



Proveedora Escolar

Visitanos en cualquiera de nuestras sucursales

Síguenos en: 1 Proveedora Escolar de Oaxaca

IABRIMOS LOS DOMINGOS!

Casa Matriz *

Domingos: 9 a 16 hrs.

Lunes a Sábado: 9 a 20 hrs. Av. Independencia N° 1001 Col. Centro Tel. (951) 50 18 500

Merced

Lunes a Sábado: 9 a 20 hrs. Nicolás del Puerto N° 101 Col. Centro Tel. (951) 50 15 200

Soledad *

Domingos: 9 a 16 hrs.

Lunes a Sábado: 9 a 20 hrs. Valerio Trujano esq. Galeana Col. Centro Tel. (951) 51 40 570

Santa Rosa *

Domingos: 9 a 16 hrs.

Lunes a Sábado: 9 a 20 hrs. Carretera Cristóbal Colón N° 188 Sta. Rosa Panzacola Tel. (951) 13 21 752

Central de Abasto

Lunes a Sábado: 8 a 19 hrs. Módulo "O" Locales 24 y 25 Zona Modular Poniente Tel. (951) 51 42 192

Mayoreo - Cedis

Lunes a Sábado: 8 a 19 hrs. Rayón N° 1102-A A. Camacho, N° 409 Tel. (951) 50 19 141/51 19 131









Sabor y sabiduría son tal vez la misma cosa.

PANAL LITERATURAS NACIONALES: JAPÓN ÍN DI CE

Cicatrices de Ishiguro

Angel Morales

13

Una hoja de té sobre un páramo yermo

Aleiandro Baca

17

La ironía y la brevedad de la vida:

Natsume Soseki

Pergentino José Ruiz

21

El amor homosexual según Ihara Saikaku

FERNANDO CID LUCAS

25

La figura de la madre en la literatura japonesa

Amalia Sato

28

Apuntes sobre Sei Shonagon y

El Libro de la Almohada

KARINA SOSA CASTAÑEDA

32

¿De qué va el tanka?

PACO MORALES

36

Risa Wataya: una narrativa que madura

Isami Romero

41

Shimada Masahiko en México

Guillermo Quartucci

46

Yasunari Kawabata en una estampa japonesa

Isabel González García

5

CELDILLA MISCELÁNEA

59	Manji: un viejo loco por los dibujos Humberto Bezares Arango
65	Entre la vanguardia y lo clásico: la arquitectura contemporánea en Japón Eyra Violeta Bravo
71	Miwa Yanagi Frida Sosa Castañeda
73	Roland Jaccard o la posibilidad de la niponofili helvética (de Cioran al <i>manga</i>) Guillermo de la Mora Irigoyen
76	Kami no michi: la vía de los dioses Canek Sandoval
85	Metáforas animadas: Hayao Miyazaki Viridiana Choy
87	Japón y el arte de la cocina Clarisa Pérez Camargo
93	Las perlas híbridas exportadas de la nación asiática PAUL MEIXUEIRO
99	¿Cómo hacerle justicia a algo bello? Acerca de Zeami y el teatro Noh Elizabeth Arias
105	Apuntes de la Escuela de Kioto Alejandro Beteta

Andrias japonicus: la bestia acuática del Oriente
Andrés Cota Hiriart

112

PICADERO

RESEÑAS

El ritmo de la liebre Manuel del Callejo 119

Las fronteras entre los hombres no son geopolíticas María Fernanda Piñeyro Aceves 121

Universos paralelos de Michio Kaku: la ciencia como interpretación y especulación
RAÚL FIERRO

125

Sólo lo imposible se hace real
Guillermo Santos

129

ZUMBIDOENTREVISTAS

Desde el círculo interior: entrevista a Shuntaro Tanikawa Cristina Rascón Castro 135

Impresiones de un japonés radicado en Oaxaca: entrevista a Shinzaburo Takeda Alfonso Barrera

140

Dragón de metal forjado entre dos aguas: entrevista a Raúl Herrera Enna Osorio Monteio 143

EDI TO RIAL Huna gue

ay quienes, con una mirada, pueden captar un paisaje entero o una guerra en pleno apogeo; hay otros, no menos afortunados, que pueden ver una rosa florecer o una espada incrustarse en el corazón de un guerrero. Los primeros son los filósofos o los críticos; los segundos, los poetas. En el acto de mirar con pasión todo lo que acontece radica buena parte de la belleza del mundo.

Hay épocas en las que se vivió sin filosofía y ciencia, pero no sin poesía, religión y política. En sus nombres —a decir de estas dos últimas disciplinas— se hicieron cambios que ocasionalmente fueron atroces; aunque después se convirtieron en iluminación para el hombre. ¿Acaso la civilización avanza como un ciego que desconoce el camino y que en su andar se tropieza y se da de golpes con el fin de llegar a su destino? No percibiríamos la luz sin la compañía de la oscuridad. "Sólo una flor caída es una flor total, dijo un japonés. Cabría decir lo mismo de una civilización", escribió Cioran en *Desgarradura*.

Las costumbres constituyen la sangre de una cultura. En la actualidad, también la ciencia, el arte y la religión son parte fundamental de la vida activa de la modernidad. Aunque algunos conceptos de la antigüedad hoy se han tergiversado, otros, más entusiastas, viven en una placentera tolerancia. Y cada vez que una cultura se abre al cambio, lo hace con temor. Quizá por eso es difícil notar los cambios que el tiempo va modificando en la forma de vivir y de pensar de los individuos; es como querer ver los trazos del cosmos por las manos de Dios. Pero la osadía y el empeño conducen al hombre a explicar las cosas, incluso las que no tienen explicación. Y un estudio aproximativo, entre elogioso y crítico, como el que se presenta aquí, merece atención.

Stephen Hawking, el físico, dijo que "uno no puede discutir con un teorema matemático". Y quizá, de una manera un tanto risible, nuestros

sentimientos nos conducen ahí donde podemos aportar nuestras opiniones y confusiones de tal manera que sean parte de una reflexión estética. El sólo hecho de no poder estar en la mente ajena nos limita para comprender la convergencia de lo que llamamos mundo o realidad.

Japón no sólo es famoso por su tradición milenaria, por sus emperadores, sus guerreros samuráis, su amor a la naturaleza, su extraña comida y la hora del té, su contemplación, su silencio en el teatro Noh, su religión, su amor a la sangre y al suicidio por honor, su eficacia en el trabajo, sus vestidos, sus fiestas, sino también por la gran rapidez con la que se insertó en la modernidad. Lo que se oculta en el Japón moderno es un tema que el espectador ha de ir develando poco a poco. Resulta paradójico pensar en la quietud y el silencio de su mundo y, a la vez, en la actividad y movimiento veloz de sus ciudades. Por otro lado, encontramos un régimen militar riguroso y su sensibilidad por la meditación y el budismo, su hermosa caligrafía que sólo algunos privilegiados saben leer y su bombardeo constante de imágenes.

El lector se encontrará con la sorpresa de que Yukio Mishima no aparece en este número de Avispero. Esto se debe a que varios colaboradores querían escribir sobre él, y debido a esto, el consejo editorial tomó la decisión de no publicar alguno para no ofender a los demás. Belleza, éxtasis y muerte, la tríada que lo acompañó en su vida de alguna manera también nos acompaña. Todo creador japonés tiene algo de Mishima.

Hay muchos detalles que no se dejan atrapar. En este número dedicado a Japón, tanto los colaboradores como el ilustrador han tenido un acercamiento con el "país del sol", y hacen de eso una grata conversa-EDITORES AVISPERO ción con el lector.



Leonardo da Jandra

Guillermo Santos Alejandro Beteta Viridiana Choy Patricia Salinas [EDICIÓN IMPRESA]

Raga García Arteaga [RELACIONES PÚBLICAS]

Raúl Herrera [ILUSTRACIONES]

Chucho Caza [fotografía]

Axel Alarzón [diseño]

J. Daniel Hernández [DIAGRAMACIÓN]

[CONSEJO EDITORIAL]

Alejandro Beteta, Viridiana Choy, Raúl Fierro, Daniel Nush, Raga García Arteaga, Leonardo da Jandra, Enna Osorio, Guillermo Santos, Frida Sosa Castañeda, Humberto Bezares Arango, Elizabeth Arias, Pergentino José Ruiz.

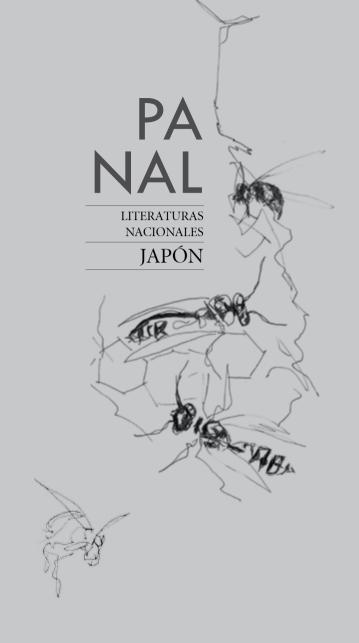
[ESCRITORES INVITADOS]

Guillermo de la Mora Irigoyen, Canek Sandoval,
Angel Morales, Alejandro Baca, Fernando Cid Lucas,
Amalia Sato, Karina Sosa Castañeda, Paco Morales,
Cristina Rascón Castro, Isami Romero,
Guillermo Quartucci, Isabel González García,
Eyra Violeta Bravo, Alfonso Barrera,
Clarisa Pérez Camargo, Paul Meixueiro,
Andrés Cota Hiriart, Manuel del Callejo,
María Fernanda Piñeyro Aceves.

www.avispero.com.mx avisperorevista@gmail.com

AVISPERO, Año 3, Núm. 8, mayo de 2014, es una publicación cuatrimestral editada por Lorena Clara García Arteaga Aguilar. Av. Revolución núm. 27, Las Flores, San Juan Bautista Guelache, C.P. 68236, avisperorevista@gmail.com. Editor responsable: Moisés Guillermo Santos Hernández. Reservas de derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2013-071613410700-102. ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido núm. 16199, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Docuprint Servicios Digitales de Antequera S.A. de C.V. Insurgentes 121 San Agustín de las Juntas C.P. 71238 Oaxaca. Distribuida en Librería La Jícara Porfirio Díaz Núm. 1105 Col. Centro, Oaxaca C.P. 06800. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los

contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Derechos de Autor.



LIBROS HETERODOXOS CON ESPÍRITU IRREVERENTE



WWW.TUMBONAEDICIONES.COM | O TUMBONALIBROS

Angel Morales

CICATRICES DE ISHIGURO

[LITERATURA]



Paciente como brújula para saber hacia dónde indagar. No sé cuántos escritores hagan eso a la hora de buscar un tema para escribir. Pero cuando alguno lo hace, consciente o inconscientemente, se logra entrever más al autor y por lo general gana la literatura. Como uno de esos casos bien podemos mencionar el de Ishiguro.

Kazuo Ishiguro nació en Nagasaki en 1954, pero emigró a Inglaterra a los seis años. Su educación es completamente inglesa y tiene varios premios. Sin embargo, a la hora de escribir puede ser japonés, como en *Pálida luz en las colinas y Un artista del mundo flotante*; o puede ser inglés, como en *Los restos del día*. Hasta ahora no ha hecho ningún libro híbrido. Digamos que es un escritor sin nacionalidad, o un escritor japonés

con flema inglesa, o simplemente un escritor. Pero el hecho de ser japonés era el principal atractivo para los ingleses. En cambio, en Japón no fue conocido sino hasta que publicó *Los restos del día* y lo vieron como una aberración por escribir sobre mayordomos ingleses.

Pero él no escogió los temas, los temas lo escogieron. "Cada vez que termino de escribirlas [sus historias] intento comprender de dónde han salido y se me hace casi imposible". Uno de sus personajes en *Nunca me abandones* declara: "Entrecerré los ojos e imaginé que era el punto donde todas las cosas que había ido perdiendo desde la infancia habían arribado con el viento". Quizás arrastrado por los recuerdos de la niñez, el tema de Japón es recurrente en sus libros: es el país nipón de la Segunda Guerra Mundial y

es una novela de ciencia ficción que, afortunadamente, no habla de tecnología. La historia ocurre en un internado donde los niños son clones y su única finalidad es donar sus órganos.

su impresionante convalecencia. Generalmente usa la primera persona en sus personajes y la mayoría de ellos son artistas. Todos contándose a sí mismos, intentando salvarse, como si quisieran reconciliarse con su pasado.

Por ejemplo, en *Un artista del mundo flotante*, novela de singular belleza, muestra a Japón tras la Segunda Guerra Mundial como una nación que se levanta entre las ruinas. Escrita de una forma sutil y elegante, al principio aparece dibujada una casa, un puente, un parque... El personaje principal, Masuji Ono, es un viejo pintor que se cuestiona por haber renunciado a la enseñanza de su maestro, por alejarse del "mundo flotante". Sin embargo, la ciudad que él pintó está destruida, el imperio que dibujó ahora es otro "mundo flotante", desvanecido por la historia.

Masuji Ono intenta ajustarse a una nueva vida, a una nación que busca renacer; tiene que

modificar viejas ideas y valores, construirse desde la derrota, resurgir. Por eso la confesión franca de los errores, de las traiciones, de los actos cometidos. Por eso las contradicciones por seguir con viejos valores o modificarlos.

En la historia, la claridad en los diálogos revela las relaciones en Oriente entre discípulos, entre las familias: siempre con un incuestionable respeto.

Nunca me abandones es una novela de ciencia ficción que, afortunadamente, no habla de tecnología. La historia ocurre en un internado donde los niños son clones y su única finalidad es donar sus órganos. Sin embargo, el determinismo de los personajes por momentos los vuelve anodinos, "es como si todos aceptaran la realidad que les ha tocado vivir sin rechistar, como si fuera algo inevitable". Y aunque los clones viven en un cuestionarse permanente, la novela ocurre de forma lenta; el lector espera información pero ésta se revela gota a gota. Lector y personajes descubrirán que al final de la historia los detalles cobran sentido. Como la búsqueda de aptitudes artísticas en los niños, que se realiza para ver el alma de los clones o para saber si poseen alguna. Si tal cosa es posible. Lo que les da vida es el conocimiento de su corto ciclo de vida. Cuando saben eso, qué cosas toman importancia, ¿la amistad, el amor?, ¿en medio de la desesperación se debe luchar contra el destino o aceptarlo? La historia está escrita en una hoja que va desdoblándose y mostrando lo mejor en la última parte.

Nocturnos: cinco historias de música y anochecer es el primer y único libro de relatos hasta ahora. La mayoría están situados en Europa y están ligados al autor por la música. Se dice que Ishiguro tiene decenas de canciones escritas sin mostrar. En el libro los personajes son músicos y están destinados a malograrse, pero sus melodías les ayudan a aceptar la derrota. De todos, es el libro más pesimista y, sin embargo, también es el más divertido.

Cuando fuimos huérfanos podría clasificarse como género policiaco. Ocurre en Shanghái, en medio de la guerra, en la invasión de Japón a la China comunista. El personaje es un detective de Londres, Christopher Banks (el nombre se lo robó Ishiguro al escritor Russell Banks. Al parecer, el autor tenía un libro suyo sobre su escritorio y le pareció un buen apellido para el detective), este personaje, siguiendo el hilo de la nostalgia, regresa a casa a investigar la desaparición de sus padres.

Por lo general, en la novela policiaca una persona, el héroe, intenta solucionar un enigma. Y el personaje casi siempre ya está construido, por lo que sólo se mueve de un lugar a otro para resolver el misterio. En este libro, sin embargo, el enigma no es la desaparición de sus padres, el enigma es él mismo. Con su memoria trata de evitar que se destruyan o se caigan sus recuerdos. Y las memorias de su infancia lo colocan en Shanghái, en medio del tráfico de opio, recordando el día en que sus padres desaparecieron y él tuvo que marcharse a Inglaterra.

En *Los inconsolables*, quizá la más difícil de sus novelas, un pianista famoso llamado Ryder llega a una ciudad para dar un concierto. Pero pronto la voz del narrador desaparece entre la de los pobladores, lo que nos lleva a una desorientación en la historia.

A esto debemos agregar que el autor suele dejar trampas para desconcertar al lector. La introspección de los personajes expande la novela, pero no la historia. La ciudad se construye por sus movimientos y las narraciones están superpuestas. Las diferentes voces hacen que por momentos se pierda el estilo. Por supuesto, tales distorsiones en la narrativa son a propósito. La digresión a algunos podría molestarles y podría parecerles superflua. A otros, por el contrario, podrá atraparlos y les parecerá una lucha de las personas contra el olvido. Ya que



Entrecerré los ojos e imaginé que era el punto donde todas las cosas que había ido perdiendo desde la infancia habían arribado con el viento.

en la desesperación de los diálogos, siempre aparece la nostalgia.

En todas las novelas las personas descubren su personalidad al mismo tiempo que el lector, esto porque Ishiguro busca definirlos a través de su pasado. Así, en el momento en que perdamos la brújula de la historia sólo debemos seguir leyendo y se nos revelarán los porqués. No es de extrañarse entonces que Ishiguro mencione que le gustan los escritores aluvionales y caóticos, como Dostoievsky. También ha dicho que su segunda opción para vivir era la literatura; la primera fue la música. Entonces, en sus libros ¿se está confesando?, ¿nos está mostrando sus cicatrices? ¿Por qué llamar huérfano a un personaje de treinta años?

Todo lo que sé es que he perdido todos estos años buscando algo, una especie de trofeo que sólo conseguiría si en serio, en serio hacía lo suficiente para merecerlo. Pero ya no lo quiero. Quiero algo más ahora, algo cálido y protector, algo en lo que pueda escapar, sin importar en quién me convierta. Algo que sólo esté ahí, siempre, como el cielo de mañana.

Quizás un hombre sin padres a tal edad no puede llamarse huérfano, pero un hombre sin patria sí.



Angel Morales. Psicólogo, Becario del Foesca en 2007. Tiene publicado un libro, El último que muera apague la tele.

Alejandro Baca

UNA HOJA DE TÉ SOBRE UN PÁRAMO YERMO

[LITERATURA]



ierto día Basho y Kikaku iban andando por los campos y se quedaron mirando a las libélulas que revoloteaban por el aire. El discípulo compuso en ese momento un haiku:

¡Libélulas rojas! Quítales las alas y serán vainas de pimienta.

A esto objetó el maestro: "No. De ese modo has matado a la libélula. Di más bien:

¡Vainas de pimienta! Añádeles alas y serán libélulas".

Cuando Basho corrige a su alumno le muestra que el principio de la creación es vivificar la naturaleza y no destruirla. A lo largo de la historia, en Japón, la poesía floreció de manera amplia y diversa aun con su distanciamiento social y cultural con la poesía de Occidente. Se desarrollaron importantes y complejos estilos, que siempre atados a la religión, se esparcieron basados en la sensibilidad hacia la naturaleza y la brevedad expresiva. La sencillez formal invitaba a todo aquel que supiera escribir a practicarla. Pues, a diferencia del mundo occidental, la creación literaria estaba aunada al estilo de vida del japonés. Así como el arreglo floral y el ritual del té mantenían los principios fundamentales del arte en cuanto al mito y al rito. La escritura creativa pertenecía no sólo a los sectores más favorecidos, sino que era practicada por el pueblo en general.

En la poesía japonesa encontramos un caso límite: los acercamientos a la religión permitieron una formación casi espiritual. Libre de toda verbosidad y artificio retórico, la intuición

poética se ve descargada de su lastre material. En términos del poeta y ensayista Paul Valéry, en Japón se desarrolló una "poesía pura", casi una experiencia germinal. Los movimientos religiosos impulsaron el arte de la escritura gracias a sus dos máximos exponentes: el taoísmo de Lao-Tsé y el confucianismo de Confucio. De cada uno sustrajo ciertas características que lo definieron. Por ejemplo: el Tao cuya espontaneidad marcaba su filosofía, expresaba que "el conocimiento y la erudición no sirven para la poesía,

todo es espontáneo". A lo que el crítico Sir Herbert Read añade: "Todo arte se origina en un acto de intuición o visión [...] Este acto de intuición o visión es, físicamente, un estado de tensión mental". Es decir, la poesía debía surgir desde un estado de pasividad. Cuando

La poesía japonesa, que siempre había buscado el instante y la pasividad ante la naturaleza, resurgía con un nuevo objetivo: sobrevivir.

el poeta ha expresado su intuición del "momento", todo lo que sobrepase su primera emisión normal de palabras parecerá un sobreañadido destructor de la inmediatez original de la percepción. La tensión, que el poeta debía imprimir, provenía de la pasividad y conexión con la naturaleza que el Tao sugería. Por otro lado, el maestro Kung gustaba de brevedad, sobriedad, reserva, ausencia de hipérbole y de extravagancia en la poesía. Kung decía que "si no conoces el significado de las palabras, no puedes conocer el de los hombres". Ambas filosofías nutrieron la poética en Japón; la terminaron por definir.

Surgieron estilos como el *haiku*, el *tanka* o *waka*, el *renga* y algunas mezclas, igualmente estructuradas y en las cuales no me detendré.

A principios del siglo xx, Tekan Yosano funda el *Shinshisha*, "Círculo de nueva poesía". El *Shinshisha* reclama para la poesía el derecho de expresar el alma humana en su espontaneidad, el humanismo en toda su extensión. Por vez primera suenan en el *tanka* palabras occidentales y chinas. De esta primera explosión renovadora surgen varias revistas literarias. En

1903 la revista Ashibi y Araragi, en 1908 la revista Akane. De 1924 a 1945 aparecieron grupos y publicaciones fugaces, pero las condiciones de Japón en esos momentos no permitían que se construyera un estilo, ya que los jóvenes, por naturaleza, reno-

vadores de la poesía, partían a la guerra. Sin embargo, la poesía ya exigía un resurgimiento y lo exigía en nuevas formas.

También apareció la antología de poesía francesa, de la mano de Bin Ueda, llamada *Kaichoo-on*, en donde aparecían nombres como Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. El mismo Ueda tradujo a poetas como Th. Gautier, Rimbaud, Paul Claudel, entre otros. La poesía simbolista encajó a la perfección en el pensamiento japonés debido a la ambigüedad que los hermanaba. Pronto surgiría una escuela simbolista en Japón bajo la denominación de *Shoochoosugi*,

"Simbolismo". El trabajo de Bin Ueda rompería las barreras y "acrecentaría la sensación del descubrimiento estético, y la finura y la sutileza de la sensibilidad humana", como dice el propio Ueda.

En 1945, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Japón estaba devastado, sus edificios vueltos añicos y el pensamiento japonés había perdido el humanismo que le caracterizaba; además, las vanguardias francesas se habían infiltrado con la antología de poesía francesa *Un rebaño bajo la luna* de Daigaku Horiguchi y su *Dadaísmo*, en 1925. Y con el *Futurismo* de Renkishi Hirado en 1920. Otros movimientos surgieron de la rebeldía y la juventud. El *Sprit Nouveau* flotaba sobre el derrumbe.

El haiku y el tanka continuarían desarrollándose en Japón, pero el descubrimiento de Ueda y sus contemporáneos habían abierto las puertas a un nuevo mundo, que, al mezclarse con las viejas estructuras formarían una nueva época en la poesía. Con el fin de la guerra y la derrota (física y mental), los jóvenes, que participaron en dicho conflicto armado, regresaban a continuar el oficio del poeta. En 1948, de entre los escombros surge un nuevo círculo llamado Koochi, "la Tierra yerma". Este círculo publicó una antología anual titulada Koochi-Shishuu (Colección de poemas del grupo la Tierra yerma) en donde figuraban poetas nacidos entre los años 1919 y 1923. Generación que debido a la guerra fue denominada Lost Generation.

Nuestra actualidad nos presenta una tierra yerma. Salvarnos del caos y protestar contra la devastación explican nuestra voluntad rebelde ante este destino, y nuestra militancia con la vida. Si es que aún existe para nosotros futuro alguno, es porque no hemos perdido fe en la vida actual

La poesía japonesa, que siempre había buscado el instante y la pasividad ante la naturaleza, resurgía con un nuevo objetivo: sobrevivir. La Tierra yerma conformada por los poetas Dyunzaburo Nishiwaki, Fuyuhiko Kitagawa, Shiro Murano, Katsue Kitazono, Azuma Kon-do, Iku Takenaka, Miyoshi Nayashima, Masao Nakaguiri, Nobuo Ayukawa, Ryuichi Tamura y el líder Yukio Haruyama, luchaba no sólo por innovar la poesía, sino también por exhibir la desgracia por la que estaban pasando. "La guerra les mostró los límites del humanismo, les impelió a la pérdida de la visión del mundo moderno materialista, la pérdida de valores éticos y religiosos, y, sobre todo los hizo reservados hacia la palabra, reserva producida por la destrucción de la tradición y por la crisis de autoridad en que se sumergió el país", afirma el estudioso Atsuko Tanabe.

La poesía, como se ha mostrado a lo largo de todos los tiempos, parece surgir de los momentos de necesidad, como el poeta Paul Celan en "Fuga de la muerte" o los poetas rusos Jlébnikov, Maïakovski o Tsvietáieva durante la revolución de su país. Lo que nos provoca responder a la pregunta "¿para qué poetas en tiempos de penuria?" Los poetas están para reconstruir no sólo el lenguaje o el canon literario, sino para manifestar la pulsión de vida que el hombre requiere para seguir existiendo, no sólo alimenta las fuentes del recuerdo imperecedero y la experiencia vívida, son la base de la reconstrucción, ya que



"Vosotros también solos / en el espíritu del agua que corre entre las rocas", nos dice Nishimaki, integrante del grupo la Tierra yerma. Seguimos viendo la búsqueda del instante; sin embargo, es la pasividad la que se ve alterada. Ese cadencioso movimiento expresivo continúa en la mentalidad de los poetas japoneses, como alguna vez la filosofía zen les permitió. La renovación poética llegó de una "necesidad real": la necesidad de seguir existiendo. Encontraron en la decadencia de una ciudad en ruinas la inquebrantable soledad, y en ella pudieron vislumbrar la sombra de aquel que solitario también los veía. Ayukawa contesta: "el cielo helado de ayer / permanece en el filo de la navaja".

"Mas lo que permanece, lo fundan los poetas", nos dice el poeta Hölderlin, y la permanencia de la poesía japonesa ya no está en el cielo helado, en la guerra o en la destrucción. Cuando el maestro del haiku, Basho, reprende al joven Kikaku por su pensamiento destructivo, nos muestra la naturaleza de la creación: el afán por vivificar. Los poetas que regresan de la guerra para reestructurar el mundo recuerdan una lección ya aprendida.

el poeta primordialmente es el ladrón del fuego. El único ser capaz de plantear la vista hacia el futuro y restablecer las estructuras del tiempo. Desprende los pies de la tierra y trae desde las alturas el mechón ardiendo del pensamiento onírico. Lleva consigo la ambigüedad del Fuego: "Brilla en el Paraíso y abrasa en el Infierno".

[▶] ALEJANDRO BACA (Estado de México, 1990). Poeta, editor, ensayista, autodidacta. Fundador de la revista *Nervadura*, editor en Proyecto almendra, subdirector de Cuadrivio Ediciones, director-fundador del Colectivo órfico.

LA IRONÍA Y LA BREVEDAD DE LA VIDA: NATSUME SOSEKI

[LITERATURA]



Es mi mirada de adiós al mundo / de pie junto a la puerta y bajo la luna llena.

Ozamu Dazai

atsume Soseki —seudónimo de Natsume Kinnosuke (Tokio, 1867-1916)— mostró en su narrativa un desapego creciente por la influencia directa de la literatura europea. Estudió Literatura Inglesa en la Universidad Imperial de Tokio. A partir de 1900, vivió en Inglaterra por tres años becado por el gobierno japonés. Su actitud hacia Occidente se movió entre la desconfianza y el rechazo. Soseki vivió en una época en la que se alababa cierto individualismo pero como una forma de sujección a la autoridad, en el reinado del emperador Meiji (1868-1912), reformador de las políticas sociales con las que Japón se abrió a

Occidente. Renunció a su cátedra de Literatura Inglesa para trabajar en 1907 en el periódico *Asahi Shimbun*, gesto que sus contemporáneos intelectuales consideraron como antisocial.

En la obra de Soseki se asoma la esencia de la cultura japonesa, aquella que se practicaba en la corte en el periodo Heian (794-1185) o en los periodos de cierta prosperidad en el siglo XVI del shogunato gobernado por la familia Tokugawa. En esa época se practicaba el "arte del mundo flotante" (*Ukiyo-e*), aunque originalmente se le conoció con el nombre de "escuela del mundo triste"; los samuráis gobernantes vieron en la caída de la flor de cerezo (que se consideraba un evento triste) una señal de cambio que anunciaba la transición de una época a otra. Es frecuente en las obras de Soseki encontrar la alusión a la tradición japonesa del *zuihitsu*, una

Soy alguien que aspira a tirarse al abismo, pero al final no se decide.



serie de ensayos en los que cada autor describe por episodios sus reflexiones. Este apego que sentía Soseki por la tradición literaria japonesa y china iba a ser fundamental para comprender la literatura oriental y sus diferencias con la novela psicológica europea de finales del siglo XIX. En 1906 publicó una obra titulada Bungakuron o Teoría literaria, basada en la "resolución de pensar primeramente por sí mismo y no apoyarse en las opiniones literarias de especialistas extranjeros", en la que expresó: "Fue de los clásicos chinos de donde aprendí, aunque de forma algo vaga y oscura, lo que era la literatura. Pero lo que lamento es que pese a mis estudios, nunca llegué a dominarlos. Cuando me gradué, fui invadido del temor de que en alguna manera yo había sido engañado por la literatura inglesa".

En este dilema entre lo nuevo y lo antiguo es de donde emerge la obra de Soseki. En *Kokoro*, una de las novelas publicadas en plena madurez literaria en 1914, se van narrando pocos hechos externos y las acciones toman al corazón como eje, de ahí la alusión a la palabra *kokoro*, que se traduce al español como "corazón", "mente", "espíritu" "alma", incluso "intención", "concepción", "voluntad" y "sentimientos". Son dos los personajes principales de esta novela; ambos

representan tradiciones distintas, acaso antagónicas: el estudiante y Sensei. Conforme avanza el relato —para los lectores que se acerquen a la obra-notarán que algo de la novela psicológica de Occidente ha escogido Soseki para establecer esta especie de conversacion prolongada. Pero en el desenlace de la novela se muestran aspectos propios de la tradición literaria japonesa: la alusión a los rakugos, "narradores tradicionales de los teatros yose", los rasgos de historicidad en la obra y los suicidios por honor. Sensei se muestra indiferente para contar a su discípulo qué es lo que lo atormenta en la vida. De hecho, ni siquiera da muestra de ello, parece una persona común, un intelectual con suficientes recursos para no depender de nadie y vivir de espaldas a la sociedad. La esencia de la narrativa de Soseki radica en las últimas páginas, donde establece una especie de dinamismo, una prosa cuya mirada se enfoca hacia la tradición literaria japonesa en donde la ironía sirve para mostrar mensajes profundos. Entre un estilo de juego sarcástico en la narrativa y una confesión pausada de Sensei de los motivos que lo obligan a quitarse la vida, se construye un desenlace típicamente japonés: el suicidio por honor. Para explicarle a su discípulo su estado

de ánimo, Sensei recurre a esta metáfora: "Soy alguien que aspira a tirarse al abismo, pero al final no se decide".

La narrativa de Soseki en Kokoro logra conjuntar distintos grados de ironía -propios de la tradición japonesa de los rakugos, y de la literatura del Ukiyo-e— para señalar la profundidad de las hechos a los que se quiere llegar. Sensei, quien está confesando sus secretos a partir de una larga carta dirigida a su discípulo, menciona la primera vez que escuchó la palabra junshi (inmolarse, vaciarse el estómago para seguir al señor en la muerte), después de oír los cañonazos en el funeral del emperador Meiji en el verano de 1912. Relata: "Mi mujer se rió y se negó a tomar mi idea en serio. Pero de improviso y todavía medio en broma, añadió: 'Bien, si piensas así, ¿por qué no seguir a tu señor haciendo junshi?" Más adelante se narra: "Sosteniendo en la mano la edición extra del periódico, le dije a mi mujer sin pensar: '¡Junshi, junshi!'"

Lo que muestra Soseki en este pasaje es el tono irónico en el que se dirige a su mujer y la profundidad que conlleva el acto de suicidarse, aun así le advierte en la carta a su discípulo: "Me moriré evitando que mi mujer vea el color de mi sangre, me iré de este mundo silenciosamente cuando ella no esté en casa".

Como sucede con otras novelas de Soseki publicadas en el periodo de 1905 a 1908 — Yo, el gato, Botchan y La almohada de hierba — los grados de ironía y comicidad se mantienen. Yo, el gato hace recordar el estilo y el humor de los narradores tradicionales de Japón del siglo XVIII. Y en Botchan y La almohada de hierba

la sátira social es la línea argumental de una sociedad japonesa en pleno cambio, donde el pragmatismo y la imitación de Occidente son los valores a los que se aspira. Si en *Kokoro* la salida que vislumbra Sensei es llevar a cabo el *junshi* para saldar cuentas con su conciencia que lo tortura por el suicidio de su amigo, en *Botchan*, Soseki muestra otra salida: el protagonista de la novela, un profesor de ciencias, espera que los profesores con los que trabaja, quienes se vanaglorian de una intachable moral, salgan de la casa de *geishas* donde han pasado la noche para confrotarlos y arrojarles huevos, y de esa forma saciar su ira y alcanzar cierta purificación.

La obra de Soseki va en dirección a un apagamiento del yo, siguiendo la tradición budista zen. José Pazó Espinoza, traductor de la novela *Botchan* al español, señala: "En la tradición filosófica, religiosa y estética japonesa, encontramos que esta tendencia del abandono del yo



Me moriré evitando que mi mujer vea el color de mi sangre, me iré de este mundo silenciosamente cuando ella no esté en casa.



aparece por doquier. El budismo zen, mediante los *koan*, la meditación sentada, la repetición de fórmulas, el humor, y en último extremo la violencia física aspira a vaciar la mente, a abandonar el yo".

En ocasiones, como en *Yo, el gato*, Soseki opta por mostrar este abandono del yo a partir de la ironía y la comicidad; pero en otros casos, como Sensei de *Kokoro*, este vaciamiento del yo sólo se alcanza con la muerte. En la tradición japonesa, cuando se mira la caída de las

flores del cerezo o la espuma en el agua, hay que prorrumpir en exclamaciones sobre la brevedad de la vida.

[▶] Pergentino José Ruiz (Loxicha, 1981). Es narrador y vive en Oaxaca. Su más reciente libro es *Lenguaje de pájaros* (Editorial Avispero, 2013).

EL AMOR HOMOSEXUAL SEGÚN IHARA SAIKAKU

[LITERATURA]



l amor entre varones que nos presenta Ihara Saikaku (Osaka, 1642-1693), a propósito de El gran espejo de amor entre los hombres. Historias de samuráis, se veía como una práctica normal entre los miembros de la alta sociedad, tal y como se constata en el Genji Monogatari. Las parejas de amantes varones solían formar en Japón un binomio en el que se conjugaba un adulto con alguien más joven. En esta unión se apreciaba también un matiz de protección, incluso de aleccionamiento, ejercido por el adulto hacia el más joven, que habría de instruirle en el camino del guerrero o de la religión.

Redactado y publicado cuando el amor entre la varonía no era aún pecado (y léase esta palabra desde su concepto católico, apostólico y romano), el *wakasudo* era, con lo que conlleva tener

implícito este vocablo, el *kanji do* (vía, camino, sendero; entendido desde lo espiritual), una senda que se hace desde el corazón o, al menos, con sentimiento sincero. En efecto, la denominada "vía del amor a los muchachos" fue en el periodo Edo. feudo tanto de monjes budistas como de samuráis, de actores, de porteadores, de pajes..., un amor, y perfilo, que no hacía distinciones entre los estamentos sociales o religiosos.

En el prólogo Saikaku busca una "justificación" en lo religioso para las historias de amor entre varones:

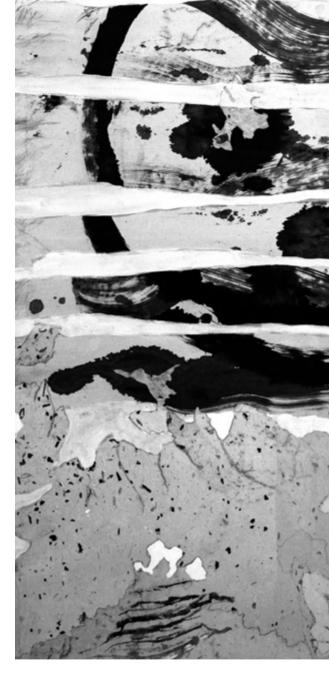
Si echamos un vistazo al libro de historia japonesa *Nihon Shoki* se entiende fácilmente, aun sin ser experto, que cuando nacieron el Cielo y la Tierra, apareció algo semejante a

un brote de juncos, algo que se convirtió en un dios con el nombre de Kunitokotachi. A partir de entonces, el camino del *yang*, es decir, la fuerza masculina, existió a lo largo de tres generaciones sucesivas de dioses. Ahí está el origen de la homosexualidad y del ejercicio de la Vía del amor viril o amor entre hombres.¹

Pero aún hay en esa ordenación del narrar una lógica que tal vez pueda escapársenos a nosotros, occidentales del siglo XXI, y es el reflejo que llega a Japón al mirarse en China:

Ahora bien, la Vía del amor viril es sutil y profunda, presenta diferentes variaciones en países como China y Japón. Dicen que el noble We Leing-Kung de China dedicó su vida al guapo Mi Tzu-Hsia, que el emperador Kao Tsu se perdió por el amor de Chi Ju, y que Wu Ti favorecía a Li Yennien.²

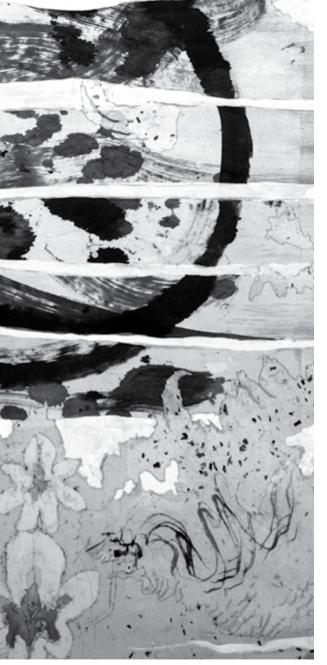
Por otro lado, *El gran espejo de amor entre los hombres* no deja de destilar un cierto aromilla a misoginia. En una de las primeras historias del volumen³ se realiza un abierto alegato sobre que los gobernantes (en masculino, claro) tengan y se procuren amantes de su mismo género, por ser éstos menos dañinos que las mujeres a la hora de influir sobre quienes ostentan cargos de tan alta responsabilidad:



^{1.} Saikaku, Ihara, El gran espejo de amor entre los hombres. Historias de samuráis, Gijón, Satori, 2013, pp. 69.

^{2.} Saikaku, Ihara, Op. Cit., pp.74.

^{3.} En concreto, en la titulada: "El abecé del amor viril".



Dicen que después de que el rey Ai de Wei tomara a Lung Yang-Chun como amante, acabó la guerra civil causada por las intrigas de las mujeres de la corte y todo el mundo en China apreció la virtud que hay en el amor homosexual.⁴

No deja de haber cierta misoginia, siempre en labios de otro, haciendo Saikaku de mero mensajero o escriba al utilizar lo que otros hicieron o dijeron para dar una mayor coherencia a su texto. El fragmento que trascribo, atribuido al sabio Abe No Kiyoaki, es aún más explícito: "Entre los hombres la belleza abunda; entre las mujeres, escasea".⁵

La homosexualidad comenzó a apreciarse desde un punto de vista obsceno y perjudicial con la Reinstauración Meiji (1868), gracias a una evaluación que se hizo a la fuerza para complacer a Occidente. Dicen por mi tierra que, a veces, "nos viene peor el remedio que la enfermedad". Dicen, también, que el amor nos es necesario. Éste es un libro sobre el amor, o, mejor, amor verbalizado, así, pues, es un libro necesario.

▶ FERNANDO CID LUCAS (Cáceres, 1970). Es investigador sobre el Imaginario Japonés en la Universidad de Valladolid y Miembro de la Asociación Española de Orientalistas de la Universidad Autónoma de Madrid. Su libro más reciente es *Para otras mil generaciones más: antología de poesía japonesa*.

^{4.} Saikaku, Ihara, Op. Cit., pp. 90.

^{5.} Ibid, pp. 95.

Amalia Sato

LA FIGURA DE LA MADRE EN LA LITERATURA JAPONESA

[LITERATURA]



Mi madre en sueños viene. ¡Ay, no la ahuyentes, oh, cruel canario! Kikaku

¿Su madre? Estaba tan sorprendida que no podía apartar los ojos de ella. Llevaba el pelo suelto hasta los hombros, los ojos eran rasgados, profundos y brillantes, los labios bonitos, la nariz recta [...] y, además, todo su cuerpo emanaba una luz muy viva, como un latido de vida. No parecía un ser humano. Nunca había visto a nadie como ella. *Kitchen*, Banana Yoshimoto

a literatura japonesa nació de los pinceles que fueron caligrafiando de otro modo los ideogramas chinos con operaciones de estilización pictórica y que, al cabo de cuatro siglos, dotaron a las islas de una escritura propia: el *hiragana*, escritura fonética también conocida como "suave" o "mano de mujer". Los diarios, los poemas y el epistolario amoroso que compartían tanto los hombres como las damas de la corte fueron su campo de experimentación, y en su gestación participaron activamente las mujeres.

Tan alto grado de cultura y refinamiento dio lugar a una obra maestra de la narrativa, escrita en el siglo x por Murasaki Shikibu (Kioto, 973-1014), una cortesana: el *Romance de Genji*. Allí aparece la primera madre novelesca. Es Kiritsubo, quien queda en la memoria del pequeño hijo por el relato de los otros. En el primer capítulo se cuenta que en la corte de cierto emperador, una dama de rango inferior es la preferida, y que expuesta a la envidia de las demás, cae enferma, pero no por ello disimulará el emperador la pasión que la perjudica;

por el contrario, la pone en evidencia con sus visitas, provocando las críticas de todos hacia ese "amor más cruel que la indiferencia" — según la traducción de Arthur Waley. Después de la ceremonia celebratoria de los tres años del niño, Kiritsubo cae gravemente enferma y pide permiso para regresar a su hogar, pero el emperador se lo niega reiteradamente. Cuando obtiene finalmente permiso, su condición es ya extrema, abandona el palacio sola y deja a su hijo, temerosa de nuevas acechanzas. Esa misma noche muere en casa de su madre. El niño, futuro príncipe Genji, no comprende nada pero

sospecha algo terrible por el llanto de los sirvientes y de su padre. Pasados los funerales, el emperador permanece inconsolable. Años después reclamará al niño como "memoria del ayer". Los años pasan, y el joven

Su esposa no responde a su modelo obsesivo. Más tarde Genji violará a su madrastra, quien concebirá a su hijo.

a quien llaman Genji, inicia su educación. Unos adivinos coreanos le vaticinan un futuro especial. Cierto día, llegan noticias al emperador sobre una muchacha de rara belleza, de quien dicen se asemeja mucho a la muerta. La madre de esta joven teme por su suerte y se opone a que ingrese a la corte, pero muere y su hija entra como cortesana. Su nombre, por el lugar de palacio que ocupa, es Fujitsubo (glicina). Por una serie de semejanzas con la desaparecida, el emperador es inducido a desearla, y a su turno él insistirá, al hablar con el niño: "Es como tu madre, ámala". Genji no recuerda a su madre,

pero como insisten en que es idéntica a ella, se aficiona por Fujitsubo. Un día, el emperador aconseja a su nueva joven consorte: "No seas ruda con él, se interesa por ti porque le han dicho que eres como su madre. No lo juzgues atrevido o precoz. Sé amable. Tanto te pareces a él en tu apariencia y en tus gestos que bien podrías ser su madre". Así, a pesar de su corta edad, la efímera belleza tomó posesión de los pensamientos de Genji, quien forjó su predilección y lo que sería su obsesión eterna. Con la ceremonia de los doce años termina abruptamente la infancia de Genji: contrae matrimonio.

Su esposa no responde a su modelo obsesivo. Más tarde Genji violará a su madrastra, quien concebirá a su hijo. La tercera amada en la misma línea de obsesión será Murasaki, sobrina de su madrastra, a quien Genji

conocerá de niña cuando ella participa en una clase de caligrafía, y a quien esperará hasta hacerla su consorte.

La joven madre muerta y su complemento, la madrastra joven que borrará todo dolor, dos figuras de mujer fundantes, ejes de una memoria, persisten hasta el día de hoy en la literatura y en las estructuras emocionales japonesas. Los temblores que despiertan reaparecen sin cesar, disimuladas bajo muchas variantes. Una de ellas está en el relato de Shiga Naoya: "La muerte de mi madre y mi nueva madre" ("Haha no shi to atarashii haha"), donde un niño



narra con desparpajo su atracción por la joven reemplazante.

Una derivación está también en la conmovedora "madre zorra" que tiene un período de vida humana, pues en el mundo de las leyendas es posible el amor entre especies diferentes. Ella desea hacer el bien manteniendo oculta su identidad, pero el hombre al que ha desposado y que sospecha de su identidad la obliga a transformarse. En el último instante se despide de su hijo que duerme. Él la encontrará, como cazador consumado que le perdonará la vida, o en una versión más dramática acariciará lo que de ella han hecho: el parche de un tambor que con su sonido lo convoca. Lecturas

imprescindibles para situar a esta madre en su temblorosa emoción: *La piedra que mata* (*Sesshoseki*), la obra de teatro Noh de Zeami del siglo xv, y el cuento de Tanizaki en traducción de Néstor Dietrich, "Arrurruz" ("*Yoshinokuzu*").

Como contrapartida a la doliente, también está la madre salvaje y potente, combinación de bruja de la montaña y ninfa. La *Yamamba*, una legendaria madre soltera, que oficia de entretenedora o prostituta, y que es fecundada por el dios del trueno. Popularmente tiene por hijo al héroe folklórico Kintar (niño dorado), dotado de poderes sobrenaturales. La novelista Tsushima Yuko escribió en 1980 *Yama o Hashiru Onna* (*Mujer que corre por la montaña*).

Su protagonista es una joven madre soltera de veintiún años, una moderna *Yamamba*, cuyo hijo se llama Akira, "Cristal de roca", y que encuentra consuelo en un compañero de trabajo, padre de un niño Down, a quien admira por su responsabilidad frente a un destino marcado desde el nacimiento.

Otra variante fortalecida es la "mujer del otro lugar", "mukogawa no onna" que se perfila nítida en Koyahijiri ("Un monje del Monte Koya", 1900), uno de los relatos mejor conocidos de Izumi Kyoka (1873-1939). La anfitriona que recibe a un huésped en sus extraños dominios, con el control mágico sobre los animales, es madre nutricia de enorme atractivo sexual.

Por último, hay una figura de madre, deudora del cómic para jovencitas. La crea en la década de 1980 Banana Yoshimoto en *Kitchen* (1988). El padre, obsesivamente enamorado de la madre muerta, concluye toda búsqueda y se entrega a la maternidad, operándose y travistiéndose. Eriko, la nueva bella madre, es el padre transexual, también de trágico destino.

Y no hay que dejar de tomar en cuenta entre los halos que la figura primigenia crea la proliferación de atracciones hacia figuras vinculadas por lazos familiares: la cuñada deseada porque recuerda a... la hermana menor que muere muy jóven. Tanizaki, Kawabata, el cine de Ozu, Shiga Naoya, hasta la propia Okamoto Kanoko con su madre obsesionada por un niño delicado en su cuento "Sushi" (traducido por Atsuko Tanabe)..., y cuántos más que sucumbieron ante el misterio de la figura ausente e inolvidable. Tal vez Aono Soo en su largo relato "Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro", es quien ha

logrado una síntesis muy contemporánea de todas las facetas de esta obsesión central en la cultura japonesa.

En el último período de la era Heian, el momento del Genji, el concepto de utsushi (reflejo, proyección y transición) dominaba la visión de los asuntos humanos. La desesperación por la calidad del eterno amor se superaba con la creencia de que el amor perdido podía revivirse en las imágenes de personalidades plurales. El estudioso Tetsuji Yamamoto vuelve a los planteamientos de Shinobu Orikuchi (1887-1953) sobre la problemática de la ilusión y la práctica en el "campo" de la mentalidad japonesa. Distingue dos mundos: uno, el de los espíritus vengativos (mononoke); otro, el mundo de irogonomi (la elección de enamorarse de una mujer noble, no lujuriosa). Sólo los más altos aristócratas, poseedores de majestad real, podían disfrutar de una libertad innata y probar los límites de lo humano dentro de la senda de irogonomi que se inicia con el amor por una madre.

[▶] AMALIA SATO (Buenos Aires, Argentina). Dirige la revista literaria *Tokonoma* desde 1994. Tradujo a Kawabata, Saikaku, Shonagon, Soseki y Ogai. Difunde el teatro de papel *Kamishibai* y sus libros más recientes son dos volúmenes de cuentos japoneses tradicionales con ilustraciones de su hijo Nicolás Prior.

APUNTES SOBRE SEI SHONAGON Y EL LIBRO DE LA ALMOHADA

[LITERATURA]



osotros juzgamos el resto del mundo desde nuestro limitado horizonte: no salimos de nuestras pequeñas costumbres, y nuestros entusiasmos son a menudo tan insensatos como nuestros desprecios", apunta en algún momento Eugéne Delacroix, pintor francés que es hoy conocido por cuadros como *Mujeres de Argelia o La Barca de Dante*.

Delacroix vivió en una sociedad convulsa. Ello no ha impedido que su sentencia me haga pensar que sí, que los juicios son, pese a todo, parte de la construcción de ese proyecto que llamamos humanidad.

Nuestra existencia se afirma a través de hechos específicos, concretos, aunque aparentemente invisibles o acaso insignificantes ante los otros. Son gestos apenas. Pese a ello, hay existencias aparentemente leves que sin embargo perduraron felizmente en la memoria colectiva. Una de estas vidas es sin duda la de Sei Shonagon.

Sei Shonagon, de quien en realidad no se conoce el nombre exacto, vivió en el siglo x. Se menciona brevemente en las traducciones de *El Libro de la Almohada* que su padre era un poeta japonés medianamente conocido: Kiyohara no Motosuke. Después de cumplir los treinta años, Shonagon se dedicó a compilar las observaciones de su vida en un diario. Shonagon participaba como "ayudante menor" en la corte de la emperatriz Sadako (976-1001).

El libro de la Almohada me recuerda el boceto de una espera. Una mujer angustiada se ha sentado sobre una piedra para marcar los detalles mínimos y ocultos que la tierra prodiga. Sin duda la naturaleza tiene un lugar destacado en

los entresijos de su escritura, que transcurre a intervalos regulares como las estaciones.

Fue en el periodo Heian (794-1185) en el que se cree vivió Shonagon, cuando la cultura japonesa empezaba a adoptar el budismo como creencia religiosa. Hoy día, el budismo, que se ha desperdigado en diversas corrientes, tiene como base ciertas ceremonias que unen el alma, según cuentan.

Quizá las líneas anteriores resulten un disparate, pero hace unos días asistí a una charla titulada: "Caligrafía y zen", con Shodo Harada Roshi.

El Roshi, que significa "maestro", habló precisamente de las ceremonias que aproximan la existencia humana a un carácter saludable. Shodo Harada (Nara, 1940) es un sacerdote Rinzai, abad jefe de Sogen-ji, un templo de trescientos años en Okayama, Japón. Habló de la aplicación de la filosofía zen en la vida: "Cultivar nuestro espacio interno, asentarse en el mundo callando el pasado, despertando en la alineación de nuestra respiración".

Mencionó entre otras cosas la caligrafía como un camino de alineación espiritual, al igual que la ceremonia del té, o el karate. Las ceremonias o rituales son finalmente caminos de búsqueda que ocurren de forma simultánea a nuestras vidas. Costumbres. Algunas sagradas o místicas, unas más terrenales o profanas. El diario de Shonagon es un compilado de estas ceremonias íntimas, breves, luminosas. El espíritu melancólico —hasta pudiera decirse histérico— de la autora nos revela ciertas sensaciones que nutren nuestra visión del mundo. No hay un tema central en el libro, a no ser una

glosa que se extiende alrededor de las páginas del escrito mismo

La escritora se dirige con toda la intención a un lector futuro, a un desconocido que se pregunte por qué ella ha decido hablar de la nieve y no del polvo: diferencias mínimas pero importantes, detalles preciados que sólo a los apasionados o obsesionados interesan. ¿Por qué intenta retratar los encuentros amorosos como actos secretos?

Es al final cuando respondemos ciertas preguntas. Cuando sabemos que Shonagon ha intentado encontrar entre el bullicio de la corte y el silencio de sus aposentos, un interlocutor. Un lector. ¿Dónde está? ¿Dónde se hallaba en toda la corte alguien capaz de responder con



gestos lo que con gestos se pregunta? Tendrá que esperar algunos siglos...

Las cartas son algo común, y sin embargo, ¡qué cosa tan espléndida! [...] Si las cartas no existieran, qué negra tristeza nos atenazaría. Si algo nos inquieta y queremos compartirlo con alguien, qué desahogo volcar todo en una carta. Todavía mayor es la alegría cuando la respuesta llega. En ese momento una carta parece el elixir de la vida.

Recuerdo ahora, por ejemplo, *Cartas de la monja portuguesa* de Mariana Alcoforado, quien supuestamente nació en Beja, en pleno siglo xVII. Se supone que escribió cartas amorosas a Noel Buton, Marqués de Chamilly y Conde St. Léger. Hoy se sabe que Mariana Alcoforado no existió. O más bien se sabe que el autor de las cartas fue el conde Lavergne de Guilleragues, que eran confesiones tortuosas de amor y deseo. *Minucias* sobre una relación atormentada.

Shonagon y Mariana Alcoforado, la monja portuguesa, participan de la ceremonia del placer. Me refiero al placer como la sublimación de los sentidos. Ambas, ahora un tanto irreales, pertenecen al mundo de la literatura, y sus gestos, aunque breves, no se pierden en el sonido de la indiferencia.

"Al cruzar el río con la luz de la luna, me gusta ver cómo el agua salpica en chorros de cristal bajo las patas de los bueyes". Esa imagen extraña para los habitantes de una ciudad poblada de automóviles, carente de ríos y repleta de cemento, ha despertado en mí una felicidad breve, casi fugaz.

Así, mientras se lee *El libro de la Almohada* se tropieza y se descansa con sensaciones ligeras que uno puede repudiar o arropar en su interior. Una onomatopeya antigua permanece en dicho libro. El placer de lo que sabemos inexistente en nuestra vida. La nieve, las aves, los árboles:

El alcanfor tiende a crecer aislado. evitando la compañía de otros árboles. Hay algo casi estremecedor en sus enmarañadas ramas que produce rechazo, pero como está dividido en mil ramas se lo invoca para describir a los enamorados (A propósito, me pregunto quién habrá sido el primero en molestarse en contar cuántas son).

El alcanfor tiende a crecer aislado, evitando la compañía de otros árboles. Hay algo casi estremecedor en sus enmarañadas ramas que produce rechazo, pero como está dividido en mil ramas se lo invoca para describir a los enamorados. (A propósito, me pregunto quién habrá sido el primero en molestarse en contar cuántas son).

Quizás además de compilar bajo su almohada en pergaminos (que hoy se han evaporado del universo, pues hoy día no hay rastros del primer ejemplar de *El Libro de la Almohada*) las costumbres de una época, Sei Shonagon impregnó el libro de ideogramas que al entretejerse mostrarían la neblina, y a través de esa densa cortina se observaría una vida como por una rendija.

Los gestos y las descripciones van y vienen. Apoyados en breves fragmentos de acontecimientos. Un ritual en el palacio, la espera de un amante, el encuentro con la emperatriz... Divaga para mencionar una y otra vez lo que le resulta agradable y lo que le produce repugnancia.

Los ideogramas han sido traducidos a mi alfabeto personal como un paréntesis que se extiende. Entonces tal vez pueda sentarme sobre una piedra y hacer un silencio. La reminiscencia será sonrisa. Puede ser que logre a través de esa ceremonia silenciosa que es el recuerdo, hablar de la vida. Sei Shonagon sonreiría complacida al saber que se ha escrito que murió en la indigencia, viviendo de limosnas.

"Anochece y apenas puedo seguir escribiendo. Sin embargo, me gustaría dejar terminadas mis notas por completo, haciendo un último esfuerzo". Sei Shonagon esperaba envejecer. Vivía.

▶ Karina Sosa Castañeda. Nació en 1987, en Oaxaca. Twitter: @lakarinas

"La diferencia entre lo crudo y lo cocido."



– Claude Levi-Strauss –

PACO MORALES

¿DE QUÉ VA EL TANKA?

[LITERATURA]



i se habla de poesía japonesa, es obvio que el *haiku* ha acaparado las ediciones. El *tanka*, un anciano de más de mil años, ha pasado desapercibido por la mayoría de los lectores mexicanos. Se le suele ver como una prolongación del *haiku*. Sin embargo, las diferencias van más allá de la forma. Embarcarse en la composición de un *tanka* con esta idea en la mente sería tan eficaz como, por hacer una analogía simple, *tunear* un Honda quitándole el motor para atarle dos caballos.

El *tanka* es una forma poética de treintaiún sílabas (en su equivalente japonés: *mora*), distribuidas en un ritmo de 5-7-5-7-7. Se prefiere que los versos (*ku*) tengan un significado completo, es decir, sin encabalgamiento. Los japoneses lo escriben de corrido, en una sola línea, sin título ni puntuación; los occidentales

preferimos dividirlo en cinco. No se emplea la rima. Las sílabas del japonés terminan en vocal y carecen de acentuación, por lo tanto, el uso de la rima sería demasiado sencillo y monótono. Se acostumbra poner una cesura entre la tercera y la cuarta oración, esto permite un contrapunto entre dos imágenes desarrolladas por separado. Con el paso del tiempo, la primera sección de 5-7-5 dio lugar al *haiku*, pero ésa es otra historia.

He ahí la receta. Mas no debemos tomarla como viene. Algunas de estas convenciones se rompen sin por ello cruzar las líneas fronterizas del *tanka*. Aunque debió someterse a reglas estrictas durante mucho tiempo, ha llegado a convertirse en un poema adecuado para explorar las nuevas tendencias literarias. No obstante, se corre el riesgo de elaborar un verso cualquiera

si no se conocen los aspectos esenciales que lo conforman

Quizá los dioses nos podrían iluminar al respecto. El Kojiki (Registro de asuntos antiguos, del año 712) cuenta que el primer tanka lo creó el dios Susanoo. Mientras responde a nuestras plegarias, será mejor enfocarnos en la primera gran obra literaria de Japón: el Manyoshu (Colección de la miríada de hojas del año 759), donde el tanka ocupa casi la totalida de la obra.

El *Manyoshu* recopila los poemas de una amplia gama de autores, desde la gente de a pie hasta los miembros de la corte. Se elaboró poco después de la Reforma Taika (604. d.C). Las reformas políticas centralizaron el poder en la figura del emperador, lo que a la postre resultó en un sentimiento de unidad entre el pueblo y su soberano, creando así una conciencia de nación. Aunque la poesía china gozaba de mayor prestigio, las reformas ayudaron a valorizar la producción de poesía nacional.

Waka (poema japonés) fue el término utilizado para diferenciar la poesía nacional del kanshi (poema chino). Aparte del tanka (poema corto), había otras variedades como el choka (poema largo) o el sedoka. Con el tiempo, las demás formas poéticas cayeron en desuso y la denominación waka pasó a representar sólo al tanka. El hecho pudo deberse a la dificultad de mantener la intensidad emocional más allá de cinco ku; o porque se adecuaba más a una rápida carta de amor. Si nos ponemos darwinianos, o mejor dicho, dawkinianos, podemos

decir que el *tanka* aumentaba las posibilidades de reproducción del poeta, en comparación con aquéllos que perdían el tiempo con un *choka*.

En el Manyoshu se aprecia una profunda admiración por la naturaleza, de la que derivan "postales" muy bellas. Esta peculiaridad está cimentada en la religión y permea todo Japón. Por otro lado, el lirismo encuentra un eco en la manifestación de los eventos naturales, como si éstos compartieran las penas y alegrías humanas. Las estaciones del año se ligan a sentimientos específicos. Si bien, juegan un papel importante tanto en la elaboración de los poemas como en su clasificación, el waka no necesita de asociaciones estacionales, como podemos observar en el siguiente ejemplo de Kakinomoto no Hitomaro (?, 662-710), el santo de la poesía japonesa y poeta principal dentro de la colección:

> El temple y la mesura de los caballeros yo no los tengo: que el día y la noche los paso queriendo.¹

El poema es una declaración de regocijo. El yo adquiere tal brío que es capaz de anteponerse a las convenciones. El contexto se resiste al yo, y éste reacciona con fuerza. Se plasma una postura vital, optimista, donde el yo encuentra su expresión directa y sin florituras. Éste es el carácter que impregna gran parte del *Manyoshu*.

Con el paso de los años, la poesía china terminó desplazando al waka. No fue sino hasta

^{1.} Traducción: Antonio Cabezas García.

El Kokin Wakashu vino a establecer los códigos de dicción poética que se usarían hasta el siglo xix.



la creación del Kokin Wakashu (Colección de poesía japonesa antigua y moderna) que la poesía nacional volvió a recobrar su lugar preponderante. La colección corrió por encargo del mismísimo emperador, quien pretendía hacer una analogía de su reinado con aquellos de la época del Manyoshu. Era el símbolo de una renovada centralización del poder.

El Kokin Wakashu vino a establecer los códigos de dicción poética que se usarían hasta el siglo XIX. Los temas estacionales adquirieron mayor relevancia, llegando a representar lo transitorio y cíclico de la vida. Se prefirió un tono melancólico y el uso de un lenguaje sofisticado, dando poco espacio a las alegrías del amor y expresiones de origen humilde o extranjero. El waka se convirtió en un poema aristocrático que buscaba la perfección del lenguaje. El siguiente waka de Ki No Tsurayuki, principal compilador de la obra y autor de su prefacio, es bastante revelador al respecto:

Los cerezos del monte que a través de la neblina apenas pude entrever a la persona a la que tanto quiero.²

El poema es un lamento por la lejanía del ser amado. Es el yo a la espera de la consumación de sus deseos. Esta idea se liga con la primavera —estación de siembra— por medio de los cerezos y la neblina, para marcar su carácter inconcluso, de comienzo de un ciclo. Se trata de una melancolía serena, con un yo estoico al que los hechos le pasan por encima. También resalta el *kakektoba* (palabra pivote), un recurso retórico que, en este caso, permite emplear la frase "apenas pude entrever" en ambas secciones del poema.

Éste es el estilo que dominó el resto de las antologías imperiales. El resultado fue un estrechamiento del vocabulario y el uso estereotipado

2. Traducción: Torquil Duthie.

de las técnicas retóricas. Cualquier efecto novedoso era mal visto. Para la segunda mitad del siglo xix el *waka* ya tenía un aspecto rancio, rígido. Por esas fechas, Japón se abría al resto del mundo después de siglos de una política aislacionista, y sí, el emperador volvía a tomar las riendas del gobierno.

Con la modernización del país, vino la del waka. Las primeras reformas estuvieron a cargo de Yosano Tekkan y su círculo, pero fue el legado de Masaoka Shiki el que caló más hondo. El primer paso fue diferenciarse de la vieja escuela, retomando el término tanka en lugar de waka. Shiki proponía aplicar los estándares de la literatura universal y no sólo los de la crítica japonesa, y así expandir el vocabulario, los temas e incluso el tono. Mucho del encanto de sus poemas viene de las imágenes contradictorias plasmadas en armonía. Estas pueden ser pinceladas paisajistas o de interiores, pero cuando las dota de lirismo el tanka adquiere un plano emocional más profundo. Shiki estuvo influido por el realismo literario de Occidente, lo cual no significa que intentara plasmar una visión objetiva de la vida, al contrario, deseaba retratar el mundo subjetivo de seres humanos verdaderos, aun si sus emociones no se ajustaban al modelo tradicional. No sorprende que haya reivindicado el Manyoshu por su estilo enérgico. Para muestra basta un botón:

> gozosamente subía el Monte Fuji

sobre la cima las piernas me temblaron entonces desperté.³

Si tomamos en cuenta que Shiki ya no podía caminar a causa de la tuberculosis, el poema adquiere otras dimensiones. Vemos ese juego de contrastes entre la voluntad del autor y el confinamiento a su cama; lo onírico y la realidad: el desplazamiento de vistas exteriores a interiores. La combinación de estos factores imprime el tono agridulce del poema.

Desde aquellos días el tanka adquirió más libertad. Se adaptó a las vanguardias del siglo xx y tuvo buenos exponentes durante la posguerra. En los ochenta salió al mercado Sarada Kinenbi (Aniversario de la ensalada, 1987). Esta colección vino a sacar al tanka de un largo estancamiento. Hasta entonces, era escrito con un lenguaje "literario" que no conectaba con los tiempos modernos. La autora, Tawara Machi, añadió el lenguaje coloquial, causando sensación de inmediato. Aunque haya tenido éxito en adaptar temas contemporáneos a una forma antigua, el yo no se ve enfrentado a sus circunstancias, pone la otra mejilla y se moldea a éstas, o se conforma con la autocomplacencia. En parte, es el espíritu de su tiempo. Japón había alcanzado una gran prosperidad económica, lo que se tradujo en mayores comodidades:

> Domingo por la mañana en sandalias

^{3.} Traducción: Paco Morales; basado en la traducción de Janine Beichman.



salimos juntos a comprar pan y cerveza.⁴

Su libro es la representación de las pequeñas alegrías, pero alegrías regaladas. Para ser justos, también hay poemas de desavenencias con el mundo. Muestran un carácter pasivo que recuerda la poesía del *Kokin Wakashu*. El último hito de la poesía *tanka* tiene un sabor tradicional.

La evolución del *tanka* nos demuestra su esencia: el contacto entre el yo y el mundo exterior. La interacción de ambos deja al descubierto la vulnerabilidad humana. El *tanka* capta la resistencia que se opone al devenir del hombre. Ahí donde el mundo ha sido domado, no hay conflicto ni turbación de las emociones, sólo un regodeo vacuo. Esto no implica adoptar un tono melancólico o de frustración constante. Las alegrías se ajustan y se basan en los

logros del yo. Claro, hay excepciones, poemas al estilo de una estampa o frase ingeniosa, pero el *tanka* encuentra su mejor expresión en la subjetividad del ser humano y no como mero arte contemplativo. Las treintaiún sílabas le permiten condensar la emotividad y aumentar la sugestión. Ése es el encanto del *tanka*.

[▶] Paco Morales (San Luis Potosí, México, 1990). Estudia psicología en la UNAM. Ha publicado en Revista Síncope, Punto en línea y El alma pública. Escribe tanka.

^{4.} Traducción: Kayoko Takagi y Arturo Pérez Martínez.

Isami Romero

RISA WATAYA: UNA NARRATIVA QUE MADURA

[LITERATURA]



n los albores de la década de 1990, Japón experimentó una de las peores crisis económicas de su historia moderna. "la Década perdida" (1991-2002) cambió por completo la lógica prevaleciente hasta ese momento en la sociedad japonesa. Una de sus consecuencias fue que los jóvenes ya no pudieron encontrar trabajos fijos como lo hicieron sus padres. En medio de esta crisis, una nueva camada de jóvenes escritores debutaron dentro del mundo literario japonés: Tomoyuki Hoshino (Los Angeles, 1965), Kotaro Isaka (Matsudo, 1971), Yu Nagashima (Soka, 1972), Mieko Kawakami (Osaka, 1976), Fuminori Nakamura (?, 1977) y Risa Wataya (Kioto, 1984).

Algunos críticos los llamaron los "pequeños Harukis" debido a que detectaron en su escritura cierta influencia de Haruki Murakami (Kioto. 1949). Sin embargo, clasificarlos como los vástagos del "escritor japonés más famoso del mundo" sería un error. Cada uno ha logrado mostrar un estilo propio y a diferencia de Murakami considero que han intentado expresar en sus obras una crítica hacia una sociedad sumergida en la depresión y la recesión; un mundo que había golpeado a su generación.

En esta ocasión quiero analizar las obras de Risa Wataya, en particular tres de su novelas más importantes: *Instalar* (Kawade Shobo Shinsha, 2001), *La espalda que quiero patear* (Kawade Shobo Shinsha, 2003) y *Pobre ¿no?* (Bungei Shunju, 2011). Wataya es la más joven de la nueva camada, su narrativa madura conforme pasan los años y es quizá la mejor representante de la juventud de la Década perdida.

Empecemos, entonces, analizando la novela *Instalar*. Risa Yamada (posteriormente Wataya) estaba cursando el último año de la preparatoria cuando escribió su ópera prima. Obviamente, *Instalar* acaparó la atención del medio literario. Para muchos era algo increíble que una muchacha de tan sólo diecisiete años pudiera escribir una obra literaria de esa calidad y su fama se incrementó aún más cuando esta obra



ganó en 2001 el Premio Bungei auspiciado por la editorial Kawade Shobo Shinsha.

Instalar es una novela corta, muy fácil de leer y trata sobre las peripecias de una muchacha que cursa el tercer año de preparatoria (el álter ego de Wataya). Ella se siente desorientada, ya que no tiene ningún sueño y enfrenta serios problemas de comunicación con su madre. Un día decide no ir más a la escuela y tira todas sus cosas a la basura, entre ellas una computadora. En el basurero conoce a un niño que vive con su padre y su madrastra. Le regala la computadora y, posteriormente, lo visita para saber qué había hecho con esa máquina. Para su sorpresa, el niño reinstala el sistema operativo, pero esconde la computadora en el closet para evitar que su madrastra sepa de su existencia.

De pronto, el niño le propone a la muchacha trabajar en un sitio de *chats* eróticos para ayudar a una "amiga" que había conocido en el espacio cibernético: una prostituta que era ama de casa. Esto los lleva a conocer la parte más oscura del sexo virtual y las complicaciones de las relaciones humanas. Después de un mes, todo se viene abajo. Pese a lo anterior, después de esta "tragedia" la muchacha sale reforzada (reinstalada) para tratar de solucionar su vida.

La novela en sí no tiene un contenido espectacular. De hecho, muchas de las oraciones son simples, algo que es entendible por la edad que tenía Wataya. Incluso algunos críticos especularon que la editorial Kawade Shobo Shinsha le había dado el premio para llamar la atención. No descarto que haya sido así, pero *Instalar* muestra un mundo que ningún escritor "adulto" hubiera podido plasmar.

Risa Wataya nos muestra a una juventud sin sueños, obsesionada con elementos propios de una sociedad capitalista y tecnificada, en donde las aficiones superficiales y la tecnología juegan un papel crucial.



No hay clichés como en muchas novelas juveniles, algo que es bastante meritorio.

Después de la publicación de *Instalar*, Risa Wataya ingresó a la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Waseda: una de las instituciones privadas más importantes de Japón. Fue ahí donde consiguió madurar su escritura y en el verano de 2003 publicó su segunda novela: *La espalda que quiero patear*. Esta obra ganó al año siguiente el Premio Akutagawa para escritores nóveles. De este modo, a sus diecinueve años, Risa Wataya se volvió la persona más joven en obtener el galardón literario más codiciado por los escritores japoneses.

La espalda que quiero patear trata sobre una adolescente que no ha podido, o no ha querido, hacer amigos en la preparatoria y aunque una de sus amigas de la secundaria trata de incorporarla a un nuevo círculo de amigos, ella no acepta. Un día se percata de que un muchacho, el compañero menos popular del salón, está leyendo

una revista de moda para mujeres adultas. La muchacha se acerca y se da cuenta de que su compañero tiene una fijación por una modelo (quien además de modelar canta y tiene un programa de radio): una mujer que ella había visto en una tienda recientemente. Le comenta lo anterior y su compañero la invita a su casa. Al llegar ahí piensa que tendrán contacto sexual, pero para su sorpresa, el muchacho le pide que dibuje un mapa de la tienda donde vio a esta modelo.

Este extraño encuentro termina en una nueva "amistad", pero luego el joven enferma y ella va a su casa. Al pasar a su cuarto, en vez de estar reposando, el muchacho escuchaba el programa de radio de la susodicha modelo. La muchacha le hace plática, pero el joven le da la espalda. De pronto, una extraña sensación emerge y decide patearlo. El muchacho no muestra ninguna reacción. La muchacha no sabe si son celos, amor o coraje. Conforme va conociendo al



muchacho, comienza en ella un sentimiento de atracción. La historia llega a su clímax cuando los dos asisten a un concierto de la modelo. El joven trata de acercarse a su amada y no puede porque los guardias no se lo permiten. Ante esa escena la muchacha admite que tiene una atracción hacia él, pero no sabe qué es.

La espalda que quiero patear puede ser vista como una novela juvenil sin mucha gracia. No hay viajes surreales como en las obras de Murakami, tampoco el exotismo que a los "orientalistas" les gusta. Es una novela que narra el inicio de un amor inmaduro y su gran mérito es que nos permite ver una faceta de los adolescentes japoneses desde su propio mundo, vista por una persona más cercana a ellos, por lo menos en términos de edad. Como lo señaló la

escritora Nobuko Takagi (Hofu, 1946), una de los miembros del jurado del Premio Akutagawa que dictaminó la novela, si bien esta obra trata un mundo diminuto de una estudiante de preparatoria sin madurez, la forma en que está descrito no es la visión de una persona inmadura. No es una comedia de la vida adolescente sino que busca mostrar cómo son las relaciones humanas.

Cabe señalar que La espalda que quiero patear logró vender más de un millón de ejemplares y muchos la equipararon con la ópera prima de Ryu Murakami (Nagasaki, 1952): Azul casi transparente (1997). Ésta obra ganó el Premio Akutagawa en 1976 y se volvió una de las novelas más importantes de la literatura japonesa contemporánea.

Este éxito literario y comercial cambió por completo la vida de Risa Wataya. La prensa la comenzó a perseguir y varios fanáticos la acosaron. Esta experiencia tuvo un impacto directo sobre su narrativa y tres años después de haber obtenido el Premio Akutagawa publicó su tercera novela: *Dar un sueño* (Kawade Shobo Shinsha, 2007). Esta obra narra la vida de una modelo que debutó a una temprana edad y conforme va creciendo, la fama va consumiendo su vida hasta destruirla por completo.

Dar un sueño no tuvo el éxito que todos esperaron, parecía entonces que, como el personaje de la novela, Wataya quedaría también destruida, pero no fue así. Su narrativa siguió madurando, aunque mantuvo el mismo estilo mostrado en sus obras previas: los personajes principales eran los álter egos de Wataya, por lo menos en términos de edad y género. De este

modo, en 2010 publicó su cuarta novela, una obra romántica llamada *Quédate temblando* (Bungei Shunju, 2010) y al año siguiente *Pobre ¿no?*, su quinta novela.

Pobre ¿no? hizo que Wataya se consolidara como una de las escritoras más talentosas de la nueva camada y en el 2012 la obra ganó el Premio Oe. Este galardón es de reciente creación y no tiene todavía el mismo prestigio que el Premio Akutagawa. De hecho, el jurado es sui géneris. Está conformado por Kenzaburo Oe y un puñado de jóvenes editores de la editorial Kodansha. El Premio Oe no otorga un premio monetario y tiene como objetivo promocionar las obras de escritores con una trayectoria relativamente nueva.¹

Pobre ¿no? es la historia de una joven de veintiocho años que trabaja en una tienda departamental. Siempre viste a la moda y es el prototipo de mujer japonesa soltera. Compra ropa y eso la hace feliz, pero a su novio (un japonés que vivió casi toda su vida en Estados Unidos), no le gustan mucho ese tipo de frivolidades. Para complacerlo ella cambia su forma de ser, evita usar su dialecto de la región de Kansai porque a su novio no le gusta ese acento; deja de fumar porque su novio odia el cigarro; y aprende inglés para poder hablar con los amigos del novio y comprenderlo mejor. Sin embargo, esta felicidad se ve opacada cuando su novio le dice que va a hospedar a su ex novia, porque no tiene donde vivir. En un principio trata de

comprenderlo, pero al final explota. Es una obra cómica pero con mucho sentido social. Muestra cómo son las mujeres cercanas a los treinta, sus inquietudes y sus problemas.

A guisa de conclusión, al usar su álter ego en sus novelas, Risa Wataya nos muestra a una juventud sin sueños, obsesionada con elementos propios de una sociedad capitalista y tecnificada, en donde las aficiones superficiales y la tecnología juegan un papel crucial. Parece una crítica como la que hizo Erich Fromm en su libro la *Revolución de la esperanza*. Sin embargo, Wataya no busca criticar algo que ya sabemos, simplemente nos muestra el sentir de los jóvenes que buscan sus propias salidas a las trampas que les ha puesto la sociedad de la Década perdida.

[▶] ISAMI ROMERO (México DF, 1975). Profesor Asistente de la Universidad Agroveterinaria de Obihiro (Hokkaido). Su especialidad es la historia diplomática y su más reciente traducción es la novela de Yu Nagashima, Los atajos de Yuko (Quaterni, 2013).

^{1.} De la nueva camada, los libros que han obtenido el Premio Oe son *El ladrón* (Quaterni, 2013) de Fuminori Nakamura, *Los atajos de Yuko* (Quaterni, 2013) de Yu Nagashima y *Yo*, *Yo* (Shinchosha, 2010) de Tomoyuki Hoshino.

SHIMADA MASAHIKO EN MÉXICO

[LITERATURA]



SEMBLANZA

n la última semana de noviembre de 2013, durante el II Coloquio de Literatura Japonesa en el auditorio del Centro de Enseñanza Para Extranjeros (CEPE), en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tuvimos el privilegio de contar con la presencia del escritor japonés Shimada Masahiko, quien ofreció una conferencia sobre distintos aspectos de su profesión de escritor y la situación política actual en su país.

Hombre proveniente de los cuadros universitarios de izquierda, de una "izquierda gentil", como le gusta definirla, nacido en 1961, Shimada es uno de los integrantes más conspicuos del sólido núcleo de escritores japoneses "jóvenes" que están cambiando el panorama de las letras niponas en la percepción global. Shimada ha incursionado en diversos terrenos del quehacer artístico. En los años 90 conformó un grupo de

teatro —del cual fue director— dedicado a la difusión de obras de vanguardia alejadas de las convenciones de la escena comercial. En 1992, él mismo encarnó uno de los personajes de la película de erotismo sadomasoquista dirigida por su colega escritor, Murakami Ryu, titulada *Topaz* (o *Tokyo Decadence*).

Profundo conocedor de la ópera italiana, en 2006, en el 52° Festival Puccini que se lleva a cabo anualmente en Torre del Lago, Italia, estrenó la ópera, de la cual es autor del libreto, titulada *Junior Butterfly*, una suerte de secuela de la famosa *Madame Butterfly*, del propio Puccini, cuyo protagonista es el hijo que una célebre *geisha* de Nagasaki tuvo con Pinkerton, un oficial de la Armada de Estados Unidos que la seduce para luego abandonarla embarazada de Junior, el personaje creado por Shimada. La obra le sirve de vehículo a su autor para denunciar

al imperialismo norteamericano, a la vez que recordar el acto de barbarie que significó la bomba atómica arrojada el 9 de agosto de 1945 sobre la ciudad de Nagasaki.

No obstante estas actividades, Shimada es, ante todo, escritor. Como tal, sus primeros trabajos fueron publicados mientras era estudiante en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Tokio, donde se especializó en lengua y literatura rusas. A los veintidós años fue candidato al premio literario más prestigioso de Japón, el Akutagawa, por su novela *Divertimento para izquierdistas gentiles*. En 1984 obtuvo el Premio Noma para nuevos escritores y en 1992, el Premio Izumi Kyoka por su novela *Maestro Nirvana* (*Higan sensei*), inspirada en la célebre *Kokoro*, del gran escritor de principios del siglo xx Natsume Soseki.

Shimada es un autor polémico que rompe convenciones temáticas y lingüísticas para incursionar en terrenos que expresen la inquietud existencial de sus compatriotas, en especial los más jóvenes, a partir del estallido de la burbuja financiera en 1990; y el muy mentado "milagro" comenzó a mostrar profundas fisuras que todavía no se cierran, sumiendo en la incertidumbre a una sociedad acostumbrada a décadas de crecimiento sostenido y consumo desenfrenado.

Uno de sus trabajos más destacados es la trilogía *Canon infinito* (*Mugen kanon*), cuyo segundo volumen, titulado *Almas bellas* (*Utsukushii tamashi*), trata sobre la princesa Masako, esposa del heredero al trono del crisantemo, y los padecimientos psicológicos que la perturbaron. Este libro tardó dos años en salir a la luz pública debido a que el tema de la familia imperial no

ha dejado de ser tabú en Japón y el editor temía que algún tipo de censura lo afectara.

Shimada no vacila en recurrir a temas que el conservadurismo trata de ocultar o de transformar en bien de consumo envolviéndolo en ropajes atractivos que le resten su potencial subversivo: SIDA, anorexia, suicidio, drogadicción, desórdenes del sueño, psicopatías de todo tipo, *freaks*, ángeles caídos, discriminación racial, prostitución, sadomasoquismo, *yakuza* (la poderosa mafia japonesa), *otakus*, *homeless*, psíquicos y un largo catálogo de supuestas anomalías que acompañan los procesos políticos y económicos de la perversa globalización que afecta al planeta.

En español sólo contamos con una única traducción que reúne cuatro historias breves: Me convertiré en momia, publicada en 2002 por Editorial Amaranto (España). Las cuatro historias tratan de personajes que luchan denodadamente por escapar a las convenciones sociales que los sofocan y a un sistema que los rechaza. La que da título al volumen, si bien ambientada en los Alpes en lugar de Hokkaido, fue llevada al cine en 2009 por Peter Liechti con el título de The Sound of Insects, y narra la historia de un hombre que decide suicidarse absteniéndose de ingerir alimentos mientras registra en un diario el paulatino proceso de degradación física y psicológica que sufre hasta poco antes de expirar.

La conferencia

Shimada es un hombre tranquilo, de apariencia formal y bastante medido en sus expresiones, que quizá expresen su disgusto por el mundo que le tocó vivir usando como vehículo la escritura. Las explosivas confesiones que hace acerca de sí mismo —especialmente sobre sus hábitos sexuales— en las *Notas del autor* puede que no sean sino otro texto de ficción con la apariencia de una autobiografía. Sin embargo, Shimada, en ese tono mesurado, dice cosas que desafían la percepción convencional de los hechos, ya sea cuando habla de la situación social que se vive en su país en estos días o cuando se refiere al papel que juega la literatura en esta era de incertidumbre en que vive la humanidad.

Para Shimada, al individuo insatisfecho con el orden establecido, sólo le quedarían dos



caminos: el de la revolución social o el de la huida. Siendo la primera una utopía a la cual la globalización neoliberal parece haber cerrado las puertas, la huida se convierte en el camino más viable. ¿Hacia dónde es esa huida? Los personajes de sus novelas lo expresan con claridad: es hacia la muerte, el aislamiento, la retracción de la sociedad, la neurosis, la locura y tantos otros caminos que la sociedad establecida cataloga como "anomalías" dentro de la mal llamada "posmodernidad".

En Japón, según el escritor, ante una crisis que se prolonga desde hace más de dos décadas, a partir del estallido de la burbuja financiera, el actual gobierno ha optado por recetas muy peligrosas. En el caso del conflicto con China y los países vecinos se está instilando en el cuerpo social una nueva versión de nacionalismo, un nacionalismo de derecha agresivo que, al parecer, no tiene eco en las generaciones más jóvenes: son los mayores de sesenta años los que se golpean el pecho clamando acciones bélicas.

La reforma de la Constitución de 1946—en especial en el capítulo que se refiere a la renuncia de la guerra como forma de dirimir conflictos internacionales— está en la agenda de la actual administración. En ese sentido, si se lograra eliminar el artículo 9, de renuncia a la guerra, se pondría en riesgo la paz sostenida que ha gozado Japón a partir de su derrota en la Segunda Guerra Mundial. El nacionalismo de nuevo cuño está detrás de este intento de modificación de dicha Constitución y, según Shimada, el establishment de Japón busca fervientemente perpetuar la alianza que lo une a los Estados Unidos desde el fin de la Segunda

Guerra, sin percibir la declinación que la súper potencia está mostrando en el escenario global.

En el terreno de lo específicamente literario, Shimada se refirió a la crisis que sufre la escritura creativa desde que se produjo el estallido de la burbuja en 1990. Hoy "casi" ningún escritor puede vivir de sus publicaciones, por lo que varios de ellos trabajan como profesores en universidades para ganarse el sustento. La única excepción, incluida en ese "casi", la constituye el fenómeno Haruki Murakami, al punto de que en la industria editorial se hable de "Murakami... y los otros". Shimada considera que él mismo pertenece al grupo de "los otros". Si bien Murakami se ha transformado en un fenómeno global —continuó Shimada— es

en las nuevas clases medias de Rusia y China donde tiene más éxito, lo cual explicaría que se trata de un escritor cuyo universo representa las aspiraciones pequeño-burguesas de quienes buscan en las modas y tendencias del mercado global su lugar en un mundo regido por la imagen y el consumo.

"¿Por qué decidí hacerme escritor?", se preguntó en un momento Shimada. Su respuesta fue contundente: "Escribo para no perder la razón". Unos cuantos minutos de la conferencia estuvieron dedicados a hablar del tema de las caminatas a las que Shimada recurre constantemente para aclarar la cabeza y buscar inspiración. Últimamente su lugar favorito es Mukojima, zona con una larga tradición entre



Para Shimada, al individuo insatisfecho con el orden establecido sólo le quedarían dos caminos: el de la revolución social o el de la huida. Siendo la primera una utopía a la cual la globalización neoliberal parece haber cerrado las puertas, la huida se convierte en el camino más viable.

¡Hacia dónde es esa huida?

Escribo para no perder la razón.



los narradores japoneses, que se remonta a la época premoderna en que Tokio todavía se denominaba Edo. El caminante (samposha) adquiere en el proceso de desplazarse una sabiduría muy particular.

Para reforzar la idea expuesta al principio acerca del sentimiento de huida de la realidad que experimentan las nuevas generaciones de Japón y el número en constante aumento de los rechazados por el sistema, Shimada mostró un video de poco más de diez minutos, del cual es realizador y que ha titulado Nicho (Nicchi, pronunciación japonesa del vocablo inglés niche). Filmado en un lugar apartado de Japón, un santuario de osos de montaña que se preserva como espacio ecológico protegido, el video se refiere a quienes eligen ese espacio solitario como un lugar para suicidarse sin ningún tipo de interferencia de la civilización. Hay una protagonista femenina que deambula por el bosque y el mismo Shimada aparece en persona brincando entre árboles, troncos caídos y rocas: metáforas de la huida del mundo.

Al terminar la proyección Shimada se dirigió a los oyentes con una pregunta que sorprendió a todos: "¿Dónde se refugian los mexicanos para escapar a la sinrazón del mundo?" Es la tarea que nos dejó a quienes por espacio de una

hora y media escuchamos con atención a este representante de la "izquierda gentil" de Japón y notable escritor, Shimada Toshihiko.

[►] GUILLERMO QUARTUCCI es profesor-investigador del Centro de Estudios de Asia y Africa de El Colegio de México. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Sur, Argentina y maestro en Estudios de Asia y África, especialidad Japón, por El Colegio de México. Autor del libro Kobo Abe y la narrativa japonesa de posguerra (El Colegio de México, 1982), coautor de Japón hoy (Siglo XXI Editores, 1987), y prologuista de la Antología de la narrativa japonesa de posguerra (Premiá, 1989), entre otras publicaciones.

YASUNARI KAWABATA EN UNA ESTAMPA JAPONESA

[LITERATURA]



os ignotos y lejanos lugares que han poblado mi memoria, aquéllos de los que ✓guardo nombres e imágenes elucubradas, me han sido dados a través de metáforas. Así apareció Japón ante mí, reflejado en las antiguas pinturas en tinta y en las "pinturas del mundo flotante" (Ukiyo-e) del arte del grabado japonés, que habré hallado en alguna de las enciclopedias que repetidas veces hojeé durante mi infancia. Hay algo en ellas que nos permite solazarnos: un ritmo interno, una actitud vital y espiritual, acaso porque, con la glorificación de la naturaleza, parecen atrapar el tiempo en la sensación de lo efímero y lo duradero. Con el suceder de los años, otras trazas japonesas se han adherido a mi memoria, quizá mucho menos afortunadas. No obstante, esas primeras impresiones han aparecido en la lectura que de

alguna obra de la literatura nipona he realizado. De algún modo, Yasunari Kawabata, nacido en Osaka el 11 de junio de 1899, también llegó a mí a través de las estampas japonesas, y así se me presenta su obra: una evocación de la atmósfera de lo japonés.

Kawabata vivió el desarrollo de las nuevas relaciones culturales que, después de más de doscientos años de ensimismamiento, Japón estaba ya consolidando con el resto del mundo, ante todo con la cultura occidental. A pesar de la fuerte influencia que la literatura europea causó en él, las obras de Yasunari Kawabata están impregnadas de la añoranza por el antiguo Japón, que además de haber perdido la guerra, padecía inminentemente la posibilidad de derrotarse a sí mismo; una derrota que se alcanzaba a vislumbrar en el notorio desfase entre el avance

industrial y las tradiciones japonesas esenciales. En su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1968¹ Kawabata se hace de los poemas de dos monjes budistas para ilustrar el fundamento de su escritura autógrafa, explica que los ha elegido porque expresan calidez y comunicación. Eihei Dogen (Tokio, 1200-1253), así como la profunda serenidad del espíritu japonés, Myoe (Fujiwara, 1173-1232) son encarnaciones de la acción reciproca entre el hombre y la naturaleza:

La emoción ante lo bello despierta fuertes anhelos de amistad y compañerismo, de modo que la expresión "ser querido" puede ser tomada como equivalente a "ser humano". La nieve, la luna, las flores de cerezo, palabras que representan la belleza de cada una de las estaciones que se suceden una tras otra, abarcan en la tradición japonesa toda la belleza de las montañas y los ríos y las hierbas y los árboles, todas las múltiples manifestaciones tanto de la naturaleza como de los sentimientos humanos.²

Las obras de Kawabata parecen buscar la experiencia de sumisión a las fuerzas o espíritus de la naturaleza, pues ésta siempre parece darnos motivos para sentirnos sobrecogidos. La creencia animista del antiguo Japón amalgamada con el budismo zen es el trasfondo. En la meditación,

nos dice Kawabata, el discípulo zen "va borrando su yo hasta alcanzar la nada"3; un orden donde todo se confunde con todo, todo se intercomunica sin tiempo ni espacio, mediante la intuición y la sensación inmediatas: "La iluminación no proviene de la enseñanza, sino de la visión interior. La verdad está en 'la escritura no escrita', está 'fuera de las palabras'". Ahí aparece el silencio; algo queda sin dibujar, algo falta por decir, pero todo está dicho en el silencio, en una comunicación tácita que supera al sujeto y al objeto, al tú y al yo: el hombre no sólo adquiere una actitud contemplativa frente a la naturaleza, es la naturaleza misma. Es éste el lugar común de los sentimientos humanos; una comprensión mutua sin palabras o signos gráficos a través del silencio. Sobre ello nos habla Kawabata en su cuento "Sin palabras"4:

Me pareció que una vez más había hablado demasiado. ¿Estaría empujando al combate a un soldado profundamente herido?
¿Estaría violentando el límite sagrado del silencio? No se trataba de que Akifusa, queriendo escribir, no pudiera hacerlo —podría
escribir letras o caracteres si quisiera. Él parecía más bien vivir sin palabras a causa de
un dolor y una culpa muy profundos. ¿A mí
mismo no me había enseñado la experiencia que ninguna palabra puede decir tanto
como el silencio?

^{1.} Kawabata Yasunari, El bello Japón y yo, Traducción de María Cristina Tsumura para EUDEBA.

^{2.} Ibíd.

^{3.} Ibíd.

^{4.} Kawabata, Yasunari, Primera nieve en el monte Fuji, Ed. Norma, Bogotá, 1958, pp. 133.

Ese sentimiento se revela en Shingo, un anciano que, con "el sonido de la montaña", la falta de memoria y los incansables y extraños sueños, siente el inminente anuncio de la muerte, el ocaso de un largo día: Shingo sentía que una vida iba desapareciendo.



Con el silencio viene también el secreto, otro matiz en la literatura de Kawabata. Todo personaje parece acallar un secreto: una ilusión no consumada, un íntimo espacio que se goza y se atormenta en el recuerdo. Los personajes de Kawabata arremeten en constantes diálogos consigo mismos, donde la naturaleza y sus sentimientos se les revelan como una verdad: la angustia y el dolor, la felicidad y el erotismo. Mediante el silencio y lo oculto, ahondando y andando sobre los detalles, Kawabata adquiere un impecable grado de sutileza que desemboca en una profunda sensualidad: el placer de percibir la realidad en la sensación, sobre todo en las figuras y hábitos sumamente femeninos:

No conocía su nombre siquiera. En esa incertidumbre, sólo el dedo índice de su mano izquierda parecía conservar el tibio recuerdo de aquella mujer y acortar la distancia que los separaba. Invadido por la extrañeza, Shimamura se llevó la mano a los labios y luego trazó una línea distraída en el vidrio empañado. Un ojo femenino irrumpió en el cristal. Shimamura se estremeció. Creyó que había estado soñando hasta que comprendió que era sólo el reflejo en la ventanilla de la muchacha sentada al otro lado del pasillo.⁵

Como Shimamura, muchos otros personajes se desarrollan en el viaje. El viaje se realiza en el



espacio físico, con la ventanilla del tren enmarcando las diferentes vistas de Japón, no obstante, a éste se superpone la reminiscencia, el viaje a través del tiempo, de uno mismo, en el anhelo de hacer perdurable lo efímero que no radica sino en la memoria: "Los recuerdos son algo por lo que deberíamos estar agradecidos... No importa en qué situación se meta el ser humano, los recuerdos del pasado son sin duda un don de los dioses"6. Junto al recuerdo aparecen también los sueños, como símbolos de lo fragmentada que nos parece nuestra propia vida en una visión retrospectiva, como si, habiendo despertado de un sueño, finalmente, la vida fuera también la narración de algo que recordamos y reconstruimos, a veces con esfuerzo. Ese sentimiento se revela en Shingo, un anciano que, con "el sonido de la montaña", la falta de memoria y los incansables y extraños sueños, siente el inminente anuncio de la muerte, el ocaso de un largo día: "Shingo sentía que una vida iba desapareciendo". En Historias en la palma de una mano, los sueños parecen ser los relatos cortos que conforman la obra, trasluciendo el carácter onírico y hasta surrealista de la creación de Kawabata.

Yasunari Kawabata habla de cosas que se rompen, de cosas que se han roto siempre y que lo seguirán haciendo, es decir, de la fragilidad humana; por ello tiende a la unidad. Lo bello y lo triste no sólo es el título de uno de sus libros sino también son los signos de su literatura; se notan en los nevados paisajes

^{6.} Kawabata Yasunari, Primera nieve en el monte Fuji, Ed. Norma, Bogotá, 1958, pp. 133.

^{7.} Kawabata Yasunari, El sonido de la montaña, Emecé, Buenos Aires, pp. 16.

japoneses, en el milano que sobrevuela una casa, en el cerezo que florece y deshoja en el jardín, en una geisha tocando el shamisen, en las campanas anunciando el año nuevo. Cada escenario bosquejado armoniza, ambienta y realza los sentimientos humanos. Imágenes y palabras comunes y simples se encadenan en el discurso de Yasunari Kawabata para evocar el espíritu japonés en los diferentes caminos de su cultura: el del té y el de las flores, e incluso el de la guerra. Los temas siempre son pasionales: la relación del hombre consigo mismo y con los otros, la experiencia de las cosas buenas y malas que lo han conmocionado, la complicidad y el rechazo, la paz y la guerra, la felicidad y la pesadumbre. Ahí donde aparece la armonía del hombre y la naturaleza también se presentan la decadencia y la desgracia humana, que se reivindican con el esfuerzo propio:

El día de la independencia de Japón se aproxima, pero el camino por delante es oscuro[...]. Hemos vivido mucho y ya no tenemos el vigor necesario para conducir y seguir el camino que consideramos correcto. ¿Hemos de vivir melancólicamente 'Los años de la provocación', y hacer perder su sentido a los años que hemos vivido hasta ahora?8

La nostalgia siempre estuvo trabajando en la imaginación de Kawabata; hurgaba en la soledad de sus personajes para desvestir y mostrar el resto de lo que somos, para poder retornar a lo esencial. ¿Acaso aquello que queda del hombre, o en lo que perdura, no es, precisamente, la naturaleza?

Ryunosuke Akutagawa reveló a Kawabata la "Visón de los últimos momentos", ensayo que dedicó al escritor y amigo suyo, quien —como él mismo y Yukio Mishima— optó por el suicidio el 24 de julio de 1927 para dar fin a una vida "de nervios mórbidos, diáfanos y fríos como el hielo"9, donde, paradójicamente, la naturaleza le aparecía más bella que nunca: "la naturaleza es bella porque viene a mis ojos en los últimos momentos"10, había expresado Akutagawa. En ese entonces, Kawabata había desaprobado el suicidio, sin embargo, comprendía que para un discípulo zen la muerte debía tener un significado muy diferente: "De aquéllos que reflexionan, ¿quién no habrá pensado alguna vez en el suicidio?", había escuchado de Akutagawa. Kawabata fue también de estos hombres: "Mientras uno está vivo no hay razón para ponerse a pensar en la tumba que tendrá cuando muera. Pero cuando empiezan a multiplicarse las tumbas de los amigos y conocidos, hay momentos en que la idea nos pasa por la cabeza"11, escribió en uno de sus cuentos más celebrados, y quizá más autobiográficos. La prontitud con que la ausencia habitó su vida, la premura y frecuencia con que la muerte le hizo conocer la soledad y la tristeza, debieron sublimar la sensibilidad con la que experimentó la vida: sus padres, su

^{8.} Kawabata Yasunari, El sonido de la montaña, Ed. Emecé, Buenos Aires, pp. 145.

^{9.} El bello Japón y yo

^{10.} Ibíd.

^{11.} Ibíd.

hermana y sus abuelos lo acompañaron sólo durante los primeros quince años de su vida. A pesar de ello, Kawabata supo expresar el placer de pensar en la muerte, precisamente porque se está vivo, y de hallar en ello la claridad e intimidad de una profunda reflexión. Así hallamos la importancia de una vida "inútil" que se conmueve con los pequeños y simples placeres trayendo el encanto de lo irreal. La atmosfera recurrente en las obras de Kawabata es la del otoño y la del invierno, de modo que incluso en el caer de una hoja hay melancolía, pero también un goce sencillo que armoniza con la naturaleza

Kamakura fue la ciudad que Yasunari Kawabata eligió para pasar su vida; es un fuerte natural, rodeado por montañas y abierto a la bahía de Sagami. El sonido de la montaña, Mil grullas y "El crisantemo en la roca" transcurren en Kamakura. En este último podemos

leer lo siguiente: "Mientras se abran flores en este mundo y se levanten rocas, yo no necesito construirme una tumba. Mi sepulcro será la naturaleza toda, todo el cielo y la tierra, y la leyenda de la mujer de mi pueblo natal"12. Ahí murió Kawabata. De los finales de sus historias muchos me parecen desgarradores, lo que precede a las últimas líneas es el silencio. Kawabata no dejó notas suicidas.

► Isabel González García (Oaxaca, 1991). Estudia Humanidades en IIHUABIO.

12. "El crisantemo en la roca" en Primera nieve en el monte Fuji, pp. 99



COMO LO HARÁN AS SIGUIENTES GENERACIONES!

www.acia.com.mx



Pilares 1513, Col. Letrán Valle, Del. Benito Juárez, CP 03650, México D.F.

Tel.5539 1935 info@acia.com.mx

Somos la mejor opción para el aprendizaje del idioma y la cultura de Japón y Corea.

Idiomas: Japonés, Coreano. Dibujo Manga, Sumi-e, Cocina Japonesa. Biblioteca especializada Librería especializada

Ven a nuestros cursos:





Sembrando esperanzas para México

EDUCACIÓN, CULTURA, MÚSICA, DEPORTE, SALUD, FOMENTO A LA LECTURA , ECOLOGÍA, RESCATE DEL PATRIMONIO, DESAROLLO SOCIAL.



Hidalgo 907, Centro Histórico, Oaxaca, C.P. 68000, Tel: 5018800 ext. 108 www.fahho.org · 💌 @FundacionAHHO

MANJI: UN VIEJO LOCO POR LOS DIBUJOS

[PINTURA]



uisiera dejar las cosas claras desde un principio: no soy crítico de arte. Sobre su teoría mi conocimiento se limita a la lectura de los escritos de Ruskin y algunos comentarios perdidos que encuentro en la obra de Schopenhauer (me vienen a la mente unos cuantos borrosos párrafos sobre estética de la crítica de Kant); de las teorías de los colores sólo conozco la de Goethe, y el verbo es excesivo; sólo con algún esfuerzo logro distinguir entre un aguafuerte y una litografía. Puedo decir en mi favor, si es que la experiencia de un hombre puede quizá justificarlo, que no sin algún sacrificio me he enseñado a contemplar en profunda quietud los cuadros que cuelgan de las paredes de galerías y museos, que de esos sí, conozco no pocos. Con algo, o quizá mucho, de ese orgullo que nos mueve a buscar

la cultura —acaso por miedo a la ignorancia—, siempre que he visitado una nueva ciudad me he procurado tiempo para recorrer sus museos, y a fuerza de costumbre, algunas gratas memorias pictóricas he juntado en unos cuantos años y la contemplación del arte se ha enraizado en mis antojos, ¿no es ésta la forma en la que adquirimos todos nuestros gustos?

Sé, en mi contra, que nada más molesto puede haber que un extranjero que se siente con el derecho de hablar del mundo por haber pisado suelo extraño. No puedo más que alegar que en mi condición de ajeno hay en las tierras de este vanidoso arte un hombre con quien puedo sentirme especialmente cercano. Por lo menos es de él, del encuentro con sus cuadros, de quien la memoria más viva conservo, o al menos la noción de haberme entregado



La gran ola de Kanagawa (1830-1833), Katsushika Hokusai

conscientemente a la ensoñación de sus trazos. Cuatro son dichos encuentros: tres son reales y sucedieron en Holanda e Inglaterra y el cuarto fue un engaño de la memoria, y se remonta a mi infancia

Al igual que Matthi Forrer, curador del departamento de arte japonés del Museo Nacional de Leiden, mi primer encuentro con Katsushika Hokusai tuvo lugar en la Rijksprentenkabinet (Gabinete de impresiones) del Rijksmuseum de Ámsterdam en 2006. Ésta es la primera imagen que recuerdo: dos samuráis se baten en violenta disputa que se oculta tras la complejidad de los trazos que planchas de madera tallada habían creado, confusión de cuerpos que es también

confusión de colores —cada uno producto de la impresión de una plancha diferente— azules y rojos opacos; facciones caricaturescas que ocultan el fatal destino de uno de los guerreros, cuya mano en evidente contracción de muerte revelaba. Así conocí a Hokusai y así conocí las "imágenes del mundo flotante": el *Ukiyo-e*, estampas de la vida de indulgencia sensual —sensualidad de nieve y de luna— nacidas a finales del periodo de los *shogununatos* en los centros urbanos de Edo, hoy Tokio. Esta escuela, cuyo tema central se mide por la variedad de sus imágenes y cuya influencia se extiende de Tokio a Oaxaca, pasando por las colecciones personales de los impresionistas hasta encarnarse

hoy en día en la figura de Shinzaburo Takeda, favoreció las representaciones del *kabuki* y de las *geishas*, a saber, por una cuestión de demanda popular. Según el historiador del arte Edmond de Goncourt este género fue un producto de la holgura económica en el Japón del siglo XVIII. Refiere Goncourt, que los ciudadanos de Edo, "tras un periodo de prosperidad económica, pudieron, teniendo ambos dinero y tiempo, dedicarse a la indulgencia".

Si bien toda explicación de tipo económica tiende a ser parcial, como sin duda ésta lo es, no dejo de advertir que es verdad que la vasta obra que se conserva de Hokusai, y las varias copias existentes de cada una de sus cuadros, responde

¿Qué ven aquellos

hombres bajo La gran

ola de Kanagawa?

a la mercantilización a la que fue sujeta: el grabado, al permitir la multiplicación de la obra, los volvía accesibles; la ostentosidad los hizo populares.

Pero no fue la muerte

violenta del guerrero samurái sino la calma profunda imperante en otros de sus cuadros la que cerró el vínculo con el ilustre nipón. En efecto, la contemplación de Hokusai significa para mí la contemplación del monte Fuji. La imagen de dos cuadros conservo conmigo: en la primera, el monte sagrado del budismo se levanta entre las sakuras de florecientes cerezos. Inmóvil, con blanca investidura, dotado de una simetría que confunde a quienes no conocemos el divino volcán, el monte Fuji de Hokusai enamora y cual flor de cerezo también flota. En la segunda, entre grabados de varios azules, el lago Suwa es centro de un pasivo escenario: pescadores en

viaje de regreso a casa, al frente una solitaria cabaña parte la escena, al fondo, con el mismo porte y simetría, un azulado monte Fuji contempla la monocromática escena. Éstas son sólo dos vistas de las treinta y seis que conforman el celebrado conjunto, y que después se volverían cuarenta y seis, y más tarde cien. Multiplicación que resulta sorprendente cuando se considera que el conjunto original fue producido en un periodo tardío, cuando, después de una época de retiro, el viejo Manji se vio obligado a volver a los pinceles tras un evento desafortunado en el que su nieto apostara y perdiera la fortuna del gran pintor. A la edad de setenta y tres, tiempo en que culmina las cien vistas, Hokusai —según

relata su propio testimonio— habría comenzado a dominar el dibujo de las estructuras de los seres vivos, con la esperanza de, a los noventa, poder penetrar en su esencia, y

de seguir así, podría, a los ciento cuarenta o quizá un poco más, alcanzar el estado en que cada punto y línea en sus trazos cobrara vida.

¿Fue Blake o acaso Swedenborg quien vio purificadas las puertas de la percepción al entregarse a la contemplación de un cuadro de Vermeer? La percepción del artista debe exceder en mucho a la del hombre común. Donde el hombre ve inertes montañas el artista verá el ser de la montaña, mejor aún, dejará de ver para ser la montaña, que deja de ser también para volverse grabado y lienzo. Así como Dalí tomó la esencia de una roca de la bahía de Portlligat para dar existencia a *El gran masturbador*, Hokusai

retuerce el existencialismo para sacar de la esencia el otro ser de la montaña: ser tinta, ser xilografía, ser deseo.

El segundo encuentro vino más tarde el mismo año en el Albert Victoria Museum de Londres. Acompañando una impresionante exposición de armaduras samuráis, sobresalía al fondo de la galería el inequívoco símbolo del hijo pródigo de Katsushika: un rojo monte Fuji. Idéntico en su simetría pero esta vez despojado de su manto: despojado por un rojo verano, rojo de sol naciente entre cielos aborregados. Colgaba también, aunque más modestamente, un cuadro representando un martín pescador tras una flor de iris y varias lilas, que tal vez confirmarán el viejo haiku de Shiki: "Rosas/ Las flores son fáciles de pintar/ difíciles las hojas". En el mismo cuadro se descifraba un poema y junto al marco su traducción, la cual he olvidado. También pude ver, por una feliz coincidencia, que los había sacado a la luz ese día, un conjunto de bocetos fechados alrededor de 1780 bajo el título The Four Directions of Eastern Capital y que, según se explicaba, se conservan almacenadas por su rareza ---son al mismo tiempo los precursores del manga y unas de las piezas más antiguas conservadas de Hokusai, o más bien de Shunro, nombre con el que fueron firmadas y el primero de los treinta seudónimos con los que firmó su obra a lo largo de su vida.

La tercera vez que me encontré con Hokusai fue en el año 2012, nuevamente en Londres pero esta vez en el Museo Británico, ese purgatorio terrenal en el que Marx gastara arduos años en escribir su inconclusa crítica. En esta ocasión



no fue el monte Fuji sino el morbo lo que en principio me atrajo; de hecho, me hizo pasar por alto que la quimera que contemplaba era obra del gran maestro de Edo: un *ama*, pescadora de perlas, yace desnuda entre montañas, envuelta por los tentáculos de dos pulpos; el más grande de los cefalópodos practica *cunnilingus* con su brutal pico córneo a la vez que busca el clítoris con uno de sus ocho tentáculos, los demás la sujetan como ella también los sujeta



El sueño de la esposa del pescador (1814), Katsushika Hokusai

en amorfo abrazo; el pequeño se satisface en el placer de los labios, y con traviesa contracción aprisiona el pezón del suave seno izquierdo. El fondo de la escena lo cubren declaraciones de mutuo placer y deseo, que probablemente, como lo sugiere Danielle Tallerico, prueban que la perturbadora caricia fue inspirada por la leyenda de la princesa Tamatori, perseguida por el dios dragón del mar Ryujin tras haber robado de su castillo una hermosa perla.

Pero ni el más bizarro erotismo del shunga, esas "imágenes de primavera" que fueran tachadas de obscenas y prohibidas por la ley japonesa a principios del siglo xx, podría opacar al cuadro que tomaba el centro del gabinete: La gran ola de Kanagawa, quizá la pieza más representativa del arte nipón. Pertenece esta xilografía a la serie de treinta y seis vistas del monte Fuji, aunque es éste el cuadro donde el nevado volcán se torna más secundario, empequeñecido por la terrible ola en cuya rompiente espumosa algunos descifran la formación de fractales, mientras otros ven las amenazadoras garras de dragones. Amenazadoras para las barcas que navegan hacia su fatal destino bajo la ola. Amenazadoras para la vida de los monjes en las barcas, quienes en un gesto inusitado apartan la vista de la ola y de su irremediable muerte, todo para hacernos preguntar ¿qué ven aquellos hombres bajo La gran ola de Kanagawa?

El último encuentro, como lo dije, es falso y corresponde a mi infancia, aunque más bien se debe a un engaño de la memoria. Mientras contemplaba absorto el fatal cuadro vino a mí el recuerdo de un libro en cuya primera página se plasmaba la imagen de una barca a punto de ser aplastada por una enorme ola. El libro comprendía el relato de Simbad el Marino, extraído de Las mil y una noches — cuyo nombre evoca al aleph, primero de los números transfinitos— en la traducción de Rafael Cansinos Assens y la imagen era obra del ilustrador francés Edmund Dulac, fechada en 1907.

No evito pensar que la ola de Dulac fue inspirada por la obra de Hokusai. El *Ukiyo-e* se volvió popular en Europa tan pronto como la



Samurai (1830-1833), Katsushika Hokusai

restauración Meiji abrió las puertas del imperio vedado. La obra de Hokusai fue admirada por Monet, van Gogh y otros impresionistas; Claude Debussy la ocupó para la portada de su composición para orquesta titulada *La Mer*, y Roy Liechtenstein hizo uso de ella para "ahogar" a su sufriente chica. Ahora que tengo el libro en las manos puedo comprobar la falibilidad de la memoria: en la ilustración de Dulac no hay tres sino una sola barca, no hay monjes sino aventureros marinos, la ola rompe de derecha a izquierda y no al contrario como la cresta de Kanagawa, pero sobre todo, y esto me lo sugiere más el corazón que la mirada, no hay estoico

monte Fuji en contemplación de la muerte anunciada, no hay Japón, no hay *Ukiyo-e*, no hay un "mundo flotante", no hay placer sensual y no hay Hokusai, no encuentro perdidos en el grabado los trazos de Manji, ese viejo hombre loco por el dibujo.

[►] HUMBERTO BEZARES ARANGO (Oaxaca, 1986). Economista, profesor e investigador de la UABJO, le gustaría ser filósofo. Detesta a Monsanto.

ENTRE LA VANGUARDIA Y LO CLÁSICO: LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE JAPÓN

[ARQUITECTURA]



mi parecer no puede haber ciudad con un paisaje urbano más contrastante que la cuidad de Tokio. Una tierra de vanguardia y costumbrismo que combina el pasado y el futuro, el rito, la estética y la técnica. Sumergida entre una maraña de rascacielos, jardines de espectacular belleza y antiguos templos emblemáticos, nos permite apreciar el paso del tiempo, que lejos de ayudar a comprender la coexistencia entre ellos y la interpolación de cada espacio y edificio, nos deja la gran incógnita de cómo ha sido posible la evolución de una arquitectura tradicional a una arquitectura tan compleja que se impone hasta en el más recóndito lugar del mundo. Y por compleja me refiero no sólo al diseño pulcro de los espacios, el uso creativo de la luz y de la integración de las gigantescas formas geométricas al paisaje, sino al uso de

la más alta tecnología para el funcionamiento del edificio, desde soluciones de estructuras antisísmicas perfeccionadas a partir del temblor de 1923, hasta sistemas para la variación volumétrica del aire, paneles solares, censores de ocupación y toda clase de soluciones automatizadas que interactúan con un edificio, ya sea de forma orgánica, llena de trasparencias o de un diseño de tal simplicidad que embelesa a los transeúntes.

Pero esta arquitectura, obviamente, no ha sido así desde un principio. El arquitecto Toyo Ito (Seúl, 1941), ganador del Premio Pritzker en 2013 y el sexto japonés en recibir este Nobel de la arquitectura, recalca que "la arquitectura es la novedad y el cambio incesante, todo debe ser factible de transformarse". La arquitectura de Japón es un campo de experimentación

continuo que responde principalmente a las necesidades demográficas; la arquitectura se ha ido transformando en soluciones verticales —no sólo en Japón sino también en todo el mundo. Sin embargo, en esta evolución arquitectónica han permanecido dos factores arraigados en su cultura: el simbolismo y la sensibilidad.

El origen del diseño minucioso y la perfección del ambiente que caracteriza a los japoneses se remontan a la minka, que literalmente significa "casa de la gente". Fueron las residencias ocupadas desde el más alto cargo del pueblo hasta el más pobre granjero, rompiendo barreras sociales, y que de acuerdo al clima y terreno de cada región, se edificaron en varios estilos, con variaciones que iban de la cubierta de paja muy inclinada del norte, que soportaba las intensas nevadas invernales, a edificios más pequeños y bajos en el sur, con pisos elevados para maximizar la ventilación y minimizar los daños en caso de inundación. El pintor japonés Mukai Junkichi (Tokio, 1901-1945) dedicó gran parte de su vida a dibujar minka de paja tradicional en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando en el campo muchas de ellas eran abandonadas al deterioro y en las ciudades eran derruidas para dejar espacio a los edificios modernos. La minka fue elaborada con materiales procedentes de sus bosques y montañas, de ahí surge el simbolismo más peculiar de esta construcción: el pilar de madera, generalmente redondo por identificarse con el cielo, en contraste con la tierra, simbolizada por el cuadrado. Si un pilar se rompía o caía, instantáneamente toda la estructura (cielo y tierra) se derrumbaba. Así, un techo a dos aguas

con fuerte pendiente y con pilares inclinados entrecruzados en la parte de arriba, daba lugar al estilo *gasso-zukuri* (literalmente "estilo de las manos en plegaria").

En este marco surge el estilo arquitectónico sukiya (siglo xvi al xvii). Estas edificaciones tradicionales nos muestran los primeros planteamientos básicos para el diseño de los espacios, condicionado por el pabellón del té y el uso del tatami (estera de paja) de medidas antropométricas (90 x 180 cms.). Antes de la adopción del sistema métrico que puso fin a esta medida, el diseño de las habitaciones de una vivienda se reglamentaba por el número de tatamis que pudiera contener el espacio; aún hoy en día el salón de té debe de medir 4.5 tatamis, colocados cuidadosamente y nunca en cuadrícula, pues se dice que si tres o cuatro esquinas coinciden en un solo punto traerán mala fortuna. De esta forma se iban diseñando los espacios de una casa en múltiplos de noventa. La máxima sensibilidad de los japoneses se ve reflejada en la casa de té, espacio que fue creado como un escape a la presión del trabajo, la violencia y el militarismo de una sociedad feudal, pero principalmente usada para expandir los horizontes del individualismo.

Los espacios interiores de una vivienda se dividían mediante paneles deslizantes hechos de papel opaco *fusuma* y papel traslucido *shoji*, que provee una ventilación natural para tolerar el calor y la humedad en verano. La versatilidad de este "divisor de ambientes" (que en las casas acomodadas era decorado con pinturas de hermosos paisajes o motivos naturales, invitando a la relajación y meditación) permitía abrir o

El budismo también juega un rol importante en la estética de los espacios, particularmente el concepto de "zen" que se asocia con la simpleza, el vacío, la calma y la armonía.

cerrar las puertas para obtener una habitación más amplia en cuestión de minutos, permitiendo varios usos para un mismo local. Este detalle ha sido un parteaguas para la arquitectura contemporánea, pues el espacio abierto se ha convertido en el ícono de las casas modernas, suplantando la transparencia del *shoji* por el uso del vidrio que permite, así como en las casas de los samuráis y los sacerdotes budistas, contemplar el jardín creando la sensación de un paso continuo entre exteriores e interiores.

El arquitecto Frank Lloyd Wright (Wisconsin, 1867-Arizona, 1959) fue uno de los pioneros en diseñar espacios en los que cada habitación o sala se abre a las demás, con lo que se consigue una gran transparencia visual, una profusión de luz y una sensación de amplitud y abertura. Tras su primer viaje a Japón en 1905 y su regreso en 1916 para la reconstrucción del Hotel Imperial en Tokio, Wright observó de cerca las características de la arquitectura tradicional nipona. Maravillado por su modulada geometría, sencillez y sus interrelaciones con el paisaje, la calificó como "más cercana a lo moderno" y acorde a "la idea espiritual de lo natural y la

simplicidad orgánica". Wright empleó estos conceptos para el diseño de las casas Glasner (1905), Hardy (1905), Robie (1908-10), y la propia Casa de la cascada (1934), edificadas en Estados Unidos; aunque el propio Wright, con su característica "humildad", diría en su autobiografía que muchos de los elementos conceptuales de la arquitectura japonesa "coincidían" con aquéllos que él venía desarrollando por su cuenta.

Cabe señalar que la presencia en Japón de este arquitecto y otros de talla internacional influenció a los japoneses como Kenzo Tange (Ozaka, 1913-Tokio, 2005), Arata Isosaki (Oita, 1913), Fumihiko Maki (Tokio, 1928), Kazuo Shinohora (Shizouka, 1925-Kawasaki, 2006), Kisho Kurakawa (Kanie, 1934-Tokio, 2007) e Hiroshi Hara (Kanagawa, 1936), arquitectos egresados después de la Segunda Guerra Mundial que, a través de viajes por el mundo y especialmente a América, se encargaron de la divulgación de la arquitectura funcional para el mejoramiento de la vida de los japoneses que habitaban en la urbe. Paradójicamente, mientras Wright se maravillaba de la arquitectura



tradicional japonesa, los propios nipones le daban la espalda, apostando por la influencia internacional y moderna, pues desde la era Meiji (1868-1912) habían sido expuestos a una arquitectura extranjera, cuando arquitectos europeos y norteamericanos fueron traídos para desarrollar las más importantes sedes imperiales y comerciales, al tiempo que los arquitectos japoneses fueron educados en universidades extranjeras. Sin embargo, en esa transición y disyuntiva algunos arquitectos trataban de fusionar lo tradicional con lo moderno. Kenzo Tange fue uno de los precursores en involucrar la cultura japonesa en sus primeras obras, pero en la década de los sesenta, se convirtió en uno de los mayores impulsores del estilo internacional, basando sus diseños en un orden estructural muy claro y definido, pero que finalmente hacia los años setenta adoptó formas más orgánicas.

La segunda generación de arquitectos internacionales como Tadao Ando (Osaka, 1941), Toyo Ito (Seúl, 1941), Itsuko Hasegawa (Shizouka, 1941), Kasuyo Sejima (Mito, 1956), Ryue Nishizawa (Kanagawa, 1966), se han distinguido por una arquitectura moderna basada en tradiciones ancestrales. Para comprender un poco de su estética arquitectónica se debe desviar la vista hacia la religión: el sintoísmo y el budismo, las dos grandes religiones de Japón. El sintoísmo, basado en la creencia en espíritus o kamis, con gran énfasis en la naturaleza, ha influenciado de gran manera a los arquitectos japoneses: constantemente buscan su inspiración en ella, tomando formas orgánicas como la estructura de vigas de la Mediática de Sendai del arquitecto Toyo Ito, que asemeja

el entramado de un árbol. Ito frecuentemente dice que sus más grandes inspiraciones las encuentra en la naturaleza, usualmente en el viento y el agua. Ryue Nishizawa creó la casa llamada Garden & House, ubicada en Tokio, cuya fachada está cubierta de flora que salta a la vista y se asimila más con la naturaleza que con el concreto. El budismo también juega un rol importante en la estética de los espacios, particularmente el concepto de "zen", que se asocia con la simpleza, el vacío, la calma y la armonía. Estas características valoradas por los japoneses, desde una perspectiva ritual más que estética, son fáciles de ubicar en los jardines y otros lugares tradicionales, y es sorprendente cómo se han ido integrando en la arquitectura actual. Se pueden ver grandes espacios de vacío intencionado en la obra de Tadao Ando, otro ganador del premio Pritzker; incluso para realizar este efecto el uso del concreto es idóneo para abarcar grandes áreas con enormes alturas. El concreto, un producto totalmente occidental, que es plano y uniforme, facilita estos grandes vacíos.

De las casas tradicionales sólo quedan las que podemos ver en parques temáticos y villas protegidas por la unesco. La ciudad adopta cada vez más el estilo occidental y al mismo tiempo lo trasciende. Pero todo vuelve al pasado; en medio de este proceso de simbiosis entre lo tradicional y lo occidental, la crítica se ha centrado en la construcción del Estadio Olímpico para los juegos del 2020, diseñado por el despacho Zaha Hadid Architects de Gran Bretaña, para lo cual se derribará el Estadio Nacional (construido para los juegos olímpicos de 1964) y en su lugar

se erigirá un conjunto futurista que contrasta y opaca a la antigua estación de policía (Meiji Jingu Gaien) que alberga a la galería memorial de pintura Meiji (Kaigakan). Un grupo de arquitectos encabezados por Toyo Ito sostienen que es un estadio "demasiado artificial", o en otras palabras, muy moderno para el contexto histórico y cultural de Shinjuku. ¿Acaso los japoneses están revalorando sus tradiciones, su cultura, su propio estilo? Esta tendencia no sólo se presenta en Japón sino en muchas partes del mundo, la mirada vuelve hacia atrás, hacia la arquitectura vernácula. Japón tiene los recursos de madera, bambú, piedra y tierra, pero la cuestión demográfica y los intereses industriales son grandes barreras que aún quedan por librar, y sólo el esfuerzo y el talento de miles de hombres alrededor del mundo podrá demostrar que lo bello y lo útil, la materia y el espíritu, la vanguardia y lo clásico, pueden y deben convivir.

[►] EYRA VIOLETA BRAVO (Oaxaca, 1983). Arquitecta y bioconstructora. Activista a favor del uso del adobe, la tierra y el bambú; y en contra de Monsanto.





La educación no es la respuesta a la pregunta, la educación es el medio para encontrar la respuesta.

Frida Sosa Castañeda

MIWA YANAGI

[FOTOGRAFÍA]



omo en la literatura, como en los sueños, la obra de Miwa Yanagi (Kobe, 1964) se inicia en el mundo del recuerdo. En ese mundo se tornan misteriosas ciertas figuras. Los niños, los ancianos y las mujeres se convierten en personajes salidos de dramas. No forman parte de la realidad sino de la literatura.

Miwa Yanagi es una fotógrafa que refleja su angustiante pasión por la infancia y la vejez, para las que recrea escenarios donde los personajes de su obra deambulan en horizontes catastróficos. Siempre impulsados por el deseo de la autora de completar algunas historias. En sus fotografías existen mujeres cuyos cabellos se disparan en el aire y cuerpos se convierten en troncos viejos y abandonados en un bosque, rodeados de objetos que habitan el mundo de fantasía de los Hermanos Grimm. Su inspiración viene de los libros: "Esta serie de fotografías ['Fairy Tale']

que he realizado en diez años es un homenaje a diferentes cuentistas que me enseñaron que se puede soñar con los ojos abiertos, con los ojos del corazón".

Sus fotografías se instalan en un mundo donde la memoria no tiene un lugar exacto, allí donde las palabras no son suficientes para nombrar las cosas y donde cada objeto toma un significado múltiple.



Little Brother and Little Sister (2005), MIWA YANAGI

Sus fotografías se instalan en un mundo donde la memoria no tiene un lugar exacto, allí donde las palabras no son suficientes para nombrar las cosas y donde cada objeto toma un significado múltiple. Con la noche no sólo llegan los sueños sino una sensibilidad intensificada. Las imágenes brotan de su mirada austera y frágil, como la de un animal que aprovecha la oscuridad para moverse. La imagen aparece. Se asoma. Se apodera de la visión del espectador. Vuela. Es libre porque es lo que no se puede definir.

Una mujer aparece tendida sobre un charco de agua en primer plano, en blanco y negro. La vejez se asoma en pequeños fragmentos, su cara es la máscara de una anciana muerta, sus ojos son el reflejo de una ausencia: la niña en medio de una casa abandonada, el personaje está presente para el espectador pero en la fotografía ha muerto.

[▶] Frida Sosa Castañeda (Oaxaca, 1992). Fotógrafa y estudiante de comunicación visual.

ROLAND JACCARD O LA POSIBILIDAD DE LA NIPONOFILIA HELVÉTICA (DE CIORAN AL *MANGA*)

[CRÓNICA]



ace unos meses me cité con el escritor suizo Roland Jaccard en el segundo piso del Café du Flore en París. Le había escrito un par de correos en donde le hacía preguntas sobre Cioran, con quien cultivó una relación cercana durante décadas. Sus respuestas electrónicas, además de amistosas, eran bastante lacónicas, pues contenían tácitamente el mismo mensaje: "Un día de éstos nos veremos cara a cara y podremos charlar tranquilamente del tema".

En fin, la cita se confirmó y me vi de nuevo en un París radiante de sol, con pocas monedas en la bolsa y realizando complejas faenas para lograr conseguir alojamiento diario con amistades (las porteras en París pueden llegar a competir con la maligna astucia de la Gestapo). El mismo día de mi llegada, un 14 de julio, fui amenazado en la madrugada con un cuchillo por una banda de adolescentes africanos, a los cuales por fortuna pude evadir. No era yo un invitado, sino una víctima en potencia en aquella ciudad maldita; sin embargo, no me quedaba más que ofrecerme al sacrificio en traje de gala.

La voz de Jaccard podría ser fácilmente tomada por la de un locutor de radio; articula pausadamente las frases y entona la última sílaba de la oración. Cuando lo vi subiendo las escaleras del Flore (donde podría ya considerársele como parte de la decoración) se presentó en un estilo sobrio y sofisticado a la vez: hombre delgado, alto, portando gafas negras y sombrero, emanando una poderosa juventud septuagenaria. Entendí a lo que Cioran se refería cuando

le escribió alguna vez: "Usted es poseedor de una elegancia incurable".

Hablamos al principio de quien fue su mentor espiritual y gran amigo. Yo me había dejado fascinar por la imagen del filósofo rumano desde hace algunos años, y buscaba encontrar testimonios vivos que pudieran darme información de primera mano sobre este refinado bufón metafísico. Roland confirmó mis sospechas: Cioran era un gran conversador y poseedor de un sentido del humor privilegiado. Cuando

le pregunté si alguna vez lo había visto iracundo, me comentó que una de las pocas ocasiones en las cuales vio al nacido en los Carpatos perder los estribos, fue cuando un filósofo universitario pidió que le dedicara sus libros y discutir "seriamente" sobre ellos

Jaccard no había sino encarnado estas actitudes, pues ambas personalidades combi-

nan armónicamente la estética de lo negativo con la ligereza de espíritu y la ironía alegre. Ambos fueron admiradores de Weininger y de la Viena que sucumbía a los embates de la historia (la madre de Jaccard era austriaca) y como testimonio le rinde un homenaje a la antigua capital del imperio Austro-Húngaro en su ensayo *Retour à Vienne*, en donde mezcla su autobiografía con la exploración de la Viena de mediados y finales del siglo XIX. Rápidamente

se unieron a la mesa otros invitados ausentes, como Schopenhauer (en el lugar de honor), así como Albert Caraco, Clément Rosset, Peter Bichsel y Frédéric Schiffter.

Hablamos un poco de todo, incluso de mujeres. A él le gustan las asiáticas, sobre todo las japonesas, ¿será a causa de sus esbeltos cuerpos, su feminidad infantil o acaso por su equívoco refinamiento erótico? Para su suerte, un número importante de estos especímenes pasean por París con ojos enamorados de perfectas vícti-

mas (o en las alas de los hospitales psiquiátricos, por depresión nerviosa). Su amor por la cultura nipona llegó a tal extremo que se lanzó a la tarea de escribir un *manga* que narra la historia de amor entre un escritor dandy de cabellos blancos (George) con una joven estudiante japonesa, llamada Keiko. La autobiografía se encuentra apenas disimulada. En el relato,

todavía inédito, se rescata la figura de Richard Brautigan, otro escritor niponófilo de origen estadounidense a quien conoció en la Keio Plaza de Tokio.

Con la pérfida complicidad fotográfica de Romain Slocombe, Jaccard publicó en la editorial Zulma una selección de sus diarios íntimos; donde se intercalan imágenes de jóvenes colegialas niponas con agridulces reflexiones sobre las relaciones humanas, por ejemplo:

Yo era libre, ciertamente, pero se trataba de aquel tipo de libertad que pesa demasiado, y que cambiaría gustoso por las cadenas de un amor compartido.

De las mujeres siempre había esperado a que me traicionaran, esta traición yo la buscaba; aunque fuese para confirmar la siniestra opinión que ellas me inspiraban. ¡Cómo cargamos con ideas falsas! La complicidad más tierna, la amistad más atenta, ellas me la habían prodigado generosamente, mientras que yo me obstinaba en decepcionarlas. Avaro con mi tiempo, avaro con mi sexo, no les había otorgado más que lo superfluo.

Yo era libre, ciertamente, pero se trataba de aquel tipo de libertad que pesa demasiado, y que cambiaría gustoso por las cadenas de un amor compartido.

Se necesita una gran sutileza para comprometerse sin por ello privar ni privarse de la libertad. La fidelidad es a la vida emocional lo que la uniformidad es a la vida intelectual: un simple testimonio del fracaso.

De Cioran al *manga*, del Flore al Chez Yushi, de la metafísica del ping-pong a *Les invasions barbares*, del suicido en un castillo al encanto de las piscinas, esos fueron los tópicos fugaces de mi encuentro con Roland. La próxima vez hablaremos de Viena.

[▶] GUILLERMO DE LA MORA IRIGOYEN (Guadalajara, 1989). Cursó estudios de filosofía en la Sorbona de París y actualmete hace lo mismo en la Universidad de Guadalajara, donde se le eterniza la carrera.

KAMI NO MICHI: LA VÍA DE LOS DIOSES

[RELIGIÓN Y FILOSOFÍA]



T

e Mircea Eliade hasta Teitaro Suzuki, se ha intentado explicar que el gran tema encubierto del mito y la religión es la felicidad de los hombres. Fue Aristóteles. quien afirmó que buscamos la felicidad por ella misma; en cambio, buscamos el honor, el placer y la inteligencia, porque creemos que mediante ellos llegaremos a poseerla. Más aristotélicos que Aristóteles, los que pertenecemos al mundo occidental (aunque sea admitidos por un incidente histórico y en el perpetuo camino del dilema ontológico) somos incapaces, en esta época, de decir otra cosa con la misma convicción con la que afirmamos que, a pesar de las sesudas ideas heredadas de los teóricos y la ventajosa técnica de los prácticos, no hemos sido felices. Sin embargo, creo que se debería restringir de vez en cuando el uso

de los predicados universales de inflexión pesimista, así, sin incurrir en excesos, caeríamos en una intuición expresada desde la proximidad familiar y verdadera del hecho ineludible de ser uno mismo, la certeza personal de que no he sido feliz. En cuanto a la tradición literaria se refiere, es ocioso siquiera imaginar que se hubiese edificado en el uso permanente de la primera persona. Pienso que no sólo aprehenderíamos a lo más ésta o aquélla intuición sino que seríamos auténticos huérfanos errando en la historia, pues al no sentirnos incluidos en la intemporalidad de las ideas, el gran proyecto "humanidad" permanecería aún inconcebible. Un Nerval que comenzara su prosa con una afirmación tan ceñida como "Mi sueño es mi segunda vida", no sería más que una trivialidad. Hay, afortunadamente, un tipo de autores que, a pesar de fijar a sus personajes o cavilaciones a la tragedia introspectiva, pueden llegar a ahuyentar el aislamiento y volverse infinitos, cruzando de cabo a rabo el espacio y el tiempo. Atentos a las inquietudes temporales de Eguchi en la novela *La casa de las bellas durmientes*, obra donde Kawabata devela la necesidad individual de un anciano por rememorar la juventud, concluiremos casi uniformemente que es un ejemplo satisfactorio del desenlace moderno de este problema que de época en época atormenta el alma de las culturas.

H

En la gran historia filosófica china, la felicidad está asociada a la dimensión religiosa de la vida. El shinto es la palabra para designar la totalidad de su enseñanza, en japonés se traduce por el término kami no michi, donde michi significa "práctica" o "camino" y kami, "lo supremo". Ambas nociones han tenido una evolución particular; sin embargo, se pueden definir como el conjunto de relaciones de los hombres con lo divino. Ha de hacerse notar que la literatura del shinto se compone de mitos y genealogías donde se trazan épicas historias familiares y formas rituales y de oración a los dioses. En el Kojiki, por ejemplo, escrito en lengua turania a fines del año 712, se expone la historia de la humanidad desde la creación hasta el gobierno de la emperatriz Suiko (628 d. C.), y en el Idzumo Fudoki (733) está contenida la topografía e historia de la provincia de Idzumo, junto a la descripción hereditaria de las antiguas familias. Fue Cyril Connolly en su The Unquiet Grave, quien afirmó que solamente

la sabiduría sintoísta tenía una afinidad natural con Occidente; según sus palabras, el sentido religioso de los japoneses es el más práctico del mundo oriental, pues centran sus doctrinas en "el arte de ser feliz". Durante la época Yenghi (901-923), se escribió una colección de normas rituales llamada Yenghiciki, que contiene sesenta y cinco oraciones, de las cuales se desprende Oharai o "el servicio de purificación general" (en la versión de W. G. Aston), la oración más importante por su carácter ritual de entrega a los dioses o kami y por la cual se da pie a la ceremonia del shinto en donde, además de cantar liturgias solemnes y ofrecer bienes variados, un sacerdote asiste a la purificación de las almas con el fin de entregarlas plenas a los dioses que asegurarán la felicidad.

III

En el ir y venir de las multitudes cosmopolitas, la fatal constancia del predicado "no he sido feliz" aparece impresa en la conciencia del sujeto. Quizá su tenaz frecuencia se deba a una suerte de doble verdad que señala, por un lado, que no podemos aducir otra frase tan contundente para explicar la historia y, por otro lado, que tampoco existe una motivación tan profunda para el que practica un acto de creación. Creo que fue Octavio Paz quien sostuvo que tenemos por primera vez el extraño privilegio de experimentar que desde el primer texto que se haya escrito, sean cuales sean las estructuras, los puntos de vista o los personajes que involucre una novela, una epopeya o un drama, toda obra literaria ha sido siempre el producto de un intenso y liberador monólogo. ¿No querrá decir esto tal

La mitología del kami no michi une los principios antagónicos del cosmos en una sola realidad, pues el ser y no ser mutuamente se engendran como el sonido y su tono mutuamente se armonizan.

vez que es la literatura de todas las latitudes el íntimo bálsamo contra la infelicidad, la zozobra o la soledad? Si las obras de Confucio, Homero o Tanizaki nos atañen aún en este tiempo es porque enseñan que lo único singular y real de la vida es la relación del hombre y sus dioses, del mismo hombre y sus demonios. Nos aflige de esta manera la reacción de Raúl Zurita ante la idea de un Alighieri hundido en el desasosiego. "Ésta es la soledad: escribir algo tan colosal, tan enorme —ni más ni menos que escribir una travesía por lo que está desde siempre fuera del lenguaje, por la muerte— sólo para escucharle decir a su amor, a Beatriz, las cosas que ella jamás le dijo". No podemos ignorar el hecho de que siendo hombres de hoy, recientemente atraídos hacia la conciencia global de la filosofía y la literatura que incluye a los autores del Japón, la admiración o la nostalgia por el pasado a veces domine nuestro espíritu, siendo a su vez infecunda para revivir la vieja llama literaria ya extinta. Dicho ímpetu está en el poeta que ve cerca de las provincias de Seishu y Mitilene el parentesco con Ise y Safo, y advierte que su

vínculo es algo más poderoso que la sangre. Se encuentra en la conciencia del Premio Nobel, Oe o Montale, que reconoce a sus colegas del pasado, ilustres o anónimos, tolerados o perseguidos por realizar su oficio.

IV

La ética del kami no michi está construida en la relación de los dioses con el hombre libre de pecados. Tomobeno Yasutaka en el siglo XVIII explicó que la ablución no era sólo la limpieza del cuerpo con el agua lustral sino la vía de la pureza, la elevación y la moral, pues si un hombre es realmente sincero y leal en su espíritu, tiene la seguridad de que está en comunión con lo divino. Nos conviene recordar que hay un aspecto especial de la ética que se desarrolló en el sistema moral del mononofu no michi o "el camino de los caballeros combatientes", los samuráis. De los ideales budistas y del menosprecio de la vida característico del Tao chino, según la interpretación histórica de Roger Riviére, surge en la clase militar japonesa durante el siglo XII una moral mezclada de piedad filial

absoluta, calma, bravura, dominio y desprecio por la muerte que tuvo su expresión más álgida en la práctica del harakiri o "rito de suicidio". Perteneciente al código mononofu no michi, el harakiri se empleaba para castigar a un caballero que hubiese caído en falta, para conseguir el perdón de alguna culpa o para acompañar a un jefe difunto. Es sabido que el rito se hacía abriéndose el vientre de izquierda a derecha con un puñal sagrado, mientras que un amigo íntimo cortaba la cabeza con un sable. Bajo el sabio precepto de la enseñanza del budismo zen, combinación precisa de taoísmo, iluminación y confucianismo con el arte de la ceremonia del té. los jardines, la caligrafía, la poesía y la esgrima, a la figura del samurái le reconocemos su intensidad, pero al mismo tiempo su imperdonable falta de sensatez.

Un samurái pidió a un maestro que le explicara la diferencia entre el cielo y el infierno. Sin responderle, el maestro le lanzó numerosas injurias. Furioso, el samurái desenvainó su sable con la intención de decapitarlo.

"He ahí el infierno", dijo el maestro, antes de que el samurái entrara en acción. El guerrero, pasmado por estas palabras, se calmó de inmediato y enfundó el sable en su vaina. Comentando este último gesto, el maestro agregó:

"Y he ahí el cielo".

V

Espectadores transitando hacia la sensible pérdida de la intimidad "intensa y liberadora" del monólogo, sentimos que hemos arribado al punto en el que la victoria productiva de la





soledad se reduce sin retorno. Tememos que exista una certeza más visible en la inmediatez bulliciosa de las ciudades que cercan con infinidad de sombras la luz del individuo, que en el íntimo mundo del creador que permanece en vilo intentando comunicarse acertadamente con los otros como un ventrílocuo que mana a través de su obra; porque, ¿no es verdad que al escribir se vincula indisolublemente la existencia del autor a la de los demás?, ¿podemos negar que por el enigmático poder de la creación literaria, no pudiendo conocer a todos, es a todos precisamente a quien contiene e incumbe?, ¿no es cierto, como afirma Sabato de Flaubert, que de

no ser por el sacrificio de Emma Bovary, aquella "neurótica de provincia", él no se habría salvado de su inconfesable neurosis, mostrando que el drama de su novela se corresponde al de su propia existencia? Finalmente, el más pervertido y desgarrado territorio de lo humano, afín al de la soledad creativa y al de la certeza de no haber sido feliz, es el de la fe que, masificada por las viejas instituciones característicamente occidentales, mantienen a los hombres separados de la auténtica búsqueda que exige toda visión estética del mundo. Curiosidad o suprema revelación para Occidente, la mitología del kami no michi, diseñadora de la conciencia cultural japonesa, une los principios antagónicos del cosmos en una sola realidad, pues "el ser y no ser mutuamente se engendran como el sonido y su tono mutuamente se armonizan". De aquí que los dioses (Ameno minakanushi no kami y Kammusubi no kami) se hubiesen producido a sí mismos en medio del espacio atemporal de su creación ex nihilo

Canek Sandoval (Oaxaca, 1988). Estudió filosofía. Es reseñista en periódicos digitales. En 2012 fue uno de los ganadores del premio de ensayo Caminos de la Libertad. Su *blog* es: www.girasom.blogspot.mx.



OAXACINE - OAX / MX

OAXACINE - OAX / MX

DAXACINE - DAX / MX



Viridiana Choy

METÁFORAS ANIMADAS: HAYAO MIYAZAKI

[CINE]



Me gusta la expresión "posibilidades perdidas". Nacer significa estar obligado a elegir una época, un lugar y una vida. Existir aquí, ahora, significa perder la posibilidad de ser otras innumerables personalidades potenciales.

HAYAO MIYAZAKI

l reconocimiento de la animación japonesa tiene un punto cúlmine: en 2001 Hayao Miyazaki gana un Óscar con El viaje de Chihiro. La cinta obtuvo más de cuarenta premios en todo el mundo y el Óscar sólo fue una bomba mediática que comercializó con mayor eficacia las películas del artista en Occidente. Hace apenas trece años que se voltea a ver al anime japonés como un género de cualidades muy distintas a lo que se produce en Disney o Pixar (por mencionar dos

de los estudios más conocidos). Los creadores orientales son dueños de una riqueza narrativa distante al lenguaje narrativo y audiovisual norteamericano; dicha tradición, que se desarrolla desde 1940, tiene una larga lista de creadores. Su manera de contar historias resulta una cualidad que para los amantes del cine representa un gran mérito; probablemente sea un defecto para un espectador acostumbrado a la narrativa de un solo nudo.

Hayao Miyazaki (Tokio, 1941), guionista, ilustrador, dibujante de *manga*, productor y director de dibujos animados, fundó junto con Isao Takahata (Ise, 1935) el Studio Ghibli en 1985. La casa productora representa para los japoneses un valioso tesoro nacional. *Nausicaä del valle del viento* (1984) es la primera película del estudio y supuso el primer gran éxito de

En ambas películas encontramos demonios y espíritus que, alimentados por la ira o la bondad, determinarán un inevitable fin apocalíptico; pero también a través de la destrucción conocemos la resurrección del mundo, como si la metáfora hiciera homenaje al levantamiento de Japón entre las ruinas de la Segunda Guerra Mundial.



Miyazaki, pero también es una pieza que marca el inicio de su estilo, un sello que será distinto de sus participaciones anteriores en series animadas. A La princesa Mononoke (1997) antes de El viaje de Chihiro, se le consideró la película japonesa más taquillera en su momento. Obras como Mi vecino Totoro, Kiki, entregas a domicilio, El castillo en el cielo, o Porco Rosso, alcanzaron cierto interés internacional. El castillo ambulante (2004), Ponyo en el acantilado (2008), vuelven a obtener el reconocimiento de la crítica y a ser nominadas al Oscar; pero es hasta 2014 con El viento se levanta que lo obtiene en la categoría Mejor película de animación y con la que Miyazaki anuncia su prematura retirada del mundo del cine.

Los críticos y cineastas apuntan que El viaje de Chihiro es la "mejor obra" del director, pero su argumento resulta injustamente medido por números en taquilla. Habría que recordar que los Studios Ghibli en su ideario se propone "producir obras que sean interesantes, rentables y tengan mensaje". En su obra se recrean a princesas-heroínas, mujeres solícitas, hábiles en el arte de la pelea y que siempre buscarán la reconciliación con el medio hostil que las rodea; probablemente las princesas Nausicaä y Mononoke sean los personajes más complejos. La primera vive en una región protegida, pues los bosques se han vuelto tóxicos y su aire está lleno de esporas venenosas que matarían a cualquier ser humano en segundos; en ellos

viven insectos gigantes que intentan proteger su hábitat. Con Mononoke ocurre algo similar, la Princesa Lobo lucha por preservar su bosque, donde ha sido construida la Ciudad de hierro (una fábrica que explota los metales del lugar), y cuyo impacto genera descontento entre los animales que lo habitan. Debido al daño al medio ambiente, manadas de monos. jabalíes y lobos alimentan su desprecio por la raza humana que los lleva a inevitables guerras y masacres. En ambas películas encontramos demonios y espíritus que alimentados por la ira o la bondad determinarán un inevitable fin apocalíptico; pero también a través de la destrucción conocemos la resurrección del mundo, como si la metáfora hiciera homenaje al levantamiento de Japón entre las ruinas de la Segunda Guerra Mundial.



La apertura de Japón no es gratuita, retomando en algún momento la idea de nacionalismo en el cine, Akira Kurosawa dijo:

En mi juventud se nos pedía a los estudiantes que nos interesáramos por la cultura tradicional del país. El patrimonio cultural de Japón representa para mí algo esencial. Y sobre esta base fui influenciado por el cine. Eso fue lo que me permitió juzgarlo e intentar absorber de él lo que me pareció mejor y más conveniente para mí, sin jamás olvidar las tradiciones japonesas.

Pero la consecuencia de su apertura es su exceso; a partir de los noventa los creadores orientales en su afán de incursionar en el mundo del cine como una industria, hacen que sus clichés sean fáciles de distinguir (por lo menos en las películas más comercializadas): el exceso de sangre, sexo (con el hentai), guerra y tecnología. Hayao Miyasaki en medio de una industria del entretenimiento, marcada por estos aspectos, retoma el imaginario de una tradición apegada a lo sagrado, pero combinada con una fuerte influencia occidental.

Cuando Japón fue derrotado en 1945, el director tenía apenas cuatro años, dejó de querer a su propio país; es por ello que en su fotografía la influencia europea es determinante. Europa representa para el creador el refugio ante dos países que desprecia: Japón por perder y Estados Unidos por vencer. Tal vez esta influencia lo hace apegarse a un lenguaje universal que contempla al espectador, cuida que sus obras sean agradables y accesibles a cualquier tipo de público no

necesariamente infantil. A diferencia de lo que se produce en su país y al respecto de la generación de *otakus*, "fanáticos del *anime*", afirma: "Casi toda la animación japonesa se realiza sin apenas observar a las personas reales [...]. Está producida por seres humanos que no soportan mirar a otros seres humanos".

Para situarnos en el género de animación es

indispensable hacer referencia también al fenómeno del *manga* (libros ilustrados) como un previo de muchas cintas que fueron adaptadas a raíz de su éxito editorial. El *manga* representa casi el cuarenta por cierto de producción de libros nipones y es un determinante estético en el *anime*, pues mientras en la industria norteamericana los dibujos animados son más movimiento que historia, en Japón la historia transcurre incluso cuando las imágenes no se mueven, a través de planos lentos, estilo que tiene una influencia de la tradición milenaria de su literatura ilustrada.

Las películas del cofundador del Studio Ghibli hay que verlas más de dos veces; probablemente en un corto plazo las habremos olvidado, debido a sus muchos personajes y la complejidad de sus nudos, que parecen hilos entretejidos de historias que pertenecen a un todo. El afán bélico, otra muy distinguida característica del estilo japonés, no se omite en Miyazaki, pues

Casi toda la animación japonesa se realiza sin apenas observar a las personas reales [...]. Está producida por seres humanos que no soportan mirar a otros seres humanos.

en todas sus películas no hay un papel antagónico como "los malos son muy malos", personajes que dominados por un exceso de ira y ambición ponen en aprietos no sólo a los protagonistas, sino también representan la típica amenaza de la destrucción al mundo; lo curioso es que en estas historias sí se llega al extremo, y se da paso a una reconciliación, un tema difícil de

encontrar en el cine occidental

No es ningún secreto que la influencia de estas películas nos recuerde a clásicos como Lewis Carroll, J. R. R. Tolkien, Hans Christian Andersen y a la mitología griega, entre otros. Miyazaki recrea innumerables metáforas en sus películas con las que incita a profundas reflexiones, algunas más explícitas y cercanas a lo filantrópico y ambiental, pero otras más cotidianas e inesperadas, como por ejemplo el de la bruja Yubaba, que en El viaje de Chihiro se apodera de los nombres de sus sirvientes y cuya magia convierte a los padres de nuestra heroína en cerdos; dicha mujer viste y vive con un atuendo y una casa de corte europeo; lo que nunca imaginamos es que el gran defecto detrás de su cara autoritaria es el inmenso amor por su hijo, un bebé gigante y melindroso que destruye todo a su paso en cada berrinche, y que extrañamente no puede controlar. El gran mérito de El viaje de Chihiro es el de retomar



de manera didáctica el asunto de la ritualidad oriental: en el arco o tori que representa el inicio a un mundo sagrado, el contener la respiración al cruzar el puente, el espíritu de un río representado en un dragón blanco; y la distinción de los detalles más mundanos que captamos los espectadores más obsesivos son: el deseo repetitivo de limpieza y el olor de la comida que se prepara. En El castillo vagabundo una niña con un complejo terrible de fealdad es convertida en una decrépita abuela y al no poder confesar a nadie su hechizo huye para luego instalarse en el castillo de Howl, un mago cuya vida es un desastre: la niña-abuela se convierte en la asistenta del lugar y su marca distintiva para afirmar que la vida del mago es otra será cambiar por accidente el color rubio del cabello del mago por uno oscuro.

Miyazaki se confiesa un creador autoritario, dirige desde el guión hasta cada detalle de los fotogramas. Cuando inicia un proyecto, todos los colaboradores, e incluso él, desconocen el final de su historia. Con *Ponyo del acantilado* apeló a la técnica primigenia del cine, el *stop motion*, en una época en que Disney (la casa productora de esta película) regularmente recurre al uso de la digitalización. Un dato curioso es que

esta cinta que recrea el cuento "La Sirenita", de Christian Andersen, se considera la película de animación con más dibujos de la historia, con un total de 185 mil fotogramas.

Si hablamos de fórmulas, el nuevo señor del *anime* japonés, hoy ídolo de Disney, no descubre el hilo negro; seguimos viendo asuntos hiperviolentos, batallas campales, historias de amor, demonios..., temas que buscan cuestionar el papel del ser humano y el equilibrio con la naturaleza, donde no hay malos ni buenos, sino intereses que nos orillan a la ambición y la avaricia. Al final la naturaleza es una madre bondadosa que, como un ente bello y reconfortante, también es amorosa, sabía y justa.

El *anime* ya no sólo se replantea como un medio de entretenimiento para un público específico, sino también como un medio para poner al alcance de la masa asuntos de filosofía, que el mismo cine de imagen real es incapaz de producir.

[▶] VIRIDIANA CHOY (Oaxaca, 1983). Estudió Ciencias de la Comunicación, se dedica a la docencia. Es cinéfila y fue becaria del PECDA en el área de ensayo en 2013.

JAPÓN Y EL ARTE DE LA COCINA: EL SABOR COMO MOMENTO DE CONOCIMIENTO

[FILOSOFÍA Y GASTRONOMÍA]



I EL CONOCER DEL SABOR EN OCCIDENTE

l verbo latino sapere, según algunas etimologías, constituye el origen de dos ✓ palabras en español: saber y sabor. En el primer caso, nos hallamos frente a un verbo que puede ser transitivo o intransitivo: es transitivo si con él nos referimos a conocer algo o tener noticia de ello; es intransitivo, en cambio, si con él decimos que algo tiene sabor. En el segundo caso notamos un sustantivo que denota aquella sensación que ciertos objetos producen en el órgano del gusto. El saber entra en relación directa con un criterio de verdad, mientras que el *sabor* parece cercano a la determinación del gusto. El gusto, en el sentido de la estética occidental, se ha teorizado como experiencia sensible previa a un juicio; sus criterios, momentos y características sitúan gradaciones del gozo, agrado, complacencia, etc. Llama la atención que, desde una etapa muy remota de la estética —entonces llamada aisthesis— se han jerarquizado las experiencias sensibles, situando la vista y el oído dentro del plano más alto de acceso a lo real, y subsumiendo el gusto a lo cotidiano, carente de facultad cognoscitiva, como una vía de carácter utilitario o de deleite intrascendente.

Forzando un poco la distancia de estos términos, llama la atención en qué medida dentro del pensamiento latino el "buen gusto", en efecto, deriva en una destreza, habilidad, adiestramiento, y que quizá sea una suerte de conocimiento en la selección de los agrados —hasta deviene

en talento y genialidad. Es posible aceptar que "buen gusto" sea una clase de herramienta del intelecto, aunque restringida a la sofisticación; sin embargo, no resulta reconciliable que el gusto remita a un saber en sí y por sí. No hay epistemologías serias en relación al sabor.

El "buen gusto" es un instrumento inscrito en la contemplación, de suma importancia para toda apreciación artística en Occidente. No obstante, el pensamiento latino del que se dispone en la cultura mexicana es occidental y de segunda mano: se ha fundado en la dominación española y la introducción prescriptiva que arrastraba problemas de "moros y cristianos", también de "paganas" influencias griegas, árabes y asiáticas... Quiero decir, la erradicación de la apreciación del gusto como facultad cognoscitiva en relación a la apreciación alimenticia también se ha dado por la consideración jerárquica que se ha introducido quizá hasta artificialmente.

"La estética alimenticia" está en pañales. Hay transposiciones conceptuales de las tendencias gastronómicas a partir de la historia del arte; se habla de un platillo histórico o estilístico: prehispánico, colonial, clasicista, barroco,

La idea de que ciertos sabores sean instrumentos cognoscitivos resulta verdaderamente compleja y eventualmente forzada, no necesariamente ociosa.

oriental, minimalista... Dichas apreciaciones dependen en cierta medida de los ingredientes y del desarrollo de la técnica —importante también en la concepción clásica del arte. En esta medida se lee algún grado de apreciación en la presentación de las obras —como platillos—, pero el carácter utilitario de la obra arrastra una denominación categóricamente menor en relación a experiencias compartidas por una cultura. A este decir, un arquitecto en el pasado y aún ahora puede considerarse un artista, cuando no sucede así con un chef o un cocinero.

Las consideraciones estéticas en nuestra cultura han elaborado teorías que sitúan tres momentos de estructuración del arte cumpliendo con los siguientes criterios: un creador, un objeto sensible y un receptor —dados por un contexto. Con Freud no se ha librado el análisis de la obra del sicologismo entre espectador y ejecutante. La focalización de la obra en sí, no obstante, ha llamado la atención de toda la filosofía del arte. Se han establecido cánones y se han intentado formular estrategias en que la razón universal sea común a cada una de estas apreciaciones.

La contemplación occidental difiere de otras culturas. Se busca la explicación, y la razón es siempre posterior al acto de conocer, se busca la erradicación de la subjetividad a partir del entendimiento. Y en la apreciación de los alimentos, todo receptor no puede abandonar la capacidad de transferir la experiencia personal. Éste es un criterio de suma importancia para cancelar una estética alimenticia. El receptor no tiene un papel pasivo, pues interactúa formalmente con el objeto que será apreciado para



agotarse en la momentánea intrascendencia de su utilidad. Además, conocer ciertos momentos técnicos del proceso de elaboración puede dar más herramientas para interpretar la complejidad o sencillez del objeto sensible.

La idea de que ciertos sabores sean instrumentos cognoscitivos resulta verdaderamente compleja y eventualmente forzada, no necesariamente ociosa. Si se acepta que el gusto es una facultad, y toda facultad supone una vía de adquisición de experiencia sensible o vivencial, compatible con una disposición del conocimiento, entonces una apreciación del fenómeno adquirido —en este caso el alimento— despliega de la sensibilidad dada desde

su vehículo: el sabor. Estas interpretaciones, no obstante, han de ser cuestionadas desde la razón occidental, aunque algunos intentos han llamado la atención sobre una fenomenología alimentaria.

Hasta aquí se puede concluir que, en el mundo latino, hay pautas para comprender una cercanía entre un saber y un sabor. En la cultura heredada se han aceptado modelos de contemplación cuya jerarquía ha relegado al alimento a un carácter utilitario. ¿Es posible pensar la experiencia sensible del sabor como un mero ámbito de conocimiento no racional a partir del reconocimiento de la facultad del gusto?

II. Japón no es sushi

Lo que para un riguroso sistema de pensamiento occidental resulta irreconciliable no lo es dentro de un contexto en el que permanece la contemplación de la naturaleza como ámbito de vida. Eso que no siempre se puede decir, pero que remite a experiencias compartidas o elevadas dentro del despliegue de nuestro existir, es místico. Muchas veces he oído decir: "La esencia de mi tierra se transmite por su comida"; un pensamiento así de aventurado sobre una "esencia" del contexto, sólo permanece en la medida en que las tendencias culinarias de mi región aún conservan técnicas y procedimientos anteriores a la colonia. La exótica combinación y homogeneidad de algunos alimentos siempre me fascinan. Una artesana de la técnica de la cocina. es también dueña de un saber incomparable de las tradiciones de mi región.

Entre cocineras conocemos nuestros secretos. Una cocinera lee los secretos de la otra porque conoce sus métodos. No todo en la cocina es un misterio para quien de hecho "ha puesto mano en la cocina". Lo misterioso viene de la incapacidad de transferir el sabor de ciertos alimentos. En mi región se aprecia que el mismo ingrediente a tratar, bajo "casi" la misma técnica puede derivar en sabores muy distintos. Basta mencionar que una tortilla no es la misma aquí y en China —o en Japón— y por eso, hasta ahora no se ha tomado en serio esto de una epistemología alimentaria.

Resalta que la experiencia del sabor es distinta de sujeto a sujeto. Por un lado el mismo platillo "no le sabe igual" a nadie, lo que conduce al problema de la subjetividad—determinada

por un contexto; así los sabores y texturas son incapaces de formalizarse por apreciación: salado, picante, dulce, insípido, duro, crocante, tieso. Las cocineras tienen palabras más sabias (o coloquiales) para describir texturas y momentos de presentación de los alimentos que no contiene el lenguaje formal: "masudo", "aguado", "chicloso". Adecuaciones de un objeto sustantivable.

Nuestro idioma es limitado para expresar sensaciones de la facultad del gusto. Otros idiomas, y otros contextos, no presentan los mismos problemas. Un caso particular es el de la cocina de Japón. Ahí se sabe que no sólo es el sabor vehículo de la experiencia, pues se fomenta la tradición y la vivencia integral de la contemplación en la lentitud y formalidad de los alimentos. La presentación es indispensable, tanto como la dedicación y organicidad.

El elemento principal de la cocina japonesa es su frugalidad. Ciertamente, tiene de elemento vital el arroz, pero su asombrosa versatilidad llama la atención sobre cómo se exploran técnicas de desarrollo, desde la concepción de su origen hasta la diversidad. Las condiciones de suelos montañosos y poco fértiles apenas permitían conseguir cosechas abundantes. Los japoneses han vivido una historia capaz de leerse en sus alimentos. Como en otras culturas, su rayana austeridad y capacidad para apreciar sabores sutiles está imbricada en una concepción orgánica del mundo. Basta mencionar que la ceremonia del té es solemne, un arte que conlleva muchos aspectos de la vida. El origen del té es chino y su asimilación me conduce a pensar que se da como captación de las esencias. Los japoneses

conocieron el té en las misiones oficiales japonesas a la antigua China de la dinastía Tang (S. VII y IX). El té en un principio se consideró como una medicina. No fue hasta el siglo XII cuando el monje budista zen Yosai viajó a China y trajo con él una forma nueva de verlo y de tomarlo.

Japón tuvo una invasión y homogenización ideológica que también se inscribe en la evolución del arte culinario: con la introducción del budismo en Japón, a través de Corea y China en el siglo VI; llegaron también experimentos vegetarianos que simbolizaban todo el universo; los soldados, quienes habían sustituido a la clase gobernante en el país, pusieron al té *cha* y el budismo zen dentro del eje de su vida. En Japón se come budismo, una concepción de unidad entre el paladar, la vista, la tradición, la vivencia (Farré: 2000).

En lo concerniente a los ingredientes básicos, muchos de ellos se encuentran también en otras partes de Asia, especialmente el arroz, el pescado y los crustáceos, la verdura y las preparaciones a base de soja. Sin embargo, se utilizan productos propios; el arroz es de grano redondo más que de grano largo, y una gran variedad de algas constituyen la base de los caldos, guarniciones y platos diversos.

Detrás de la presentación artística de los platillos, que ponen en relieve la facultad del gusto, se esconde la filosofía oriental. A través de los ingredientes de una comida se entra en unidad cósmica con el tiempo y se aprovecha la naturaleza. El aspecto de la estación es vigente y capaz de adecuarse a los productos de temporada. El pescado crudo, preparado en forma de sashimi o sushi es una de sus aportaciones

El saber entra en relación directa con un criterio de verdad, mientras que el sabor parece cercano a la determinación del gusto. El gusto, en el sentido de la estética occidental, se ha teorizado como experiencia sensible previa a un juicio.

originales a la gastronomía mundial. Lo mismo ocurre con las frutas y verduras tempranas, que marcan la llegada de una nueva estación y que se pueden comprar cuidadosamente envasadas o presentadas en cajas especiales.

Como en otros países asiáticos, los platos se clasifican según su método de preparación, que con frecuencia prestan su nombre a los restaurantes especializados en tales métodos: agemono y tempura (frituras); gohanmono (platos a base de arroz); mushimono (cocción al vapor); shirumono (sopas); sunomono yaemono (platos a base de vinagres y ensaladas); sashimi y sui (pescado crudo), yakimono (parrilladas). La mayor parte de las preparaciones culinarias se realizan en crudo, a la parrilla, al vapor o guisadas con muy poca materia grasa (Kazuko: 1997).

La cocina japonesa tiene nombres para cada momento del arte de preparar alimentos. La

destreza en el manejo de los cuchillos es lo que se denomina *kaishiki*. La aplicación que se puede hacer de este arte en la gastronomía, especialmente en el área de *gardemanger* o "cocina fría" es amplia.

El arte Mukimono nace en el periodo Edo (1615-1817) y hace referencia al famoso arte floral japonés *ikebana* (decoración floral), el cual simboliza al cielo, la tierra y el hombre, sus finos cortes representan flores, hojas, paisajes, animales e incluso mensajes o ideogramas que resaltan los relieves, aromas y sabores de verduras y frutas, dando origen a este arte ancestral

La cocina japonesa se caracteriza por una sencillez que raya en la austeridad. Ha evolucionado de una singular y original filosofía que tomó prestado muy poco de sus vecinos y mucho menos del mundo exterior; la comida japonesa se distingue por un deseo de yuxtaposición, que no alcanza a homogenizarlos para la rápida degustación. En Japón hay una primacía por la separación y el orden. Se come tratando de identificar los alimentos, los sabores híbridos son escasos —no todo es sushi— y la presentación sugiere que los ingredientes, al estar por separado, se degustan en sus cualidades intrínsecas.

El acto de comer debía ser un momento de tranquilidad y armonía para encontrarse con otras personas en aquellos momentos de tristeza y destrucción. Pero también era unidad armónica no rentable. Ambos contextos tienen de sabiduría no verbal la historia de una civilización. Todo proceso de hibridación presupone un amalgamiento de valores, usos y costumbres.

Actualmente la cocina japonesa puede aspirar a tener gran éxito en los países en los que la "delgadez" se ha convertido en obsesión. La popularidad de los bares de *sushi* y de fideos ha puesto a nuestro alcance la mayor cantidad de ingredientes, tanto que su comida tradicional es diversa y fácil de recrear en casa como la de cualquier otra cocina del mundo, colocando a Japón en un buen lugar en el mapa culinario mundial

Los valores cambiaron, ya no se presenta la comida asiática a través del *glamour* chino de la abundancia. La vida zen se veía efímera, los pensamientos negativos relucían por encima de los buenos momentos. Una armonía que necesitaban y que ya no se adecúa a nuestro contexto.

Obras consultadas: Kazuko, Emi, *The book of Japanese cookin*, Ed. The Berkeley Publish Group. New York, 1997; Farre, Carlos, *La ceremonia del Té y la calidad de Vida*, Ed. Emecé, 2000.

[►] CLARISA PÉREZ CAMARGO (Oaxaca, 1991). Estudia Filosofía en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

LAS PERLAS HÍBRIDAS EXPORTADAS DE LA NACIÓN ASIÁTICA

[ARTE]



I

lo largo de la práctica artística del siglo xx, la industria se configuró a través de una casi irrefutable centralidad. Así. para tener una presencia activa dentro de ella era necesario no sólo emigrar a los centros geográficos, sino también ser aceptado simultáneamente en los epicentros de los discursos dominantes. No era suficiente con estar en la isla, también tenías que escoger bien a la tribu. Estos lugares se convirtieron en centros de producción de sentido, es decir, conformaron una hegemonía temática que aún hoy sigue vigente y a partir de cuyas fisuras se sigue trabajando. Desde un punto de vista centralista, París fue la primera capital obligada y Nueva York la segunda. Todavía existe quien

ha querido situar a Londres y a Berlín —en una clara muestra de anacronismo— como futuras capitales herederas de esta vieja práctica. Lo que la mayor parte del siglo xx fue un ejercicio sin ningún cuestionamiento, a finales del mismo se empezó a venir abajo por diversos factores. En un mundo donde los mercados, el capital y la información circulan libremente, es difícil ignorar para el "centro" todo el abanico de tendencias artísticas que existen. Esta estructura, hábilmente, a su vez, no deja de ocupar a las tendencias artísticas periféricas, como evidencia de inclusión y de pluralidad, pero siempre a partir de una lectura propia muchas veces reduccionista. Como síntomas del siglo anterior, enconcontramos la incapacidad de

este "centro" para actuar sin su propio canon de referencia —ya sea legitimando o negando al mismo— y la nula capacidad de acción fuera de una visión binaria (centro/periferia) bastante simple. Una guerra interminable: un grupo impone su discurso para después ser suplantado por otro que impone el suyo, que después será derrocado por otro a su vez... Quizá por ello, cuando las primeras pinturas del grupo japonés Gutai llegaron a Estados Unidos eran criticadas como versiones de segunda mano del Expresionismo abstracto; pocas veces se menciona el influjo que tuvo la estampa japonesa en los impresionistas y posimpresionistas franceses de finales del siglo XIX, incluso es difícil de explicar la relación entre el cuerpo y el espacio que se encuentra inmiscuida en el arte japonés de la posguerra mediante el lenguaje crítico formalista tradicional. La urgencia de cuestionar las fisuras del centralismo va más allá de la inclusión de outsiders (quienes creen aún posible eludir la interacción del sistema) o de culturas olvidadas sistemáticamente, implica la capacidad de trazar puntos de partida desconocidos a propuestas históricas a menudo engañosamente parecidas.

П

En el año 1657 un gran incendio destruyó la ciudad de Edo casi por completo. Edo era el cuartel general del dictador militar Leyasu Tokugawa desde 1603. Desde entonces la ciudad se convirtió en el centro administrativo del país, aunque la antigua capital, Kioto, continuó siendo el hogar de la imponente corte imperial. Después del incendio, el pueblo inició la reconstrucción de su

ciudad y se generó un mercado de ornamentos de bajo costo. En el año 1660, advirtiendo una posible laguna de mercado, el ilustrador de libros japonés Hishikawa Moronobu (Kyonan, 1618-Edo 1694), consiguió que su editor vendiera sus trabajos en hojas separadas. A partir de aquel año, las ilustraciones fueron adquiridas en las tiendas de los editores o con vendedores ambulantes: podían pegarse en la pared o también a una pantalla que iluminase cualquier hogar japonés. Después de la propuesta de Moronobu para vender por separado los grabados, la estampa japonesa se popularizó; los precios variaban según la calidad y las dimensiones, pero eran generalmente bajos. Hasta mediados del siglo XIX, se podía adquirir un grabado por un precio muy accesible para la mayoría de los habitantes del Japón. Años antes, en la floreciente clase media de Edo, se dejó a un lado la tradición que orillaba al grabado a templos y monasterios, se introdujo un nuevo mundo en crecimiento en la sociedad del centro administrativo del país. Dicha clase deseaba un tipo de arte que reflejara el estilo de vida realista y práctico de la gente sencilla. Este mundo fue descrito por primera vez por los budistas como el Ukiyo, "el mundo triste", pero a mediados del siglo XVII, el caracter para Uki cambió su significado de "triste" a "etéreo", de modo que Ukiyo pasó a convertirse en el "mundo flotante", un mundo lleno de placer transitorio y desinhibición. La palabra para dibujos en japonés es "e" y los dibujos y grabados del mundo etéreo reciben el nombre de Ukiyo-e. La nueva estética del grabado japonés trajo consigo libros inspirados en el kabuki —una variante del teatro de Oriente—:

A mediados del siglo xvII el caracter para Uki cambió su significado de "triste" a "etéreo", de modo que Ukiyo pasó a convertirse en el "mundo etéreo", un mundo lleno de placer transitorio y desinhibición.

III

guías de las cortesanas más famosas de la ciudad describiendo sus talentos, del mismo modo que se incluían sus precios; libros de las historias más celebres de samuráis; y manuales de sexo totalmente explícitos, llamados shungas o "dibujos de primavera". Esta manifestación, bien conocida en Occidente como "estampa japonesa", se comienza a difundir entre Europa y Estados Unidos a partir de la influencia que tuvo en las escuelas impresionistas y posimpresionistas francesas de finales del siglo XIX. Se cree que los primeros grabados llegaron a Occidente como papel envoltorio para cerámica china exportada a Europa, y que Claude Monet, en alguna ocasión, pagó un alto precio por un jarrón con la condición de que lo envolvieran en aquellos grabados con los cuales venían protegidos desde Asia. El sentido del diseño, el énfasis en el espacio bidimensional, su fuerte empleo de la linealidad y de la composición, y la planimetría del color, entre otras, fueron cualidades sumamente admiradas e incluso imitadas por artistas de la talla de Edouard Manet, Vincent van Gogh y Toulouse Lautrec, por citar sólo algunos.

En el año 1956, la revista Life expresó su interés por un grupo de artistas japoneses —autodenominados Gutai Bijutsu Kyokai (asociación de arte Gutai)— y envió a algunos de sus fotógrafos a Japón. La muestra One-Day Open Exhibition (Exposición exterior de un día) se organizó exclusivamente para la revista norteamericana. Esto se llevó a cabo en las ruinas de la ribera del río Muko y en la fábrica de aceite de la familia Yoshihara en abril de aquel año. Los integrantes del grupo Gutai reinterpretaron para los fotógrafos varios de los trabajos que habían realizado desde su fundación dos años antes. Fue la primera vez que Occidente se interesó en el grupo. El reportaje nunca salió a la luz en la revista Life, y las fotografías sólo sirvieron como archivo del grupo. Posteriormente se utilizaron para ilustrar las revistas que el mismo Gutai editó durante más de diez años. La principal tendencia artística después de la Segunda Guerra Mundial en Japón era el realismo social, muy poderoso en términos de propaganda, pero no tanto en materia de ideas expresivas e innovadoras. "Pensaba que algo, una idea muy nueva

que haría época y en la que nadie había pensado antes de la guerra, debía emerger en el mundo del arte como corriente principal, igual que ocurrió con el Dadaísmo después de la Primera Guerra Mundial", eran las palabras del fundador del Gutai, Jiro Yoshihara (Osaka, 1905-Ashiya, 1972), quien con varios artistas que habían vivido la experiencia de la guerra decidió darle forma a un grupo que nunca firmó ningún manifiesto y cuya única característica era el gran impacto que habían sufrido debido a la rendición japonesa en 1945. En octubre de 1955 se llevó a cabo la Gutai-ten I (Primera exposición Gutai) en Tokio. En aquella primera exposición se desarrollaron las dos acciones más conocidas y representativas del grupo: Sakuhin (Rasgamiento de papel) de Saburo Murakami (Kobe, 1925- Nishinomiya, 1966), y Doro ni idomu (Desafiando el lodo) de Kazuo Shiraga (Hyogo, 1924-Amagasaki, 2008). En el primer día de la exposición, Murakami se lanzó contra el papel de embalaje que había sido extendido en marcos, mientras Shiraga vestido

¿Qué es lo moderno allí? [...] van Gogh, Cézanne y el resto de los fantasmas, todos muertos o moribundos. Mientras los muertos muestran artistas muertos, los artistas vivos mueren.

únicamente con pantalones cortos, se arrastró dificultosamente a través de una tonelada de arcilla apilada en el patio. Es necesario señalar que los dos artistas pretendían que sus acciones funcionaran como pinturas, como obra. Hoy en día estas dos acciones tienen un estatus casi mítico y el grupo es señalado como pionero de los happenings, el performance y el Arte conceptual. La principal propuesta del grupo Gutai fue una relación entre el cuerpo y el espacio con respecto a la obra. Después de aquella primera exposición del grupo, ellos mismos decidieron quemar todas las obras en una gran fogata, con esto se reorientó la atención del público de la obra como objeto mercadológico a la obra como algo efímero.

IV

En el año 1968 Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929) realizó happenings por todo Manhattan. En lugares como la Bolsa de Nueva York, la Estatua de la Libertad, el edificio de la ONU y el puente de Brooklyn. Estos consistían en un grupo de hombres y mujeres —desnudos, ataviados con los diseños de lunares característicos de Yayoi— hasta que eran detenidos por la policía. La artista ejercía como pintora de lunares, coreógrafa y portavoz. En el Museum of Modern Art de Nueva York, ocho participantes bailaron y realizaron poses artísticas en la fuente del jardín del museo. Al día siguiente el Daily News dedicó una primera plana al espectáculo y aparecían las siguientes declaraciones de la japonesa con respecto al MoMA: "¿Qué es lo moderno allí? [...] van Gogh, Cézanne y el resto de los fantasmas, todos muertos o moribundos.



Mientras los muertos muestran artistas muertos, los artistas vivos mueren". Yayoi cobró relevancia en Norteamérica con su célebre serie *Infinity Net* (Red infinita), la cual creó a principios de los años sesenta. Estas piezas se caracterizan por la repetición obsesiva de pequeños arcos de pintura que se acumulan en grandes superficies siguiendo patrones rítmicos. En Japón, Kusama estudió y dominó la pintura tradicional *nihonga* para después emigrar a Nueva York, donde fue parte importante de la vanguardia estadounidense. Su arte es un híbrido de tradiciones occidentales y japonesas. *A Infinity Net* le siguió *Infinity Mirror Room*, una instalación donde se utilizaron espejos para reflejar hasta el "infinito"

su obsesión convulsiva por los lunares y los falos. En la instalación, el espectador (al observarla) era reflejado devolviéndole su mirada voyerista y multiplicándolo en miles de copias iguales. La repetición de patrones es la constante en la obra de Yayoi y la repetición de puntos su sello característico. "Los puntos son sólidos e infinitos. Son una forma de vida. Sol, luna, estrellas, son cientos de millones de puntos. Cada ser humano es también un punto. Los puntos no pueden existir por sí mismos, sólo pueden existir cuando se reúnen unos con otros", declaró Kusama en una entrevista para el diario argentino *La Nación*, con motivo de la retrospectiva que el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires le organizó

en el 2013. En 1977 Kusama, después de vivir varios años en Nueva York, regresó a Japón. En la isla se instaló voluntariamente en una clínica psiquiátrica en la que reside desde entonces.

V

El conjunto de islas que forman Japón fue un constante paso por el cual diferentes culturas dejaron su huella. Su situación geográfica —en el extremo oriental del continente asiático convirtió el Japón prehistórico en el punto de encuentro de numerosas migraciones culturales de pueblos de Europa y Asia Central. La cultura japonesa de hoy en día es el resultado de esta serie de encuentros entre su cultura y las culturas extranjeras, estas últimas importadas, absorbidas y armoniosamente fundidas con la tradicional. Podría decirse que algunas de las características de este proceso incluyen una flexibilidad y apertura notables hacia las culturas foráneas. Japón, a su vez, ha estado marcado por periodos de total aislamiento que quizá influyeron en la forma de recepción posterior. En lugar de rechazar a las culturas extranjeras, los japoneses han preferido ajustarlas a sus propias estructuras estéticas, a menudo de un modo totalmente creativo y adaptándolas a sus propias necesidades. Para Joan Stanley-Baker en su libro Arte japonés, la cultura japonesa "puede compararse a una ostra que se abre ante los repetidos embates del océano y convierte la arenilla continental en perlas". A finales de la década de los años setenta y principios de los años ochenta del siglo pasado, el arte contemporáneo producido fuera de Europa y Estados Unidos llamó la atención en todo el mundo. Muchos museos organizaron

exposiciones orientadas al arte de Asia, África y Latinoamérica, y las revistas especializadas publicaron constantemente artículos sobre el arte en éstas regiones. Esto desde un principio parecía tener tintes políticos y para algunos, era la muestra de que para Europa y Estados Unidos las culturas de otros países no han sido más que un espejo en el cual intentan confirmar la ortodoxia y la superioridad de sus propias culturas. La inclusión parece estar viciada desde un principio, con los discursos dominantes interpretando con sus propias reglas y mecanismos las regiones olvidadas del mundo. En este ir y venir a lo largo de todo el océano pocos han sido los protagonistas, y en cambio, muchos han admirado las perlas híbridas exportadas desde la nación asiática

[▶] PAUL MEIXUEIRO (Natividad, Oaxaca, 1989) Es bibliotecario en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

¿CÓMO HACERLE JUSTICIA A ALGO BELLO? ACERCA DE ZEAMI Y EL TEATRO NOH

[TEATRO]



ace algunas noches soñé con un actor de teatro Noh que se caracterizaba ante mis ojos. Estábamos en el cuarto del espejo (kagami-no-ma), espacio donde los actores se transforman en el personaje que van a representar. Su traje desdibujaba el contorno de su cuerpo, sus pies estaban cubiertos por unos calcetines blancos con el pulgar separado (tabi), su vestuario estaba hecho con seda de color rojo y era tan grande que podía cubrir a dos personas: tenía bordados de flores en distintos colores. Él llevaba una peluca que llegaba hasta la cintura, era muy elegante. Sus ojos parecían estar concentrados en algo muy profundo, no veía el entorno. Era un ritual hermoso. A nadie había visto vestirse con tanta solemnidad como a él. El tiempo era suyo, nada lo obligaba a

apresurarse. Yo miraba entusiasmada, como si un espíritu o fantasma estuviera apareciendo ante mí; su cara imperturbable me veía mientras se ponía la máscara. Él me dijo el secreto del teatro Noh. Tomó un abanico y lo aferró con sus manos. Estaba listo para salir a escena.

Toda obra dramática se escribe para ser representada y sin importar que tal fin se cumpla. La representación hecha por actores trae al espectador emociones que siempre se han albergado en el alma humana. La esencia del teatro y de todo arte es el presente, la obra se actualiza en la mirada del espectador: "No fue, sigue siendo", según Zeami (?, 1363-1443). No se mira en el pasado, se mira en el presente, y no importa la época en la que fue realizada, una obra refleja al hombre y a la naturaleza en

distintos contextos, honra al espíritu. Es pues, que el desahogo creativo del hombre es posible en el arte. Así, en el mundo hay distintas expresiones que sorprenden al ojo. Esto se puede dar en todas las culturas.

El teatro Noh se ha vuelto un enigma para el espectador que quiere descubrir el sentido de lo que ven sus ojos, sobre todo el occidental. La belleza del teatro se alcanza en la armonía, la cual no se intuye inmediatamente por la imposibilidad de comprender la lengua nipona y su lejanía del teatro realista, además de su carácter simbólico: todo esto es un obstáculo para conocerlo más allá de una representación. Las traducciones de los dramas, tratados y teoría teatral Noh al español son pocas. Pero nos salvan, en cierta medida, de la ignorancia de este arte escénico y literario que ha permanecido por más de cinco siglos; con el tiempo se han hecho algunos cambios en su forma y en su contenido. Su creación se atribuye a Kanami (Iga, 1333-Suraga, 1384), pero es principalmente su hijo Zeami, conocido como Fujiwaka, el que permanece como su divulgador. En el siglo pasado se encontraron y se publicaron escritos de Zeami: dieciocho tratados sobre teatro Noh, dos escritos que no son necesariamente tratados, y uno más (que fue escrito por su hijo Motoyoshi), contiene recuerdos y enseñanzas suyas. Al español se tradujo su primer tratado Fushikaden o Trasmisión de la flor y de los estilos

*de la interpretación*¹, obra influenciada por las enseñanzas de su padre, y a la par se publicaron cuatro dramas Noh de Zeami.²

Los escenarios de teatro Noh en la época de Zeami se construían al aire libre frente a los santuarios y templos religiosos. Era el teatro de la corte en la época Muromachi (1336-1573), y los encargados de patrocinar las artes eran los shogún o samuráis (muestra de ello es que Zeami fue protegido por el shogún Ashikaga Yoshimitsu por su talento actoral desde que tenía doce años). Es un teatro que nace entre el ambiente militar y el budismo zen. Una construcción hecha de madera que está elevada del suelo aproximadamente ochenta y cinco centímetros es el espacio que contiene al actor durante la representación. En una pequeña habitación tres pinos, bambúes y la pintura de un pino milenario son los elementos que siempre están presentes en el escenario. Hay objetos que se introducen en el espacio, pero sólo si lo requiere la obra, y son simbólicos. En general el escenario está vacío. Los primeros en entrar a escena y últimos en salir son los músicos (hayashi) y el coro, cada uno ocupa un lugar determinado en el espacio. El sonido de la flauta comunica que la obra va a comenzar y es cuando el personaje secundario (waki) entra al espacio y se presenta, y gracias a él podemos conocer al personaje principal (shite)3. Estos no son los únicos personajes en escena, pero sí los

^{1.} Zeami, Motokiyo, Fushikaden. Edic. y trad. de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani, Trotta, Madrid. 1999.

^{2.} La playa Yashima [Yashima], La dama Han [Hanjo], El tambor de damasco[Ayanotsuzumi] y La túnica de plumas [Hagaromo].

^{3.} Shite significa: "el que hace", "el que actúa".



más importantes. Los actores salen del cuarto del espejo (*katagami-no-ma*) y se deslizan por un puente (*hashigakari*) a la escena (*butai*). El puente une dos mundos, el de la eternidad y el del presente. Alejados de una representación realista, los actores del teatro Noh dan vida a personajes que danzan, dialogan y cantan en escena. La escena del Noh se vuelve mística. La naturaleza, lo sagrado, hechos históricos y los sentimientos se dan cita en la representación. Lo que subyace a la representación es el texto

poético, que varía en calidad y temas. Estas piezas dramáticas están divididas en cinco grupos según el personaje que representa el *shite*: "deidad", "espíritu de un guerrero", "mujer", "personas enloquecidas o espíritus vengativos y seres sobrenaturales". Las obras representadas dependen de las estaciones del año. Escuchar los diálogos, la música y el coro es como estar en el mar oyendo el golpe de las olas.

El teatro Noh es un arte escénico que busca la armonía y con ella la perfección: el ideal más

^{4.} Éstos tienen relación con los diez estilos que debe dominar el actor: mujer, anciano, sin máscara, loco (*monogurui*), monjes budistas, el espíritu de un guerrero condenado (*shura*), dioses (*kami*), demonio (*omi*) asuntos chinos y ángel o dama celestial.

En general el escenario está vacío.

grande que está más allá de la vida cotidiana. Para el japonés representa la armonía de la naturaleza. El hombre convertido en la naturaleza, movimiento en sí mismo, quiere regresar a este estado del que ha sido separado por la razón, quiere despertar la conciencia más allá para así desplegarse y unirse a la naturaleza. El fin más bello que puede alcanzar el hombre es la libertad, y la meditación es la manera de desprenderse. El teatro Noh es la meditación en movimiento.

El tratado Fushikaden, a pesar de haber sido para Zeami un texto exclusivo para el actor de teatro Noh, es importante para todos los artistas. En él está el secreto del arte. Es un tratado que, más allá de las técnicas y procesos de aprendizaje del actor, comprende la finalidad y el proceso para alcanzar un arte auténtico. En la introducción de este tratado escribe el autor: "Lujuria, juegos de azar y exceso de alcohol, tres prohibiciones importantes. Ésta es la regla que dan los antiguos/ Sé constante en la práctica y no te muestres arrogante". El actor de teatro Noh para Zeami debe ser un hombre que entregue su vida al teatro. La única manera de que se cumpla como humano y como actor es trabajando constantemente, estando despierto ante el éxito vano, y comprender sus virtudes y defectos. El conocimiento de sí mismo y de sus habilidades representa la posibilidad de alcanzar el florecimiento de su arte. El dramaturgo concibe al

actor como una planta o un árbol que florece, y dice que las semillas son las técnicas aprendidas por el actor, y la flor es la iluminación: el nivel más alto es la disolución del yo. Es como la luz que reflejó la Gran Diosa del Sol Amaterasu cuando salió de la Cueva Roca del Cielo, lugar donde se había escondido. Su ocultamiento provocó las tinieblas en el mundo. Los dioses se reunieron para agradar a la Diosa, para que saliera de su escondite. La danza, la música y el canto de la Diosa Amano-Uzumeno-Mikoto fueron escuchadas por Amaterasu, motivo por el cual salió de la cueva e ilumina de nuevo el mundo. Este mito, según Zeami, es el origen del teatro Noh. Este teatro es un regalo que los dioses dieron al hombre.

El secreto del arte, como dice Zeami, sólo era revelado a los actores (él lo plasmó en sus escritos). El espectador no debe conocer los secretos. Si el espectador conoce el secreto del teatro, cuando observa una representación sólo trata de hallarlo y no ve el todo de la representación. Esto no necesariamente es así, pues si el actor ha realizado una actuación magnífica hará olvidar al espectador su pretensión. Además, el espectador siempre está en busca de algo nuevo y por esa razón va al teatro. El secreto tan guardado por Zeami fue revelado por él mismo en sus escritos, ya no tenía otra opción. Pues si bien las enseñanzas del arte eran de maestro a alumno y heredadas

a un familiar, Zeami se vio imposibilitado a ello. Zeami tuvo dos hijos, y los dos eran actores; sin embargo, uno murió muy joven, en 1430; y el otro decidió volverse monje en 1432; sin embargo, su heredero fue su yerno Zenchiku, con el que vivió después de que el emperador le permitió regresar del exilio provocado por el shogún Yoshinori.

Las enseñanzas del tratado penden de este secreto: "La flor sólo puede ser flor cuando es novedosa para el corazón de la persona que la ve". Esto implica que la auténtica flor de la que habla Zeami sólo se alcanza cuando la actuación es original, y como las flores de primavera no son novedosas en verano, el actor siempre debe estar actualizado y conociendo los distintos esti-

los de teatro Noh: sus habilidades, la técnica, la unión de lo dual, la personalidad del actor. La presencia de las flores temporales hacen que el actor muestre en su personaje a un

El dramaturgo concibe al actor como una planta o un árbol que florece.

ser novedoso e interesante. Aunque sean las mismas semillas, las flores siempre son diferentes.

¿Qué es aquello que imposibilita al actor alcanzar lo novedoso? El actor que tiene el talento, en cuyas venas corre el conocimiento de la vida y de la esencia de su arte, posiblemente, alcance la última flor. Zeami dice que en su época no había actor que haya alcanzado la auténtica flor. Sin embargo, cuando su padre hizo su última representación, según Zeami, los espectadores dijeron que había sido brillante y novedoso, que había alcanzado la auténtica

flor, algo que nunca antes se había visto. Quizá Kanami, su padre, realmente lo haya logrado. Por lo cual este tratado es un ideal difícil de lograr, incluso para el mejor de los actores. Sólo porque su padre lo logró el tratado tiene sentido. Ése es el sentido del *Fushikaden*.

Por su relación con el budismo zen, en 1422 Zeami se vuelve monje. A los sesenta años un actor ya es maestro. La meditación es ahora en su vida un nuevo camino. Es la flor que resplandece en el árbol viejo y sin hojas, que aunque el árbol muera sigue viva. Así como Zeami sigue vivo desde sus escritos.

Zeami escribió el drama de su vida, nosotros lo observamos, lo escuchamos. Él, como buen personaje principal nos muestra su grande-

> za con una máscara de actor. Su vida se disipó después de la muerte. Se unió al eterno movimiento de la naturaleza. La brisa, el movimiento de las olas, el florecimiento

de los árboles, la infinidad de paisajes ya no la ve. Nosotros lo vemos a él como vemos la lluvia, la infinita lluvia.

Éste es el sentido del teatro Noh de la época de Zeami. Ha permanecido y no ha cambiado su estructura esencialmente. Ahora las representaciones se realizan en el mismo escenario, pero en el interior de salas o en las escuelas actorales, así como en *Takigi* Noh, que son representaciones nocturnas del teatro Noh al aire libre; se alumbran con antorchas. En la antigüedad sólo era para la nobleza; el pueblo no podía acceder



a estas representaciones. Ahora las funciones están disponibles para todos. Hay obras que han sido llevadas a otros países. Algo importante en la actualidad es que hay posibilidades para que las mujeres sean actrices, ya que anteriormente sólo había actores. También se han hecho adaptaciones de los textos dramáticos a una época actual.

Lo más significativo del sueño que tuve es que el actor me haya hablado justo en el momento que se colocaba la máscara. Y en ese instante recordé un aforismo de Nietzsche: "Todo lo que es profundo ama la máscara". Desperté. Ahora no recuerdo sus palabras. Esto se debe quizá a lo que dice Zeami en el libro siete, "Sobre los secretos del arte", en su obra *Fushikaden*: "Los secretos del teatro sólo son transmitidos a los actores, y esto es únicamente de maestro a discípulo".

[►] ELIZABETH ARIAS (Oaxaca, 1992). Estudia Humanidades en el IIHUABIO.

Alejandro Beteta

APUNTES DE LA ESCUELA DE KIOTO

[FILOSOFÍA]



Cuando Asoka, emperador de la India se hizo budista, no trató de imponer a nadie su nueva religión. Un buen budista puede ser luterano, o metodista, o presbiteriano, o calvinista, o sintoísta, o taoísta, o católico, puede ser prosélito del Islam o de la religión judía, con toda libertad. En cambio, no le está permitido a un cristiano, a un judío, a un musulmán, ser budista.

"El budismo", JORGE LUIS BORGES

liósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto, del doctor James W. Heisig¹ (Boston, 1947), es un libro de extraordinario rigor; podría decirse que es una introducción sumamente comprensible en la que nos dibuja el pensamiento de los tres

filósofos japoneses que aborda como la Escuela de Kioto (Nishida Kitaroo, Tanabe Hajime, y Nishitani Keiji), y que a la vez no lo es, pues, como el autor lo ha remarcado, sus páginas reúnen un vasto número de libros y bibliografía que podrían llenar varios estantes de un librero. En alguna página recuerda que sólo la composición bibliográfica superaba las páginas del ensayo, de modo que abandonó parte del material didáctico como complemento del libro. Schopenhauer en *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*, reclama que realizar historias de la filosofía es una especie de infamia hacia ella: nadie puede abarcar ni comprender todas las sutilidades que competen a los problemas

^{1.} Doctor en Filosofía de la Religión por la Universidad de Cambridge, especialista en japonés y chino. Actualmente director del Nazan Institute for Religion and Culture (Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto, Herder, 2002).

Antes del siglo xx, la filosofía, tal como se viene presentando desde la dialéctica griega, no existía en el pensamiento japonés.

filosóficos, mucho menos compendiar las ideas como si éstas se hubiesen comprendido del todo. Heisig dice que si no les hubiera parecido interesante y profundo el pensamiento de estos tres filósofos como para elevarlos a la altura de los más grandes maestros, no le hubiera dedicado un estudio de más de veinte años. Este libro no es trivial y es el primero en su clase; aunque es el resumen de otros estudios y de otros postulados, es la esencia de la lectura que hizo de sus maestros. Raimon Panikkar en el prólogo dice que este libro es una especie de regalo para nuestra lengua: "No está escrito ni en el lenguaje original de la filosofía que nos presenta, ni en el idioma nativo de su autor. La lengua hispánica, tan escandalosamente pobre en este campo, debe un agradecimiento profundo a quien ha hecho un triple salto mortal para ofrecer un conocimiento de primera mano...". Y en otro acertado comentario nos introduce al concepto de la nada desde nuestra posición lingüística: "La nada no debe confundirse con el No-ser (nothingness, Nichts, rien, niente) sin entrar en la etimología de néant (ne-entem, ne-gentem). La nada es la nonada, lo 'no nacido',

el 'don nadie' del castellano castizo, el 'anodadamiento' de la mística hispánica, el *non-natum* etimológico— y por lo tanto anterior al ser, no su negación. La nada no tiene por qué 'ser' la negación del ser".

Hay dos dificultades para acercarnos al pensamiento que se forjó en Japón en el siglo xx. Por un lado está la distancia del idioma y sus metáforas; y por el otro está Occidente. Para comprender o vislumbrar parte de la sabiduría oriental, tan arraigada en el budismo y sus bifurcaciones, es necesario pensar como budista, creer en el budismo. Antes del siglo xx la filosofía, tal como se viene presentando desde la dialéctica griega, no existía en el pensamiento japonés. Sin embargo, la religión budista y la filosofía —en Japón— se complementan, no se encuentran separadas. "En el budismo la filosofía no es ni especulación ni contemplación metafísica, sino más bien una metanoia, una conversión dentro del pensamiento reflexivo que señala un regreso al yo auténtico...", dice Takeuchi Yoshinori, un discípulo de Tanabe (citado por Heisig). La filosofía hace patente este giro reflexivo hacia la conciencia.

Hacia el siglo XVI algunos países occidentales arribaron a las costas de Japón buscando nuevos territorios; después fue el comercio; y finalmente se hizo notar el cristianismo, porque viajar sin Dios y sin religión para los predicadores es como viajar muertos. Japón dudó de la táctica. El miedo a la invasión hizo que cerrara sus puertas un siglo después de la llegada de estas primeras caravanas. Le siguieron dos siglos y medio de silencio; se apartaron del nuevo mundo que se estaba formando. Permanecieron aislados, pero

seguían recibiendo noticias del otro extremo vedado. No vivieron la Ilustración ni todos los acontecimientos que le sucedieron. Un hecho capital los hizo despertar. En 1854 los barcos de Estados Unidos arribaron al "golfo de la ciudad principal de Edo" con la intención de romper el silencio y abrir el comercio. Heisig refiere una metáfora más precisa: "Es mejor pensar en la imagen de una gallina madre picoteando la cáscara del huevo para ayudar al pollito, que ya se ha decidido a salir". Heisig describe en su libro, no sin cierto asombro, la invasión y



la apertura que trajo este acontecimiento para la concepción espiritual y filosófica de la vida de Japón. Transcribo aquí un párrafo, el cual nos puede mostrar las dimensiones con las que pretendieron rivalizar y superar lo que desde hacía siglos se habían privado debido a su hermetismo religioso y militar:

Uno de los primeros pasos que dieron los japoneses para ponerse al corriente de todo lo que pasaba en Occidente fue la traducción de sus libros —y ¡cuántos tradujeron!—, decenas de miles de libros sobre todos los campos, desde la literatura clásica hasta la ciencia médica. Se tenía además la idea de enviar al extranjero a jóvenes estudiantes para que descubrieran los antecedentes intelectuales del mundo moderno en el lenguaje de sus propios protagonistas. Entre 1862 y 1867 las primeras partidas, sesenta y ocho jóvenes en total, se desperdigaron por los principales centros académicos de Occidente, dispuestos a aprenderlo todo y a preparar el terreno para futuros estudiantes.

"Ponerse al corriente, luego sobrepasarles"; "Reverenciar al emperador, expulsar a los bárbaros"; "¡Un país rico, un ejército fuerte!", eran las consignas que promulgaba el régimen militar y la ideología del siglo xx a su favor. El paso del feudalismo a un gobierno moderno centrado en el poder de la familia imperial impulsó el cambio de Japón a una nueva sociedad; la democracia era un problema que se respiraba en las calles. De un momento a otro, en tan sólo unas décadas, la influencia exterior se hacía notar en su modo

de vida, en su estructura tanto política como religiosa. Con este ímpetu Japón se lanzó a su formación moderna, la cual, sin embargo, trajo una serie de problemas. Los cambios económicos antes y después de abrirse al mundo tenían en la cuerda floja la vida espiritual y social de Japón. En muy poco tiempo habían realizado lo que a Occidente le había costado siglos de guerras y sufrimiento. Un cambio tan radical podía acabar con toda una historia milenaria, con un honor y con una sabiduría. De esta manera la educación tenía un lugar preponderante para salvar la tradición de las garras amenazadoras de los extranjeros: por un lado el cambio, y por el otro, la resistencia de la tradición. Las revueltas sociales y el nacionalismo ideológico fueron el clima en el que se desarrollaron los primeros filósofos japoneses.

Al igual que algunos maestros en Occidente —donde el filósofo debe tener un sistema y un método para buscar la verdad— los tres filósofos que postula Heisig como la Escuela de Kioto se esforzaron por alcanzar el mismo rigor y la misma profundidad al abordar la filosofía. Nishi Amane (?, 1829-1897), el primer lexicógrafo enviado a Holanda para estudiar economía y que se decidió al final por la filosofía, dice en un crítico comentario en una de sus cartas: "En nuestro país no hay ninguna cosa que merezca ser llamada filosofía". Estos nuevos pensadores se tomaron muy en serio el oficio filosófico. Empezaron a tratar de reunir todo el material posible en el más corto plazo para el estudio adecuado.

Aristóteles escribió que la filosofía nació del asombro (thaumazen) del hombre ante el

cosmos; siglos después Descartes va a dudar de la filosofía del asombro, y hace tabula rasa con sus predecesores, esto es, con la duda (dubitatione) y el método. Asombrarse y dudar ya no fueron las bases por las que los filósofos de la Escuela de Kioto tuvieron que pasar, sino algo aún más profundo, abismal, algo que trasciende la ontología occidental: la nada. Pues bien, Buda para llegar al conocimiento, para liberarse del mundo de las ilusiones, no se asombra del orden de las cosas en el cosmos, ni duda si sabe algo clara y distintamente. Él observa dentro de sí, trata de hacerse despertar, de encontrarse en la autoconciencia para llegar a la nada. La nada como fundamento del ser, de Dios; lo increado, lo ilimitado. La liberación del yo en el no-yo, el autodespertar. Esto es lo que hizo funcionar sus sistemas metafísicos con una lógica que los argumenta, la cual sólo es un medio para alcanzar la plenitud de la liberación. Los filósofos de la Escuela de Kioto se acercaron al pensamiento occidental desde la filosofía, la literatura, la ciencia y la religión. Esto les permitió ubicar lo esencial de estas cuatro fuentes y enfocarse en su trabajo sin el rigor que preocuparía a un occidental a la hora de ocupar datos. Su postura es una crítica al sujeto trascendental y a la revelación de la conciencia; sin embargo, nada hay que se le parezca en Occidente. Pues lo que buscan es transformar la conciencia vía el despertar intelectual de la mente. Y es precisamente en este conocer donde se halla la transformación o el modo de ver diferente las cosas y el mundo (sujeto, ser-Dios, el todo, la nada), y donde se puede alcanzar un cambio en la vida concreta, es decir, en la experiencia

empírica. El hombre tiene que cruzar y librar cada una de las jerarquías que lo mantienen atado, para así liberarse en la nada y acceder al total conocimiento de las cosas en la pérdida del yo: ver sin ser sujeto. Ser planta, río, mar, pájaro, árbol...

María Zambrano en *El hombre y lo divino* sugiere que el despertar a la filosofía por parte de los griegos se debió a un desengaño, a una desmitificación de los dioses para responder las preguntas sobre la realidad del mundo. Un desengaño lúcido, una desmitificación de la realidad que dio origen al *Ser* de Parménides, el *Logos* de Heráclito, el *Número* de Pitágoras y las *Ideas* de Platón. Japón no tuvo un destino así. Borges sostiene que Buda fue contemporáneo de los presocráticos y que, a diferencia de otras religiones, el budismo plantea felizmente la tolerancia. Veamos la habilidad con la que Japón recibió a Occidente.

A finales del siglo XIX y a principios del XX, se realizó lo más importante de su filosofía. En lo que más se enfocaron fue en la filosofía alemana del XVIII y el XIX: en Kant, en Fichte, en Hegel, en Schelling, en Nietzsche; después en Kierkegaard, en Bergson, en James, en Heidegger (por alguna razón no retomaron a Schopenhauer). Ninguno de ellos fue especialista de algún filósofo en particular o de alguna corriente filosófica. Simplemente hacían filosofía desde una postura nueva y genuina. Eso sí, absorbieron su lógica y sus estructuras para fusionarlas con el pensamiento budista de la nada. Hicieron un pensamiento propio, que no pertenece ni a Occidente ni a Oriente propiamente dicho. Así, la estructura categórica de Kant es revalorada

con la de la nada, la cosa en sí puede ser conocida y superada, y el historicismo de Hegel olvidado, ya que este mundo es una ilusión que hay que romper con el autodespertar. El nihilismo de Nietzsche interviene en la nada que Nishitani retoma religiosamente.

El recibimiento del pensamiento de la Escuela de Kioto por parte del mundo académico de su tiempo no tuvo gran resonancia, pero ocupó un lugar sin igual en el momento crucial de la ideología reinante. Debido al nacionalismo militarista y a las controversias de la educación de la sociedad que estaba surgiendo, el pensamiento de estos filósofos no se decantó en la vida social. Por un lado estaban aquellos que deseaban cubrir la especialización en el pensamiento occidental, y por el otro, los que se resistían y veían en ello un insulto a la nación. De cualquier modo "la filosofía se vio más que nada como algo curioso, algo seguramente no tan práctico como la ciencia occidental ni tan instructivo como su literatura"

En el pensamiento de los filósofos de Kioto el budismo se hace patente, sin éste, simplemente, su pensamiento sería inabordable.

En 1921, a la edad de cuarenta años, tal y como lo había prometido, Nishida publicó el primer libro de filosofía en Japón: Indagación del bien.



"Los filósofos de Kioto regularmente recurren a ideas budistas de zen, la Tierra Pura, Kegon y Tendai para explicar su reinterpretación de ciertos conceptos fundamentales", dice Heisig. Cuando estos filósofos voltearon la mirada al pasado filosófico de Occidente, sobre todo a los alemanes, lo que hicieron fue recuperar elementos de su lógica y de sus esquemas argumentativos de la ontología para estructurar sus discursos. El primer filósofo en hacerlo fue Nishida. De ahí el *mutatis mutandis* que se siguió de un pensador a otro —de Nishida Kitaroo (Kanazawa, 1879-Ishisawa, 1945) a Tanabe Hajime (Tokio, 1885-Guma, 1962) y de éste a Nishitani Keiji (Ishizawa, 1900-Kioto,

1990) —es lo que se suele llamar la herencia del pensamiento de la Escuela de Kioto, a ello se debe su nombre. Tuvieron relación de maestro a discípulo, de cátedra a cátedra en la Universidad Imperial de Kioto, y comparten similitudes filosóficas. Y no es que sólo existieran ellos tres, sino que son los que más sobresalieron y profundizaron en la filosofía occidental dentro de todo un grupo de estudiosos; y sobre todo, construyeron sus propios modelos filosóficos.

En los inicios de Nishida aún no existía un vocabulario ni un diccionario formal de términos filosóficos para la consulta a la hora de escribir un tratado, salvo el que había realizado Nishi Amane. El diccionario oficial salió en 1881, y en 1921, a la edad de cuarenta años, tal y como lo había prometido, Nishida publicó el primer libro de filosofía en Japón: Indagación del bien. Es fantástico ver cómo en muy poco tiempo el empeño por introducir un vocabulario fiable para la filosofía desembocó en un ejercicio más penetrante. Cada pensador tenía mucho cuidado en elegir las palabras con las cuales hacer referencia a los argumentos en los que enfocaban sus ideas pilares. Heisig escribe que es más fácil para los traductores de sus obras leerlos que para los mismos japoneses. Ellos eligieron el lenguaje universal que se ocupa en la filosofía, de ahí que, incluso para ser asimilados en su lengua natal, era necesario tener un conocimiento en el lenguaje filosófico. Este lenguaje tenía que estar sobre todo alineado al lenguaje de la filosofía. Es por ello que sin quererlo la vía de su pensamiento muy difícilmente se decantó en el imaginario colectivo de la

vida social del Japón de ese entonces. Por un lado, estaban los acontecimientos de la modernización de Japón y la reacción a que su cultura fuera desapareciendo cada vez más rápido con los nuevos avances industriales y los productos extranjeros; y por el otro, la constitución de la nación por el régimen militar y el poder imperial. Los tres pensadores estuvieron de una manera u otra a favor de la militarización y de la guerra para salvar a Japón de un destino trágico. En este sentido, cabe señalar que los modelos filosóficos que habían elaborado se centraban sobre todo en una teoría del conocimiento y la liberación del yo a través del encuentro de la nada absoluta. Cuando fueron consultados, cuando fueron llamados para tomar parte de los problemas de la guerra y de la nueva cultura japonesa, sus juicios fueron malinterpretados o ellos mismos no estaban psicológicamente preparados para responder a preguntas que superaran los problemas que se les planteaban. En la práctica sus modelos filosóficos carecían de un valor superior para la época. Esto es algo que seguramente el tiempo juzgará con justicia. Con su contribución a la política de su tiempo se ganaron cierta enemistad con el pueblo. Pero su condición, me parece, fue forzada. No se habían educado para ello; y sin embargo, como intelectuales, fueron obligados a opinar. Muchos eran vigilados noche y día en sus propias cátedras y en sus casas, su situación no fue nada fácil. Acosados como estaban, cualquier palabra utilizada por ellos podía ser usada en su contra. Era frecuente que entre los intelectuales el poder, sea de la postura que sea, manipulaba y se llevaba entre las patas las opiniones éticas de éstos. La práctica

del budismo no los ayudaba mucho. En un momento así no hay virtud que el poder no eche a perder o que no quiera sobajar a su domino.

Heisig defiende y promueve el pensamiento de estos maestros orientales. Sobre todo, hace un llamado para incluirlos en una filosofía mundial, esto es, que su pensamiento sea tan importante como el de cualquier otro pensador universal. Tan importante como el de Platón, como el de Aristóteles, como el de Kant, como el Hegel, como el de Heidegger. Tan importante como lo es el oxígeno y el agua para la vida.



► ALEJANDRO BETETA (Oaxaca, 1990). Vive en Oaxaca y estudia Humanidades en el IIHUABJO.

ANDRIAS JAPONICUS, LA BESTIA ACUÁTICA DEL ORIENTE

[BIOLOGÍA]



Ritácora de Marco Polo, posible apunte de expedición:

En las aguas frías del Oriente lejano habita un organismo arcaico y desconcertante, un depredador compulsivo y perturbador propio de infiernos dantescos. Este amorfo ser, de constitución blanda y amplias fauces, se arrastra por el fondo de los arroyos que bañan las montañas...

Imperio del "sol naciente", época medieval. En la provincia de Shikoku un samurái descansa bajo la sombra de un cerezo. El viento apenas sopla, la tarde invita a la contemplación. A los pies de la loma se adivina un poblado modesto con casas de madera y el río cristalino que divide los arrozales. La paz sólo es interrumpida por

un grupo de niños que juega sobre un puente de bambú. De un momento a otro, los gritos de los pequeños pasan del júbilo al terror: uno de ellos ha caído al agua. El samurái se incorpora con un salto y corre en su auxilio. El niño chapotea dominado por el pánico. El samurái entra en el agua con prisa, se abre paso entre las rocas y toma al accidentado por el brazo. Al intentarlo sacar, descubre con desespero que algo también reclama al joven cuerpo desde las profundidades. Forcejean brevemente. Por unos instantes parece que el guerrero podrá evitar la tragedia, sin embargo, sus esfuerzos son en vano: el niño desaparece bajo la superficie. El silencio vuelve a reinar en la escena; la bestia del río ha reclamado una nueva víctima

El nombre que recibía esta feroz criatura en la mitología nipona era Kappa, un poderoso

dios-demonio acuático que tenía la forma de una rana gigante o una tortuga antropomorfa. Hokusai, el gran cronista visual del Japón antiguo, presentaba la figura del monstruo-deidad con escamas, garras y cabeza de galápago. Otros maestros del pincel preferían retratarlo semejante al pez o a la manera de un hombre viejo con características reptilianas.

Los Kappa eran descritos como entes curiosos y malignos. Se decía que gustaban de espiar a las mujeres durante el baño y en ocasiones también las violaban. Pero ante todo, eran cazadores furtivos; el don de una paciencia prodigiosa los dotaba con la capacidad de pasar



horas, e incluso días, inmóviles sobre el fondo lodoso al acecho de su captura. Permanecían así, imperturbables aguardando la emboscada, hasta que una alteración rompía el continuo espejo de la superficie líquida. En ese momento el semblante de las fieras cambiaba drásticamente, se deslizaban con gran agilidad y devoraban a la incauta presa con violencia demente. No hace falta mencionar que su comida favorita consistía en niños pequeños.

¿Leyenda o realidad? Por demasiado extraños o inconcebibles que le pudieran llegar a parecer los temidos Kappa a un ciudadano con cierta educación, es muy probable que, hasta cierto grado, se encuentren sustentados en hechos reales. Un poco exagerados, como es obvio, pero al menos con relación al aspecto antropófago, factibles. Después de todo, no son pocas las fieras del mundo silvestre capaces de tragarse a un humano de talla pequeña como cena.

Aunque quizá sea cierto que, en el caso de los ecosistemas de agua dulce, el número de posibles devoradores de personas escaseen en comparación con el medio marino o terrestre, no faltarán algunos candidatos hambrientos que, ante la oportunidad, ocuparían el puesto con gusto. Si nos encontráramos en el Amazonas, por ejemplo, podríamos proponer a la temible anaconda como la originaria del mito. Si fuera en el Mississippi, a la enorme tortuga lagarto. Y al salvaje *Crocodylus porosus* en Australia. Pero estamos en Japón, isla en la que no se han reportado avistamientos de serpientes ni quelonios de gran envergadura, y que es demasiado norteña para hallar cocodrilos de ningún tipo.

¿Qué pudo haber devorado entonces al niño? ¿En qué bestia de la realidad se encontrará anclado el mito? Haciendo un breve análisis etnozoológico de la fauna local, queda claro que sólo existe una respuesta plausible: la salamandra gigante del Japón, o *Andrias japonicus* para el naturalista versado.

Este brutal urodelo de proporciones descomunales figura como uno de los anfibios más grandes del planeta. Su impresionante envergadura, que puede llegar a rebasar el metro y medio de largo y los veintisiete kilogramos de peso, únicamente es superada por la *Andrias davidianus*, la salamandra gigante de China. Y el factor de que en la literatura de ese otro país asiático se incluya también relatos sobre seres mitológicos similares a los Kappa parece corroborar nuestra hipótesis.

Estoy consciente de que, para el lector culto, la información recién propuesta podría suponer una ironía descabellada. A fin de cuentas, si por algo se destaca la tradición japonesa en la

El nombre que recibía esta feroz criatura en la mitología nipona era Kappa, un poderoso diosdemonio acuático que tenía la forma de una rana gigante o una tortuga antropomorfa.

poesía es por dominar la forma más breve de la disciplina. El hecho de que la nación también ostente el título del anfibio más grande del mundo, no podría ser calificado de otra manera que como una puntada sarcástica por parte de la naturaleza. En términos conceptuales, el haiku y la referida bestia acuática son diametralmente opuestos. Mientras que el primero obliga a la condensación del lenguaje; la segunda definitivamente se excede en carnes.

Pero dejémonos ya de preámbulos literarios. Entremos de una buena vez en materia y comencemos con la taxidermia escrita de la *Andrias japonicus*.

Las salamandras gigantes son organismos de sangre fría y apetito voraz que llevan el término fósil viviente hasta sus ultimas consecuencias. Sus atributos toscos, caracteres rupestres y múltiples plesiomorfías evocan de manera tajante al pleistoceno. No se requiere contar con una imaginación prodigiosa para ensoñarlas caminando junto con los dinosaurios. De hecho, son bastante más antiguas que los famosos titanes. Evolucionaron en épocas geológicas remotas, durante el reinado de los primeros tetrápodos, y, al remitirnos a su registro fósil, se observa que no han sufrido cambios drásticos desde entonces.

Si nunca se ha sido testigo presencial, o por lo menos a través de imágenes, de un animal de este tipo, quizá resulte un tanto difícil comprender su magnitud. Para ayudar un poco a generar la fotografía mental de su silueta, podemos decir que los ejemplares de mayor tamaño bien podrían ser comparados con un perro labrador doméstico o con un puerco mediano.

Una vez que la escala quedó clara, agreguemos algunos detalles morfológicos para seguir integrando el retrato hablado que nos atañe. La cabeza es plana y ancha, y algo más grande que el resto del cuerpo. La generosa boca, que se extiende de un lado al otro del rostro, no presenta dientes. Sus ojos son diminutos y primitivos; su cola corta y maciza; no cuenta con oídos externos y sus cuatro extremidades están rematadas por dedos redondos y chatos que no pocos declararían ser semejantes a salchichas tipo coctel.

Aquellos lectores quisquillosos, a los que estas propiedades aún no les basten, quizá querrán saber también que la dermis es suave y rugosa, con numerosos tubérculos (al tacto emula a la gelatina o a la pulpa de un mango maduro). Que los numerosos pliegues longitudinales de su piel, que se extienden a lo largo de todo su cuerpo, dan la impresión de que el traje de membrana le queda un par de tallas grande. Que está completamente recubierta por una mucosa pegajosa que cuenta con un fuerte componente antibiótico. Y que, si el individuo se sostiene fuera del agua, se comprueba que su consistencia es resbaladiza, babosa en efecto, pero rígida a la vez; por si acaso esto pudiera llegar a sonar ambiguo o contradictorio, piénsese en algo así como el interior de una penca de sábila.

Para terminar de componer el rompecabezas zoológico, incluyamos que su coloración por el lado dorsal presenta un patrón marmoleado con tonos que van del café oscuro al marrón pálido o rojizo, mientras que el vientre generalmente es más claro y uniforme. Existen ligeras

Andrias japonicus es una especie endémica de las montañas japonesas. Se le encuentra en los bosques de altura prístinos, dentro de arroyos y ríos con flujo anual constante.

variaciones en los colores según la procedencia del organismo, los ejemplares sureños tienden a ser más verdosos con manchas negras.

Comprendido ya el aspecto de la bestia, adentrémonos en su biología. *Andrias japonicus* es una especie endémica de las montañas japonesas. Se le encuentra en los bosques de altura prístinos, dentro de arroyos y ríos con flujo anual constante. Muestra siempre predilección por aguas frías y claras, es de hábitos completamente acuáticos con actividad nocturna, y se inclina por una existencia más bien solitaria.

La mayor parte del día permanece en un estado semiletárgico guarecida dentro de cavernas. Pero al caer la noche, su conducta cambia de manera rotunda. Emerge de su morada y forrajea el fondo acuático con ansiedad en busca de alimento. No es un depredador selectivo, al contrario, devora todo lo que quepa en su boca (en ocasiones presas casi del mismo tamaño que ella). Su dieta incluye crustáceos, insectos, peces y otros anfibios que encuentra a su paso. También embosca reptiles, aves y mamíferos que

se acercan a beber agua. Cuando descubre un botín tentador, se abalanza sobre éste con furia utilizando una potente succión para atraparlo. Después toma a la captura con las fauces abiertas de par en par y la engulle completa. No teniendo la capacidad de masticar, se ve forzada a cazar y tragar en un solo acto.

Al llegar la época de apareamiento, que tiene lugar durante los meses de agosto y septiembre, los machos abandonan su territorio en busca de hembras que cortejar. Si tienen éxito, las hembras depositarán largas cadenas de hasta seiscientos huevos ante ellos; mismos que clamarán ser fertilizados. Al igual que en el resto de los anfibios, los machos no cuentan con pene u órgano reproductor externo, por lo que la fecundación sucede a través de un saco espermático: un paquete de células reproductoras envueltas en gel, que el macho expulsa y la hembra recoge.

La gestación de los huevos lleva un tiempo aproximado de doce semanas, periodo tras el cual las larvas eclosionan y comienzan su existencia devoradora. Son caníbales ocasionales, no es extraño que su primera merienda consista en sus propios hermanos. La larva de la salamandra gigante, como en el caso de los demás integrantes de su estirpe, es un ajolote que presenta branquias conspicuas tipo plumero, cola alargada a la manera de una aleta caudal y membranas interdactilares.

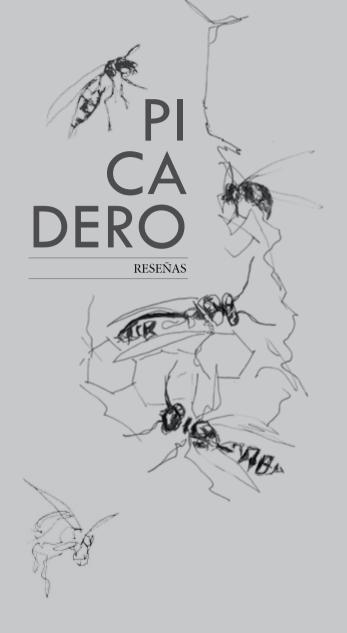
En esta forma larvaria pasan los primeros cinco años de vida, momento en el que es más probable que los papeles se volteen y el depredador supremo se convierta en presa. Si consigue sobrevivir a los embistes de peces, reptiles y

sus congéneres, alcanzará el punto de atravesar por el llamativo proceso de metamorfosis. Los caracteres juveniles se pierden, los tejidos son reabsorbidos y se adopta la forma propia de los adultos. La madurez sexual es alcanzada pasados otros diez años y el ciclo vuelve a comenzar.

Bajo condiciones normales son criaturas longevas, se estima que pueden llegar a vivir cerca de sesenta años. No obstante, su condición anfibia las torna extremadamente sensibles a la contaminación del agua. Esto, aunado a la devastación trepidante de su hábitat, ha ocasionado que, en tiempos recientes, sus poblaciones se hayan diezmado. Actualmente la especie se encuentra en franco peligro de extinción. Lo cual me recuerda con tristeza al único otro anfibio conocido por su carácter de deidad del mundo antiguo: el axolotl de los canales de Xochimilco, cuyo panorama se torna día con día más nefasto.

Una cosa es segura, si los humanos no cambiamos nuestra manera de cohabitar este planeta y lo hacemos de manera inmediata, la existencia de la bestia acuática del Oriente, como la de tantas otras fieras maravillosas, está condenada a desaparecer.

[►] Andrés Cota Hiriart. Biólogo mexicano que tras un breve romance con el cine aterrizó en las letras. Su aproximación literaria a la ciencia se publica activamente en vice, Mutante, Límulus, Pijama Surf, ¿Cómo ves? y El Ideógrafo.





ESCRITOS PARA

DESOCUPADOS













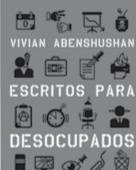
surplusediciones.org 💓 @surpluseros Surplus Ediciones 🗑 @surpluseditores CONTACTO: patricia@surplusediciones.com.mx

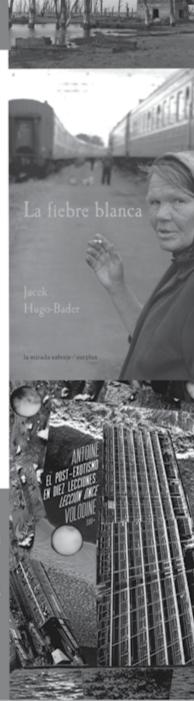


N ABENSHUSHAN

RITOS PARA







EL RITMO DE LA LIEBRE

[LITERATURA]



Falsa liebre, Fernanda Melchor Almadía. 2013

unque Falsa liebre, el debut como novelista de la joven Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) es precisamente eso, una novela, no es posible hablar de ella sin prestar atención a la actividad periodística que ha llevado la autora. Tratar de encontrar claves de la mera crónica en este texto sería, sin embargo, un despropósito: Falsa liebre se sostiene sumamente bien como obra de ficción, como novela pura, aunque, según declaraciones de Melchor, algo del aire de las situaciones y personajes encontrados se ha colado de vivencias propias y se ha alimentado de su idea, expresada en alguna entrevista, de ver "la nota roja como un medio para conocer la naturaleza humana".

Estamos ante una trama de dos hilos. La primera es la historia de Andrik, un adolescente que, apenas un paso afuera de la infancia, posee una inocencia plagada de encuentros crudos: desde la página inicial nos colamos al auto donde su amante, un hombre mayor, lo lleva de regreso a la casa donde el placer ha dado paso a la prisión. Más al fondo del tapiz está Zahir, otro adolescente, hermano de Andrik a base de cariño, de vivir ambos, abandonados por sus familias más cercanas, con una hipotética tía, personaje diabólico donde los haya, cuya locura llevó a los niños a la prostitución y a buscar la vida en el azar de las calles. La segunda es la de Pachi, un chico que no alcanza los veinte y ya se ve obligado a trabajar para mantener a la familia que ha formado con una mujer mayor; y la de Vinicio, mejor amigo del anterior, un aspirante a

La nota roja como un medio para conocer la naturaleza humana.

artista plástico con nados en la depresión a causa de problemas familiares y amorosos. Como anticipa la estructura de historias paralelas, las dos imágenes terminarán por encontrarse en algún punto.

Falsa liebre transcurre en un solo día, a la manera de grandes obras (pienso ahora en el Ulysses de Joyce, Mrs Dalloway de Woolf, o A single man de Isherwood). El estilo es duro, directo, carente en su mayoría de alardes poéticos, acorde con la rudeza de la trama. El ambiente sugerido es denso, la reiteración del sofoco del puerto de Veracruz ("fantasmal y personal" en palabras de la autora) contrasta con la inmersión que hace el narrador en el interior de los personajes (narrador trabajado en clásica tercera persona, focalizado en cuatro protagonistas). Además, nunca dejamos de sentir que transitamos por un buen número de zonas de indeterminación (concepto acuñado por Ingarden para referirse a aquellos datos que el autor omite intencionalmente con el fin de moldear el devenir de la trama, causar efectos en el lector y determinar el tono de la obra) puestas en ese acomodo para crearnos una atmósfera viciada y un ritmo. Ritmo que por momentos puede alcanzar carreras trepidantes, períodos de sosiego y capítulos donde el bochorno y la

abulia hacen difícil seguir adelante: momentos que experimentamos a lo largo del día.

Sin reflexionar ni tratar de ir a la esencia, pero interesándose, en cambio, por los alrededores y las consecuencias, Melchor trata temas difíciles, de ésos que llevan a mirar hacia otra parte: homosexualidad sin culpas, prostitución infantil, barrios bajos, violencia sin límites, deseos ocultos, drogas, incesto, hastío, una juventud aparte, no observada, atrapada en la banqueta: temas amasados de forma natural, sin pestañear, coloreados con melancolía (combinación de motivos y maneras que hace difícil entrar en la historia y genera una vacilación en el lector con respecto a la verosimilitud durante las primeras páginas). Falsa liebre es una novela sobre la juventud, sí, pero no una novela adolescente al uso: su alejamiento de lugares comunes, clichés rosas, su mímesis de un mundo cruel y duro la sitúan en un estante aparte, lejos de lo juvenil y entre los temas claves de la literatura.

Con lo difícil que es innovar en un primer *round*, Melchor apuesta por la fuerza, armas aprendidas en la crónica, y no por recargar el peso en el lado formal. Estamos ante una autora joven, emparentada, en esencia, con la americana Homes, heredera de Fante y Capote, y ante una pluma que se ha ganado a pulso que esperemos con emoción su próximo libro.

[▶] Manuel del Callejo (Oaxaca, 1994) ha publicado Antequera o el paraíso y Algunas consideraciones sobre el fuego, Premio Nacional de Literatura Joven Salvador Gallardo Dávalos 2013.

LAS FRONTERAS ENTRE LOS HOMBRES NO SON GEOPOLÍTICAS

[LITERATURA]



La fila india, Antonio Ortuño Océano, 2013

os números deshumanizan la muerte, pero obras como la más reciente novela de Antonio Ortuño nos permiten recordar que alrededor de cada cifra siempre hay una historia. Detrás de cada unidad que aumenta la vergonzosa contabilización de los que mueren en territorio mexicano, hubo angustia, incomprensión ante el abuso, impotencia, desmayos de terror, carne lacerada, sufrimientos inconmensurables. *La fila india* nos recuerda también que la muerte no es el final de todo; la crueldad y la violencia invariablemente generan ecos. Después de cada baja, vendrán familias que se desgarrarán y odios que se acumulan silenciosamente con la amenaza de explotar en cualquier

instante; tras cada agresión, quedan vidas destruidas o marcadas de forma permanente; y en cada víctima que sobrevive, nace un victimario en potencia.

La fila india es el cuarto ejemplar de género novelístico del jalisciense, quien también se desempeña como periodista desde hace catorce años. El escritor, nacido en 1976, ha sido traducido a diez idiomas y ha recibido reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. En esta ocasión, el autor nos lanza desamparados entre "las diversas masacres simultáneas que llamamos México" y, sin más preámbulos que el confuso asesinato de una trabajadora social de la Comisión Nacional de Migración, presenciamos cómo se encierra bajo llave a más de cuarenta emigrantes y se les quema vivos. La vacante surgida tras el homicidio de "la buena de Gloria,

Esta novela nos muestra el sinsentido de establecer una frontera entre mexicanos y centroamericanos, cuando, independientemente de su nacionalidad, todo ser humano tiene derecho a la vida.

la que siempre ayudaba" y el incendio acaecido, precisamente, en un albergue de la conami son los motivos que llevarán a Irma a Santa Rita. Este pequeño pueblo, enclavado al sur del país, es el escenario de una lucha macabra entre distintas bandas de tráfico humano, que dependen de grandes cárteles y buscan obtener el máximo beneficio económico de los grupos de centroamericanos que se dirigen hacia Estados Unidos.

La tarea inicial de esta joven socióloga consistía en entrevistar a los sobrevivientes del incendio y a sus familiares, con el único fin de explicarles el proceso de repatriación y asuntos relacionados con las indemnizaciones, pero comenzará a involucrarse de forma más personal al descubrir que los polleros no sólo cobran una cuota por llevar a los emigrantes a su destino, sino que cometen todo tipo de atropellos sobre estos seres a los que consideran su "mercancía". Al cambiar de territorio de dominio, los venden por lotes a otras bandas, en ciertos puntos se les obliga a pagar cuotas extras para continuar su viaje, se les despoja por completo del escaso dinero que llevan, se lucra con su sed y con su hambre, se viola y prostituye a las mujeres

durante el trayecto, se les secuestra para obtener rescate de sus familiares y, en algunos casos, se ven obligados a escoger entre unirse al cártel de sus mismos agresores o ser asesinados. A la par que realiza estos "descubrimientos", Irma establece sin mucha reflexión dos vínculos que pondrán en riesgo su vida y la de su pequeña hija: el primero, con una sobreviviente salvadoreña a la cual intenta proteger; el segundo, con el encargado del Departamento de Prensa de la CONAMI, con quien entablará un amorío.

Ortuño no expone de golpe la lógica del movimiento de estas bandas delictivas, sino que devela paulatinamente los intereses subyacentes a las tragedias individuales de sus personajes. Nos encontramos frente a una denuncia valiente y una crítica severa, pero a la vez ante un relato bien llevado que enfoca la intriga desde diversos ángulos y tira ininterrumpidamente de sus hilos narrativos hasta formar un tejido tenso. El narrador omnisciente de *La fila india* es certero, expedito, ameno e incisivo; se sirve de metáforas crudas, no le teme a las descripciones explícitas de hechos grotescos, posee un humor ácido y no cobija con eufemismos las atrocidades que

ocurren en México. Si algo pudiéramos lamentar en cuanto al estilo de la novela, sería que el virtuoso tono de dicho narrador y su ritmo tan particular tienen la desventura de aparecer en los diálogos, monólogos, y relatos en primera persona de varios protagonistas, tanto masculinos como femeninos, homogeneizando así las voces, y un poco las percepciones de personajes completamente distintos. Parecería que el veloz ritmo de la respiración de Ortuño se escucha en cada uno de sus protagonistas, en vez de que cada uno respire y hable con una cadencia propia, atendiendo a su caracterización. Sin embargo, la elección del vocabulario y el registro es sumamente acertada, el autor tiene la capacidad de revelar en una sola frase la naturaleza entera de un personaje. La primer intervención en la obra del Delegado de Migración de la CONAMI ilustra este punto: "Estamos jodidos

con los quemaditos". Las cinco palabras que el funcionario utiliza para abrir la reunión de trabajo en torno a la masacre, dan un retrato nítido de su mediocridad, su banalización de la muerte, la falta de seriedad con que asume el cargo, su insensibilidad. Con respecto a la progresión, Santa Rita es un escenario donde las luces se encienden poco a poco, a medida que las víctimas caen sin cesar ante la impotencia de la protagonista. En la apertura, el lector está rodeado por un ambiente de zozobra, desconcierto, oscuridad; pero no se le carga de descripciones innecesarias ni explicaciones largas, se ilumina sólo lo justo, incluso un poco menos. Al aproximarse el desenlace, el lector se encuentra en un teatro completamente iluminado que nos entrega la repulsiva escena de un gobierno que trabaja con, y no contra el crimen organizado. Bajo esta luz, la protagonista sabe



que ha caminado al borde del precipicio con los ojos cerrados.

La fila india es una novela para todo aquel que posea el valor de mirar de frente lo peor de la realidad nacional. Es una obra que no tiene miedo de incomodar a los responsables directos, ni de declarar responsables indirectos a todos los mexicanos que duermen tranquilos sin preocuparse por la depredación de centroamericanos que realizan los cárteles. A través de esta historia, se exponen distintas problemáticas nacionales tan ventiladas como irresolutas: la persecución de los periodistas que no están vendidos al poder, la creciente integración de menores de edad a las filas del crimen organizado, la vacuidad e hipocresía del discurso de las instituciones gubernamentales, la sumisión de los agentes de la policía a las bandas, entre otras. Sin embrago, la obra de Ortuño no es una de las tantas quejas que únicamente se dirigen al Estado y a los criminales sin cuestionar el papel de los ciudadanos y su postura ética. La fila india hace evidente el egoísmo de una clase media hermética, cuyo lema es: "Mi causa es mi quincena" y "su hambre no es la mía". Es un reproche a la indiferencia de este grupo, incapaz de condolerse por el sufrimiento del otro, indispuesto a cooperar en la solución de los problemas de los emigrantes, pero, a veces, presto a abusar de su vulnerabilidad y sacar provecho de sus carencias.

Nos encontramos ante un obra que problematiza múltiples fronteras, no sólo geográficas, no sólo políticas. *La fila india* también cuestiona si existe una frontera real entre el crimen organizado y los altos mandatarios; entre la justicia y la venganza; entre la responsabilidad civil y la gubernamental. La ficción de Ortuño parte del hallazgo real de más de ciento noventa cadáveres maniatados en fosas clandestinas. Ante estos asesinatos masivos cometidos en nuestra jurisdicción, sobre víctimas originarias de Honduras, El Salvador, Guatemala, etc., se ha pretendido demarcar otra frontera: entre "sus" muertos y "nuestros" muertos. Esta novela nos muestra el sinsentido de establecer una frontera entre mexicanos y centroamericanos, cuando, independientemente de su nacionalidad, todo ser humano tiene derecho a la vida.

[▶] María Fernanda Piñeyro Aceves (Cd. de México, 1987). Cursó la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas Francesas con especialidad en Crítica literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 2008, comenzó a escribir para la revista semanaria Día Siete, entonces publicada con El Universal, El Informador, El Heraldo; posteriormente, colaboró como correctora de estilo en la revista Tepalcates. En la actualidad realiza una investigación sobre la visión de la diversidad humana en la obra de Michel de Montaigne.

UNIVERSOS PARALELOS DE MICHIO KAKU: LA CIENCIA COMO INTERPRETACIÓN Y ESPECULACIÓN

[CIENCIA]



Universos Paralelos, Michio Kaku, Atalanta, 2008

a ciencia actual contiene los objetos más extraños que la mente, dentro de una lógica matemática, puede imaginar. Sus productos tecnológicos nos parecen cosa de magia. Sin embargo, estos artefactos han penetrado en nuestra vida cotidiana. ¿Podríamos disfrutar la carne sin pasarla sobre el fuego? ¿Podemos sentirnos cómodos si salimos a la calle sin nuestro celular? ¿Los que nacieron en la primera década del siglo XXI pueden imaginarse un mundo sin internet?

Nos dice el escritor estadounidense de ciencia ficción Arthur C. Clarke: "Cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia". La cotidianidad se ha transformado en un mundo lleno de objetos fantásticos. Podemos comunicarnos en segundos con otra persona que se encuentra en otro continente. Podemos informarnos de eventos que suceden a miles de kilómetros de distancia. Podemos inmortalizar nuestra voz en una grabadora. Este mundo, a través de la tecnología, nos ofrece una infinidad de posibilidades, de soluciones.

Pero esa misma facilidad que nos ofrece la tecnología nos hace percibir un mundo de obviedades donde estos objetos parecieran haber estado con nosotros desde hace miles de años. Esa obviedad y facilidad de uso ha provocado que le demos poca importancia al funcionamiento de nuestro universo social y natural.



Es necesario, para la creación y el uso ético de la ciencia, entender el "cómo funciona" de algunas cosas tan cotidianas como los celulares, los hornos de microondas, la computadora de donde salieron estas letras que usted lee, etc., y los porqués de nuestra existencia; necesitamos adentrarnos a la verdad científica, y en específico, a las verdades que surgen de la Mecánica cuántica, la relatividad einsteniana y la teoría de cuerdas

Michio Kaku (Estados Unidos, 1947), físico teórico de la Universidad de Nueva York, inventor de la teoría de campo de cuerdas y católico de familia budista, nos explica en su libro Universos paralelos: los universos alternativos de la ciencia y el futuro del cosmos las últimas teorías sobre el cómo y el por qué del universo.

A través de anécdotas de algunos físicos, como también de la juventud de Kaku, y de epígrafes que estimulan la lectura de cada capítulo, nos lleva a explorar el mundo de la física de las partículas elementales (el estudio de lo muy pequeño) y la cosmología (el mundo de lo muy grande) así como el intento de la física por unificarlo en una gran teoría que lo explique todo: la teoría de cuerdas.

El libro se puede dividir en tres partes en donde se muestran los problemas y los avances de la física actual: la teoría del *Big Bang* (relatividad einsteniana), la Mecánica cuántica (el mundo de lo muy pequeño) y la búsqueda de la teoría del todo (teoría de cuerdas, que es el campo de estudio de Kaku). Sus analogías y metáforas nos muestran la magnitud de nuestros

avances en física: "para descubrir el universo, los cosmólogos utilizan a veces el ejemplo de mirar hacia abajo desde lo alto del Empire State Building, que se eleva más de cien pisos sobre Manhattan [...] Si la base del Empire State Building representa el Big Bang [entonces] el fondo cósmico medido por el satélite WMPA estaría apenas una pulgada arriba de la calle", nuestro conocimiento sobre el origen de nuestro universo está, según esta analogía, a una pulgada de nuestra vista.

Michio Kaku nos lleva a imaginar las predicciones que la física actual nos ofrece. Su conocimiento en teoría de cuerdas lo ayuda a especular, de una forma verosímil, sobre la posibilidad de nuevos mundos a partir de la idea de que todas las partículas del universo son una cuerda en once o diez dimensiones. ¿Es posible que la mente cree nuestra realidad o que seamos hologramas de un universo de cinco dimensiones? ¿O acaso sólo percibimos ciertas notas porque nuestros "oídos" son incapaces de oír la música del universo? Nos dice Iamie James, en una de las tantas citas que inundan a Universos paralelos: "La música y la ciencia se identificaron [en otro tiempo] tan profundamente que cualquiera que sugiriera que había una diferencia esencial entre ellas habría sido considerado como un ignorante, [pero ahora] alguien que proponga que tiene algo en común corre el riesgo de ser tildado de ignorante por un grupo y de diletante por el otro; y, lo peor de todo, de popularizador por ambos".

Conocer parte de la verdad de los fenómenos y las cosas que nuestro cerebro percibe y nuestra mente interpreta, es saber sobre los diferentes

¿Es posible que la mente cree nuestra realidad o que seamos hologramas de un universo de cinco dimensiones? ¿O acaso sólo percibimos ciertas notas porque nuestros "oídos" son incapaces de oír la música del universo?

modelos matemáticos que los físicos ofrecen. *Universos paralelos* es un libro que nos ayuda a especular sobre la infinidad de posibilidades de los modelos matemáticos de la cosmología y la física de partículas, que nos ofrece un universo lleno de agujeros negros, electrones dispersos y seres humanos que se interesan, como nos diría Einstein, por "leer la mente de Dios".

[▶] RAUL FIERRO (Oaxaca, 1985) estudió el Diplomado en Divulgación de la Ciencia de la UNAM, miembro de la Casa de Ciencia y Tecnología del diario Noticias. Ha colaborado en la revista Ciencias de la UNAM y el blog electrónico del diario Milenio.











SÓLO LO IMPOSIBLE SE HACE REAL

[LITERATURA]



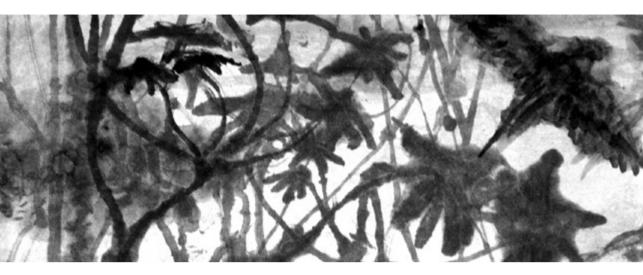
Antología universal del relato fantástico, Jacobo Siruela Atalanta, 2013

a literatura fantástica puede sospecharse como una especie de *arqueología del universo*. En ella también se halla consignada una historia de lo asombroso.

Desde hace algunas centurias sabemos que los libros se hallan en estado de latencia, son secretos que al lector le toca completar. Su acontecer *abre* significados. Basta con un breve roce para captar la profundidad de un mundo insospechado; unas líneas y quedamos prendados de un bello sortilegio. No en vano el mismo Jacobo Siruela (Madrid, 1954) ha pensado a lo fantástico como una categoría estética, una modalidad de la experiencia que nos descubre los secretos de los mundos en que vive la humanidad.

En el prólogo a su antología —que bien puede leerse como un breve tratado de *lo fantástico*— queda clara una imagen: la de la oposición entre fantasía y racionalismo, que es acaso *la motivación del género*: "se refiere a todo aquello que sobrepasa el ámbito de la razón y no puede ser comprendido por el entendimiento sino percibido por la sensibilidad". Precisamente, cuando Jacobo Siruela publicó su libro *El mundo bajo los párpados*, la insólita historia de los sueños, había cierta entonación de la misma idea, pues existen ciertas realidades cuya distinción o peculiaridad se han ido silenciado bajo la pesada lápida de los conocimientos canónicos y técnicos.

Lo fantástico abre nuestra percepción a nuevos significados y, por tanto, cambia nuestra concepción del mundo, al igual que los sueños. De manera que atender lo fantástico en la



Lo fantástico abre nuestra percepción a nuevos significados y, por tanto, cambia nuestra concepción del mundo.

literatura es revelar la posibilidad de distintas gramáticas, diversos vínculos con los misterios de la existencia. Precisamente, los libros publicados por Jacobo Siruela en Atalanta tienen la virtud de vincular al hombre contemporáneo no sólo con problemas actuales (como *Universos paralelos* de Michio Kaku), sino que reproducen o invocan mundos míticos o antaño dormidos o acallados por la razón. Pienso en *En los oscuros lugares del saber*, de Peter Kingsley, que confronta ciertas nociones del platonismo y nos

lleva de la mano por siglos y realidades que no se corresponden con la visión hegemónica de la dialéctica; también en Patrick Harpur, cuya *Realidad daimónica* es afín con el proyecto de atender a la imaginación para comprender mejor la historia del pensamiento. También hay que hacer notar que en la editorial Atalanta se han ido publicando libros clásicos de otros idiomas de manera íntegra, como el I *Ching* o la biografía de Casanova.

Sabemos que una obra literaria no tiene edad; es siempre contemporánea del hombre. Sólo aquí pueden ser contemporáneos a nosotros ojos las fábulas de Apuleyo y los cuentos de Felisberto Hernández. Atalanta ha colocado *La Historia de Genji* o las narraciones de Vernon Lee dentro de un mismo pulsar.

"Memoria", "imaginación" y "brevedad" son las virtudes por las que Jacobo Siruela escoge los diez libros que publica cada año. No hay que olvidar que estas virtudes se hallan fuera de la



atención de muchas editoriales contemporáneas y de ciertos tratados eruditos o escolares, que prefieren la efectividad a la belleza. Cada una de sus tres colecciones, *Imaginatio vera, Memoria mundi y Ars brevis* forman parte de un proyecto que incluye la revaloración del espíritu, la sensibilidad, la imaginación y la memoria en una época en que estas cualidades yacen ignoradas por el proyecto pragmático y técnico que nos tocó vivir.

Fiel a la idea de Gracián de que "lo bueno, si breve, dos veces bueno", Jacobo Siruela ha optado por publicar relatos o cuentos en vez de novelas, un indicio contrario al trabajo editorial que se viene estilando. Sin embargo, hay que decir que el libro que nos ocupa tiene mil trescientas páginas que despliegan dos siglos de evolución del relato fantástico.

Esta antología está emparentada con distintas compilaciones ahora míticas del cuento fantástico. De Borges me viene a la mente la colección editada en Siruela a partir de 1988 llamada "La Biblioteca de Babel", originalmente editada por Franco María Ricci en Italia; *Cuentos fantásticos del siglo* XIX que el mismo Jacobo Siruela propusiera a Italo Calvino en un congreso de literatura fantástica promulgado por el editor español, y que sería el primer volumen de una de las más completas colecciones de literatura fantástica en nuestro idioma: "El ojo sin párpado".

A mi juicio, esta antología publicada por Atalanta es un libro fundamental para captar las distintas modalidades del cuento fantástico y su comprensión en el ámbito de la literatura hispanoamericana, pues su canon incluye ya a los antologadores del pasado que nos condujeron al disfrute de esta literatura. Muertos Borges e Italo Calvino, Callois y demás, hoy las figuras tutelares de lo fantástico son escasas, por ello un acontecimiento como este libro no debe pasar desapercibido, en especial si lo ha sacado

Precisamente, los libros publicados por Jacobo Siruela en Atalanta tienen la virtud de vincular al hombre contemporáneo no sólo con problemas actuales, sino que reproducen o invocan mundos míticos o antaño dormidos o acallados por la razón.

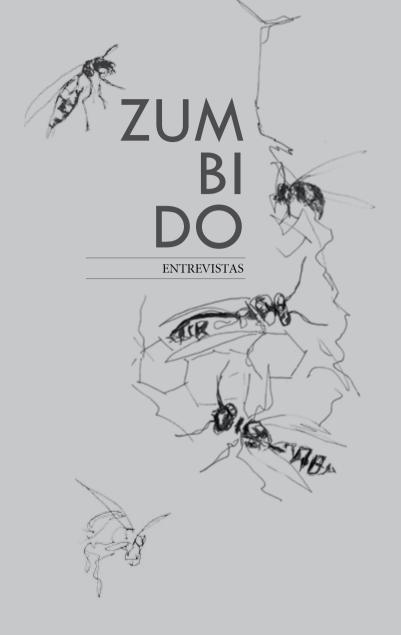
a la luz un editor que ha dedicado tres décadas a explorar los ignotos mundos de la fantasía.

Cincuenta y cinco relatos de autores de cuatro continentes se acrisolan en distintas figuras de lo fantástico. Son variadas las facetas que acontecen en este libro. Por ejemplo, podríamos sospechar en lo sutil en que se nos presentan algunos hechos de la imaginación y la casualidad: "Dos imágenes en un estanque" de Papini, o "El tatuaje" de Tanizaki son buen ejemplo de ello: imágenes leves que invocan una sensorialidad especial, casi absoluta, como la del reflejo de un rostro o el tatuaje en la espalda de una mujer que son suficientes para crear atmósferas potentes y acaso inolvidables. O el cuento fantástico que roza el horror: Bulwer Lytton con "Hechizados y hechizadores" o incluso Ewers con su cuento "La araña". El horror es una de las ramificaciones de este libro, pero no agota la

capacidad de representación de un conjunto de hechos de feliz memoria, pues este libro tiene muchas historias que no difícilmente volverán a parecer en nuestra vida, si es que somos lectores interesados en el relato. También hay una fantasía mitológica que recrea el mundo antiguo: "Lázaro" de Andreyév o "La estatua de sal" de Lugones, ambos imágenes religiosas que se tornan, por momentos, demoníacas. Hay cuentos que rozan lo metafísico como "Los siete mensajeros", es decir, que se convierten en modelos del universo que apenas estamos comprendiendo y conociendo; pocos son los autores como Buzzati que, una vez que se han leído, uno no puede sino atesorarlos.

Al leer esta antología un hecho me alegra por encima de muchos: cada final es una sorpresa distinta. Cada vez que concluimos uno de estos cuentos algo de una incierta alegría nos corresponde. Desde el canónico cuento de Hoffman "El hombre de arena" hasta "Lo oculto" de Nayer Masud, el lector encontrará razones suficientes para atender ciertos misterios de la vida que había comenzado a olvidar.

[►] GUILLERMO SANTOS (San Francisco Tutla, Oaxaca, 1989). Está antologado en Hebefrenia y en Después del derrumbe.



SUDOR AÑEJO Y SARDINA, ENRIQUE BLANC — ASCÓPOLIS, JOSÉ ÁNGEL BALMORI — BARBARIE, CARLOS MARTÍNEZ RETERÍA — EL
DÍA QUE LA VEA LA VOY A MATAR, GUILLERMO FADANELLI — TODAS LAS ARGENTINAS DE MI CALLE, RODRIGO MÁRQUEZ TIZANO
— CUMBIA Y DESAPARECER, KYZZA TERRAZAS — UN HOMBRECILLO EN MI CABEZA, JESÚS PACHECO — JAIKÚS MANIACOS, RUBÉN
BONET — ABURRIDA EN BOUVERET, ALEJANDRA MALDONADO — JAMAICA 69, CONSTANZA ROJAS — LEJOS DEL NOISE, RAFA
SAAVEDRA — EL CIELO DE LOS GATOS, RAFAEL TONATIUH — CONSPIRACIÓN CARAMELO. VARIOS AUTORES MOHO.



DE VENTA EN D.F.: VÉRTIGO GALERÍA, GURÚ GALLERY, Y PRINCIPALES LIBRERÍAS DE LA CIUDAD. EN LA REPÚBLICA: LIBRERÍAS EDUCAL, LIBRERÍAS DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, GANDHI, EL SÓTANO. EN TIJUANA: LIBRERÍA EL DÍA. EN OAXACA: PROVEEDORA ESCOLAR. EN LA WEB: tiendo.almadia.com.mx o también www.moĥo.ws [en el botón shop]. EDITORIAL ALMADÍA ES NUESTRO DISTRIBUIDOR OFICIAL: EN DONDE SE ENCUENTRA ALMADÍA SE PUEDE PEDIR EDITORIAL MOHO TAMBIÉN.

CRISTINA RASCÓN CASTRO

DESDE EL CÍRCULO INTERIOR

[ENTREVISTA A SHUNTARO TANIKAWA]



₹anikawa-sensei llega puntual. El atardecer también. Los jardines nos arrojan la brisa del foso que rodea al castillo imperial. Yurakucho es un barrio cercano a los jardines pero también cercano a Ginza y al bullicio de las tiendas, restaurantes izakaya, coches, bicicletas y luces neón. Nos adentramos en un café estilo occidental. En la charla abordaremos una entrevista en tres partes, que será incluida en la primera versión al español del libro de poemas Nijyu okukonen no kodoku / Dos mil millones de años luz de soledad. Fue el primer libro publicado por Shuntaro Tanikawa, a los veintiún años, en 1952. Era la época de posguerra y Japón veía cómo la cultura occidental —norteamericana. para mayor precisión— se adentraba en sus calles, en la música, en el aire y en su lenguaje. El joven Tanikawa escribe desde ahí, desde

ese otro país. Escribe también desde una región poética distinta a la de los poetas japoneses tradicionales, con formas y preguntas propias de su generación. Nos recuerda lo que no se debe olvidar tras una guerra, nos hace conversar con el mar, con las nubes y con la bomba atómica. Nos cuestiona sobre el orden que creemos tener en la cotidianeidad, sea a mitad del siglo xx o en cualquier época histórica de la especie humana.

Aquí un fragmento de la entrevista realizada en Tokio al poeta Shuntaro Tanikawa, en 2010, a los casi ochenta años de edad.

Cristina Rascón Castro: Querido Tanikawasensei, en la primera parte de esta entrevista me interesa charlar con usted al estilo de las conversaciones que sostuvo con el poeta Makoto Ooka —en el libro Shi no tanjo - Taidan / El a ver...

—¿Cree usted que habrá civilización?
—Creo que en cien años ya no la habrá... O quién sabe, no lo sé...Quiero ir

origen de la poesía, un diálogo (2004)¹—, para conocer mejor quién es Tanikawa y de dónde proviene su creación.

Shuntaro Tanikawa: Claro que sí, ése fue un libro muy lúdico y divertido.

C. R. C.: Noto que en su libro *Dos mil millones de años luz de soledad*, maneja con precisa intencionalidad los tres alfabetos: *katakana*, *hiragana y kanji*, según el significado de las palabras, del poema y del contexto o atmósfera a recrear. Por ejemplo, al mostrar la cultura norteamericana en Japón recurre al *katakana*, pero al nombrar lo que contempla en la naturaleza observo más el uso de *hiragana*. Un poema representativo de este juego en el libro de *Dos mil millones* es "Generaciones", donde una misma frase la escribe de tres maneras distintas, según cada abecedario. Para conocer cuál es su relación personal con los alfabetos, mi primera pregunta

es: si menciono *katakana* ¿qué sabor, qué tipo de comida viene a su mente?

S. T.: El *katakana* por alguna razón es un alfabeto más frío, el *hiragana* fluye más cálidamente... Si me preguntas por un tipo de comida, el *katakana* me evoca un pan tostado, una comida rígida, mientras que el *hiragana* me evoca el arroz típico japonés: blanco, puro y sencillo.

C. R. C.: ¿Y en el caso del kanji?

S. T.: El alfabeto de ideogramas viene de China, es complejo, elaborado y abstracto, así pues, la comida que me evoca es una comida elaborada, más complicada, de más tiempo y precisión. Más elaborada que una comida casera. Sería un platillo de alta cocina, elaborado por un chef profesional.

C. R. C.: Es curioso que la palabra *tosuto*, "pan tostado", se escriba originalmente en *katakana*, mientras que *gohan*, "arroz blanco", se escriba más seguido en *hiragana*. Por otro lado, *ryori*, "comida preparada", se escribe en *kanji*, así que sus respuestas coinciden con la forma de escritura.

S. T.: Así es, este juego de abecedarios es una riqueza del japonés, una fortuna.

C. R. C.: Mi siguiente pregunta: si se le concede uno sólo de los siguientes dos deseos: viajar en

^{1.} Preguntas de asociación de ideas, al estilo de las hechas por Tanikawa a Makoto Ooka en el libro *El origen de la poesía, un diálogo* (2004). Algunas de las preguntas eran: i) ¿qué te provoca más erotismo, el rostro de una mujer o sus senos?, ii) A, e, i, o, u: ¿cuál prefieres?, iii) De suponer que hay vidas anteriores, ¿quién eras en tu vida previa?, iv) Si decidieras asesinar a alguien, ¿qué método escogerías?, v) ¿por qué cosa —o, por qué persona— estarías dispuesto a morir?; entre otras.

el tiempo o viajar a otro planeta, ¿cuál escogería? S. T.: Me encantaría viajar al futuro, pero no unos cuantos años, al menos mil.

C. R. C.: ¿En este planeta? S. T.: Sí, en este planeta.

C. R. C.: ¿Cree usted que habrá civilización? S. T.: Creo que en cien años ya no la habrá... O quién sabe, no lo sé... Quiero ir a ver...

C. R. C.: Si digo la palabra senso, "guerra", ¿qué parte de su cuerpo reacciona primero? S. T.: ¿Te refieres... al cuerpo físico?

C. R. C.: Sí, al físico. Me pregunto si al escuchar la palabra *senso* siente inquietud en las manos, en una pierna, en el cuello...

S. T.: Ah, si se trata del cuerpo físico, sería en el corazón, pero en el físico...

C. R. C.: Entiendo. Se refiere a que no sería en *kokoro*, el concepto japonés de "corazón" que incluye "mente", "espíritu" o "personalidad", sino en el *shinzo*, el órgano físico del corazón... S. T.: Así es.

C. R. C.: En mi caso es en las sienes... creo que se relaciona con el pulsar de la sangre..., en caso de inventar un nuevo ideograma para *kokoro*, ¿cómo sería?

S. T.: ¿Uno nuevo? ¿Por qué?

C. R. C.: Digamos, si se pudiera inventar un nuevo ideograma...

S. T.: Si tuviera que hacerlo, el crear un nuevo



ideograma chino..., sería un círculo. Un círculo muy simple, muy sencillo.

C. R. C.: ¿Por el concepto zen budista del círculo?

S. T.: Sí, por todo lo que el círculo significa: la nada, el vacío... De ahí que varios maestros zen dibujaran un círculo, una y otra vez...

C. R. C.: La nada y el vacío: la mente y el espíritu sin deseos. Ésa es la esencia de los iluminados. La esencia del no conflicto... El vacío está lleno de plenitud bajo esta visión budista. También acabo de leer en un templo japonés acerca de un círculo que significa hito tsunagaru, "la conexión entre los corazones de los humanos". La nota



decía: si todos los seres humanos conectaran sus corazones en equivalencia, sólo habría tratos de paz entre nosotros...

S. T.: El círculo es también perfección.

C. R. C.: Mis últimas preguntas en esta parte se refieren a la creación de sus poemas. He notado que utiliza muchas onomatopeyas, sobre todo en sus poemas para niños... Si le pido que invente una onomatopeya para describir la poesía, ¿cuál sería?

S. T.: Dependería del contexto. Se pueden inventar muchas onomatopeyas en el idioma japonés, hay mucha libertad.

C. R. C.: ¿Diría entonces que es muy común inventar sonidos, no sólo en su poesía, sino en el universo de la poesía japonesa en general?

S. T.: Sí, eso creo. Pero no es tan común. Depende del estilo del poeta. La onomatopeya se considera en Japón parte del lenguaje de los niños. Por tanto, un poeta "serio" prefiere evitarla. Pero en mi caso yo soy una persona infantil (ríe), así que utilizo con frecuencia ese recurso.

C. R. C.: Sí, también he notado que dependiendo del tema y su efecto en la forma, en algunos libros utiliza más onomatopeyas que en otros, y, a su vez, dentro de cada libro, algunos poemas usan intencionalmente más *hiragana* y onomatopeya cuando el tema o enfoque nacen desde una perspectiva de la infancia.

S. T.: Así es.

C. R. C.: En el caso de su relación con los niños, ya que tiene casi tantos libros de poemas para

La poesía está muy dentro de uno, de la persona. Hay que ver hacia adentro, con transparencia.

niños como para adultos, si digo *kodomo*, "niños", ¿qué petición surge en su corazón para los niños? S. T.: Bueno, cuando pienso en algún niño no pienso en los niños que están fuera de mi vida, sino en los niños presentes en mi propia vida... pero, entonces, primeramente, si me dicen la palabra "niño", la imagen que viene a mi mente es de mí mismo, ya que yo siento que dentro de mí todavía prevalece un niño. Entonces, al ser como un "niño", me pregunto si me expreso como ellos, si me puedo relacionar con los demás como ellos y eso es lo que viene a mi mente, antes que nada.

C. R. C.: Y de ahí nace su poesía para niños. S. T. Exacto

C. R. C.: Recordando su libro Shitte nandaro / Poesía: ¿Qué será eso?, donde cada poema sigue una técnica diferente (verso libre, haiku, tanka, soneto, entre otros), si la esencia de la poesía no se basa en las formas, tan variantes, ¿a dónde girar la mirada para encontrarla? En su libro Dos mil millones de años luz de soledad hace hablar a las nubes, al mar, a los jóvenes, a la bomba atómica..., sorprende el diálogo poético con la naturaleza... Por todo esto, ¿en qué parte del mundo o de la naturaleza cree usted que hay que detenernos?

S. T.: En lo más profundo del corazón, en el inconsciente o el subconsciente. La poesía está muy dentro de uno, de la persona. Hay que ver hacia adentro, con transparencia. Dejar que eso de adentro llegue a lo consciente y ahí terminar el "trabajo", puliendo eso que surge con las palabras. Pero el poema no puede surgir de lo consciente, no debería.

Fragmento del libro *Dos mil millones de años luz de soledad*, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2014.

[▶] Cristina Rascon (Sonora, 1976). Escritora y traductora de literatura japonesa. Miembro del Sistema Nacional de Creadores. Su traducción más reciente es Dos mil millones de años luz de soledad de Tanikawa.

IMPRESIONES DE UN JAPONÉS RADICADO EN OAXACA

[ENTREVISTA A SHINZABURO TAKEDA]



l maestro me recibe en su taller de litografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Antes de comenzar la entrevista me muestra grabados japoneses de su colección particular. Cuando le comenté que *Avispero* era una revista de crítica literaria, me dijo que no sabía mucho de literatura ni de escritores y me platica una anécdota:

Uno de los escritores japoneses que vino a mi casa fue Haruki Murakami, al cual conocí accidentalmente en el Zócalo de la Ciudad de Oaxaca. Lo invité a comer a mi casa y él vino conmigo. Cuando estábamos en la casa nos comentó que era escritor y yo le dije, "pues felicidades". Yo no conocía su obra. Venía recorriendo la orilla de México desde Baja California por toda la costa hasta Oaxaca. Esto fue hace como quince años.

Takeda tiene un hablar pausado, pero no por su carácter, pues sus ojos curiosos muestran la inquietud de quien sigue buscándose a través del arte

Shinzaburo Takeda nació en la ciudad de Seto, Japón, en 1935. Se graduó en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio en 1957. Actualmente existe una bienal de gráfica que lleva su nombre.

ALFONSO BARRERA: ¿Cuál es su oficio? Shinzaburo Takeda: Yo soy maestro de arte. Ahora estoy dando clases de grabado. Le traje a mis alumnos parte de mi colección particular, y así les explico la técnica, procesos y materiales. Algunos de ellos son originales de la tradición del *Ukiyo-e* y de Hokusai, y otras son reproducciones hechas por una institución en Japón que se encarga de hacer copias con la

técnica tradicional, tanto en tallado como en

impresión. La calidad y belleza son únicas. Yo soy como un traidor de la cultura japonesa. Soy amante del arte mexicano, de la pintura mural, desde hace cincuenta años; en el 63 entré a la escuela de San Carlos en México a tomar clases de pintura mural para descubrirme a mí mismo a través del arte mexicano, del arte revolucionario.

A. B.: ¿Cuál es su postura frente al grabado tradicional japonés?

S. T.: Yo soy contrario a la tradición del *Ukiyo-e*, movimiento que en la actualidad aún existe. Me considero un contemporáneo porque dejé a un lado la tradición japonesa. A principios del siglo xx en Japón sólo existía la técnica en madera. Kiyoshi Hasegawa redescubrió la técnica tradicional del grabado en metal llamada *mezzotinta* y la introdujo en Japón. Después de la Segunda Guerra Mundial hubo un ruptura, la invasión norteamericana fue de pensamiento y mentalidad con la palabra "democracia". El grabado también se vio influido. Ahí entró el grabado en metal y la litografía. Yo fui uno de

Para mí, Oaxaca es mi tierra natal. Espiritual, cultural y técnicamente Oaxaca ha sido mi maestro. El campesino mixteco y zapoteco me enseñó qué cosa es el arte los primeros productores de litografía en Japón. Con un amigo conseguí una prensa que tenía un manual en inglés que explicaba los procesos, y con diccionario en mano estudiamos los procedimientos. Mi compañero fue maestro de litografía por muchos años en la Universidad de Tokio.

A. B.: ¿Qué similitudes encuentra entre el arte japonés y el arte mexicano?

S. T.: Temáticamente encontré en México el concepto de "pueblo", "libertad", "tierra", "obrero" y "campesino". Antes de la Revolución Mexicana los conceptos eran distintos. En Japón, después de la Segunda Guerra Mundial se rompió todo concepto anterior. Antes de ello, los niveles estaban muy marcados: caballeros, comerciantes, campesinos y artesanos. Dentro de los caballeros también había niveles y los más bajos fueron los que hicieron la revolución en Japón. Había una familia que llevaba dominando Japón por más de trescientos años. Era un cacicazgo. Justo al final de esta época fue cuando floreció el Ukiyo-e. Cuando se da la ruptura, el Ukiyo-e también rompe con su tradición y cambia, nace un nuevo tipo de artista, que ya no tenía respeto al cacique. Fue un arte revolucionario. Temáticamente los nuevos artistas comienzan a plasmar el inframundo: fantasmas y diablos. La gráfica tradicional llevaba más de trescientos años y Japón tenía cerradas sus fronteras al exterior. No había ninguna influencia del extranjero, ni siquiera de Asia. Después de la revolución, a finales del siglo XIX, floreció un furor rarísimo. Por eso siento que Japón y México tienen muchas cosas en común, por su historia.

He visto murales en Tlaxcala que plasman el inframundo y me recuerdan la mitología en Japón.

A. B.: ¿Qué lo motivó a venirse a Oaxaca?

S. T.: A mí me atrapó la originalidad de la cultura oaxaqueña. Antes de ello, estuve en toda la república, desde el norte hasta el sur. Quería conocer los pueblos más originales. Conocí huicholes, coras, tarahumaras, lacandones. Yo imagino que fui de los primeros extranjeros entre los lacandones. Mi propósito era conocer la verdadera gente de la tierra de México. Finalmente llegué a Oaxaca. Para mí, Oaxaca es mi tierra natal. Espiritual, cultural y técnicamente Oaxaca ha sido mi maestro. El campesino mixteco y zapoteco me enseñó qué cosa es el arte. Yo comencé mis estudios de muralismo en la Academia de San Carlos. Después estuve en la Escuela de las Artes del Libro, fui de los últimos alumnos de dicha escuela. Ahora estoy contento de estar con jóvenes oaxaqueños y de la escuela anterior, la Facultad de Bellas Artes de Oaxaca, salieron muchos alumnos muy brillantes que actualmente son grabadores consumados. Algunos de ellos tienen ya sus propios talleres. Me da mucho orgullo saber eso, que ayudé a muchas personas a conocer su camino de grabadores e impresores.

A. B.:¿Cuáles son sus temas de creación?

S. T.: Ahora tengo dos temas, uno es la jungla y las guacamayas; la jungla representa el origen de la creación, el mundo empieza con ella; y la guacamaya es la reina de la jungla. El otro tema

son las mujeres del Istmo de Tehuantepec, las istmeñas. Amo a la mujer istmeña desde hace cincuenta años.

A. B.:Háblenos un poco de la bienal de gráfica que lleva su nombre.

S. T.: Un día platicando con un ex alumno, el maestro Rolando Rojas, reflexionábamos acerca de lo difícil que es para muchos artistas jóvenes poder mantenerse a partir de su trabajo como creadores. Queríamos que hubiera un premio oaxaqueño a nivel nacional que diera un reconocimiento importante a los artistas emergentes que producen gráfica contemporánea en México. La bienal Takeda da la oportunidad de que artistas oaxaqueños y mexicanos puedan exponer en diferentes lugares a nivel nacional e internacional. Hasta ahora hemos logrado que la bienal viaje a Texas y Cuba.

Alfonso Barrera Muñiz (1974, Estado de México). Es pintor.

Enna Osorio

DRAGÓN DE METAL FORJADO ENTRE DOS AGUAS

[ENTREVISTA A RAÚL HERRERA]



Cuando me dirigí a Yasaburo para tomar ejemplo de su arte caligráfico, me dijo: "Se debería escribir en caracteres suficientemente grandes como para que uno solo cubriera toda la hoja, con suficiente vigor como para rasgarla.

La habilidad en la caligrafía depende del espíritu y de la energía con la que se ejecuta.

El samurái debe obrar sin dudar, sin confesar el más mínimo cansancio ni el más mínimo desánimo hasta concluir su tarea.

Eso es todo". Y continuó escribiendo.¹

Hagacure, Yamamoto tsunetomo

a obra de Raúl Herrera (Ciudad de México, 1941) es un río extenso que fluye entre la Generación de la ruptura

y la Generación de trastiempo o Nueva pintura mexicana. Pertenece a la que se ha llamado Generación intermedia y que congrega a otros pintores como Susana Sierra, Guillermo Zapfe, Ignacio Salazar, Carlos Olachea, Ismael Guardado, por señalar algunos. Raúl Herrera bebió de los afluentes del pasado próximo. Tomó de sus aguas la libertad creativa que le fue heredada, la audacia para arriesgarse y salir a ver qué sucede en otros lugares, y ser universal. A partir de entonces inició su incansable búsqueda de sentido. Encontró, poco a poco, los caminos que le permitieron conformar sus recursos técnicos y expresivos, para responder al llamado de esa voz interior que mueve su cuerpo y que se concreta en

^{1.} Pasaje del *Hagakure* (*Libro oculto bajo las hojas*) en torno a la Caligrafía. Yamamoto Tsunetomo, autor del *Hagakure*, fue un samurái del siglo xvIII que se retiró a la montaña para escribir las reglas del *Bushido* (*El camino del guerrero*), para que fueran útiles a las generaciones venideras.

un lenguaje auténtico y honesto sobre una superficie, donde traza el gesto de su espíritu.

Kandinsky afirmó: "Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos". La espiritualidad en Kandinsky refiere la atmósfera de una época y sus formas de expresión, el arte mismo. Herrera sabe que durante el acto creativo la atmósfera es determinante, pues constituye la realidad que se percibe con los sentidos externos y que, tras un proceso interpretativo, donde la imaginación resuelve, también crea. De tal suerte, en el estado anímico del artista resuena la energía de su entorno y éste se ve afectado por la obra de arte, que hace las veces de referente y mensaje, ya que refleja a la sociedad y al individuo.

La búsqueda de Herrera es profunda. El suyo es un cauce místico. Es un hombre cuya existencia es congruente: lo que ama es lo que hace y ama lo que le resulta más valioso, la vida toda. Entiende su cuerpo como el vehículo que en este momento, pleno de vida, ha de manifestar su espíritu como perteneciente a algo mayor, trascendente. Entonces procura su cuerpo, el control de los impulsos, de su voluntad. Ha estudiado las culturas china y japonesa, y desde hace cuarenta años practica el arte marcial interno Tai chi chuan, que ejercita la meditación en movimiento. De esta forma conecta libremente con su espíritu y se unifica. Al pintar, lo hace con todo el cuerpo, desde su interior; por eso el momento en que

ejecuta su trabajo es rotundo. La fuerza de sus obras radica en el carácter de su gesto pictórico. Nada es gratuito, cada irrupción en el espacio está cerrando o expandiendo una línea que une al individuo con el cosmos, que puede llevar a la iluminación.

La producción artística de Raúl Herrera es vasta como su exploración y feraz como la experiencia ganada. Experto dibujante, no sólo por talento nato sino por ejercitarse en el oficio; cuidadoso y selectivo con sus materiales de trabajo; comprometido con su arte a pesar de que el camino tenga quiebres. Su obra comprende desde el dibujo figurativo del cuerpo humano, paisajes, frutas, animales, hasta la creación de composiciones abstractas llenas de movimiento, donde la pintura surge de sí misma y evoluciona abierta, como la naturaleza. Su trabajo ha ganado un lugar privilegiado ante la crítica y el público especializado. Desde su primera estancia en Europa expuso en París, Roma, Bruselas y en Essex, Inglaterra. Ha presentado más de cincuenta exposiciones individuales en México y el extranjero, entre ellas en el Museo de Arte Moderno, en la Ciudad de México.

A partir de 1993 vive en la Ciudad de Oaxaca, donde, además de mantenerse siempre con las yemas de los dedos manchados de tinta y andar alegre por las calles del centro de la ciudad, ha expuesto de forma individual y colectiva en diferentes espacios, como el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, el Museo de los Pintores Oaxaqueños y el Centro Cultural Universitario

^{2.} Kandinsky, Vasili, De lo espiritual en el arte, 3ª. ed., Premia Editora, México, 1981, pp. 7.



de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca; en donde es cofundador con el pintor Shinzaburo Takeda de la Licenciatura en Artes Visuales. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte y, desde el 2010, tras recuperarse de un grave accidente, ha empezado a pintar como si hubiese vuelto a nacer.

Enna Osorio: "Infancia es destino", es la primera piedra y, para saber de un hombre, es necesario conocer lo que más le ha impactado de esa etapa de su vida. Cuéntame de ti cuando eras niño. Raúl Herrera: Vine al mundo en una atmósfera de mucho luto. Daniel, el hermano que me precedía, murió al año y medio de nacido. Mi madre vestía de satín negro. El negro brilla. Así lo recuerdo.

Mi hermano fue herido cuando yo tenía nueve años de edad. En el negocio familiar hubo un pleito entre comensales y un hombre le disparó en el cuello. Recuerdo a Rafael en el suelo y la sangre brotando por la herida al ritmo de las pulsaciones de su corazón. El médico que lo atendió tuvo que buscar la bala a lo largo

de la columna vertebral, pues le llegó hasta la médula. Mi hermano quedó muy lastimado. Todos decían que de milagro estaba vivo, que de milagro se había vuelto a mover.

A partir de ese acontecimiento experimenté una suerte de doble vida: nací entre dos generaciones en mi familia y me formé entre dos generaciones en el arte. La soledad fue mi constante. De la escuela llegaba a la casa y veía a mi hermano en su silla de ruedas. El ambiente era tenso. En mi familia el espíritu de guerra se alimentaba del deseo de venganza. A Rafael lo puso en pie esa fuerza. En estos tiempos a un niño así lo llevarían con un psicólogo para superar el trauma. A mí nadie me hizo caso y tuve que sanar por mi cuenta. Me refugié en la sala de la casa donde estaban los libros, la música y yo dibujaba. Creo que de ahí viene toda mi locura artística

E. O.: Tengo entendido que tocas el piano de forma libre, que escribes poesía y también tus sueños. ¿Por qué ser pintor y no músico o poeta? R. H.: Todos tienen un talento y, una vez que



lo reconocen, deben comprometerse con él y aceptar su función en la vida. Hay una voz interior que te dice lo que debes hacer. Lo difícil no es sobrevivir sino mantenerse fiel al llamado Para mí es simple: soy pintor y cumplo con mi función en la vida. También leo y disfruto la música. Uno de mis libros más queridos es Las mil y una noches, historia dentro de las historias. Es como un árbol que extiende sus ramas para no llegar a la muerte. Sherezada debe tejer la vida con el sultán para no perecer. Cuando la historia se abre muestra otra dentro, que, a su vez, se enlaza con otra y se arma una gran espiral donde todos los cuentos apuntan a una historia central. Creo que eso es lo que hacemos en la vida. La lectura es muy importante, me volvió rebelde, mejor dicho, crítico. Estudié la secundaria con los franciscanos. Era común verme envuelto en problemas. Cada vez que presenciaba algo absurdo, discutía.

Al concluir la secundaria deseaba entrar a la Academia de San Carlos. Traté de convencer a mi familia, hice pataletas; no conseguí su apoyo.

Ingresé a la Escuela de Periodismo Carlos García Septién, bajo sugerencia de mi madre; pero lo que yo quería era pintar. El tiempo que no estaba en la escuela de periodismo me iba a San Carlos, donde fui aceptado como visitante por el maestro Antonio Ramírez. No obstante, mis padres me hicieron ingresar a la Academia Militarizada de México. Allí también cuestioné lo ilógico de ciertas imposiciones autoritarias. El director, un médico militar de apellido Ruelas, habló seriamente conmigo. Le expresé mi voluntad de ser pintor y le mostré mis dibujos. De forma inesperada me apoyó para montar una exposición. La primera de mi vida tuvo lugar en la Academia Militarizada de México

E. O.: Mientras estudiabas te tocó vivir una época de mucha efervescencia. En 1958 sobrevino el movimiento magisterial y, en el arte, ganaban peso los artistas de la Ruptura o, como Jorge Alberto Manrique les llama "los que dieron la batalla". ¿Cómo asumiste ese periodo?



R. H.: En 1958 concluí la preparatoria. No retomé el periodismo porque me decepcionó su ejercicio. Seguí acudiendo a San Carlos, pero mi familia me presionó para entrar a la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue un periodo convulso dentro y fuera de mí. Cambié más de dos veces de licenciatura. Participé como joven defensor de nuevas ideas en el movimiento magisterial del 58, que fue duramente reprimido por el gobierno. Mi temperamento siempre me acercó a los movimientos de cambio. Leí el Manifiesto Comunista e historia. Entre estalinistas y trostkistas me incliné por el segundo grupo, el más universal. Desde los quince años, cuando estaba en la escuela de periodismo, me acerqué a la izquierda e inició mi amistad con Eduardo Lizalde, quien, junto con otros intelectuales como José Revueltas y Enrique González Rojo (hijo), pertenecía a la Liga Leninista Espartaco y, más tarde, a La Espiga Amotinada. Era yo un adolescente entre hombres jóvenes. Y, efectivamente, la Ruptura abrió las puertas.

E. O.: Dejaste la Facultad de Filosofía y Letras y te fuiste a París.

R. H.: Participé en un concurso de pintura que sería premiado con un boleto de ida y vuelta a París. Gané y obtuve el apoyo de mi familia para permanecer un buen tiempo allá. Necesitaba desarrollarme en lo que siempre quise: pintar. Llegué a París en 1961. Me alojé en un hotelito donde se podía pagar el mes entero de estancia. Allí se iba todo el dinero que mi familia mandaba. Para sobrevivir acudía a cafés y bares con mi libreta, elegía a un posible cliente y le hacía un retrato o un dibujo. También hice intercambios con algunos restaurantes, bares y hasta con un médico. Mis dibujos por sus servicios.

En 1963 intenté ingresar por segunda vez a la Escuela Nacional de Bellas Artes de París y fui aceptado. La prueba para entrar consistía en mostrar tu talento pintando, eso es lo que vale. Por ser mexicano me mandaron a pintar fresco. El maestro me presentó y le dijo a la clase que yo les iba a enseñar cómo hacer un buen fresco; pero no, el fresco aún no lo hacía. Es muy delicado, su preparación debe ser perfecta para que duren los colores.

E. O.: La selección del material es muy importante para lograr un resultado óptimo y perdurable. Lo mismo sucede cuando se construye una casa, un poema y hasta un grupo de amigos.

R. H.: Los materiales son muy importantes. Es necesario un buen gesso para el lienzo, pigmentos de alta calidad, un buen papel para la tinta china, preparar la tinta. El proceso es un ritual y es lo más importante del llamado que fundamenta al artista. El respeto a la fase creativa es indispensable. Por ejemplo, en el fresco, la primera capa se aplica en la superficie sin delicadeza y ha de ser gruesa, se expande y se deja secar muy bien. No hay que desesperar. La siguiente capa es un poco más lisa y, la tercera, mucho más diluida, se pone con estopa o rodillo. Al final se hace el dibujo y, dentro del dibujo, se aplica yeso ligero mezclado con pigmentos. Ésta es la parte más sabrosa porque es cuando el color entra en el fresco. Casi nadie sabe que la buena calidad de un fresco está en las dimensiones que proyecta a través del color, como los de Diego Rivera. Cuando veo lo que hicieron en el Metro de la Ciudad de México, los acrílicos, pienso que no hay punto de comparación; los colores agreden, se te vienen encima. El ritual se lleva a cabo para producir algo valioso. En ello se nos va la vida. Hay que saber cómo se forja una obra para comprender su importancia. Los colores de los cuadros de Goya, su intensidad es excelente. Han pasado

dos siglos y siguen brillando. Composición, tema, ejecución y materiales han trascendido en el tiempo.

E. O.: Las cosas no se te dieron siempre a pedir de boca y tomaste riesgos que hoy en día muchos no se atreven a enfrentar. En aras de la seguridad, del control y la comodidad, también del miedo, las personas arriesgan y comprometen menos. R. H.: Cuando mi familia no pudo mandarme más dinero a París trabajé de lavaplatos y luego en el Hospital Curie, donde trataban a los enfermos de cáncer. Casi nadie quería ocuparse allí; por eso empleaban a extranjeros con o sin documentos y a personas jubiladas que aún tenían fuerzas y mucha necesidad. En el hospital hice amistad con un africano que cubría el turno de la noche y por el día estudiaba Ciencias Políticas en la Sorbona. Él me defendió una vez contra un árabe que quiso asaltarme.

Este tipo de experiencias, cuando no te doblan, fortalecen la estructura del espíritu. El problema está en la pobre formación, en estar lleno de inseguridades o falsa confianza y en que los padres o el gobierno faciliten de más el camino. Es necesario independizarse en todos los sentidos. Mucha gente elige el camino seguro como si existiera uno que condujera al éxito casi sin riesgos. Tal vez algo hay de cierto en ello cuando por éxito se entiende una vida cómoda y estructurada. A esas personas el cambio no les agrada. Suelen comportarse como si no fuesen a morir. Pienso que gracias a la muerte el hombre tiene conciencia de lo que es; sin ella, seríamos insoportables.

El arte producido en la comodidad no es mediocre, es tibio, carece de sustancia, no supera su momento y situación específica. Por ejemplo, desde hace algún tiempo los artistas ya no practican el dibujo. Abusan de la tecnología para suplir sus carencias. Algunos se vuelven copistas. Proyectan una fotografía sobre el lienzo y sólo siguen la silueta, no arriesgan. Eso lo puede hacer cualquiera y por lo mismo no es meritorio



E. O.: ¿Qué piensas de la producción artística en Oaxaca?

R. H.: Los artista de Oaxaca se apoyan entre ellos y forman grupos no siempre amables unos con otros. Ahora bien, la artesanía en Oaxaca está muy desarrollada. Hay demasiados artífices pero no igual número de artistas. Cuando surge uno, el mercado del arte lo sube pronto al pedestal. Esto entorpece el desarrollo de su capacidad creativa y muchos se convierten en artesanos de la pintura; así resuelven su economía y creen que se hacen de un nombre. Este fenómeno se desató sin mesura a partir de los sesenta. Ahora varios trabajan repitiendo el mismo cuadro una y otra vez; sólo realizan algunos cambios en el color, en la composición o en los materiales empleados. Así todo mundo reconoce que tal cuadro fue pintado por el que trabaja con sirenas, caras cuadradas, calaveras, alacranes, en fin. Sin embargo, hay casos que han logrado su independencia, siguen desarrollando y crecen.

Para lograr consolidar un lenguaje auténtico es necesario separarse de grupos y trabajar de acuerdo con lo que se está viviendo, pensando y sintiendo. Lograr la coherencia entre vida y obra. La artesanía repite, el arte no.

E. O.: Nunca has dejado de explorar las posibilidades creativas en la pintura. ¿A qué problemas te has enfrentado al mostrar cambios en tu trabajo ante galeristas, críticos y compradores? R. H.: La gente que gusta de mi trabajo en una exposición llega a solicitarme otro cuadro de la serie expuesta. Cuando la fuente se ha agotado y he cerrado esa serie no hago otro cuadro así.

En el caso de las galerías, algunas no quieren correr riesgos y solicitan el tipo de obra que se vende con éxito. Fiel a mi gesto vital no puedo mantener una sola línea para que la gente se aficione a mi producto artístico y me compre. No trabajo así.

Pintar es explorar. El arte es el contacto con lo que no podemos ver ni explicar racionalmente pero que existe y se experimenta en la vida. Cuando una obra consigue conectar el interior de una persona con el exterior se habla de armonía y, en consecuencia, esa obra está lograda. La armonía en el arte viene de una visión de nosotros en el universo adaptada a la medida humana. Esta visión integra nuestro cuerpo y espíritu provocando placer gracias al equilibrio entre los elementos. Entonces la obra transmite vivencialmente lo que sucede allí, sin necesidad de un discurso explicativo. En ese momento el artista reproduce la creación del mundo y, el que contempla la obra de arte, se vuelve partícipe del mundo creado y del acto creativo. Esto no es simple. Con sólo cinco notas el músico puede componer algo que encante, que mate o que se olvide pronto. Hay energía

y existe la posibilidad de comunicarla o no. Esto es lo que le corresponde hacer al artista

E. O.: ¿En qué temas has insistido a lo largo de tu desarrollo artístico?

R. H.: De niño las experiencias que tuve me convirtieron en espectador.

Todos tienen un talento y, una vez que lo reconocen, deben comprometerse con él y aceptar su función en la vida.

Los pocos recuerdos que me llegan de ese tiempo forman una cadena de enfermedad y pérdida; por ello el pensamiento religioso como búsqueda da sentido a la vida. En la pintura he buscado resolverme en una continua exploración: solucionar la sensación de doble vida y unificarme.

Otro tema que me ha interesado siempre es el movimiento y procuro captarlo. En la pintura abstracta rastreo el movimiento de todo, pues es el registro de la pareja espacio-tiempo donde se existe. Cuando me inicié en el abstraccionismo quise hallar mi lenguaje pictórico. Empecé con una escena de un hombre y una máquina peleando. La pinté en París y marcó el comienzo de la serie "Tarzán contra las máquinas". Tarzán era una figura estilizada de músculos en movimiento contra máquinas rígidas que lo enfrentaban. Durante un periodo largo me sentí motivado por la dicotomía hombre/máquina.

La naturaleza es un motivo constante para mí. De pequeño hice un viaje con mi familia que fue muy rico en imágenes. Recorrimos la costa de varios Estados: Michoacán, Jalisco, Guerrero y llegamos hasta Yucatán. En ese tiempo solamente existían senderos entre árboles. ¡Contemplé

tanta vida! En 1980 tuve un sueño que escribí porque me impactó. Recibí la visita de unos jóvenes ataviados con túnicas, muy bellos, que me solicitaron pintar el origen de la vida en el Templo de la Madre Tierra. Me explicaron que, en todas las ciudades del mundo, sobrevivientes a





los desastres ecológicos y a las guerras estaban edificando estos templos para recuperar la vida desde su origen. Becado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes di inicio a la serie "El Templo de la Madre Tierra".

E. O.: Si bien tu formación académica tuvo lugar en Occidente, tu búsqueda y encuentro se vinculan más con la cosmovisión oriental. ¿Cómo convergiste en la pintura con las tradiciones china y japonesa?

R. H.: Mi primera aproximación al lenguaje pictórico oriental ocurrió en Francia en una exposición de la obra de Hokusai. Valoré la gran variedad de temas que tocó: paisajes del Fuji, escenas cotidianas, eróticas y míticas. Su gran habilidad para captar el movimiento con líneas ondulantes. El que la carga emocional de su trabajo no fuese caótica ni desesperanzadora sino poética. Después contemplé la exposición "1500 años de Pintura Japonesa". La mayoría de las obras eran tintas y había mucha

pintura zen —que es la de la iluminación. En China se le llama *chan*, palabra que deriva del sánscrito *dhiana*, que significa "meditación". Quedé fascinado.

Entre los dos pintores occidentales que me interesaban mucho, Kandinsky y Braque, el primero incursionó en los conceptos de la pintura china nutriendo su idea de crear con el espíritu. Ante la exposición "Una retrospectiva de Kandinsky", pensé que no quería quedarme atrapado en el lenguaje figurativo o en el abstraccionismo geométrico. Otras cosas estaban sucediendo y me abrían caminos para avanzar.

En 1966, descubrí *Los secretos de la materia*, un libro sobre física nuclear. Lo primero que registré al leerlo fue que no hay materia, todo es energía. Entonces pensé que, si no hay materia rígida, para la pintura cada color es una molécula de energía vibrando. Me dispuse a captar el tiempo. Una sola línea bien puede registrar su paso. Así comencé a hacer abstractos bajo el gesto de mi espíritu, ya que conceptualicé el dibujo como energía. La pintura zen implica una búsqueda del espíritu, plantea un camino místico para lograr la armonía. Al asimilar estas experiencias mi pintura se volvió, esencialmente, energía.

E. O.: ¿Cuándo empezaste a sentir la tinta china como materia necesaria para tu trabajo?

R. H.: De vuelta en México, en el 66, nadie estaba trabajando con temas orientales como yo. La serie que pinté bajo los motivos del tiempo y la energía impactó por su novedad y fue bien acogida. Al siguiente año viajé a Nueva York. Conocí a un pintor chino y le mostré mis

transparencias. Identificó mi arte como *chan* y me invitó a su estudio. Allí tenía un dibujo titulado "Cien caballos". En un papel fino y largo se contaban cerca de diez figuras equinas entre polvo, nubes y montañas; pero ahí estaban cien caballos de tinta china. El pintor me regaló diez papeles largos de la fibra del árbol de la mora y me mostró su trabajo con la tinta.

Regresé a París con nuevo material (había comprado otros cuarenta papeles), con una compañera y sus dos hijos. En Londres conocí al pintor peruano Rafael Hastings. Él practicaba artes marciales y nos hicimos amigos. Un día encontré en su estudio una piedra y una barra de tinta. Me las regaló porque él no las utilizaba. Viajé a Ibiza con mis cincuenta rollos de papel, pinceles y brochas, la piedra, la barra de tinta, la mujer y los niños. Antes de usar los papeles de fibra practiqué sobre papel revolución. Una tarde corté un pliego en cuadros pequeños, preparé la tinta e hice mi primer trazo. La tinta se expresó como un paisaje. Descubrí que con ella se puede recortar la luz entre sombras. Nosotros sólo vemos luz reflejada en nuestra oscuridad. Es fuego. El sol envuelve y quema. Estamos en continua combustión por dentro y por fuera. Esto nos recuerda que vivimos un proceso donde al morir regresamos al sol. La línea de la vida es exacta, es un milagro. Todo lo anterior debe comunicarse desde el espíritu, con el cuerpo, en una buena tinta.

E. O.: El 23 de febrero de 2010 sufriste una fuerte conmoción cerebral a causa de una caída. Tu hija, María Sarasvati Herrera, hizo el

documental *El jardín de Raúl*. Allí narras esa experiencia entre el sueño y la realidad, entre la vida y la muerte. Por una granada china Raúl Herrera volvió a nacer.

R. H.: En el jardín había árboles de granada. Coloqué la escalera en uno para alcanzar la granada en lo alto de una rama. La escalera se movió y caí de espalda golpeando mi cabeza contra la banqueta de ladrillo. No recordaba que me había caído, pero desperté en otro lugar. Había seres de luz nunca vista. Uno de esos luminosos entes se me acercó y me absorbió en un remolino para hablar conmigo: "Sabes Tai chi chuan y puedes manejar tu energía vital, mover tu espíritu. Si quieres, puedes regresar". Sin necesidad de mover el cuerpo practiqué Tai chi. Me angustió el no poder estar nuevamente con mis hijos. A Donají hacía diez años que no la veía. Realmente necesitaba volver. Cuando abrí los ojos me pidieron que no me moviera. María Rosa Astorga, quien era mi pareja entonces, ahora una amiga muy querida, logró decirme que me había caído al tratar de alcanzar una granada. La sangre me escurría por la nariz y los oidos, sentí su sabor.

Mientras convalecía practiqué *Tai chi chuan* con los ojos cerrados y el cuerpo inmóvil. Me recuperé en seis meses y regresé al estudio para pintar de otro modo. Hace cuatro años volví a nacer y empecé a pintar.

E. O.: ¿Cómo asumes la vida hoy?

R. H.: Con menos temores y conflictos. Hay quien dice que Raúl no tiene miedos. No es cierto, sí debo tener, pero aún no descubro a qué debo temerle. Mis hijos están bien. Alejandro se desarrolla en la Esmeralda, Sarasvati es cineasta y a Donají pude verla, estudia en el Instituto de Ópera de la Real Academia de Música de Oslo, es soprano. Para mí todo es un regalo. Tengo la seguridad de que siempre estamos aquí y sólo cambiamos de vehículo. Mientras la vida cubra a este mundo como un gran manto de piel, aquí seguiremos. Somos un solo espíritu repartido en incontables seres con vida. No hay de qué angustiarse.

► Enna Osorio (Ciudad de México, 1977). Poeta. Estudió la Licenciatura en Humanidades en la Universidad de las Américas, Puebla. Becada por el fonca en el Programa Jóvenes Creadores 2011-2012. Reside desde hace años en Oaxaca.

LEONARDO DA JANDRA FILOSOFÍA PARA DESENCANTADOS





Jurny (2012), Chucho Caza