Provincia de Buenos Aires  
Resolución N° 1347/2013, correspondiente al Expediente N° 5801-2817721/2013

### **Autoridades**

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Rector: Dr. Guillermo CRAPISTE

Vicerrectora: Mg. María del Carmen VAQUERO

Secretaria General de Ciencia y Tecnología: Dra. Cintia PICCOLO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Directora Decana: Lic. Silvia T. ÁLVAREZ

Vice Directora Decana: Lic. Adriana EBERLE

Secretario Académico: Dr. Leandro A. DI GRESIA

Secretaria de Posgrado e Investigación: Dra. Gabriela MARRÓN

Secretaria de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Elena TORRE

### **Comisión Organizadora**

Lic. Fabio ÁLVAREZ

Mg. Cecilia BOREL

Lic. Mirian CINQUEGRANI

Lic. Norma CROTTI

Srta. Antonela DAMBROSIO

Lic. Silvina DAMIANI

Lic. Adriana EBERLE

Dra. Lidia GAMBON

Sr. Joaquín GARCÍA INSAUSTI

Srta. Victoria GÓMEZ VILA

Lic. Laura IRIARTE

Sr. Franco LIBERATI

Dra. Carolina LÓPEZ

Dra. Gabriela MARRÓN (coord.)

Mg. Ana MARTINO

Lic. Jorge MUX

Trad. Mariela STARC

Lic. María Soledad PESSI

Srta. Valentina RIGANTI

Srta. A. Eugenia SANNA DÍAZ

### **Comisión Académica**

Dr. Sandro ABATE (UNS-CONICET)

Dra. Marta ALESSO (UNLPam-CONICET)

Dra. A. María AMAR SANCHEZ (U. California)

Dra. Adriana ARPINI (UNCu-CONICET)

Dr. Marcelo AUDAY (UNS)

Dr. Fernando BAHR (UNL)

Dra. Cecilia BARELLI (UNS-CONICET)

Lic. Cristina BAYÓN (UNS)

Dr. Raúl BERNAL MEZA (UNCPBA)

Dr. Hugo E. BIAGINI (UNLP-UBA-CONICET)

Dra. Isabel BLANCO (UNS)

Dr. Gustavo BODANZA (UNS-CONICET)

Dr. Roberto BUSTOS CARA (UNS)

Dra. Mabel CERNADAS (UNS-CONICET)

Dra. Liliana CUBO (UNCu-CONICET)

Dra. Laura DEL VALLE (UNS)

Dra. Marta DOMÍNGUEZ (UNS)

Dra. Claudia FERNÁNDEZ (UNLP-CONICET)

Dra. E. FERNÁNDEZ NADAL (UNCu-CONICET)

Dra. Lidia GAMBON (UNS)

Dr. Ricardo GARCÍA (UNS)

Dra. Viviana GASTALDI (UNS)

Dr. Alberto GIORDANO (UNR-CONICET)

Dra. María Isabel GONZÁLEZ (UBA)

Dra. Mercedes GONZÁLEZ COLL (UNS)

Dra. Luisa GRANATO (UNLP)

Dra. Graciela HERNÁNDEZ (UNS-CONICET)

Dra. Yolanda HIPPERDINGER (UNS-CONICET)

Dra. Silvina JENSEN (UNS-CONICET)

Dr. Juan Francisco JIMENEZ (UNS)

Dra. María Luisa LA FICO GUZZO (UNS)

Dr. Javier LEGRIS (UBA-CONICET)

Dra. Celina LERTORA (USAL-CONICET)

Dr. Fernando LIZARRAGA (UNCo-CONICET)

Dra. Elisa LUCARELLI (UBA)

Mg. Ana MALET (UNS)

Dr. Raúl MANDRINI (UNCPBA-CONICET)

Mg. Raúl MENGHINI (UNS)

Dr. Rodrigo MORO (UNS-CONICET)

Dra. Lidia NACUZZI (UBA-CONICET)

Dr. Ricardo PASOLINI (UNCPBA-CONICET)

Dra. Dina PICOTTI (UBA-CONICET)

Dra. Alicia RAMADORI (UNS)

Dra. Diana RIBAS (UNS)

Dra. Elizabeth RIGATUSO (UNS-CONICET)

Dra. Elena ROJAS MAYER (UNT)

Dr. Miguel ROSSI (UBA-CONICET)

Dra. Marcela TEJERINA (UNS)

Mg. Fabiana TOLCACHIER (UNS)

Dra. María Celia VÁZQUEZ (UNS)

Dr. Daniel VILLAR (UNS)

Dra. Ana María ZUBIETA (UBA)

# Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades

## COMISIÓN DE REFERATO

- Dra. Florencia ABADI (UBA-CONICET)  
Dra. M. de las Nieves AGESTA (UNS-CONICET)  
Dra. Bibiana ANDREUCCI (UNLu)  
Dra. Marcela ARPES (UNPA)  
Dra. Adriana ARPINI (UNCu - CONICET)  
Dr. Marcelo AUDAY (UNS)  
Dra. Alicia AVELLANA (UBA-CONICET)  
Dra. Susana BARBOSA (UNMP-CONICET)  
Dra. Cecilia BARELLI (UNS-CONICET)  
Lic. Cristina BAYÓN (UNS)  
Lic. Rubén V. Luis BEVILACQUA (ISFD N°3)  
Dra. Isabel BLANCO (UNS)  
Dr. Gustavo BODANZA (UNS-CONICET)  
Dra. Lucía BRACAMONTE (UNS-CONICET)  
Dra. Nidia BURGOS (UNS)  
Dr. Roberto BUSTOS CARA (UNS)  
Mg. Amalia CASAS (UNTref)  
Lic. María Jorgelina CAVIGLIA (UNS)  
Dra. Mabel CERNADAS (UNS-CONICET)  
Dr. Damian CIPOLLA (UNLu)  
Dra. Marcela CRESPO (UBA-CONICET)  
Lic. Norma CROTTI (UNS)  
Dra. Paola CÚNEO (UBA-CONICET)  
Dra. Lorena DE-MATTEIS (UNS-CONICET)  
Dr. Enrique Miguel DEL PERCIO (UBA)  
Dra. Laura DEL VALLE (UNS)  
Dr. Antonio DÍAZ-FERNÁNDEZ (UNPA)  
Dra. Anabella DI PEGO (UNLP-CONICET)  
Dra. Marta DOMÍNGUEZ (UNS)  
Lic. Adriana EBERLE (UNS)  
Dra. Olga ECHEVERRÍA (UNCPBA)  
Dra. Nilda FLAWIÁ (UNT)  
Dra. Lidia GAMBON (UNS)  
Lic. Silvia GAMERO (UNS)  
Dra. Irina Ruth GARBATZKY (UNR)  
Dr. Ricardo GARCÍA (UNS)  
Dra. Viviana GASTALDI (UNS)  
Lic. Guillermo GOICOCHEA (UNS)  
Dra. Graciela GOLDCHLUK (UNLP)  
Dra. María Isabel GONZÁLEZ (UBA)  
Dra. Luisa GRANATO (UNLP)  
Dra. Carolina GRENOVILLE (UBA-CONICET)  
Dra. Graciela HERNÁNDEZ (UNS-CONICET)  
Dra. Yolanda HIPPERDINGER (UNS-CONICET)  
Dra. Silvina JENSEN (UNS-CONICET)  
Dr. Juan Francisco JIMENEZ (UNS)  
Dra. María Luisa LA FICO GUZZO (UNS)  
Dra. Cecilia LAGUNAS (UNLu)  
Dr. Fernando LIZARRAGA (UNCu-CONICET)  
Dra. Carolina LÓPEZ (UNS)  
Dra. Elisa LUCARELLI (UBA)  
Mg. Ana MALET (UNS)  
Dra. Margarita A. Cristina MARTÍNEZ (UBA)  
Dr. Silvio MATTONI (UNC)  
Dr. Raúl MENGHINI (UNS)  
Dra. Alicia MONTES (UBA)  
Dra. Gabriela MONTI (UNS)  
Dr. Rodrigo MORO (UNS-CONICET)  
Psic. María Andrea NEGRETI (UNS)  
Mg. Marta NEGRIN (UNS)  
Dra. Rita NOVO (UNMP)  
Dra. Patricia ORBE (UNS-CONICET)  
Lic. Bernardino PACCIANI (UNTref)  
Lic. Andrea PASQUARÉ (UNS)  
Dra. Dina PICOTTI (UBA-CONICET)  
Dra. Cristina PIÑA (UNMP)  
Dra. Marta POGGI (UNTref)  
Dra. María Alejandra PUPIO (UNS-CONICET)  
Dra. Alejandra REGÚNAGA (UNLPam)  
Dra. Diana RIBAS (UNS)  
Dra. Mariela RIGANO (UNS)  
Dra. Elizabeth RIGATUSO (UNS-CONICET)  
Lic. Adriana RODRÍGUEZ (UNS)  
Dr. Gerardo RODRÍGUEZ (UNMP-CONICET)  
Dr. Miguel ROSSI (UBA-CONICET)  
Dra. Marcela TAMAGNINI (UNRC)  
Dra. Marcela TEJERINA (UNS)  
Dra. María Celia VÁZQUEZ (UNS)  
Dra. María del Pilar VILA (UNCu)  
Dr. Daniel VILLAR (UNS)  
Dra. Ana María ZAGARI (USal)  
Dra. Ana María ZUBIETA (UBA)

Volúmenes Temáticos de las  
V Jornadas de Investigación en Humanidades

**Volumen 7**

**Oriente**

**ÍNDICE**

- Sebastián ALBIZURI  
*Representaciones de Japón en la literatura:  
dos formas de violencia contra la cotidianeidad* \_\_\_\_\_ pág. 7
- Karen GARROTE  
*El Japón de Barthes: entre la invención y la traducción* \_\_\_\_\_ pág. 17
- Guillermo GOICOCHEA  
*La función ethopoiética de la escritura:  
entre la ascesis occidental y la escritura china-japonesa* \_\_\_\_\_ pág. 25
- Facundo JORGE  
*Escribir sobre agua. Ensayo en torno a Nagarjuna y la vacuidad* \_\_\_\_\_ pág. 33
- Santiago MANEIRO  
*Cuerpo utópico: una lectura entre Butoh y Artaud* \_\_\_\_\_ pág. 43





## Representaciones de Japón en la literatura: dos formas de violencia contra la cotidianeidad

Sebastián ALBIZURI  
Universidad Nacional del Sur  
nofx\_seba@hotmail.com



...el anhelo infinito de la brújula,  
un libro que creíamos perdido,  
el pulso de un hexámetro,  
la breve llave que nos abre una casa,  
el olor de una biblioteca o del sándalo,  
el nombre antiguo de una calle,  
los colores de un mapa,  
una etimología imprevista,  
la lisura de la uña limada,  
la fecha que buscábamos,  
contar las doce campanadas oscuras,  
un brusco dolor físico.

Ocho millones son las divinidades del Shintō  
que viajan por la tierra, secretas...

J. L. Borges

Hay una expresión japonesa “gambare” que podría traducirse por “ánimo”, pero implica más que esto. También es un deseo de coraje, de valor, de poder sobreponerse a las inclemencias de la naturaleza o del hombre. Una expresión acuñada por un pueblo que ha visto cambiar sus características y sus condiciones históricas radicalmente en 200 años, muchas veces forzado a través de la amenaza militar, muchas veces a través de la violencia directa.

Desde este trabajo se buscará analizar un momento en la historia de ese pueblo: el Japón posterior a la segunda guerra mundial. Para esto se utilizará como fuente dos novelas: por un lado *Pájaros del crepúsculo* de Hisako Matsubara y por otro *Justicia de un hombre solo*, de Akira Yoshimura. En ambas se narra un país y un pueblo atravesado por lo que hemos visto como dos formas de violencia: la violencia propia de la

guerra (los bombardeos a las ciudades, interviniéndose de esta manera la cotidianidad misma de la gente), seguida de una violencia por parte de los vencedores hacia los vencidos (juicios expeditos y ejecuciones a todos aquellos acusados de crímenes de guerra, incluso civiles)<sup>1</sup>.

Consideramos que estas dos formas de violencia se agrupan bajo un mismo género: la violencia propia de la guerra. Es por esto que, además, hemos decidido considerar otra forma, mucho más específica y que atentó contra las creencias mismas del individuo japonés (modificando su vida cotidiana y sus valores), una violencia que podría denominarse metafísica: el discurso del emperador en la radio. Hemos decidido llamarla de esta manera en tanto lo que se produce después de este discurso es un cese de lo sagrado. Esta segunda forma es un quiebre en la historia del espíritu japonés, a tal punto, que se habla de que ésta es la causa de que perdiera la guerra.

Las dos novelas fueron escritas por japoneses desde lugares diferentes y están narradas con miradas absolutamente distintas, aunque ambas comparten la forma de narrar: en tercera persona, un narrador omnisciente. Pareciera como si ambos trataran de reponer la Historia olvidada, no contada aún: la del individuo japonés y los cambios que tuvo que afrontar después de la guerra.

En este trabajo, entonces, se intentará dar una mirada sobre esas formas de violencia ejercidas sobre Japón que terminan inscribiéndose en el cuerpo y el espíritu japonés.

Ahora bien, esta experiencia de lectura de Japón, de un Japón, es ficticia: “No miro amorosamente hacia una esencia oriental, *el Oriente me es indiferente*, me proporciona tan solo una reserva de rasgos cuyo despliegue, el juego inventado, me permite acariciar la idea de un sistema simbólico inaudito...”<sup>2</sup> (Barthes, 1991: 7-8). No se encuentran entre las fuentes utilizadas las históricas, en tanto entendemos la historia como una construcción ficcional de eventos macro-políticos, sociales y económicos. A su vez, la narración ficcional permite ver las consecuencias de los acontecimientos a nivel cotidiano, individual. No es de interés para este trabajo buscar consecuencias sociales, colectivas. La violencia nombrada, principalmente la segunda forma, se vivió individualmente (y esto influye en lo colectivo): es una violencia hacia el individuo japonés y sus creencias. De esta forma, nos permitimos analizar *un* Japón casi individual, íntimo. Ese Japón, construido,

---

<sup>1</sup> Como se intentará mostrar más adelante en el trabajo, se produce un cambio en estas condenas a medida que Estados Unidos comienza a ver a Japón como un posible mercado.

<sup>2</sup> El subrayado es mío.

ficcionalizado –y por eso, también, violentado- se esfuma con el final de este trabajo.

## **Dos novelas, una Historia**

Las dos novelas que se intentarán analizar aquí, narran un Japón, un pueblo, a través de dos protagonistas totalmente diferentes: en la novela de Yoshimura, éste es un soldado del ejército imperial en plena fuga –una vez terminada la guerra- acusado de ocasionar la muerte a siete prisioneros norteamericanos. Estados Unidos emprende juicios contra Japón, tanto contra la población civil como contra la militar, acusándola de crímenes de guerra. Los hallados culpables son condenados a la pena de muerte. Así es cómo el protagonista recorre varios pueblos de las islas niponas huyendo de quienes quieren capturarlo.

Por otra parte, *Pájaros del crepúsculo*, la novela de Matsubara, narra los acontecimientos de pos-guerra desde la mirada de una niña, hija de un monje *Shinto*<sup>3</sup>. La novela comienza con el discurso del emperador en la radio, haciendo foco en las implicancias que esto tuvo a nivel colectivo en Japón y, principalmente, a nivel individual. Se relata los cambios en la cotidianeidad japonesa a partir de la ocupación norteamericana. Estos cambios implican una profunda transformación religiosa y del “espíritu japonés”. Es de particular interés para este trabajo analizar la voz – los discursos, las charlas- del *Guji*<sup>4</sup>, padre de la protagonista, de Masako, teniendo en cuenta el papel del Shinto en la mentalidad guerrera japonesa. Esta novela parece tener un fuerte contenido autobiográfico (la autora también es hija de un monje *Shinto* que creció en los años de la pos-guerra) y podría pensarse que utiliza un narrador en tercera persona para mantener una separación entre autor y obra (contrario a utilizar un “yo narrativo”). Pensamos que la respuesta es otra: tomar distancia de una historia que atraviesa al pueblo japonés y que determinó profundos cambios políticos y religiosos, una historia que

---

<sup>3</sup> Michael Holtom habla de doce posibles definiciones de *Shinto*. Por cuestiones de espacio, hemos decidido tomar solo algunas: “... es la religión indígena del pueblo japonés; (...) es un «culto-*Kami*», una forma de definición en la que *kami* designa las divinidades de Japón; es un pampsiquismo (...); es la esencia de los principios del gobierno imperial; es un sistema que recoge los usos y costumbres correctos en lo político y en lo social; (...) es un sistema de patriotismo y lealtad centrado en el culto al Emperador (...).” (Holtom, 2004:17-18).

<sup>4</sup> Monje Shinto.

produjo heridas en la gente. El espíritu japonés logró reponerse de la derrota en la guerra, pero cambió para siempre.

En ambas novelas se focaliza el momento del discurso del emperador. Este discurso es marcado como el final de la guerra, no la caída de las bombas. Los personajes están dispuestos a seguir peleando (incluso hasta la erradicación absoluta del pueblo japonés) hasta que escuchan la voz de su emperador en la radio, voz que les impele a “soportar lo insoportable” (Matsubara, 1981: 23). Es interesante remarcar que ambas llaman la atención sobre el tono agudo de la voz del emperador: “Fue pronunciado con una voz extraña, aguda...” (Yoshimura, 2005: 73) y “aguda y cantarina” (Matsubara, 1981: 24). El contraste entre la figura del emperador y su voz, su cuerpo, determinan el final de la guerra, pero también el final de una forma de concebir la política en el ciudadano japonés.

### **Justicia de un hombre solo: crónica de una huida**

Mientras el protagonista recorre distintos pueblos de Japón en su huida, se narran los vaivenes de la relación entre este país y el bloque vencedor de la guerra, principalmente Estados Unidos: en un primer momento, todos aquellos japoneses encontrados culpables de estos crímenes son condenados a muerte, sin excepción y con un juicio expedito. Se narran dos casos particulares: por un lado, el del protagonista, un soldado que recibe órdenes de matar a un grupo de prisioneros norteamericanos. Más tarde, los mismos oficiales que dieron las órdenes no tomarán responsabilidad por ellas, acusando a sus subordinados de actuar por cuenta propia. Tratan de esta manera de salvar sus vidas, condenado así a todos los soldados de sus compañías. El segundo caso es el de una población civil que asesina a un piloto norteamericano que, después de haber bombardeado la región donde habitaban, es derribado y capturado por quienes más tarde lo ejecutarán. El informe oficial citado en la novela dice que el pueblo asesina a estos soldados motivado por “irreprimibles sentimientos de indignación hacia esos criminales que violaban el territorio imperial con el objeto de asesinar ancianos inocentes, mujeres y niños.” (Yoshimura, 2005: 29). Se marca aquí la sensación de impotencia contenida del ciudadano japonés, como su vida se ve dramáticamente transformada.

En este sentido, el protagonista realiza una denuncia del protagonista que es acompañada por la voz del narrador:

Se había ofrecido [a asesinar a los pilotos] por un sentimiento de ira hacia quienes realizaron incontables ataques incendiarios,

además de no uno sino dos bombardeos atómicos sobre ciudades japonesas; veía la ejecución de los pilotos de los B-29 como una respuesta natural e indiscutible a tales actos de barbarie. Pero después de la guerra no había habido comentarios periodísticos adversos a los bombardeos, cuyo objetivo primario había sido la matanza de civiles indefensos. (Yoshimura, 2005: 197)

Se le impone a Japón una serie de condenas –condenas a muerte-, pero no hay castigo ni juicio para los soldados y oficiales del bando vencedor. Esto crea una situación al modo del “Estado de excepción”<sup>5</sup> planteado por Giorgio Agamben sobre los vencedores: a éstos no los alcanza la ley que ellos mismos crearon. Juzgar solo los crímenes de guerra de los vencidos implica necesariamente una excepción en el derecho: no hay forma legal que pueda sustentar este hecho, por eso se guarda silencio: “Pero después de la guerra no había habido comentarios periodísticos adversos a los bombardeos, cuyo objetivo primario había sido la matanza de civiles inocentes.” (Yoshimura. 2005: 197)

Eventualmente las relaciones entre Estados Unidos y Japón cambian:

En los primeros juicios (...) muchos habían sido condenados a muerte por poco más que una bofetada a prisioneros de guerra y sólo después de dos años los castigos habían empezado a hacerse más livianos.(...) La política de los Estados Unidos hacia Japón estaba en un punto de inflexión (...) pues los norteamericanos dejaban de tratar al Japón como un ex enemigo y trataban de traerlo a su campo como un aliado... (Yoshimura, 2005: 228-229).

Finalizada la guerra se necesitan mercados nuevos para sostener una industria hiper-desarrollada, y Japón es uno de esos posibles mercados. De esta manera, se instala un nuevo estado de excepción, esta vez para los prisioneros japoneses que aún no tuvieron su condena: ya no hay juicios expeditos ni condenas a muerte, sino que estos se atenúan a prisión de por vida (en un primer momento) para finalizar en el perdón de sus crímenes.

El pueblo japonés sufre dos hechos de violencia colectiva: por un lado el constante bombardeo a ciudades civiles. Hecho que produce una

---

<sup>5</sup> Las medidas excepcionales “se encuentran en la paradójica situación de ser medidas jurídicas que no pueden ser comprendidas en el plano del derecho, y el estado de excepción se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal.” (Agamben, 2005: 24).

irrupción de la guerra en la cotidianeidad de las personas, marcándolas (marcando el cuerpo, la gestualidad) con la amenaza constante de la muerte. Qué se necesita para que una nación bombardee constantemente a otra, buscando erradicarla es una de las preocupaciones de la novela. En este sentido es que el narrador dice: “Takuya se preguntaba en qué se diferenciaba el pensamiento que guiaba esta acción de la incineración en masa de un nido de insectos.” (Yoshimura, 2005: 68). La respuesta está implícita: no se ve al otro como un igual, como un ser humano. Y por otro lado, la forma en que el pueblo japonés fue juzgado por lo que se consideraron «crímenes de guerra» y cómo estos juicios cambiaron con el tiempo, de acuerdo a los intereses económicos de los vencidos.

### **Pájaros del crepúsculo: la cotidianeidad violentada**

En la novela de Hisako Matsubara, *Pájaros del crepúsculo*, se narra un Japón de finales de la segunda guerra mundial desde los ojos de una niña, hija de un sacerdote *Shinto*. Se describen en ella los cambios que este país tuvo que afrontar: desde económicos (la guerra lo deja en quiebra y con escasos recursos para alimentar a la población) hasta políticos (la realización de una nueva constitución que implica un sistema democrático, buscando restarle poder al emperador) y religiosos. Este último implica el mayor cambio (y el mayor gesto de violencia contra el pueblo japonés) en tanto se atenta contra las creencias cotidianas de la gente.

El *Shinto* atraviesa el ámbito cotidiano de la gente, pero también posee un carácter político, carácter que tiene sus raíces durante la restauración *Meiji*<sup>6</sup> y alcanza su apogeo durante la segunda guerra mundial:

Desde que el emperador *Meiji* (...) se había declarado monarca absoluto, elevando el culto *Shinto* a la posición de religión estatal, el contenido religioso del culto *Shinto* se había escindido. El *Shinto*, que antes era una religión uniformemente popular, ahora estaba dividido en un *Shinto* oficial, espinazo espiritual del nacionalismo japonés, y el viejo *Shinto* popular y familiar al que seguía adherido la gente sencilla. (Matsubara, 1981:74).

De esta forma, el emperador es un descendiente directo de *Amateratsu*, la diosa de la aurora, y la principal del panteón japonés;

---

<sup>6</sup> Ingreso de Japón en la modernidad. Implicó un cambio político y económico. Se da entre los años 1866 y 1869.

deviniendo él mismo un dios (por lo menos, así era visto por la mayor parte del pueblo antes del final de la guerra). El mayor acto de violencia contra este pueblo, entonces, no son las bombas atómicas, ni los constantes bombardeos a las ciudades, sino el hecho de que el emperador hablase por la radio, instando al pueblo a rendirse, a abandonar la lucha. Nunca antes el emperador se había dirigido al pueblo: “todos se miraban perplejos. Que ellos recordaran, el Emperador del Japón jamás se había dirigido a la población. Hasta ese mismo día, el *Tenno*<sup>7</sup> había sido una imagen distante, velada por la dignidad de su alto cargo espiritual.” (Matsubara, 1981:21). En este sentido, ese “alto cargo espiritual” combina una significación política con una religiosa; y esa religión tiene sus raíces en tradiciones populares. Es por esto que cada mujer, niño y anciano que no fue enviado a la guerra estaba dispuesto a morir luchando con lanzas si era necesario, si el emperador se los encargaba. Pero la historia fue distinta, y el impacto que produjo en la gente este discurso fue abolir una cotidianeidad:

Comprender Japón y las fuerzas internas que lo moldean y los problemas con los que lucha dentro de sus propias fronteras es esencial para conocer algo de las ramificaciones del shinto en el pensamiento y la práctica del pueblo. La base de tal afirmación se puede encontrar en el hecho de que desde la infancia, se enseña a los japoneses que las actitudes y costumbres relacionadas con los santuarios shinto forman parte del sentido cívico. (Holtom, 2004:16)

El culto cívico está atravesado por el *Shinto*, son inseparables. De esta manera, un atentado contra el segundo implica, necesariamente, una transformación, un acto de violencia contra la cotidianeidad del ciudadano. La descripción de la voz del emperador marca el fuerte golpe que sufrieron los japoneses que escucharon su discurso: “Con que esa es su voz, pensaban muchos. Se la habían imaginado distinta, aunque no habrían sabido decir cómo. Esperaban una voz más vigorosa, más masculina, más decisiva, no tan aguda y cantarina como la que había surgido del altavoz.” (Matsubara, 1981: 23-24). El cuerpo del emperador debe estar en proporción con su cargo y su condición divina, de lo contrario el grotesco que se produce hace que las palabras pronunciadas se vuelvan ininteligible: “Nadie entendió las palabras del Emperador cuando una voz extrañamente distorsionada y aguda brotó del altavoz.” (Matsubara, 1981: 23).

---

<sup>7</sup> Emperador de Japón.

Hay un segundo cambio a nivel religioso<sup>8</sup> que es el advenimiento de una nueva religión en las islas niponas: el cristianismo. El *Shinto* pierde el prestigio que tenía durante la guerra (después de todo, los *Kamis*<sup>9</sup> que hacían invencible al pueblo, lo abandonaron a su suerte) y esta “nueva” religión se impone como una opción, como un cambio. Aunque hablar de opción, en este caso, no implica una “alternativa”: no hay exclusión de una por la otra. En la novela de Matsubara, la protagonista, a pesar de ser hija de un monje *Shinto*, asiste a la iglesia cristiana y aprende inglés.

A partir de esta forma de pensamiento de la no exclusión surge algo propio de la idiosincrasia japonesa: la convivencia de religiones: *Shinto*, Budismo y Cristianismo. Incluso una misma persona puede realizar rituales propios de cada una de ellas sin sentir que lo que hace es una traición o una herejía. En palabras del padre de la protagonista, el *Guji*: “A todo el mundo le gustaría que sus convicciones fueran la verdad absoluta. Pero la verdad es tan vasta y tiene tantos rostros... que ningún libro puede contenerla.” (Matsubara, 1981: 149).

**“...cuando nos anonada la desdicha/ durante un segundo nos salvan...”**

Jorge Luis Borges en su poema sobre el *Shinto*, citado al comienzo de este trabajo, refiere a una cotidianeidad específica al nombrar, en una enumeración al azar, a distintos *Kamis*. Lo llamativo es que Borges no se refiere a *cualquier* cotidianeidad: está hablando de la suya propia, de su vida de “todos los días”. Considérese como ejemplo de lo dicho el siguiente fragmento: “una etimología imprevista, / la lisura de la uña limada, / la fecha que buscábamos, / contar las doce campanadas oscuras, / un brusco dolor físico.” (Borges, 2007: 398). Los *Kamis* tienen la particular característica de habitar la cotidianeidad de la gente, de pertenecer a la inmediatez del mundo.

Fue esa cotidianeidad violentada, ya sea a través de una violencia física -el constante bombardeo a las ciudades japonesas durante la guerra- y jurídica -las persecuciones y el enjuiciamiento tan sólo a los vencidos, durante la pos-guerra-; y, por otro lado, una violencia metafísica: la caída de la imagen del emperador como hijo de una divinidad al dar un discurso por la radio, instando al pueblo japonés a

---

<sup>8</sup> Referirse a la religión de Japón en el contexto de la segunda guerra mundial es implicar, directamente y necesariamente, a la política imperial.

<sup>9</sup> Divinidades Shinto.



rendirse. Consideramos que, de estos tipos de violencia, el más contundente, el que determina un cambio en el pueblo japonés es el segundo. No sólo por ser un cambio a nivel político sino también a nivel cotidiano: aquellas divinidades que acompañaban al sintoísta lo abandonan a su suerte, desaparecen dejándolo desamparado.

## **Fuentes**

Matsubara, Masako (1981), *Pájaros del crepúsculo*, Barcelona, Tusquets editores.  
Yoshimura, Akira (2005), *Justicia de un hombre solo*, Buenos Aires, Emecé.

## **Bibliografía**

Agamben, G. (2005), *Estado de Excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.  
Barthes, R. (1991) *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori.  
Borges, J. L. (2007), *La cifra*. En: *Obras Completas* (tomo III), Buenos Aires, Emecé.  
Holtom, D. C. (2004), *Un estudio sobre el shintô moderno. La fe nacional del Japón*, Barcelona, Paidós.



## El Japón de Barthes: entre la invención y la traducción

Karen GARROTE  
Universidad Nacional del Sur  
karengarrote@gmail.com



Homi K. Bhabha, en su texto *El lugar de la cultura*, reflexiona acerca de la necesidad de pensar más allá de las narrativas en torno a las subjetividades originarias tradicionales, deteniéndonos en aquellos procedimientos que surgen a partir de la puesta en juego de las diferencias culturales. Llama a estos procesos, espacios “in between” (entre-medio), que posibilitan la construcción de un terreno firme para pensar determinadas estrategias de identidad, que a su vez posibilitarán la construcción de otras nuevas identidades, habilitando el cuestionamiento y el diseño de mecanismos que colaborarán a la hora de definir la idea de sociedad en su totalidad. Es en las grietas, en los pequeños espacios en blanco, en los desplazamientos de la diferencia, donde se pautan todas las experiencias subjetivas, comunitarias y de valor cultural<sup>1</sup>. Una de las cuestiones a clarificar sería qué tipo de sujeto, de individuo, y qué tipo de prácticas tendrán lugar en estos espacios “in between”. Pensando justamente en estas posibles prácticas, es “el caso Barthes” y su invención (¿y traducción?) de Japón, uno de los ejemplos que tomaremos a la hora de dilucidar qué nos depara un *pensamiento-entre-culturas*.

En *El imperio de los signos*, Barthes habla de “el Japón” haciendo referencia a “su” Japón. Pues se trata del Japón que él ha visto y experimentado, el que ha producido en él determinadas impresiones; pero no del “real”, sino más bien de una sumatoria, de una mezcla de elementos, formas y signos.

Barthes, más que un visitante de otra cultura, es un lector: se propone “leer” Japón intentando, de este modo, leer e interpretar un

---

<sup>1</sup> Cfr. Bhabha, Homi K; *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 18.

lenguaje y unos signos vacíos. Ve en esta cultura el significante puro, completamente liberado de significado, y asiste también a su contrapartida: occidente como imperio del sentido y guardián de los signos “llenos”. Elige Japón por ser “el país de la escritura”, sin emprender por esto la búsqueda de una esencia oriental (“el oriente me es indiferente” confiesa Barthes). Se trata de ir hacia ese país como quien va a la búsqueda de determinados rasgos que le permitan llegar a Japón como se llega a lo otro, a lo diferente, a un sistema de símbolos completamente ajeno al conocido. En definitiva, Barthes busca la posibilidad de una diferencia, un cambio dentro de los sistemas de siempre, apelando a la lectura y al desgarramiento que le provoca el adentrarse en un Japón ficticio, por él mismo inventado. Y este Japón inventado lo deslumbra, provocando en él y en sus lecturas, una revolución, un giro inesperado. Barthes sale de sí, se despliega en su exterioridad, y lo que retorna es la posibilidad de pensarse “entre” una dispersión de signos.

Hace un tiempo, y luego de mi propia estancia en Japón, escribí un pequeño ensayo acerca de la experiencia de lo otro, del afuera del afuera que implica insertarse en otra cultura, del “entre” violento y forzoso al cual el cuerpo se enfrenta. Y recuerdo haber escrito algo de lo cual Barthes me hizo arrepentir: “*Mezclarse en una cultura que no es la propia, implica desdibujarse*”.

### **Inventar Japón: lo posible**

Barthes, aceptando una invitación de su amigo Maurice Pinguet (a quien dedicará *El imperio de los signos*), director en esa época del Instituto Francés de Tokio, viaja a Japón por primera vez en el año 1966. Volverá en 1967 y una vez más en 1968, año en el cual publicará el artículo en torno al *Bunraku*<sup>2</sup> “Leçon d’écriture” en la revista *Tel Quel*.

Eric Marty en su libro *Roland Barthes, el oficio de escribir*,<sup>3</sup> sostiene que *El imperio de los signos* es el primer libro de Barthes. Pero esto es así no sólo porque dicho libro sea tal en comparación con la obra barthesiana anterior, constituida, si se quiere, por una recopilación de artículos o textos universitarios. Es el primer libro porque aquí Barthes hablaría una “nueva lengua”, una lengua que viene a romper con el academicismo francés de la época y con el estructuralismo como herramienta ya que

---

<sup>2</sup> Teatro de marionetas japonés (*Ningyō jōruri*)

<sup>3</sup> Cfr. Marty, Eric, *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 130.

“los lectores japoneses de Barthes, así como los orientalistas, por otra parte, advirtieron la naturaleza extraña de esta obra que inviste de vacío -de vacío y de signos-un espacio humano e histórico convertido de manera repentina en una pura superficie muda que se despliega en las secuencias sumamente refinadas de un libro compuesto de imágenes, grafismos, fragmentos, fotografías, leyendas, poemas, huellas.” (Marty, 2006:131).

Es interesante, siguiendo con la reflexión de Marty, la “aclaración” o comentario que aporta Barthes al comienzo de *El Imperio de los signos* acerca de la utilización de las imágenes con las cuales el lector se encuentra sorpresiva y permanentemente a lo largo de las páginas:

“El texto no ‘comenta’ las imágenes. Las imágenes no ‘ilustran’ el texto: tan sólo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa ‘pérdida’ de sentido que el Zen llama un ‘satori’; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos.” (Barthes, 1991:5).

La experiencia de un otro que está afuera, y que, al mismo tiempo, se interna en otro afuera y busca, como Barthes, una salida a tanta “pérdida” de sentido, salida a través de imágenes que funcionan como una poética de las distancias. Barthes pacta una estancia poética en la cual Occidente no aparece recusando nada o como contrapartida, en realidad, Occidente no aparece, se evapora, no está, no importa. Y esta ausencia es tal porque el sujeto tampoco está, y de estarlo, se nos presentaría bajo la forma del “afuera” foucaultiano: ese lenguaje del cual el sujeto quedaría excluido, porque es un lenguaje con asidero en lo vacío, por fuera de toda categoría occidental, por fuera de todo logos discursivo, racional.<sup>4</sup>

Barthes ha experimentado una verdadera “estancia” en Japón, ha estado allí, ha curioseado, se ha internado en cada uno de los rincones que pudo. Y sin embargo, habla de un Japón ficticio, inventado. Y es que hablar de Oriente y Occidente como “realidades” se transformaría automáticamente en un intento de aproximación y oposición histórica, cultural y política, y es esto lo que Barthes no quiere: esencializar. Por eso el Japón del cual habla Barthes, es el Japón de Barthes, por lo tanto, una invención, a pesar de y justamente **por** haber estado allí. Acariciar -

---

<sup>4</sup> Cfr. Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 15-16.

así lo llama Barthes- la posibilidad de “una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos” (Barthes, 1991:6) Japón ha deslumbrado a Barthes con sus destellos y lo ha puesto “en situación de escribir”, tratándose de una escritura del estremecimiento, del vaciamiento de la palabra.

Hasta aquí, y retomando el título de este trabajo, podemos ahora tener una idea más clara acerca de por qué Barthes realiza una “invención” al hablar de Japón. ¿Pero qué ocurre con el término “traducción”? ¿Hay algo que Barthes esté “traduciendo” cuando habla de este Japón inventado?

### **Traducir Japón: lo imposible.**

En el capítulo *La lengua desconocida* presente en *El imperio de los signos*, Barthes habla de “el sueño” como el tener conocimiento de una lengua extranjera pero no comprenderla, y llegar a conocer a través de esta lengua nueva todas las imposibilidades de la lengua propia: “aprender la sistemática de lo inconcebible, deshacer nuestro “real” bajo el efecto de otras escenas, de otras sintaxis; descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, trasladar su topología; en una palabra, descender a lo intraducible” (Barthes, 1991:11) Es decir, asistir, a través del “supuesto” conocimiento, pero en definitiva, desconocimiento de la lengua del otro al tambaleo de todo lo que instaura nuestra propia lengua, la de nuestros padres, la aristotélico-fundante. Permitir (nos) que el sujeto sea una envoltura vacía de palabra, y no un sujeto “lleno” que dirige las frases, sino un sujeto que corre hacia su propia disolución.

La experiencia de la posibilidad o imposibilidad de esa “otra” lengua nos haría salir de nuestra mismidad para volver a ella transformados, desfondados, abismados, pudiendo así acercarnos a lo imposible de la nuestra, a sus límites. Esta imposibilidad, esta intraducibilidad, constituye un **descanso** para Barthes:

“La masa susurrante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero (...) con una película sonora que detiene en sus oídos todas las alienaciones de la lengua materna; el origen, regional y social de quien la habla, su grado de cultura, de inteligencia, de gusto, la imagen mediante la cual él se constituye como persona y pide reconocimiento. Por esto, ¡qué descanso en el extranjero!” (Barthes, 1991:17).

Esto le permite a Barthes estar ajeno a todo sentido, quedando únicamente en brazos del significante más puro. Aquí me veo en la caprichosa obligación de hacer un paréntesis y ensayar un comentario imaginario a Roland Barthes. Y el comentario tiene que ver, en realidad, con una pequeña y, si se quiere, personal distinción: la que existe entre “*visitar*” la lengua extranjera (al modo del turista, del paseante que va de paso con el único propósito y afán del disfrute o “goce” siguiendo una terminología barthesiana) donde sí podríamos hablar de “descanso en el extranjero” y “*habitar*” la lengua extranjera, que, aunque se habite, siempre será extranjera (al modo del que debe “habitar” el país extranjero formando parte de la cultura, en mi caso, como estudiante durante un período de casi tres años). En esta instancia el descanso se torna imposible, transformándose en desesperación comunicativa. Y si se opera una transformación (de hecho sí se opera una transformación) esta tiene que ver con una *destrucción* (la de la propia individualidad para devenir un nosotros, en el específico caso de habitar Japón) y luego con una *re(cons)trucción*: el retorno a la individualidad en la propia cultura, donde ni el individuo ni la cultura serán ya los mismos.

Este imperio de significantes es tan vasto, dirá Barthes, que “el intercambio de signos sigue siendo de una riqueza, de una movilidad, de una sutileza fascinantes (...) La razón de esto es que allá el cuerpo existe, se despliega, actúa, se entrega, sin histeria, sin narcisismo, pero según un puro proyecto erótico” (Barthes, 1991:18). Es todo el cuerpo el que comunica, el rostro, los gestos, los utensilios, la ropa.<sup>5</sup> Apreciación esta de una veracidad y de una sensibilidad absolutamente genuina: el cuerpo del otro en su integridad queda desplegado al modo de un texto sin ningún fin concreto.

A partir de esta reflexión en torno al cuerpo comenzará Barthes una suerte de viaje a través de imágenes que remiten a textos o de textos que remiten a imágenes de este Japón que se le ofrece como signo vacío. Una de los pequeños destinos de este viaje es el denominado *Palillos*, en el cual elogia lo minúsculo, lo pequeño de la comida oriental en contraposición a lo hinchado, lo lleno, lo majestuoso de la comida occidental. Se apropia allí de un haiku:

Pepino cortado  
su jugo fluye  
dibujando patas de araña

---

<sup>5</sup> Para la cuestión del gesto en la cultura japonesa véase Tada, Michitaro, *Gestualidad Japonesa*, Buenos aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Justifica la existencia de la comida cortada en trozos pequeños como una adecuación: la comida se corta de ese modo para poder ser tomada por los palillos, y viceversa: la existencia de los palillos se debe al tamaño de los alimentos. Los palillos “pellizcan” a los alimentos, no los perforan, no los laceran como nuestros tenedores: “el alimento jamás sufre una presión superior a la que es justamente necesaria para elevarlo y transportarlo; hay en el gesto de los palillos (...) cierta cosa de maternal, la moderación misma, exactamente comedida, que se pone al mover a un niño, una fuerza (...) no una pulsión” (Barthes, 1991:28). Los utensilios vistos como “gestos” casi como prolongaciones de ese cuerpo que, para Barthes, “es”. Instrumentos que no lastiman, que no violentan, sino que sostienen, transportan, separan, dividen, pero nunca rasgan: se niegan a cortar.

Un análisis similar hará Barthes en torno a la comida y su “descentramiento”. Quizás recuerden como yo lo hago en este instante una escena de la película *Lost in Translation*<sup>6</sup>. En esta escena ambos protagonistas se encuentran en un típico restaurant japonés de *sukiyaki*<sup>7</sup> y uno de ellos se queja de “tener que cocinar su propia comida” pues este plato (al igual que otra de sus variantes, *shabu shabu*) debe ser cocinado por los propios comensales en una olla hirviente dispuesta en la mesa. Barthes describe este plato elogiando la frescura y orden de los alimentos, así como la estética desplegada en él: colores, brillo, delicadeza: “lo que le llega a uno es la esencia misma del mercado, su frescor, su naturalidad, su diversidad y hasta la clasificación que convierte a la simple materia en la promesa de un acontecimiento” (Barthes, 1991:31).

El *descentramiento* es un tema que se repite en el análisis barthesiano. De la comida pasará ahora a la cuestión arquitectónica de la ciudad de Tokio, a la cual denomina, justamente, “sin centro” y otro tanto hará al detallar el modo en el cual los japoneses se orientan y orientan a sus visitantes geográficamente. Aquí, nuevamente, puedo apelar a los ejemplos utilizados por Barthes y también a experiencias propias con respecto a las direcciones, o lo que Barthes llama “sin direcciones”. Las calles de la ciudad de Tokio carecen de nombre, sólo existe una dirección escrita que consta de tres numeraciones, pero sólo tiene un uso postal. Los japoneses recurren a un sistema de orientación único y propio que consiste en tomar determinados lugares como referencias para llegar a otro lugar. Cuando alguien pregunta, por

---

<sup>6</sup> *Lost in translation*, Dir. Sofia Coppola, 2003.

<sup>7</sup> Comida típica japonesa compuesta de carne vacuna y verduras.



ejemplo, por la locación de la oficina postal, todo japonés que se precie de tal sacará papel y lápiz y dibujará un gracioso y detallado mapa con calles trazadas y los puntos de referencia más habituales: McDonald's, Starbucks, KFC, estación de policía, etc., y a partir de esas referencias comenzará a marcar la cantidad de “minutos” que a uno le tomará llegar al lugar indicado. Cuando uno llega, por ejemplo, a la Universidad de Tokio, y se encuentra con esos mapas trazados a mano, fotocopiados como guía para los estudiantes, le resulta, bueno, un poco “extraño”. Barthes relata experiencias similares de intercambio de direcciones que hacen “una comunicación delicada, donde retoma su lugar una vida del cuerpo, un arte del gesto gráfico: siempre es sabroso ver a alguien escribir, y con más motivo dibujar” (Barthes, 1991:54).

¿Podemos traducir Japón? No, no podemos; Barthes no lo quiso, por eso inventó su propio Japón. Desde lo intraducible del otro asistimos a la propia intraducibilidad, y ella nos permite volver a la mismidad. ¿Qué nos depara, entonces, un pensamiento entre culturas? Nos depara un entre perpetuo, una oscilación donde nada ni nadie nos asegura una permanencia, dónde lo único certero es el vaciamiento al que se asiste cuando una cultura que no es la nuestra se desliza imperceptiblemente sin ánimos de colonización, ni penetración, sino, única y exclusivamente, con ánimos de acontecer. Porque es el acontecimiento lo único genuino, porque todo acontecer acontece siempre en el cuerpo, y el cuerpo es su superficie de inscripción. Porque mezclarnos no significa, necesariamente, desdibujarnos, sino, quizás, entrecruzarnos, con todo el potencial y toda la riqueza que conlleva, siempre, el contacto con el otro que no soy yo.

## **Bibliografía**

- Barthes, R. (1991) *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori.  
Bhabha, H. K. (1994) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.  
Foucault, M. (2004) *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos.  
Marty, E. (2006) *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial.  
Tada, M. (2006) *Gestualidad Japonesa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.



## **La función ethopoiética de la escritura: entre la ascesis occidental y la escritura china-japonesa**

Guillermo GOICOCHEA  
Universidad Nacional del Sur  
guiyog@gmail.com



### **Estado de cuestión**

Alrededor de la segunda mitad del siglo XX en Europa (sobre todo en Francia e Inglaterra) se materializaron diversas preocupaciones sobre la escritura ya no pensada como tema, sino como problema. Autores de diferentes disciplinas académicas como Barthes, Derrida, Foucault, Lacan, Ong, Havelock, Chartier o Lèvy Strauss entre varios más, han contribuido con sus discusiones a enriquecer la cuestión sobre la escritura más allá de sus diferencias epistémicas. El punto central entre estas discusiones toma a la escritura en su función y en su cualidad de significativa. No podemos detenernos en cualificar cada una de las intersecciones comunes que se dan entre estos pensadores, ni tampoco señalar específicamente las diferencias entre ellos; pero partiendo de estas discusiones debemos delinear un intento de definición, aunque sea muy provisorio, de lo que nosotros vamos a entender por escritura.

La escritura será entonces, para nosotros, un espacio cualificado para que se desarrolle en él la práctica gráfica de inscribir palabras, signos o símbolos para formar enunciados; pero en nuestro caso particular, sin dejar de prestarle atención a la relación entre lo verbal y lo visual que encierran las grafías.

Ahora bien, debido al gusto occidental por las tajantes delimitaciones y la posterior separación claramente demarcada de los campos perceptivos y cognitivos, se nos ha ido debilitando poco a poco la fruición estética que se abre en esa frontera. Occidente y su manía por la separación, la división y el análisis parece responder a los dichos de Foucault en su prólogo a *La Historia de la Locura*: “En la universalidad de la ratio occidental, hay esa partición que es el Oriente: el Oriente pensado como el origen, soñado como el punto vertiginoso en donde

nacen las nostalgias y las promesas de retorno; el Oriente se ofrece a la razón colonizante de Occidente, pero indefinidamente inaccesible, porque permanece siempre como el límite: noche del comienzo, donde Occidente se ha formado pero en la cual ha trazado una línea divisoria; el Oriente es para él todo lo que él no es, aún cuando deba buscar allí lo que es su verdad primitiva. Será preciso hacer una historia de esa gran partición, a lo largo de todo el devenir occidental, seguirla en su continuidad y sus cambios, pero dejándola también aparecer en su hieratismo trágico.” (Foucault, 2003: 124)<sup>1</sup>

Esta partición y distribución originaria es la misma que sustenta a la metafísica occidental que iniciara Platón, en su desprecio por la escritura en beneficio del lenguaje fónico, y que reconvertida ha llegado hasta nuestros días. Lo trágico de esa grave división se comienza a vislumbrar con la denuncia de esta valoración desmedida en el pensamiento de Derrida.

Al desmesurado privilegio a la voz sobre lo escrito Derrida lo llama *fonocentrismo*, y esta preferencia se funda en la forma que adopta el pensamiento presente a una conciencia, al modo en que éste “le habla” al sujeto, como la “voz de la conciencia”; siendo que “...la escritura, la letra, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al logos. Y el problema del alma y del cuerpo es, sin duda, derivado del problema de la escritura, al cual parece -inversamente- prestarle sus metáforas.” (Derrida, 1986: 46)

Este fonocentrismo denuncia una procedencia: la determinación metafísica del sentido del ser como presencia. A esto Derrida lo llama *logocentrismo*, que no es más que otra manera de nombrar a la tradición metafísica occidental. Para Derrida la metafísica occidental se ha construido en una relación de defensa, de censura y de descalificación contra la escritura. Tanto el logocentrismo, como su metafísica de la escritura fonética y alfabética (el fonocentrismo) son los epígonos del más rancio etnocentrismo desarrollado por el sujeto europeo en un arco de tiempo que cubre desde Platón hasta más allá de Heidegger.

Trastocar, desconfigurar y descentrar esa tradición nos permitirá hacer una nueva historia de esa originaria repartición que nos ha configurado por más de 2500 años, y que continúa aun reclamándose como la iluminante y solar luz occidental.

---

<sup>1</sup> Este “prefacio” aparece íntegro sólo en la edición original de *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, París, Plon, 1961. A partir de la edición de 1972 sorpresivamente desaparecerá de las ediciones siguientes.

## **Historizando otras historias: la ascética**

Para recuperar el vínculo de la escritura con su historicidad, más que con su historia, deberemos quitarle toda característica negativa por las que ha sido excluida y circunscripta en los arrabales del pensamiento filosófico.

Lo primero a denunciar es el proceso histórico mismo, que hace una representación de su contenido sin posibilidad alguna de interrogar a sus mismas condiciones de representación y de posibilidad.

Tratando de subsanar esto recurrimos nuevamente a Foucault, para plantear primero esa pregunta, y luego a la escritura como un arte de sí-mismo.

Es indudable que la escritura es uno de los accesos más instantáneo, vertiginoso e inmediato hacia el modo de pensarnos y crearnos a nosotros mismos como una obra de arte. Y como vía de entrada a nuestro sí-mismo, trae aparejada una serie de iniciaciones y de admisiones a sortear.

Ninguna técnica, ninguna práctica ni habilidad se adquiere sin ejercitarse, sin entrenamiento. La escritura es una de las prácticas que, como un arte de sí-mismo, requiere de este trabajo de educación y adiestramiento que es *la ascética*. Cabe señalar que aquí este término no se refiere a la exigencia de obediencia a un sistema moral de reglas o a un código con pretensión de validez universal; sino que apunta a un arte de vivir, una estética de la existencia como intento de desarrollo de las propias potencialidades, para construirse uno mismo como una obra de arte. De este modo, para nosotros la ascética es un entrenamiento de sí-mismo por uno mismo, para prepararnos para la vida. Es decir, en vez de una simple pedagogía de trasmisión técnica de conocimientos y saberes, se trata más bien de una transformación, de una metamorfosis que le permite a la subjetividad acceder a una forma de transmitirse una verdad, que no solo le otorga datos epistémicos, sino que lo transforma en su propio modo-de-ser sí-mismo. En este sentido la ascética se convierte en una afirmación absoluta del sí-mismo, más que en alguna forma de la renuncia a sí o a la realidad.

Para nosotros el componente diferencial de la escritura ascética es, dentro de la dimensión del cuidado de sí, su pertenencia a la *erótica* como procedimiento práctico que, como práctica social dio un saber más amoroso de sí, sin relación alguna con las brutales e inhumanas prácticas de las renunciaciones y las prohibiciones.

Un modo erótico de conocerse a sí-mismo es cuidar de-sí, y cuidarse implica estudiar, leer, reflexionar y escribir amorosamente,

preparándose para la vida, los reveses de la fortuna o la muerte misma. Por esto “Escribir también era importante en la cultura del cuidado de sí... el sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria.” (Foucault, 2008: 62-63) nos dice Foucault.

Para nosotros esta ascética se expresa a la vez en su dimensión estética como en la ética, manifestándose en los actos que traducen la subjetividad a los demás como ἦθος (*ethos*)<sup>2</sup>, y enunciada a través de la escritura, que inscribe ese *ethos* en lo fáctico.

Según nos advierte Foucault, la ascética comprende dos técnicas o ejercicios: la μελέτη (*melete*) y la γυμνασία (*gymnasia*). Ambas actividades convierten a la escritura en una meditación en movimiento expresada a través de trazos gráficos.

La traducción latina de *melete* sería *meditatio* (y tiene la misma raíz que ἐπιμέλεσθαι (*epimelesthai*, “el cuidado”); sería una anticipación en el pensamiento de un acto a realizarse, y para nosotros precede a la notación e inscripción de la escritura, que a su vez revive y reformula la meditación sobre uno mismo y sobre los otros (*ethos*).

De este modo la gimnasia de la escritura, como el entrenamiento de uno-mismo, se convierte en *ethopoiética*, porque va creando sus propias operaciones de transformación en la relación subjetividad/verdad práctica, convirtiendo así todo lo escrito en un grafo *bio-ethico*. En este sentido *bio-ethico*, escribir será un mostrarse, un hacerse ver, exponerse y hacerle aparecer un rostro al Otro. De aquí que, el espacio donde se inscribe la escritura de-sí es nuestra propia existencia, como un intento de revelar, objetivar y materializar el enmarañado e intrincado núcleo de las fuerzas pulsionales que configuran nuestra interioridad. Uno escribe para devenir otro, otro de-sí, para dejar de ser quien se es y afirmarse en el reverso de la otredad propia que somos, en cada caso, nosotros mismos.

Por esto, la escritura no tiene que ver con esto-que-somos, sino con aquello que estamos-siendo, porque ella es siempre de otro. La escritura es tanto extensiva como intensiva, ya que un mismo pliegue convierte a la intimidad en una exterioridad, develándose en un afuera internalizado en la extensión de sí misma al graficarse. A partir de ese íntimo trazo comienza ese devenir-otro que somos entre esa interioridad-hacia-afuera de lo escrito, que nunca tuvo comienzo.

---

<sup>2</sup> Preferimos utilizar este arcaísmo para señalar a lo “ético” como la relación que el individuo establece consigo mismo pensándose como una obra de arte en construcción, y no al modo en que se relaciona con ciertas legalidades normativas morales.

Entonces, lo escrito no es más que un dibujo, un trazado, un mapa que nos cartografía a nosotros mismos, enmarcando vivencialmente las marcas de nuestra subjetividad. Y gracias a la materialidad de lo escrito, a los rastros de sus trazos, la escritura va territorializando referencias, signos y símbolos de nosotros mismos, con el mismo espesor que el del reflejo nuestro en un espejo, pero con la huella entintada, que a su vez, supone siempre al otro.

## **El otro de nosotros: Oriente**

“[La escritura] es al habla lo mismo que China es a Europa.”  
J. Derrida

Hubo un momento en esta historia occidental de exagerada búsqueda de lo objetivo en que la materialidad de lo escrito se invisibilizó, y al dejarse de ver, en este mismo acto comenzó a perderse el goce estético. Desde esa pérdida las letras ya casi no pueden ser vistas como pequeñas imágenes, ya que se “leen”, mientras que las imágenes se “ven”, aunque ambas percepciones dependan de las mismas configuraciones del espacio. Sosegar y serenar la mirada que corre velozmente sobre lo escrito, y detenerla para apreciar los diferentes trazos le otorgará un nuevo ritmo al pensamiento para que pueda interrumpir así su veloz movimiento mecanizado.

Aquí confrontan dos lógicas, dos modos-de-ser, dos configuraciones sensibles: una dependiente de la mano, la otra, de la mirada. Una impulsa los trazos, la otra pretende ordenarlos en una estructura convencional de reglas y principios. Ambas deben relacionarse para lograr la coherencia de lo escrito, más allá de su forma dibujada.

El impulso de la mano no es un puro azar, ésta deja un trazado que está regulado de ante-mano y que se mueve en los límites mismos del lenguaje en el que se inscribe. Así lo escrito se incrusta en ese azar que se crea entre los bordes del lenguaje, señalándolos para empujarlos hacia lo indeterminado de la contingencia de escribir. Es decir, el azar se sostiene en los mismos movimientos que realiza la mano al escribir su propio acontecimiento.

Nuestra sugerencia es no detenerse únicamente en el objeto escrito acabado, sino además apreciar la acción y el gesto que lo escrito lleva impreso. De este modo podremos sumergirnos en la dimensión plástica que abre la letra y su trazo, en las formas de los caracteres chinos o japoneses, sin la necesidad de saber qué “dice”, sin tener que pensarlos

estrictamente como escritura. De este modo nos enfrentamos casi a un paisaje pintado más que a un texto escrito.

Esta condición es la que supieron utilizar hasta la exageración los poetas chinos y japoneses. Se requieren unas pocas líneas que sugieran mucho más que lo que dicen, que sean sólo las necesarias, ya que “No se permite la deliberación, ni el borrado, ni la reparación. Una vez ejecutadas, las pinceladas son indelebles, irrevocables, no están sujetas a futuras correcciones ni mejoras.” (Suzuki, 1995: 356) Aquí se nos hace imposible separar el gesto de escribir del de pintar.

No debemos olvidar es que la escritura china<sup>3</sup> nace con una clara función sagrada y adivinatoria, inscribiéndose en sus comienzos en soportes tan diversos como huesos de animales, caparazones de tortugas y vasijas sagradas de bronce. Esta posibilidad de graficarse en soportes orgánicos y naturales permite que la escritura sea calificada no sólo como una actividad intelectual dotada de cualidades estéticas, porque a esto hay que sumarle una cuota del saber oracular, cuyos elementos le proporcionaron un equilibrio inestable entre lo racional de un sistema escritural y la dimensión mágico-animista y espiritual del hombre. En este esquema de pensamiento simbólico se trató de que el lenguaje tendiera a mimetizarse con el movimiento y el devenir de la naturaleza, de hacerse mimo de ese proceso orgánico-natural a través de los trazos de esas imágenes en movimiento.

La marca de lo natural y lo sagrado de la escritura exigen que haya algo del orden de la memoria y de lo emotivo en la elección de los textos que prefieren los calígrafos orientales para ejercitarse buscando su inspiración; casi todos esos escritos o son poemas o textos sagrados. Y pareciera que al abordarlos se ponen en juego y en acción algo de lo inmemorial que descansa en esos trazos a reproducir, adquiriendo nueva vida a través de los gestos que los reinventan. Esta nueva generación no es gratuita: la vitalidad que estos trazos requieren para engendrarse es aportada por el calígrafo. Más allá de exaltar la belleza de cada logograma<sup>4</sup>, se trata de proveerles ritmo, cadencia, pulso, medida, orden,

---

<sup>3</sup> Cabe señalar que la escritura China será la madre, y abuela a la vez, de la escritura japonesa; es decir, que estamos genealogizando ambas escrituras para enmarcarlas en un cuadro de situación histórica; este sistema primero se desarrolló en China y luego de varios siglos, junto con otras artes, pasó al territorio nipón, entre otros.

<sup>4</sup> Un logograma es la unidad (o composición) gráfica mínima de un sistema de escritura, que representa un morfema o una palabra que proyecta un significado. Esto los diferencia de los alfabetos o silabarios, que representan sonidos o la combinación de ellos. Los logogramas pueden ser ideogramas, pictogramas o jeroglíficos; también debemos considerar a los escritos cuneiformes y a los mesoamericanos.



latidos; en fin, se intenta hacerlos vivientes. En estos trazos no solo se visibilizan las marcas de la sensibilidad, sino que aparece algo más profundo aún: el rastro de la emotividad del calígrafo queda trazado en cada gesto corporal precipitado sobre el papel. De este modo el texto elegido queda re-creado mediante esta expresión física del trazo, haciéndose significativo sobre su propia superficie, y guardándose para sí los múltiples sentidos de sus variadas y sedimentadas capas de sentido de añeja tradición. En este punto es donde la subjetividad del calígrafo se tensa, entre aquel remoto poder evocador que lo reclama y la potencia renovada de lo que acaba de trazar como acontecimiento.

Tanto la caligrafía china como la japonesa exigen que el calígrafo para escribir, haga suyos todos los recursos técnicos atesorados por la tradición. Es decir, primero se entrena al practicante sometiéndolo a repetitivos ejercicios de copia que parecen no tener fin; luego de un largo tiempo de esta gimnasia en la copia de grandes artistas o maestros, podrá ejercer el arte de la escritura de manera original y como medio de expresión personal. Todos esos años de esta pedagogía de la repetición y de adquisición técnica son solo medios para lograr una obra de estricto tono personal, que sea capaz de transmitir a la vez una serie de valores estéticos y éticos del individuo, que trascienden a la mera técnica escritural correcta.

La escritura china y la japonesa como sistema de objetos gráficos, mantiene una relación tensa con la palabra, sin perder su independencia y su distancia con respecto a ella. La autonomía, la soberanía y lo invariable de cada logograma hace que su poder significativo se diluya muy poco a lo largo de la cadena escritural, lo que le da un cierto poder de invariabilidad. De aquí la resistencia a conservar el diseño espacial lineal, evadiéndolo y haciéndolo estallar para sostenerse en la libertad de sus combinaciones y su amplitud de desarrollo en el espacio. Y precisamente es en este rehusarse de la escritura a ser un mero soporte del lenguaje hablado donde se funda, replegándose sobre sí misma, como poesía.

Sigue resultando llamativo que en plena época de reproductibilidad digital (más que técnica) esta forma de la economía que es la tecnología aun no haya hecho mella en la escritura china o japonesa. La escritura continúa trazándose a pincel en la mayoría de los casos, lo que no invalida que los teclados de las pcs luzcan muy llamativos a nuestros occidentales ojos. La resistencia pareciera provenir de esa configuración ideológica y estética a la vez que configura a cada una de las unidades que forman la escritura ideográfica o logográfica china y japonesa. Ante la lineal economía alfabética el trazado y la elaboración de esos

logogramas no han sufrido ningún tipo de pérdida ni de transformación importante. Si se han simplificado en sus trazos solo ha sido por necesidades “internas” a la relación entre la lengua oral y su escritura. Debido a esto que cada vez que el calígrafo se enfrenta a lo escrito lo hace como frente a un modo de representación particular, mitad mimo, mitad simulacro; y entre la copia y la apariencia se juega el excedente estético que termina convirtiéndose en ético (político). De este modo la escritura deviene un “camino” (*tao*) que en cada paso se hace siempre nuevo, puro devenir de lo escrito reinventándose y reinventando a esa subjetividad escritor-pintor para construirlo ethopoiéticamente.

A este camino de creación de uno-mismo los chinos lo han llamado *shū fǎ* (書法) y los japoneses *shodō* (書道); ambos dicen “el camino de la escritura”, como el modo de devenir otro de nosotros mismos en tanto escribientes. En ambos “caminos” el valor está dado por los gestos individuales, por las marcas de sensibilidad, de emoción, de carácter y por las “imperfecciones” en lo escrito. En Occidente hemos hecho un culto a la eliminación de estas marcas, obstinados en la supresión de las trazas subjetivas para lograr la armónica, objetiva, correcta y racional uniformidad. Por el contrario, el *shū fǎ* y el *shodō* han destacado la personalidad y el estado emocional de quien escribe, que es lo que le otorga el valor a lo escrito como trazos de-sí.

Sólo nos resta señalar que este texto se cierra en una paradoja, ya que de ser fiel a la propuesta que venimos sosteniendo, debía haber sido escrito no a pincel, pero al menos sí en manuscrita, a mano alzada, para dejar transparentar algo del rostro que nos hemos creado ethopoiéticamente.

## Bibliografía

- Derrida, J., *De la Gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1986.  
 Foucault, M., *Entre Filosofía y Literatura*, Obras Esenciales, Vol. I, “Prefacio”, Barcelona, Paidós, 2003.  
 Foucault, M., *Tecnologías del yo*, Buenos Aires, Paidós, 2008.  
 Suzuki, D.T., *Ensayos sobre Budismo Zen*, Tercera Serie, Buenos Aires, Editorial Kier, 1995.

## Escribir sobre agua. Ensayo en torno a Nagarjuna y la vacuidad

Facundo JORGE  
Universidad Nacional del Sur  
facundo\_jorge@hotmail.com



### ALBA. El rostro: un espejo

Gotama es Buda porque está vacío. Ahora bien, ¿estamos todos vacíos? Nagarjuna va a decir sí. Estamos vacíos, es decir, somos contingentes en tanto tenemos existencia condicionada (*patticasamupada*): “el hecho de que las cosas existan de un modo condicionado es lo que llamamos vacuidad (*sunyata*).” (Nagarjuna, 2006: 282).

En este sentido, el hecho de estar vacío implica que mostrar es lo mismo que ocultar, ya que no hay *que* mostrar o *que* ocultar. Ese vacío se puede expresar, se manifiesta (y se oculta) en el rostro. El rostro lo descarga. ¿De qué manera? Tathâgata<sup>1</sup> sonrió. La risa, entonces, como expresión refleja del vacío.

Los reflejos son siempre distorsiones, por lo tanto, no son originales y están sujetos a cambios. Por ello, la risa no es lo mismo que el vacío, sino la distorsión de él. Por ende, el vacío (*sunya*) es *como* la risa sin distorsión.

Hay risas y risas, la risa ante una afección mundana se produce dentro de un juego de máscaras. La risa como distorsión del vacío se refleja en el juego de máscaras pero se produce en un no-lugar más originario: en un océano que, sumergido, buceando en él se ve un brillo en el fondo oscuro, y acercándose a éste... ves en el fondo una joya, y, sin recogerla, sonreís. Eso es, a mi parecer, la meditación (*dhyana*), el vaciamiento.

En una ocasión me han preguntado de qué reía Buda. ¿Podría yo saberlo? ¿Podría, incluso, Buda *saberlo*? y si lo supiera ¿seguiría riendo

---

<sup>1</sup> Tathâgata es un epíteto honorífico referido a Buda que significa: “El así venido (de la Verdad)” o “El así ido (a la Iluminación).” No obstante, Nagarjuna va a decir que Aquel “ni va ni viene” (Nagarjuna, 2011: 53)

de lo mismo? ¿Hay un "reír de..."? Cuestión reservada.<sup>2</sup> No obstante, un gesto de osadía ha intentado responder. Gotama es Buda porque está vacío...

¿He podido responder sin hacer una definición? La pregunta es bastante chocante como para no oírla. La pregunta molesta, y si molesta funciona. ¿De qué podrá reír "alguien" que se ha vaciado? ¿No está, acaso, la tendencia adhesiva latente en la pregunta? ¿Hay un "quién" que ríe y un "qué" por el cual reír? hay risas y risas...

A la segunda risa la llamé la más genuina. La incondicionada. *La sonrisa anónima*. ¿Fue ésta una definición epistémica de *sunya*? ¿O es, más bien, un juego de metáforas?

La propuesta de Nagarjuna no es abolir el lenguaje en el "discurso filosófico" sino utilizar otro tipo de lenguaje, que no es el epistémico sino el metafórico. Este último le brinda flexibilidad al habla y al pensamiento. Nos encontramos con la idea que no es "apropiada" por la mente,<sup>3</sup> sino que es utilizada esporádicamente y se le permite huir. La mente no la enclaustra: *son pensamientos como figuras dibujadas en el agua*.

Propuesta de Nagarjuna, y propuesta de este trabajo como intento de acercamiento, de cuidadoso atisbo respetuoso y *danza* en torno a la visión del mundo llamada *vacuidad*. Un intento de expresar lo inexpresable sin violentarlo: ¿hasta qué punto y de qué manera podrá un discurso *soportar* la talidad del asunto? ¿De qué manera *tocar* lo intocable? Por ello, deberé correr el riesgo, no de construir un argumento, sino de producir un discurso. De este modo dejar ¡qué la escritura se desenvuelva, que quite todo envoltorio, devenga, desnuda, viva, suceda, como una aventura, de la cual la incertidumbre toma el timón sin un rumbo fijo! Acción conveniente para evitar caer en el uso de edificios conceptuales construidos que determinan el pensar y lo instrumentalizan. Así, creo encontrar el lenguaje adecuado para abordar *sunyata* que es inasible.

## **CENIT. Lenguaje adecuado y lenguaje adecuado. La metáfora que se esfuma**

*"la sombra más corta."*  
Zarathustra.

---

<sup>2</sup> El budismo es esencialmente práctico, por ello Buda llamó "cuestiones reservadas" a las preguntas de tipo metafísicas o de la mera especulación (por ejemplo: ¿a dónde va Buda cuando muere?).

<sup>3</sup> "La ilusión más nociva es la de tener <ideas propias>." (Arnau, 2005: 96).

La metáfora habla de la relación que tiene un individuo con las cosas y no de las cosas mismas o de sus esencias como exige el lenguaje epistémico, es decir, no hace referencia a un objeto real e independiente sino que se aplica en una relación socio-lingüística. Por lo tanto, una metáfora es un modo de ilustrar aquella experiencia con la cosa de la que hablamos, con ánimos de poder transmitirlo pero sin pretensión de definirlo o congelarlo o menos aún agrupar, conceptualizando, una infinidad de situaciones a una sola entidad lingüística.

La ciencia no logra ver que toda palabra es una metáfora. Sea lenguaje científico o poético, se trata de una mera perspectiva, es decir, una verdad efímera y convencional (por lo tanto, una verdad elástica) que ha quedado en el olvido como tal.

Dista mucho de ser la palabra la cosa misma, de lo contrario: *nos quemaríamos la boca al decir la palabra fuego*; aunque sí hay algo semejante en ellas: ambas son vacías, condicionadas, o sea, inesenciales.<sup>4</sup> El lenguaje, como las cosas, carece de esencia propia (*svabhava*). No obstante, es un medio útil, una herramienta para vivir: “mis palabras son como una carreta, una jarra o un vestido, los cuales, aunque carecen de naturaleza propia por surgir en dependencia, pueden llevar a cabo sus funciones” (Nagarjuna, 2006: 282). De hecho y derecho, que Nagarjuna reconoce que toda aserción (por ende, también la suya) es vacua: su existencia es convencional, pero no deja de ser un recurso (*upaya*) para dar cuenta de las cosas e incluso de la vacuidad de éstas. El hecho de que sean vacías no les impide a las cosas y a las palabras la acción.

Ahora bien, un lenguaje técnico, al basarse en idealidades y no en realidades, no soporta las múltiples situaciones de la vida cotidiana, por ello es necesario recurrir al lenguaje convencional. El lenguaje, por ejemplo, del *Nyaya* habla de una parcela de la realidad y tiene patrones judicativos-valorativos: verdadero, falso, posible, necesario, contingente, etc.; es taxativo e indudable para los *nyayayika*; y por esta misma razón cuando choca con el mundo “real” pierde su vigencia, se descarrila, ajeno, en *el juego de las metáforas*.

(Es menester distinguir los conceptos de las palabras; éstas abren virtualidades, multiplicidades de conceptos y significados posibles para ellas. Cuando hablamos de conceptos nos olvidamos que fue (y es) palabra, es decir, apertura de posibles. Lo olvidado de la apertura es lo que intentamos recuperar con la metáfora. Por ello, la metonimia no es, entonces, necesariamente creación de un concepto sino una apertura de

---

<sup>4</sup> Nagarjuna llama inesencial a aquello que no existe “por sí.”

un umbral: es creación de posibles. ¿Todo esto gracias a *sunyata*? La vacuidad es una gran potencialidad)

La metáfora, entonces, cobra sentido según la situación y la intención del hablante brindando diferentes usos para ella. Lo cual deja ver que no es un concepto cerrado y muerto sino que es un significante versátil, vivamente dispuesto a *mutar* de significado: porque no hay un significado *abraz*a (y suelta) múltiples conceptos.

*La metáfora como encuentro, del discurso y la cosa, que se esfuma nos señala que dicho encuentro no es casual y que tiene el carácter de único.* Cobra su diferenciación y singularidad con respecto a los demás encuentros en cada eventualidad, siendo toda una eventualidad. No es “flor” que habla de una flor, sino de un olor –sea de la cosa que sea, dice: olor agradable. El aroma pasa, sin huir se pierde, y se transforma. Ahora puedo decir “flor” nuevamente o puedo decir “mar” y no empaparme con el aroma. ¿En qué punto termina “flor” y comienza “mar”? ¿Podría tener una regla y medir, trazar una línea y decir: “he aquí flor, pero de este otro lado mar”? ¿Por qué habría de hacer eso sino es más que para *probar* que donde termina “flor” es allí donde comienza “mar”? Mera clasificación.

El *lenguaje adecuado* no trata de “categorizar” con conceptos cristalizados; éstos deben ser fluidos, es decir, acompañando los cambios del mundo y su interdependencia.

El *lenguaje adecuado* tiene la pretensión de envolver infinitas cosas a un único concepto; se encuentra engeguado frente a la diferencia en una vasta homogeneidad. El *lenguaje adecuado*, en cambio, es aquel lenguaje que baila según el ritmo circunstancial. Éste, que no tiene un único *paso*, se adecua a la canción, o situación, y no como el *adecuante* quería que la situación se adecue a él, es decir que el músico, la naturaleza, toque según su *paso*. El científico intenta subsumir los hechos a un lenguaje inmóvil. La inadecuación de la naturaleza siempre cambiante con respecto a su lenguaje y pensamiento fotografiado provoca una elección excluyente. El resultado de dicha elección es negar la naturaleza (el cambio) y quedarse con su pensamiento (la quietud). Nagarjuna, en cambio, nos propone un lenguaje motriz que dance en las pistas del oxímoron y la paradoja.

## **Nagarjuna prestidigitador**

¿Logra, Nagarjuna, hacer magia con el lenguaje, aplica sus conocimientos de alquimia en el proceso de “conocimiento”? ¿Logra un lenguaje que nada fundamenta? Transforma la dura roca de la definición

en un oro capaz de fundirse y moldearse en el devenir: la metáfora. Este oro que no está a simple vista, que hay que buscarlo en las profundidades de la naturaleza, logra tomar diversas formas con ayuda del fuego del pertinente y moviente pensar haciendo posible fabricar infinitudes de productos con éste. La piedra, en cambio, a simple vista se encuentra, y el hombre con ella edifica y encierra; cubre a la tierra, la esconde, la aplasta para poder transitar con tranquilidad sobre ella; y también, puesto que es de esa manera, es posible despedazarla a martillazos.

La verdad de una palabra es de naturaleza fantasmagórica. Las palabras-certezas no son más que ilusiones que se utilizan y luego se evaporan, burbujas que levitan y explotan diseminándose en diversos sentidos. Siendo así, me niego hablar de una *doctrina de la vacuidad*, prefiriendo llamarla visión de mundo.<sup>5</sup> La razón radica en que la doctrina (*vada*) supone preceptos rígidos, que rigen universalmente, es decir, que son afirmaciones. En cambio, la visión (*ditti*) habla de la relación de la mirada, de la experiencia particular de un individuo con la cosa; habla de la manera de hablar y de vivir de éste: *sunyata-ditti*. Nagarjuna evitará, con la vía media, la afirmación-negación. De este modo, elude las trampas de este dualismo lógico –como también del “ontológico” eternalismo-nihilismo. “No aprehendo objeto de ningún tipo, no afirmo ni niego nada” (Nagarjuna, 2006:292).<sup>6</sup> No se trata de un yo que prueba sino de un yo que muestra, un yo que no niega ni afirma sino que *pone de manifiesto*. Un yo –en términos de Arnau- *dramático*.

No obstante lo señalado, la actividad no se anula en la vida cotidiana (por lo contrario: se afirma), simplemente es estar alerta de esta vacuidad de todo. Y cuando el lenguaje anhele llegar hasta la “vacuidad misma”, donde el conocimiento discursivo es imposible, nos quedará, o bien, decir que la vacuidad es vacía –una tautología-, o bien, se le cerrarán las puertas a las palabras y el lenguaje será el silencio.

*Sunyata-ditti*, entonces, aparece como una visión del mundo que refleja la actitud, frente a la vacuidad, del silencio.<sup>7</sup> “Si hay extinción que sea de las palabras” (Fatone, 1972:152). He evitado hablar de la vacuidad misma por este motivo. ¿Hay una vacuidad en sí misma?

---

<sup>5</sup> “La doctrina del *Ápice de la sabiduría*, que no fue enseñada por el Tathágata, fue enseñada por el Tathágata como no-doctrina del *Ápice de la sabiduría*.” (Fatone, 1972:53)

<sup>6</sup> La impermanencia también es epistemológica. La superación del dualismo ontológico véase desarrollado en *El budismo “nihilista”* de Fatone: todo dualismo es una “verdad mundana”.

<sup>7</sup> ¿No es, acaso, también, el silencio un acto de habla? ¿una especie de interrupción o *suspensión*?

Escribir *sobre* ella sería *escribir sobre agua*. Sería tomar un camino erróneo. Por ello lo evito, porque quien guste de entrar en su morada quedará afásico. Entonces, creo conveniente una la senda más propicia: *sunyata-ditti*.

## OCASO. Sunyata-ditti. Nagarjuna preventor

¿Cuál será, entonces, la propuesta de Nagarjuna: si *Nirvana* es lo mismo que *samsara*,<sup>8</sup> si hay que *suspender el juicio*; si solo puede reconocer la actitud crítica, el juicio como opinión, el uso circunstancial de la idea impropia? Arnau nos va a decir que es una filosofía soteriológica,<sup>9</sup> Fatone insiste en que no hay salvación -dado que no hay de que salvarse, ni dolor, ni apego ya que no hay cosas a la cual apegarse, debido a la vacuidad de todo, incluso de nirvana, el Buda y el espacio.<sup>10</sup>

A mi parecer hay una "soteriológica." Nos "salva", el pensamiento nagarjuneano, del dominio de la ciencia, del claustro mundo de la epistémé. Nos "salva" de esa pretensión de verdad, de esa "voluntad de verdad" que arrastra el hombre en cada ámbito del pensamiento. La ciencia, aquí y donde sea, da por fáctica *la* verdad: leyes que provienen de la naturaleza misma (al margen de la cultura) y que los científicos pueden definir, y que para que esta definición sea refutada ineluctablemente debe aparecer otra -y así al infinito.<sup>11</sup> La condición necesaria para derribar una doctrina será, entonces, para la ciencia, que haya otra que la reemplace: ¡recidiva de la Idea! Así el científicista vive tranquilo ya que hay una respuesta para todo. En la incertidumbre aparece el miedo, o bien, el miedo no permite la incertidumbre. Por ello, sea cualquiera que fuere, debe haber una verdad (¡o enfermedad!) que

<sup>8</sup> "No hay diferencia alguna entre *samsara* y nirvana." (Nagarjuna, 2011: 191)

<sup>9</sup> Arnau, 2005: 75, 93.

<sup>10</sup> "¿Quién obtendrá el nirvana, si no hay seres con esencia propia, si no hay tiempo para que el nirvana sea logrado, si no hay dolor que deba ser extinguido?" (Fatone, 1972:141) "Si todo esto fuera vacío, no habría surgir (o aparición) ni perecer (o desaparición): en ese caso, ¿a quién se le plantea (o se le propone) el nirvana mediante el abandono o la cesación?" (Nagarjuna, 2011: 185).

<sup>11</sup> Nagarjuna ha mostrado el círculo vicioso entre los medios de conocimiento (*pramanas*) y los objetos de conocimiento que al estar en una relación de reciprocidad mutan sus roles. El medio de conocimiento necesita del objeto para ser conocido (se hace objeto del objeto que ahora es medio de conocimiento). (Nagarjuna, 2006:298) Y si buscamos otro medio de conocimiento para conocer el medio de conocimiento del objeto, el medio de conocimiento se transforma en objeto de conocimiento de otro medio de conocimiento, así al fatal destino: infinito. ¿Qué medida tomar ante esto? Necesidad de una respuesta que no genere eco.



explique el mundo. De esta pretensión es la que nos recuerda y de la que nos *previene* la habilidad (*yukti*) de Nagarjuna: de la prevaricación en el privilegio del valor, uniforme, de verdad de (y en) las palabras.

Esta "salvación" o, para sacarle las comillas, *despertar*, es del error, o de la ignorancia (*avidya*), de la creencia del pensamiento, y no del mundo de la impermanencia. De ese mundo, ese que conocemos como lo real, y con Nagarjuna como mera ilusión mágica, no hay salvación: no hay ni un infra ni supramundo ni un no-lugar (*nirvana*) donde ir. Sólo nos podemos dosificar algún efímero remedio, algún analgésico o bálsamo para superar la ansiedad, para que postergue el dolor, y no que cure; el mundo aparente -aparente en tanto inesencial, que se destruye cada segundo que transcurre- no tiene cura. A través de *Sunyata-ditti* vemos al mundo tal como es: condicionado e inesencial. "*Sunyata es Talidad*" (Conze, 1988:184).

\* \* \*

Podríamos preguntarnos si Nagarjuna traiciona a su maestro o si queda excluido del pensamiento budista. "Buda no enseñó nada" nos respondería<sup>12</sup> y si lo hubiera hecho: ¿ser budista significa llevar a cabo las enseñanzas del Buda, repetir acríticamente, ser "objetivo" con respecto al *Dharma*?

Buda insiste en dejar brotar desde dentro<sup>13</sup> "esa verdad". Funcionar desde una profundidad (*naga*) interior. Ir hacia uno mismo y no hacia otro al encuentro de aquella respuesta necesaria para despertar y vivir con *desapego* dando con un don natural hasta el momento oculto. Las sugerencias del Buda no atan, sino desatan. Intentan soltarte, hacerte liviano. Esa pesadez se esfuma, lo sólido se hace humo, se esparce y se fusiona con lo más volátil. Se insiste en el *Sutra del Diamante* que las palabras del Buda deben ser comprendidas como la parábola de la balsa: necesarias para cruzar a la otra orilla, pero una vez que se llega hay que dejarlas y no aferrarlas.

Nagarjuna hace funcionar el budismo a su manera: *Madhyamika*. Reelabora el pensamiento budista: 1) lleva al extremo la vía media: reconociendo la importancia de *sunyata*, ya que todo lo que existe es vacío; y la no importancia de *sunyata*, ya que es inesencial: es una palabra más y por ello comparte la contingencia e irrealidad de toda

---

<sup>12</sup> "El Despierto no enseñó ningún *dharma* [principio] de nada en ningún lugar." (Nagarjuna, 2011: 191)

<sup>13</sup> No hablamos de un Yo, dado que sería una conceptualización, sino que el esfuerzo debe ser personal.

palabra. Así se sitúa en la vía media: entendiendo la vacuidad como convencional designación de la relacionalidad (*patticasamupada*).<sup>14</sup> Dice el *Sutra del Diamante*: *Ellos [los Bodhisattvas] no se apegan a la conceptualización de los fenómenos ni a la conceptualización de los 'no-fenómenos'. Si el fenómeno debe ser abandonado, aún más el no-fenómeno.* 2) radicaliza la impermanencia (*anicca*) y la insustancialidad (*anattan*) del hombre en términos de inescencialidad (*asvabhava*) del mundo, y 3) aplica como “medio hábil”<sup>15</sup> el uso de un lenguaje metafórico para poder vivir: lenguaje que no corrompe si la visión correcta (*samma-ditti*) es un hábito, ya que un poco de mal no envenena a un virtuoso: *un poco de sal puede cambiar el gusto de un poco de agua, pero no el de todo el río Ganges.*

Lleva, también, al extremo las "cuestiones reservadas" con una actitud de silencio. "Solo una parte de esta doctrina puede enseñarse con palabras" (Nagarjuna, 2006: 492.)<sup>16</sup>. Las palabras pierden su jurisdicción frente al vacío, y fuerte (*arjuna*) es quien eso acepta y calla. Ahora, ya es tiempo de reconocer que *el sabio no siempre discute.*

\* \* \*

¿Por qué no dedicar un capítulo especialmente a *sunya* y *sunyata* si de eso parecía tratar el trabajo? ¿Para qué hacerlo? ¿Acaso la vacuidad no está inmanente en todas las cosas, hasta en este mismo texto? Además se torna imposible pararse *sobre* el vacío y por ello giro. El texto se fue tejiendo mientras la danza circular se efectuaba *en torno* al vacío. Ésta, compuesta de saltos y canto, me ha permitido acercarme a *sunyata* de otro modo, sin invadirla, sin acosarla. El baile me ha servido para seducirla, y hacerla que se muestre en su más esplendorosa desnudes; así como *Uzume* hizo salir a *Amaterasu*<sup>17</sup> de la cueva y se hizo *Alba...* *sunyata* se ha embellecido por la danza de la metáfora. Hay ocasiones en las cuales el habla se debe convertir en canto.

Para hablar, voy a señalar un dato que me ha resultado muy curioso. *Sunya* etimológicamente dice: hinchar y hueco. Me sirve para pensar la vacuidad desde la polaridad que compone al vacío. En sanscrito, dice: hinchado de cuerpo extraño, lo cual me señala una inesencia, un estar hecho de un no-mismo. Ese no-mismo es el que

<sup>14</sup> *Patticasamupada*: se lo suele traducir como “origen condicionado” pero creemos más adecuado pensarlo como *relacionalidad* o *contingencia* –como propone Arnau.

<sup>15</sup> *Medios hábiles*: poderes sobrenaturales de Buda (por ejemplo, la ubicuidad).

<sup>16</sup> (La entiendo como una autoobjeción). “Apaciguar cualquier aprehensión, apaciguar toda elucubración (*prapañca*), es lo más saludable.” (Nagarjuna, 2011: 191)

<sup>17</sup> Diosa-Sol japonesa.

debemos parir con dolor y “se muestre” *sunyata*. También, dice: fondo vacío, hueco, oquedad, un cero: la cifra. Me descifro en tanto exhibida la vacuidad en el despojo, el desposeerme de..., restituyo la inesencial esencia de la que estoy compuesto, que descompone ese todo ajeno, ahora desappropriado.

El canto nace y es acompañado por el elocuente silencio.

## **Bibliografía**

- Arnau, J. (2005). *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*. México. FCE.
- Conze, E. (1988). *El budismo*. Buenos Aires. FCE.
- Fatone, V. (1972). *Obras completas. El budismo “nihilista.”* Buenos Aires. Sudamericana.
- Nagarjuna. (2011). *Fundamentos de la vía media*. Madrid. Siruela.
- Nagarjuna. (2006). “Abandono de la discusión (I)” en *Revista de Estudios de Asia y África*. Vol. XLI, n° 2, pp. 277-302.
- Nagarjuna. (2006). “Abandono de la discusión (II)” en *Revista de Estudios de Asia y África*. Vol. XLI, n° 3, pp. 473-492.



## Cuerpo utópico: una lectura entre Butoh y Artaud

Santiago MANEIRO  
Universidad Nacional del Sur  
totomaneiro@hotmail.com.ar



*“No más palabras.  
Entierro las palabras en mi vientre.  
¡Gritos, tambor, danza, danza, danza!”*

Rimbaud

Pensar el cuerpo como la conjunción de lo moribundo y lo inacabado, un cuerpo deshecho, frágil, próximo a lo inhumano (lo cual significa sustraerse a las interpretaciones humanistas), en poses que rozan la muerte, posturas que rechazan formas de obturación, pero que, no obstante, devienen un signo de resistencia y vitalidad, es sumergirse en los pliegues de *butoh*.

Esta “danza” encarna un *doble* rechazo inquebrantable, una extraña obstinación; “Una necesidad interior, una carencia del alma que el arte expresó como un grito, un vómito...” (Soler, 2008:2) En principio, *butoh* surge como una sensibilidad exacerbada, una rebelión encarnizada que embate contra el desmantelamiento de la identidad japonesa por la maquinaria occidental, transformación que, aún habiéndose gestado en la Restauración Meiji (1868)<sup>1</sup>, alcanza una expresión excepcional en los tiempos de posguerra.<sup>2</sup> Este despliegue

---

<sup>1</sup> La Restauración Meiji significó la caída del Shogunato Tokugawa en Japón, régimen semejante al feudalismo europeo, en el que el emperador que descendía de la diosa Amaterasu Ōmikami, progenitora de la dinastía imperial, no poseía el poder real sino que dependía del Daimyō local (figura similar al señor feudal) más importante. El comienzo de la era Meiji (1868) implicó un período de “modernización” y cambios esenciales en la estructura política, social, cultural y “religiosa” de Japón.

<sup>2</sup> Por razones de espacio no me es posible desarrollar este punto, ciertamente, nodular. Para un estudio más detallado de los orígenes de *Butoh* como repulsión ante el proceso de

absoluto, total de Occidente se desplazaría y plasmaría, también, en las múltiples manifestaciones artísticas.

En el terreno de la danza, las nuevas generaciones de coreógrafos y bailarines japoneses se sintieron oprimidas tanto por la formalidad de su tradición escénica como por la excesiva rigidez de la disciplina occidental que llegaba a través del ballet clásico [...] La falta de conexión entre el mundo interior del intérprete y unas formas estéticas totalmente desvinculadas de los cánones japoneses hicieron que la danza clásica fuera vista como mero ejercicio de virtuosismo. (Soler, 2008:2)

Así, Hijikata Tatsumi y Kasuo Ohno<sup>3</sup> declinando las configuraciones occidentales, fuerzas de coagulación que irrumpen obsesivamente allí donde la vida no ha cuajado, se abandonan a la busca de una danza verdadera a sus raíces étnicas y cuerpos japoneses.

Esta búsqueda se desenvuelve en dos movimientos: una huida y un retorno. Como revela Mikami Kayo, los artistas japoneses han experimentado dos etapas desde la Restauración Meiji: primero se volvieron a Occidente para estudiar nuevos modelos, y luego se enfrentaron a Oriente buscando su identidad<sup>4</sup>. También Hijikata experimentó esta crisis, esta imposibilidad de buscarse a sí mismo en el arte occidental y no hallarse, y retornar a Japón para abrazarse, finalmente, a su “yo” profundo.

Hijikata –recuerdan Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura– primero entró en contacto con la cultura occidental a los dieciocho años cuando comenzó a estudiar *Neue Tanz*, un movimiento de danza alemana que comenzó a principios del siglo XX con los trabajos de Laban y Wigman, entre otros. Eventualmente, se acerca a la literatura y poesía surrealista y las técnicas del ballet clásico. Mediante su descontento con el ballet,

---

occidentalización japonesa, léase Fraleigh, S., Nakamura, T., *Hijikata Tatsumi and Onho Kazuo (rouledge performance practiciones)*, New York, Routledge, New York, Routledge, 2006; Soler, J., (2008) “Butoh (1959-2009) Medio siglo de rebelión en la danza”, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, Madrid, RESAD, Nro. 20; una lectura interesante sobre cómo esta irrupción de Occidente se materializó en el cuerpo japonés desde la restauración Meiji es la de Hiroyuki, Noguchi; “The idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement”, en *International Journal of Sport and Health Science*, 2004, Vol. 2, 8-24.

<sup>3</sup> Fundadores de Butoh. En 1959, presentaron una coreografía polémica, considerada la primera pieza butoh, basada en la novela de Yukio Mishima: *Kinjiki*.

<sup>4</sup> Cf. Mikami, Kayo (1993) *Utsuwa to shite noshintai* (Body as Vessel), Tokio: Namishobō, pp. 38-40.

empezó a buscar su propio estilo de expresión. (Fraleigh, Nakamura, 2006:38-40). [La traducción me pertenece].

Este desencanto y rechazo de Hijikata hacia el ballet tienen un doble cariz. Por un lado, su cuerpo no era el apropiado para esta expresión, no era ni fluido ni plástico, sino tenso, rígido y sus piernas arqueadas. En este sentido, busca una danza conjurada desde la falta, la carencia, la ausencia, transformando estas frustraciones físicas en la conquista de una vitalidad superior. Por otro lado, la danza occidental estaba preñada de un dualismo psicológico, una escisión de cuerpo y mente en un rechazo extremo de la *carne*. Así, butoh simboliza una doble rebelión (como se sugirió al comenzar este texto), pues no sólo significó una revolución “estética”<sup>5</sup>, sino, asimismo, un lamento lanzado por la unión perdida no sólo de la mente y el cuerpo, sino del útero materno y la muerte.

Nos damos la mano con la muerte –escribe Hijikata–, que nos envía coraje desde más allá de nuestro cuerpo; este es el poder ilimitado de butoh. En nuestra historia corporal algo está escondiéndose en nuestro subconsciente, unido a nuestro cuerpo inconsciente que aparecerá en cada detalle de nuestra expresión [...] Podemos encontrar el butoh en la misma forma en que podemos tocar nuestra realidad oculta, algo que puede nacer, y puede aparecer, viviendo y muriendo en el momento. (Fraleigh, Nakamura, 2006:50). [La traducción me pertenece].

Para Hijikata y Ohno la danza no se reduce a una coreografía diagramada racionalmente, una puesta en escena de posturas neuróticamente perfectas y bellas, sino que es una experiencia “metafísica” de transformarse en un proceso metamórfico. Si la esencia del ballet, en un gesto masoquista de autoflagelación<sup>6</sup>, es la disciplina de control corporal sobre la gravedad, butoh pliega el éxtasis de estar fuera de equilibrio con trayectos psíquicos en movimientos espasmódicos, erráticos, convulsionados. Butoh confunde la mente racional, diluyendo el significado velado que denota, prolongándose sólo de imagen a imagen que mutan permanentemente, en expresiones del rostro

---

<sup>5</sup> Cabría preguntar si hay algo así como una “estética” oriental, siendo ésta un continente colmado por conceptos occidentales, aún impregnados del discurso kantiano: el arte se recorta o bien desde la categoría de *lo bello*, o bien de *lo sublime* (aún carecemos de oído para desentrañar “el sonido de la palma de una mano”).

<sup>6</sup> Véase el film “*Black Swan*” dirigida por Darren Aronofsky.

fantasmales, en estados de limbo que deconstruyen el cuerpo evocando una fealdad hermosa. Su cuerpo no es la materialización de una fuga etérea, sino el escenario de un devenir incesante en tiempo y espacio que, como el universo, acoge contradicciones, decadencia, muerte y regeneración. Las imágenes de *Ash Pillar Walk* (“caminata del pilar de cenizas”)<sup>7</sup> y *Bug Ambulation* (“deambulación de insecto”) invocadas por Hijikata para derramar a sus discípulos a un instante que el *zen* nombra “vacuidad” (*sūnyatā*)<sup>8</sup>, a una experiencia intuitiva de lo Absoluto o “Mismidad” (*tathatā*), son reveladoras<sup>9</sup>. “Los bailarines de butoh exponen múltiples naturalezas mientras se transforman en insectos o luchan para ponerse derechos y pasar por estados de disolución como en el proceso célebre de Hijikata: “pilar de cenizas”. Como los “pilares de cenizas” los bailarines entran en la paradoja de ellos mismos, pugnando por la presencia mientras se desintegran.” (Fraleigh, Nakamura, 2006:13). [La traducción me pertenece].

Los bailarines que encarnan la “caminata del pilar de cenizas” experimentan sus cuerpos como columnas diáfanas de carne moviéndose de manera imposible al borde de la destrucción. La “deambulación de insecto”, por otro lado, pone en proceso una experiencia existencial de devorar y ser devorado por un insecto que se transforma en millones, picando y lacerando la carne y la conciencia.

Un concepto nodal para pensar el cuerpo en butoh es el *butoh-tai*, cuya traducción es compleja. El significado principal de “tai” no sugiere el cuerpo físico, sino un estado mental similar a las experiencias místicas de las prácticas ascéticas y religiosas.

El cuerpo-butoh o *butoh-tai* – escribe Jean Soler – es una expresión de la totalidad donde puede manifestarse simultáneamente cualquier aspecto de la existencia, en la que el cuerpo del bailarín es tan solo un elemento más, un representante completo, íntegro, en el que se puede dar la danza y el teatro, lo

---

<sup>7</sup> Hijikata recuerda con este movimiento la caminata de los prisioneros condenados a muerte, camino a la ejecución.

<sup>8</sup> Concepto nodular en el *zen*, que dice “una verdad intuitiva por la que podemos describir la existencia como relacionada y múltiple”. Metafísica de *mushin no sin* (“mente de no mente”) en la el hombre “se debe convertir en un títere en manos del inconsciente. Lo inconsciente debe reemplazar lo consciente.” (Suzuki, D.T.; *Ensayos sobre Budismo Zen*, Segunda Serie, Buenos Aires, Kier, 1986.; *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996).

<sup>9</sup> Estas, denominadas *butoh-fu*, son “una colección de imágenes visuales y verbales altamente complejas como guías poéticas ilustradas para los movimientos de la danza.” En Fraleigh, S., Nakamura, T., *Hijikata Tatsumi and...Op. Cit.*, p 54. La traducción me pertenece. Imágenes que recuerdan a los *koan* del budismo zen.



bueno y lo malo, el viejo y el joven, el hombre y la mujer, el blanco y el negro, la muerte y la vida. (Soler, 2008:13)<sup>10</sup>

Eyectado hacia el centro de una “pura experiencia”, de una presencia prístina, el cuerpo inerte, vaciado, baldío y agonizante del bailarín, se reencuentra, luego de una peregrinación profunda a través de las partes disgregadas de sí mismo, con su propia “esencia” y totalidad, en la que mente y cuerpo se funden en una intimidad psicosomática profunda. En este trance el cuerpo no sólo experimenta la presencia de sus temores, angustias y desesperaciones, liberando pulsiones reprimidas y emociones soterradas, sino, asimismo, la afectación de impulsos procedentes del afuera, fuerzas desmesuradas, de excesos invisibles que lo deslizan hacia el límite de lo tolerable y lo decible, hacia el umbral de su desfallecimiento. La danza debe estar hecha de carne y sangre, cadáver y huesos.

También Artaud hace del cuerpo el verdadero escenario trágico. Reclama un “teatro de la crueldad” como liberación de los miembros y órganos contemplados como abyectos en una experiencia cruel que despierte el poder de lo sagrado, provocando el encuentro entre la vida y la muerte, la prolongación de una violencia desbordante, hasta reducir la carne a esqueleto y sangre, haciendo estallar el yo, esa forma personalógica, edipiana, neurótica y enfermiza que persiste en perpetuarse, retornando a un estado embrionario, de no-acabado esencial. Un cuerpo así, desvestido de sus órganos, vaciado de ser, puede permanecer más permeable a muchos elementos con los cuales entra en movimientos de choque y metamorfosis.

En *El teatro y la peste*, Artaud escribe: “Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos. [...] El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente...” (Artaud, 2001:34). El teatro es un recinto donde se convocan fuerzas abisales, “amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso”(Artaud, 2001:58), ceremonia de flujos y reflujos paroxísticos, efusiones epidémicas, eyecciones de potencias diabólicas, que gangrena la armonía social y desplaza al hombre a un afloramiento hiperbólico de las pulsiones violentas de su

---

<sup>10</sup> Jean Soler recuerda, también, que Kazuo Ohno solía referirse a este concepto como *dead Body* (cuerpo muerto), en la que se abandona el control mental para ingresar en la pura esencia.

inconsciente pues, como proferirá en *Para terminar con el juicio de Dios*, “El inconsciente actual no da más,/ la gente está harta de cargar con/ algo que se acumula y aplasta/ sin cesar,/ porque se le prohibió hacerlo, manifestarlo/ y mostrarlo.”(Artaud, 1975:42)<sup>11</sup> Toca al teatro, entonces, desencadenar fuerzas universales, divinas, sacralizándose develando lo real no como descarga catártica de un sujeto que presencia ese espectáculo, sino como un espacio de producción deseante donde el deseo fluye, desborda y desliza al espectador a un instante de trance, de éxtasis. “Lo importante- piensa Artaud- es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo.”(Artaud, 2001:104) No un teatro-espejo, teatro esencialmente mimético, de representación y subjetivación, sino un teatro artefacto, maquínico, de despersonalización, de pérdida del “yo”, del “nombre propio”, del “nombre del padre”.

La *crueledad*, como acto sacrificial de sajar la piel, desgarrar la envoltura que contornea un fondo infecto, la *carne* sangrante que es ya un cadáver obsceno, revela una experiencia metafísica y un movimiento sacrilego vislumbrando el fundamento de la existencia. El teatro de la crueldad será una *apocatástasis*, un retorno al origen, al No-ser fundante, a esa alteridad primordial; una experiencia sagrada, mágica, que revela un fondo de dolor, gritos ahogados, pulsiones silenciadas. “El teatro, como la peste- dice Artaud- [...] Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.”(Artaud, 2001:35) En el teatro de la crueldad la vida se redimirá de su sólo existir, secuestrándola de los grilletes que la clausuran, pues como escribe en su *Van Gogh* “cualquier cosa puede existir sin tomarse el trabajo de ser.”(Artaud, 2013:110) Y es en el *cuerpo* donde se trazan devenires, fricciones transformacionales, transfiguraciones rizomáticas, recorridos esquizofrénicos; el cuerpo es el centro de una *hierofanía*, presencia de una realidad sagrada que lo anonada. Así, la metafísica del teatro se aúna con una metafísica de la *carne*, y la carne es fuerza vital,

---

<sup>11</sup>No obstante, *el teatro de la crueldad* no será un teatro del inconsciente o del *ello* freudiano. En *Cartas sobre la crueldad*, Artaud explicita: “La crueldad es ante todo lúcida [...] No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia”. Se trataría de un inconsciente desterritorializado, un inconsciente que se derrama y funde con las fuerzas del cosmos; quizá, un inconsciente jungiano, escenario de imágenes y símbolos arquetípicos. Así, *el teatro de la crueldad* no es un teatro psicoanalítico, sino cosmológico, sagrado, mágico.

palimpsesto sibilino, dominio de signos preverbales cuyo lenguaje se estructura como espasmos, mierda, esperma, alaridos, lamentos, gozo.

Para mí –escribe Artaud– quien dice Carne dice ante todo *aprehensión*, pelo erizado, carne al desnudo con toda su profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento. [...] Y sin embargo, quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi dolor de mí mismo; y por consiguiente, conocimiento solitario y único de dicho dolor. (Artaud, 2005:78-79)

El teatro de la crueldad reclama rehacerse un cuerpo, devenir sólo carne, redimirse en un cuerpo trágico que revele el fondo extático de su ser; un cuerpo estallado, fragmentado, astillado, siempre “en vías de hacerse”, lo que significa, en definitiva, un alumbramiento desgenitalizado, un nuevo nacimiento, parir y ser parido otra vez, infinitamente, de otros modos.

La danza, tal como la experimentan Hijikata y Ohno, y el teatro clamado por Artaud, se encuentran, se aúnan en un reclamo, un grito, un vómito: fabricar *otro* cuerpo, utópico, imposible, sin-órganos permeable a una multiplicidad de fuerzas; un cuerpo muerto, vacío que se transforme, deviniendo un proceso de metamorfosis, de mutación incesante que se encarna en una danza entre abyecta y sugestiva, en el umbral entre la vida y la muerte componiendo una presencia pura; cuerpo que aún en su desfallecimiento es poblado por intensidades, afectos, flujos que lo atraviesan y revitalizan. Tanto butoh como el teatro artaudiano, son poéticas del cuerpo en las que la carne no es un signo de expresión, sino la materia misma de un acontecimiento, centro de pulsiones, ebulliciones abismales y huellas remotas, olvidadas, perdidas; un trance límbico, una muerte liberada del morir. Para Artaud, el “cuerpo sin órganos” es una experiencia trágica, sacrificial, dionisiaca: “Verán mi cuerpo actual/ volar en añicos” y luego de ese despedazamiento “se reunirá/ bajo diez mil aspectos/ notorios/ un cuerpo nuevo/ donde ustedes no podrán/ ya nunca/ olvidarme.” Para Hijikata y Ohno un retorno al origen, al útero materno, una experiencia de vacío y plenitud: “A cada hora renacemos/ no basta simplemente nacer con el vientre materno/ es necesario nacer muchas, muchas veces/ renacer siempre y por todas partes/ una y otra vez.”

## **Bibliografía**

- Artaud, A. (2013) *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta.
- (2005) *El arte y la muerte/ Otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- (2001) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- (1975) *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, Buenos Aires, Caldén.
- Fraleigh S., Nakamura, T. (2006) *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo (routledge performance practitioners)*, New York, Routledge.
- Soler, J. (2008) “Butoh (1959-2009) Medio siglo de rebelión en la danza”, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, Madrid, RESAD, Nro. 20.

Volúmenes Temáticos de las  
V Jornadas de Investigación en Humanidades

- Vol. 1 *El lugar de la investigación en la formación de grado*  
Elisa LUCARELLI y Ana MALET
- Vol. 2 *Proyección de la investigación en la comunidad*  
Laura DE LA FUENTE y Laura MORALES
- Vol. 3 *Prácticas de investigación en marcos institucionales alternativos*  
María Andrea NEGRETE
- Vol. 4 *Pensar lo local. Visiones y experiencias en torno de la ciudad y su historia*  
Marcela AGUIRREZABALA, Marcela TEJERINA y Ana Mónica GONZALEZ FASANI
- Vol. 5 *Vinculación entre docencia, investigación y extensión*  
Marta NEGRIN y Laura IRIARTE
- Vol. 6 *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*  
Ana María ZUBIETA y Norma CROTTI
- Vol. 7 *Oriente*  
Karen GARROTE y Guillermo GOICOCHEA
- Vol. 8 *Problemas de la investigación literaria*  
Marta DOMÍNGUEZ y María Celia VÁZQUEZ
- Vol. 9 *Archivos y fuentes para una nueva historia socio-cultural*  
Silvina JENSEN, Andrea PASQUARÉ y Leandro A. DI GRESIA
- Vol. 10 *Las revistas como objeto de investigación en humanidades:  
perspectivas de análisis y estudios de caso*  
Patricia ORBE y Carolina LÓPEZ
- Vol. 11 *Los usos de las categorías conceptuales como claves interpretativas del pasado:  
historia y ciencias sociales*  
Silvia T. ÁLVAREZ, Fabiana TOLCACHIER y Mirian CINQUEGRANI
- Vol. 12 *Perspectivas y enfoques de género en las investigaciones de las ciencias sociales*  
María Jorgelina CAVIGLIA y Eleonora ARDANAZ
- Vol. 13 *Los usos y apropiaciones del pasado en la Argentina bicentenario.  
Ensayos de investigación en la formación de docentes y licenciados*  
Roberto CIMATTI y Adriana EBERLE
- Vol. 14 *¿Democracia argentina o Argentina democrática?  
Debate histórico e historiográfico para un balance de treinta años*  
Laura DEL VALLE y Adriana EBERLE
- Vol. 15 *Las huellas de la violencia:  
registros y análisis de las prácticas violentas en perspectiva interdisciplinar*  
Eleonora ARDANAZ, Juan Francisco JIMÉNEZ y Sebastián ALIOTO,
- Vol. 16 *La interdisciplinariedad como estrategia válida de convergencia  
desde las disciplinas y subdisciplinas del campo sociopolítico  
en la búsqueda de soluciones en las relaciones interétnicas*  
María Mercedes GONZALEZ COLL
- Vol. 17 *Vínculo político, buen vivir, sujeto. Algunas aproximaciones*  
Rebeca CANCLINI
- Vol. 18 *Problemas de la investigación filosófica*  
Marcelo AUDAY y Gustavo BODANZA
- Vol. 19 *Problemas de la investigación lingüística*  
Ana FERNÁNDEZ GARAY y Yolanda HIPPERDINGER
- Vol. 20 *El investigador ante el imperativo de la traducción*  
Gabriela MARRÓN

Bahía Blanca  
Septiembre de 2015



**Volumen**

**7**

