

- 5 *Breve Summa Retrográfica*
En seis apuntes para otras tantas fábulas de diseño
Por Rafael Cippolini
- 12 *Geisha: memorias para armar*
Por Amalia Sato
- 20 *El suplicio de una madre*
Por Alejandro Sosa Dias
- 31 *El idioma inglés en el Japón de Meiji*
Por Guillermo Quartucci
- 38 *Sobre jazmines*
Por Susana Szwarc
- 43 *La Ética de Spinoza*
Por Liliana Lukin
- 46 *Additamenta*
Por Nicolás Peyceré
- 48 *Milagro infame*
Por Luis Thonis
- 56 *Bonsai: niponización y miniaturización de la poesía brasileña*
Por Paulo Leminski (traducción de Mario Cámara)
- 59 *Haiku experimental*
Por Roberto Cignoni
Grupo Kaimami (Ver a través de una grieta):
Cristina Armada, Mariano Jaureguiberry, Horacio Miguel,
Américo Gadben, Juan Sebastián Danelli, Laura Maceira.
- 68 *Haikus en el Trópico*
Por Mario Cámara

Dibujos de Diego Posadas

Madrecita (video)

TOKONOMA 11

T
O
K
O
N
O
M
A
11

TOKONOMA 11

editora: Amalia Sato
diseño: Alejandro Ros
diagramación: Nicolás Prior

Arcos 2245 1ºH C1428AFI
Buenos Aires, Argentina
(54-11) 4781-1886
toksato@yahoo.com.ar

Registro de la Propiedad
Intelectual en Trámite
Las notas firmadas
representan las opiniones
de sus autores y no
necesariamente de la revista.

TOKONOMA
a la venta en:

Librería Gandhi
Corrientes 1743
4374-7501

Librería Norte
Las Heras 2225
4807-2039

Librería del Mármol
Gorriti 3538
4962-0189

Belleza y Felicidad
Acuña de Figueroa 900
4867-0073

Fundación Proa
Pedro de Mendoza 1929
Vuelta de Rocha, La Boca
4303-0909/0584/0585

Librería La Cita
Charcas 3315
4823-6477

Librería Prometeo
Corrientes 1916
4952-4486
Honduras 4912
4833-1771

Espacio Prometeo
Malabia 1720 Local 5
4833-4669

Librería Guadalquivir
Callao 1012
4815-1190/92

Librería Paidós
Santa Fe 1685
4812-6685

Librería De la Mancha
Corrientes 1888
4372-0189

Librería La Barca
Scalabrini Ortiz 3048
4806-0395

en Buenos Aires, Argentina

Distribuye
Editora y Distribuidora Kaicron
Balcarce 1053 1 19 / Bs As, Argentina
(0054 11) 4362-2206 / www.kaicron.com.ar
e-mail: kaicron@kaicron.com.ar

Breve Summa Retrográfica

En seis apuntes para otras tantas fábulas de diseño

Por Rafael Cippolini

*A la memoria de Héctor Libertella
eterno y supremo pathógrafo*

MÍNIMA TEORÉTICA

La Pampa asiática en tanto avanzada de un chic demoledor. El profesor Hal Foster promocionó su atractivo panfleto teórico *Design and Crime* aseverando: "Hoy en día uno no necesita ser asquerosamente rico para ser proyectado no sólo como diseñador sino como diseñado, sea el producto en cuestión la casa de uno o su negocio, sus mejillas caídas (cirugía estética) o su personalidad retraída (drogas de diseño), su memoria histórica (museos de diseño) o su futuro ADN (niños de diseño). ¿Podría ser este "sujeto diseñado" el resultado no deseado del tan cacareado "sujeto construido" de la cultura posmoderna?".

Es evidente que a un sujeto semejante (es decir, a un muy expandido sujeto de diseño) le corresponde un contexto igualmente diseñado: un principio de unidad que, para nada paradójicamente, se completa en un tan agradable par. Ahora bien, el objeto sobre el cual este opúsculo especula es el diseño de fábulas de épocas disímiles y su alambicada red (un principio de cartografía y constelación), entendiendo aquí por *diseño* un dispositivo de traducción múltiple de formas heterogéneas a un cuerpo que se pretende simultáneamente homogéneo y complejo. Fábulas de utilidad, como decimos, mitografías funcionales; el tropos arquitectural bien podría señalarse en la siguiente fórmula: "de una cultura de diseño al diseño de una cultura" a partir de "mitos (episodios) de traducción por el diseño". En esta ocasión, volvemos a proponer una composición hexagráfica (cada pequeño relato al modo de la línea de un I Ching transcultural: la mínima mónada desde donde atisbar las fugas de un presente saturado).

Dados dos densificados conjuntos (por una parte, el conjunto denominado "A": cultura japonesa; por otra, el conjunto denominado "B": cultura argentina) planteamos un mínimo instructivo para comenzar a configurar, desde la

múltiples perspectivas de esta mixtura, otra “máquina [cultural] inútil” (nuestra referencia más inmediata para esta operación es el libro de Bruno Munari *Arte como mestiere*, oportunamente traducido al castellano por Juan-Eduardo Cirlot). Una máquina inútil que también podría caracterizarse como un *Golem Bicéfalo*: a la vez composición formal y alterada etnografía; otra alocada yuxtaposición de continentes.

Principios elementales de Retrográfica Aplicada. Llamamos así más a la oportunidad de una cualidad que a una operatoria acabada. Nuestra Retrográfica podría ser definida en tanto diseño de una escena de origen, punto de densificación de un complejo cruce bajo el aspecto de un movimiento casual e azaroso, desde el cual se articularán otras escenas subsidiarias hasta conformar una plataforma de transformación estilística progresiva. Seguramente el punto nodal y paradigmático de este tipo de cruce retrográfico debe observarse en esa fenomenal condensación que el celeberrimo Osamu Tezuka experimentó entre la factura de los caracteres de *Machan no Nikkicho* (conocida en español como *El diario de Machan*, serie realizada cuando aún era estudiante de medicina) y la de *Atom Taishi* (después transformado en *Tetsuwan-Atom*, a quien conocimos con el nombre de *Astroboy*). Una vertiginosa genealogía (el ADN de nuestro *unconscious design*) que hoy se edifica como uno de los mayores puentes en esta orgía de imaginarios: ¿podemos considerar este *espacio de pasaje* como un diseño de inspiración galena?. Si el surrealismo nació asimismo en los claustros hipocráticos, razón por la cual muchos estudiosos advierten en su conformación una terapéutica apenas solapada, quizá —con este mismo espíritu— la fábula de diseño de Tezuka (que hoy sigue conquistando el mundo desde la abusiva proliferación del manga y el animé) pueda entenderse como el preámbulo de una novísima epistemología cultural. ¿Acaso la novela familiar y doméstica de millones de *tamagoshi* —derivados directos del manga de Tezuka— no dan cuenta de una crianza virtual que sugiere a la vez una paideia y una clínica? Sumerjémonos de momento en algunas de las más inquietantes retrografías de la intersección Japón/Argentina a partir de una mínima taxonomía hexagráfica, investigando y proponiendo de este modo algunos antecedentes.

MÍNIMA PRAGMÁTICA

Ejemplo retrográfico (uno). *Tango Design: tsunami por opción.* Wu Tang Clan (seguramente el más legendario combo de rappers -devenidos *shaolines*-) no hubiera existido si, casi un siglo antes de su formación, el hiperfamoso samurai Kaishu Katsu no hubiera participado de una pequeña, promocional y fundante gira por los Estados Unidos. Kaishu Katsu fue el primer guerrero noble en contactarse en vivo y en directo con la cultura norteamericana. Este es el origen de los gemelos simbólicos: en 1896, al mismo tiempo que el dibujante Richard Outcault comienza a publicar en *World* de Nueva York (periódico de Hearst, magnate de los medios que Orson Welles adaptó como modelo para su *Citizen Kane*) su archicélebre *Yellow Kid*, personaje al que la historiografía recurre para señalar el nacimiento del comic, nace en Japón el 17 de noviembre, el futuro Barón Tsunayoshi Megata, quien sería conocido bajo el apelativo de *Tsunami*. Destinado al crossover cultural, en 1920, Megata se instala en París, ciudad en la que permanecerá ininterrumpidamente hasta su cumpleaños número 30. El motivo de su viaje inicialmente había sido someterse a una operación quirúrgica, aunque el destino le había diseñado otro desenlace: su progresiva argentinización. Porque resulta que este diestro *Yellow Kid* se enamoró perdidamente de una bailarina de tango porteña que trabajaba varias veces por semana en el cabaret *El Garrón*, propiedad de Manuel Pizarro. Apodado debido a su destreza en el baile como *El Barón Tsunami*, Tsunayoshi Megata se transformó rápidamente en un *taste maker very fashionable*: la intersección entre glamour francés, venerabilidad japonesa y sagacidad argentina le proporcionó un cocktail que acabó por convertirlo en una referencia insoslayable. Como ya sugerimos, esta reconversión tanguera de quien sería recordado además como un notable diplomático, tuvo como telón de fondo ese París que Louis Aragon inmortalizaría en *Une vague de rêves* (1924) donde describe los pasos malevos del Barón Tsunami con las siguientes palabras:

“(…) Una idea también tiene sus franjas de otro. El sol juega un poco con los fantasmas. Buenos bailarines sin sandalias, y lo que valoriza sus pasos es esta cadena rota en sus tobillos. Oh, fantasmas de ojos cambiantes, hijos de la sombra, espérenme, estoy llegando y ya dan la vuelta.”

El Barón Tsunami instauró y diseminó un potentísimo *sujeto de diseño*: el vehiculizador de una cultura (la tanguera) en pleno cruce con los sugestivos

modos japoneses (aportándole una ritualidad inédita) y la luminosidad del charme francés. Los efectos de tamaño encuentro aún siguen proliferando en nuestros días, más de ochenta años más tarde.

Ejemplo retrográfico (dos). *Juan Moreira era budista.* Corre el año 1969 y el director y productor Héctor Olivera comunica su propósito de asistir al actor, realizador y cantante Leonardo Favio en un proyecto de película que todavía tiene en carpeta desde los días de pre-producción de su film *El Dependiente*: la vida y mito de Juan Moreira. Aun siendo los costos del plan por demás elevados, Favio se empeñó en contratar para el rol protagónico al celeberrimo actor japonés Toshiro Mifune. La idea de orientalización de Moreira causó gran revuelo en varios medios especializados. Mifune, nacido el mismo año en que Tsunayoshi Megata arribaba a París, venía de recibir dos consagradorios premios en el Festival de Venecia (1961 y 1965). Favio, quien seguramente conocía su trabajo en películas como *Rashomon* (1950), *Los siete samurais* (1954) y *Trono de sangre* (1957) así como otras rodadas en Estados Unidos como *Infierno en el Pacífico*, estrenada simultáneamente a la declaración de intenciones de Olivera. Favio además tenía otra historia en carpeta: filmar la vida de Severino Di Giovanni, tomando como referencia un texto de Osvaldo Bayer. Dispuesto a retratar dos disímiles estéticas del anarquismo, la aceptación de Mifune se transformó en su obsesión. Las idas y vueltas de esta infructuosa negociación (finalmente sería Rodolfo Bebán el elegido para el protagónico de este clásico del cine argentino) esperan la concreción de su relato. Mientras tanto, nos es pertinente teorizar sobre la genial elección original: si la literatura gauchesca constituye per se un ejercicio magistral e histórico de *diseño de género*, la fallida pretensión de su japonización anarquizante nos conduce a un nutrido campo de hipótesis que muy lejos se encuentra de su agotamiento. ¿Podríamos leer hoy la clásica narración de Eduardo Gutiérrez como una variación extemporal de las poéticas de Kurosawa o al revés? ¿El Moreira de Bebán es un gaucho japonizado? ¿Los criollos desertores finalmente se hubieran superpuesto a samurais desterritorializados?

Ejemplo retrográfico (tres). *Un shibui televisado.* La televisión nace en Argentina durante el mandato de Juan Domingo Perón y a exactos seis años del tan recordado espectáculo de "las patas en la fuente", o sea el 17 de octubre de 1951. Al año siguiente ya existía una programación musical e internacional

vigorizando el medio: baste de ejemplo el *Tropicana Club*, ideado por Miguel de Calasanz y conducido, en su primera temporada por dos actores muy populares de aquella época como Osvaldo Miranda y Juan Carlos Thorry. Completaban el elenco la cubana Amelita Vargas, el portorriqueño Bobby Capó, el italiano Teddy Reno y la españolísima Tania. Sin embargo, pasarían poco más de tres años hasta que este casting internacional volviera a expandirse: la irrupción de Ranko Fujisawa, cantante japonesa que interpretaba un amplio repertorio de tangos por fonética en el ciclo titulado *Madreselvas y Crisantemos* fue un suceso instantáneo. Fujisawa no hablaba ni comprendía el castellano, pero su dicción era muy buena y su registro vocal inigualable. ¿Conocía el contenido de las letras? ¿Las hacía traducir del lunfardo al japonés? Lo interesante del caso es que Fujisawa no interpretaba su repertorio de tangos y milongas frente a una expectante platea japonesa, para la cual la música de Buenos Aires no dejaba de ser un exótico producto cultural de importación, sino por el contrario, en cada emisión seducía más y más melómanos exigentes y dogmáticos en la cuna del género. Esta japonización del 2 x 4 encontraría su semántica de mixtura poco más tarde, cuando (tal como nos cuenta Manrique Zago) el poeta Horacio Ferrer señaló que la palabra *shibui* en japonés significa "la apariencia triste y dolorosa de lo que es positivamente hermoso", por lo cual Ranko Fujisawa se había transformado en una experta en una música cuya descripción expandida bien podría ser la de un *shibui canyengue*: tangos de diseño para conquistar a auditores exigentes.

Ejemplo retrográfico (cuatro). *El doble del doble o ¿Qué fue de Sakemoto?* Mientras Ryuichi Sakamoto, el más célebre de los integrantes de la *Yellow Magic Orchestra* (¡otro *Yellow Kid!*) avanzaba en su carrera solista con álbumes imprescindibles como *B 2 unit* —en el cual colabora Andy Partridge de XTC— (1980) y *Left Handed Dream* (1981), en Buenos Aires, su cuasi homónimo, el actor conocido como Sakemoto (a secas, ya que nunca supimos cuál era su nombre completo) componía el rol de un dibujante de historietas, compañero de redacción de un incontenible Miguel Jordán, teniendo ambos como jefes a los hermanos Torterolo (Gianni Lunadei y Guillermo Martínez), quienes daban título a la serie dirigida y escrita por Hugo Moser. Sakemoto, que tuvo como compañero de elenco a un ya adolescente Marcelo Marcote, posiblemente en su última incursión televisiva, filmaba por entonces una película inspirada en otro éxito de la pantalla chica cuyo elenco conformó: *Los hijos de*

López, su debut cinematográfico (volvería al celuloide seis años más tarde, con el rodaje de *La brigada explosiva*). Lo curioso es que en todos sus papeles, ya sea de oficinista, dibujante manga o policía de acción, Sakemoto invariablemente se interpretaba a sí mismo, un mismo personaje que de tira a tira y de película a película cambiaba de oficio pero jamás de temperamento, personalidad o carácter, de modo que el espectador se convencía de que la sumatoria de todas estas ficciones realmente articulaban un diseño de biografía: un japonés multitarget. Leone dijo alguna vez que la ductilidad de Clint Eastwood conocía dos gestualidades: con sombrero y sin sombrero; Sakemoto, por el contrario, fue cambiando de proyecto en proyecto de vestuario, decorado, parlamento y oportunidad, sin jamás alejarse un ápice de sí mismo. Lo que se dice *un diseño muy consecuente*.

Ejemplo retrográfico (cinco). *La chica que enamoró al poder músico-mental.* *Sónoman*, seguramente el más famoso de los personajes creados por Oswal, con los años fue mutando de soporte: comenzó a publicarse en las páginas de la revista *Anteojito* de García Ferré, a mediados de los años setenta tuvo su propia revista (de la que llegaron a editarse dos maravillosos números, hoy de colección), tuvo su aparición en el periódico infantil *La Hojita*, dirigido por Bróccoli, y volvió a lograr un éxito masivo cuando Soda Stéreo, la banda de rock liderada por Gustavo Cerati, le dedicó un tema que fue editado en su álbum en vivo *Confort y música para volar*, cd en el que también puede verse una divertida animación dedicada al héroe del poder músico-mental. Lo cierto es que *Sónoman*, aventura tras aventura, vivió un romance tan casto como intenso con Pólvora Lin, una periodista de ascendencia oriental experta en meterse en problemas. La intrépida Pólvora Lin se adelantó muchas veces a la resolución de enigmas, aunque la presencia del hijo dilecto del Planeta Sono era la que terminaba por esclarecer la sumatoria de intrínquilis (¡chínguilis!). Como suele suceder en las tiras de superhéroes, las historias de *Sónoman* transcurren en una geografía paralela, en ciudades y países inspirados en sitios reconocibles, pero por completo ficcionalizados. Así, el origen de Pólvora Lin se torna aún más potenciado: no tenemos idea de dónde viene, aunque sus rasgos y nombre nos sugieran, como ya dijimos, una procedencia oriental. Nuestra pregunta de niños era ¿se casará algún día *Sónoman* con Pólvora Lin? Hoy nos preguntamos ¿cómo diseñar ese romance? ¿Qué forma darle? ¿Tendrían sus hijos poderes sónicos?

Ejemplo retrográfico final (seis). *¿Qué te llevarías a una isla desierta además de ésta canción?* “A muchos les sorprende que a una canción en un idioma inentendible para nosotros le vaya tan bien, pero en el fondo sabía que a la gente le iba a gustar. Eso pasa porque yo me muevo como un perro y sé dónde tengo que ir... ¿Acaso alguien puede decirnos adónde se dirigen los perros cuando van caminando por la calle con cara seria? Uno no sabe, pero el perro seguro que sí... Y bueno, lo mismo sucede conmigo”: la cita es del capocómico Alfredo Casero, en ocasión de la visita a Buenos Aires de una delegación especial de Sony International. Altos ejecutivos de la firma habían comenzado las gestiones, según trascendió, para que la canción *Shima Uta* (que en japonés significa Canción de la isla) se transformara en el tema musical oficial del mundial de fútbol Corea-Japón 2002. Los ejecutivos llevaron la versión contenida en el disco Casaerius para que Fat Boy Slim la remixe. Lo cierto es que Casero conoció la canción de Miyazawa Kazufumi a través de un mozo de un centro cultural japonés. La intención de convertir la versión de *Shima Uta* de Casero en el soundtrack del mundial no prosperó, pero la perspectiva no dejaba de ser interesantísima, ya que por una vez se hubiera invertido el efecto de Ranko Fujisawa, esto es: un argentino canta en japonés, por fonética, un tema compuesto en Okinawa y que dice más o menos así:

*Cuando la flor de Deigo comienza a florecer, comienza el vendaval.
 Cuando está florecida, llega la tormenta.
 Entonces atraviesa la isla una gran tempestad... y mucha tristeza.
 Dentro de un cañaveral te encontré, y dentro de un cañaveral nos separamos...
 Canción de la isla, subíte al viento junto con los pájaros, y recorré la distancia de los mares para llevar puro este mensaje, y nuestras lágrimas derramadas...
 Nuestra pequeña felicidad de cantarle a las ondas de la flor de Deigo, dentro del cañaveral, cantaré hasta el fin de mi vida.
 Pero canto esta canción para que todos la oigan, y sientan que la guerra y la tempestad son cosas tristes para los que se quedan en esta isla.*

Un poema que, en la interpretación de Alfredo Casero, se transforma en un diseño tan bizarro como conmovedor. Un punto más que alto para esta Summa Retrográfica (aunque breve). ■

Geisha: memorias para armar

Por Amalia Sato

“El andrógino vaga por la tierra. Los hombres sienten que su sombra los invade y ceden, dejan de aferrarse a sus convicciones y papeles masculinos, tan duros y estrictos. Las mujeres despiertan a espacios nuevos, definidos con claridad y frialdad, a planos coordinados con precisión, en los que comienzan a abrirse camino con calma” (Elémire Zolla, *Androginia*, Debates, 1990)

Los viajeros europeos y americanos que visitaban el Japón hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en la era Meiji, las describían como muñecas, cuando recorriendo las callejuelas de los barrios de placer las veían pasar o recibirlos a las puertas de las casas de té. Ninguno se privó de incluirlas en sus relatos de viaje. Desde entonces la geisha quedó instalada en el imaginario occidental como ícono de la femineidad de Japón. Dócil, elegante, discreta, fue la figura que representó a la mujer japonesa a lo largo de ya un siglo y medio. El best seller de Arthur Golden, un estudioso que aplicó sus conocimientos en la elaboración de una novela rosa con una protagonista de misteriosos ojos claros, volvió a instalar el enigma y la película de Spielberg, basada en él, más simplificaciones.

La delgada línea que todos insisten en señalar, la que separaría a la geisha de las prostitutas, es la misma que han trazado todas las alusiones a las artistas, desde que el mundo es mundo, pero en este caso, y no es casual, la pregunta sobre si las geishas mienten o fingen, (que siguió siendo la gran incógnita para los que abordaron el comentario del film que mencionamos), resulta significativa por el margen de desconcierto que todavía la sostiene. Valga el reclamo de la informante de Golden, la célebre ex geisha Iwasaki Mineko, que se ofendió por algo que sintió traicionado en el traslado de su testimonio y que terminó escribiendo su propio libro.

Un repaso por la genealogía de la figura se impone, para revisar un misterio que han desangelado.

LAS CITADAS COMO PROTOGEISHAS:

TODAS LAS MUJERES ARTISTAS INDEPENDIENTES

SABURUKO: Son las primeras artistas ambulantes mencionadas en la genealogía. Andariegas que cantan y danzan, ya en el siglo VII, y que por supuesto no escapan a la sospecha de prostitución.

SHIRABYOSHI: Las historias de la cultura mencionan a estas bailarinas (literalmente: “ritmo blanco”), que surgen a fines de la era Heian (siglo XII) y que son populares hasta el XVI, como otro lejano antecedente de la figura geisha. Con un pesado maquillaje blanco y ropajes propios de los ritos shintoístas, entonaban baladas, bailaban y recitaban oraciones budistas importadas de China. Se destacaban por llevar con elegancia ropas masculinas blancas y capas, manejar con soltura espadas, y atreverse con canciones eróticas y rítmicas. Algunas tuvieron amores con personajes célebres, como la bailarina Gi-oh con Kiyomori Taira, Kamegiku con el emperador Gotoba, o Shizuka-gozen con el guerrero Yoshitsune Minamoto – de esta última se contaba que había logrado el milagro de hacer llover. Invariablemente, según las leyendas, su destino final fue convertirse en monjas.

TAYU: Un término honorífico con que se honraba a los maestros de teatro Noh (el teatro con máscaras de los fantasmas), y con el que fueron denominadas las prostitutas de rango más alto que daban funciones de un Noh informal, a lo largo de la era Keicho (1596-1615).

KABUKI ODORI, LA TROUPE DE IZUMI NO OKUNI: Okuni era una bailarina que actuaba a orillas del río Kamo hacia 1603. Cuentan que iban a verla multitudes para festejar su danza salvaje. Ella se denominaba a sí misma sacerdotisa, e imitaba danzas religiosas budistas, vestida como un monje y hasta de sacerdote cristiano con sus rosarios, o con ropas de hombre (de pantalones y chaquetas de piel de animal) y bigotes o patillas. Fumaba pipa y blandía espadas. Su modo de moverse se consideraba altamente provocativo y erótico (kabuku, jaranear, ser un poco salvaje y extravagante, caminar inclinado o contoneándose). Las prostitutas (las yujo) copiaron el estilo, y llevaban espadas cortas colgando de la cintura, y la melena atada y recogida con una cinta propia del atuendo popular masculino (el hachimaki). La aparición de Okuni fue la semilla del futuro teatro kabuki y de las modalidades del futuro mundo flotante, donde reinarían actores y geishas.

En 1607, la célebre bailarina y su troupe fueron a Edo para actuar ante el shogun. Las compañías de mujeres fueron multiplicándose: llegaban a ser

hasta sesenta en escena bailando con sus kimono perfumados con áloe, aroma que flotaba por todo el ambiente y llevaba al éxtasis a los espectadores. En 1612 arrestan y ejecutan a trescientas de ellas por alterar el orden. Y en 1616 se prohíbe el kabuki de mujeres, edicto que debe reiterarse en 1629, 1630, 1640, 1645, 1646 y 1647, hasta lograr barrer la presencia de actrices por 250 años de la escena. En consecuencia, el mundo del espectáculo de Edo - dominado por el teatro kabuki y sus travestis - fue un laboratorio de juegos de género interminables. El teatro kabuki de jóvenes bellos (*wakashu kabuki*), que continuó la tradición de las mujeres, también cayó bajo la censura en 1652. Y así se llegó al teatro kabuki actuado por varones adultos (*yaro kabuki*) que sigue plenamente vigente en la actualidad.

GEISHA¹

El término surge en la era Genroku (1688-1704), en el ambiente de la cultura *chonin* (la propia de los comerciantes). Por un lado, era tan amplio como para designar a estudiosos, poetas, astrónomos, médicos, narradores de teatro de muñecos y bailarinas de teatro kabuki (y más adelante hasta a los profesores de lenguas extranjeras). Por otra parte, designó primero la actividad de comediantes varones, especializados en animar fiestas, es decir artistas de salones privados.

Es durante la era Horeki (1751-1764) cuando aparecen los hombres *geisha* (*otoko geisha*), los cuales podían desempeñarse sólo como comediantes (*hokan*), o como tamboriles (*taiko mochi*). Uno de los más famosos hombres *geisha* fue Ginko Sakurakawa, muy activo en el distrito de Yoshiwara. Así que fue para ellos que se aplicó primero la designación *geisha* (*gei*= artista + *sha*= entretenedor), donde la partícula *gei* (arte) marcaba sobre todo una devoción a las artes tradicionales (la ejecución del *shamisen*, la caligrafía, la escritura de poemas, la ceremonia del té). La figura del *taikomochi*, el hombre tamboril, es inseparable del *saké*, el vino, y dicen que en la actualidad sólo quedan unos cinco o seis ejerciendo su oficio en Asakusa. Uno de sus números clásicos los muestra, primero negándose a darle sus favores a un *danna* (cliente) y luego entregándose con cara desconcertada a las embestidas del cliente fogoso. Una parodia muy festejada del "eso no se habla" del juego *geisha*, acentuado desde

¹ La familia de palabras sirve para señalar el campo: *gei* (arte o habilidad), *geinoojin* (artista), *geinin* (géneros teatrales populares), *bugeisha* (maestro en artes marciales).

el lado masculino. Si aparecían travestidos, se los llamaba *wakoshu*.

La primera *geisha* mujer (*onna geisha*) aparece en Yoshiwara en 1761, y su nombre fue Kaisen. Los cien años de desarrollo con los que contó la figura, con una construcción de capas y capas, como las manos de laca para lograr la tersura, fueron el tiempo justo para lograr deslumbrar a los extranjeros que la consumieron como *la* imagen de la mujer japonesa.

OIRAN

Eran las *geisha* de mayor categoría, unas estrellas del espectáculo. Se destacaban por caminar de una manera única, llamada *Hachimonji*, que las obligaba a formar un arco con ambos pies. Una corte de niños y niñas, de entre 6 y 10 años, las seguían, (los *kamuro*). El desfile que realizaban era una ceremonia de aliento casi religioso.

Algunas *geisha* famosas, como Yoshino que deslumbró en el barrio de placer de Shimabara y falleció a los 38 años, son recordadas y se han transformado en objeto de culto religioso. Y la reverenciada Okichi, a quien consideran la primera oveja sacrificada en el altar de las relaciones internacionales ante el capricho del cónsul americano Townsend Harris (1804-1878)², tiene un templo que honra su memoria en Shimoda -como Okichi Kannon -, el cual colinda con un museo dedicado al sexo.

EL INSTRUMENTO MUSICAL DEL MUNDO FLOTANTE

SHAMISEN: Esta suerte de mandolina de tres cuerdas, importada de las islas de Okinawa, es un elemento fundamental en el mundo de las *geishas*. Su sonido chillón y plañidero produce escalofríos en la espalda, y pulsa una tensión que no permite ninguna relajación, sino que marca el anuncio de una transformación.

ORNAMENTOS Y VESTIMENTA, EL CHIC UNISEX

Puro artificio, vaivén en la captación de recursos y efectos que oscilan constantemente entre hombre-mujer, la *geisha* shockea con el estilo Fukagawa que

² En ese entonces a los occidentales se les aplicaba un mote despectivo, *bataa-kusai*, literalmente "huele a manteca", por el desagrado físico que su aspecto provocaba. Okichi a quien el americano poderoso solicitó y luego rechazó por una erupción en la piel, se vio condenada al ostracismo. Nadie quería relacionarse con ella, como si hubiera quedado condenada, se volvió alcohólica, padeció sífilis, y convertida en una mendiga miserable, terminó tirándose al río.

adopta el haori, una chaqueta abierta, prenda masculina que acentuaba la elegancia de los actores travestidos de kabuki (onnagata), prenda que contrasta con pies desnudos con uñas pintadas (incluso en invierno) sin la protección de las características medias tabi con el pulgar separado. Los dedos desnudos, sobre todo en contraste con la nieve, daban el desafiante toque masculino en un pie muy cuidado.

O impone como las geishas de Edo, el uso de sombrillas azules como el *sumum* del buen gusto en los desplazamientos a la orilla de canales y ríos.

La prenda que perfeccionan es el kimono, la tela cae recta: sin marcar pechos, caderas ni nalgas. La silueta que más se aprecia es la de alguien sentado sobre sus rodillas y de espaldas, pues el lugar donde se concentra todo el fetichismo es la nuca (*shirakubi*), que además de maquillada puede pintarse con figuras. La figura femenina no se ensalza, se neutraliza³. El peinado de la peluca adoptaba la silueta de una hoja de ginkgo (*icho*), con su alusión sexual. Las hebillas se clavaban saliendo hacia los costados, o colgando (*kanzashi*).

COMUNIDAD DE MUJERES

Las geisha trabajan actualmente en determinadas áreas de la ciudad (*hanamachi*). Al revisar su trayectoria, hay que admitir que lograron conformar lo más cercano a una comunidad de mujeres, organizada para obtener las máximas ganancias, sosteniendo el deseo por un ritual absolutamente pautado y rigurosamente arancelado. El único varón admitido es el vestidor de kimono (*otokosu*) -la única profesión masculina en el mundo de las geisha-.

Dentro de la ciudad sin noche, crearon una sociedad alternativa, donde todo tenía un precio, muy cotizado. Así, el defloramiento de una joven aprendiz *maiko*, era algo a lo que se le ponía un precio altísimo (el *mizuage danna* - el amo que la desflora - o eufemísticamente el *erikae danna* - el que cambia el cuello de su kimono-, pues el color del cuello interior del kimono pasaba de rojo a blanco tras la ceremonia, al mismo tiempo que se suprimen las hebillitas para el cabello con motivos diferentes para cada mes-). El manejo del dinero está minuciosamente ritualizado: la geisha guarda las propinas que recibe (*goshugi*) siempre disimuladas en un sobre decorado (*noshi bukuro*), y cuenta con cantidad de pliegues en su kimono para deslizarlo elegantemente, y por cierto, siempre dentro de su carterita para banquetes (*ozashiki kago*). Una

varita de incienso es la medida para establecer ciertas tarifas. Los dueños de los restaurantes o tiendas, personajes fundamentales de su circuito, reciben el apelativo de *otosan* (papá) y los clientes el de *shachosan* (todavía empleado para designar a los gerentes de las empresas). Todo lo que los hombres juzgaban su derecho, en este mundo de placeres paralelos se convertía en un honor al que se le ponía un precio sideral que quedaba fuera de escala.

La geisha ejerce una destreza social en un espacio que ni es privado ni público, en el que nadie puede ejercer sobre ella el dominio que se tendría sobre una esposa o sobre una prostituta. Su misión es actuar como "aceite" para que una reunión fluya agradablemente. Es interesante constatar que en 1780, momento culminante de la época Edo su número no superaba el centenar, y que se desempeñaban en barrios de placer que cubrían un área muy acotada.

Paralelamente a este ámbito comandado por mujeres (con un rigor excepcional) donde todas tomaban apelativos propios de vínculos familiares: *okasan* (madre), *onesan* (hermana mayor), etc, existía, es claro, el mundo de las prostitutas, con todas sus categorías y especialidades, con aspiraciones a imitar ciertos modos de las geisha, pero sin ninguno de sus privilegios. El beneficio de no obligatorio y no explícito era algo que sólo el sistema geisha había logrado respecto del sexo.

EL MUNDO FLOTANTE, UKIYO

*"el ser que flota entre todas las cosas
no es hombre ni es mujer."*

(*Hablando de Siva*, trad.A.K Ramanjan, Londres, 1973)

Según los eruditos, fue el escritor Ryoji Asai quien acuñó el término *ukiyo* - tomándolo de la prédica budista - con el sentido clave que daría sentido a la vida del 1700: mundo flotante, evanescente, ilusorio, precario, que debe llevar por un lado al goce del presente, por otro al desprendimiento y la melancolía por lo pasajero.

El nombre de Saburoemon Yodoya - un hombre riquísimo que en 1705 perdió de la noche a la mañana toda su fortuna, por un caprichoso decreto del shogun que le impidió cobrar deudas de un daimyo - ha quedado asociado al concepto de mundo flotante, *ukiyo*, una ideología vitalista y fatalista que impregnó las emociones y acciones del siglo XVIII. La experiencia del otrora magnate justificó el gusto por lo inmediato, acentuó la noción de transitoriedad.

³ Un rigor sin forma que adoptó Rei Kawakubo para su marca *Comme des garçons*.

IDEALES MUNDANOS. IKI VS TSU

El encanto de la geisha debía manifestarse con un efecto *chic* que no denotara esfuerzo, que resultara casual, conjugado con el poder de los sobreentendidos. Tal la nota *iki*, que era el ideal femenino del siglo XVIII, y que se balanceaba con el *tsu*, es decir, la sofisticación del conocedor que podía apreciarlo. Un hombre *tsu* era lo contrario de un *yabo* (patán) o de un *hanka tsu* (un falso *connaissanceur* pedante y afectado).

La plasticidad en el mundo geisha se adquiría por imitación, se aprendía mirando (pedagogía del *minarai*: ver y practicar). La sensualidad (*iroke*=espíritu del color) debía manifestarse en un efecto sutil nacido del manejo del vestido y el lenguaje corporal, junto con el toque de risas conjugadas con una actitud atenta pero puntuada por bromas ligeras nunca hirientes. Una geisha aseguraba: "Mi elección sería nacer hombre o nacer geisha. Allí está la libertad."

El siglo XIX, que asistió a su perfeccionamiento y esplendor, vio cómo esta figura tan hábil en el manejo social pasaba a jugar un efectivo rol político a medida que Occidente iba avanzando: los nuevos líderes preferían casarse con geishas, pues su desempeño mundano compatibilizaba muy bien con las necesidades de un Japón en proceso de acelerada modernización.

EL TOQUE *NOIR*

La *tayu*, la geisha de mayor categoría, se pintaba los dientes de negro, con una mezcla de hierro, hojas de té, sake, pasta de arroz y dulces, y para evitar que se despintaran evitaba tomar líquidos calientes o grasos.

CRONISTAS DEL MUNDO FLOTANTE, JIPPENSHA IKKU, EJIMA KISEKI, SANTO KYODEN (1761-1816) alias KITAO MASANOBU, NAGAI KAFU (1879-1959)

Decadentes, nostálgicos, eruditos en los códigos del mundo galante, militantes del *démimonde*, fascinados por las rutinas del mundo del espectáculo en síncope con el tintineo de las monedas, hay una lista de escritores que honraron las galas del mundo flotante de Edo.

Nagai Kafu era un creador de *ukiyo-e* literarios, frecuentaba Yoshiwara y Yanagibashi, donde dilapidaba la fortuna de su familia pudiente. Para rehabilitarse lo envían a estudiar a América, pero allí también se entrega a sus gustos y convive con una prostituta llamada Edyth. Es un caso interesante de un escritor con residencia en Estados Unidos por cuatro años y luego en

París donde trabaja en un banco, y que de regreso a Japón, horrorizado por la modernización, termina casándose por dos veces con geishas⁴.

Para narrar su dolor, debía aparecer la primera escritora moderna, Higuchi Ichiyo (1872-1896), que en relatos como *Aguas cenagosas* (*Nigorie*) o *Encrucijada* (*Wakaremichi*), se rebelaba ante ese destino de jóvenes pobres alejadas de la posibilidad del verdadero amor romántico. El contrapeso local y protofeminista ante tanta romantización exotista.

Fascinación de Puccini a Arthur Golden, pasando por Pierre Loti, Gustav Klimt y Felice Beato, imagen de comedia con Shirley Mac Laine, tema de tesis de la antropóloga Liza Dalby – autora de la nueva Biblia –, o recreada por Madonna en kimono rojo, estas criaturas absolutamente *arty*, ahora pasan como mariposas, codiciadas por los turistas cazadores de fotografías.

Por los mismos tiempos en que Freud investigaba la histeria, hace su entrada como objeto exótico, tan imitado en las *toilette* de batones de seda. La feminización y exotización de Asia que fue uno de los condimentos de la *belle époque* europea y del victorianismo, instaló la frágil imagen como un toque sofisticado.

Algunos interpretan que el blanco de su rostro indica la disposición de la geisha a ser teñida por el color que la audiencia desee. Y, efectivamente, este estereotipo de la delicadeza oriental sigue sosteniendo la ilusión por un erotismo difuso, alimentando la verdad sobre el carácter evasivo de la sexualidad humana. Un registro que serpentea en el libro maravilloso libro *Androginia* de Ellemire Zola, donde curiosamente la geisha, esa culminación del arquetipo errante, no aparece. El término *gei* (arte) que fue adoptando distintas funciones, abarcando distintos campos, habilidad, inteligencia, talento, estudio, en sus oscilaciones entre lo masculino y lo femenino, se consagró en el esplendor de su metamorfosis más perfecta: la mujer con dotes artísticas en la más engañosa de sus construcciones. ■

⁴ En su novela de 1917, la geisha Komayo termina enamorada de un actor *onnagata*, enredada en este vaivén sin fin entre dos mundos que se espejan.

El suplicio de una madre

Por Alejandro Sosa Dias

Las madres. Las que cuidan o acunan. Imagen pacificante por excelencia para la neurosis universal, inevitable. Placidez de la inmersión en las aguas prenatales. Rara vez falta. Recuerdo, mítico, como cualquier otro. Hay, sin embargo, otras versiones de lo materno, que en modo alguno anulan esta primera. La tornan más extraña, aparentemente opuesta cuando en verdad sólo convergen a tornar extremas sus premisas.

Una labor de catastro es lo que nos interesa, aun advirtiendo los peligros de un análisis meramente temático. Madres del amor, madres del deseo, madres del deber: figuras ideales que muchas veces se reúnen en un solo cuerpo. En la carnación; oh nociones teológicas! arbitraria de una insignia

En *Los ojos de Celina*, un relato de Bernardo Kordon¹, observamos un orden familiar que tiene su centro de gravedad en la madre. Ella ordena el trabajo en la finca que poseen; concentra en sus manos las decisiones. Los dos hijos varones le entregan el dinero que ganan (uno de ellos es quien relata la historia). El otro, el mayor, se casó bien. Roberta, su mujer, apenas habla y trabaja sin aparecer queriendo algo. Para peor a Celina se le ocurrió que, como ya estábamos, fatiga. La madre mira complacida y aprueba. Por el contrario, Celina, la mujer del menor, no recibe el mismo trato. Notoria, al revés de Roberta, amparada en su insignificancia, Celina no pasa sin que la familia note su presencia y codifique sus rasgos: *Parecía delicada y no resultó muy buena para el trabajo. Por eso mi mamá le mandó hacer los trabajos más pesados del campo, para que aprendiera de una vez.* Roberta tiene varios hijos. Todos niños, aptos para el trabajo. Celina ni siquiera tuvo una nena. Rasgo devaluatorio en lo que a la mirada familiar se refiere.

Advirtamos un exceso; aun coincidiendo con la mirada familiar acerca de la mujer, lo decisivo para él fueron sus ojos: *En la tarde blanca de calor, los ojos de Celina me parecieron dos pozos de agua fresca.* Cuando la vio por primera vez le pudo sacar la vista de encima. La madre objeto: *Ella te buscó, la sinvergüenza.* El encantamiento de una mirada, casi nada, es decir, un asunto que reviste máxima importancia. El territorio del apenas, lugar que, a nuestra vuelta nadie nos da crédito de su existencia. Lugar necesario de la ilusión amorosa,

Ataque a la singularidad de cada uno suele ser la moneda de la contraprestación en el posterior (e inevitable) intercambio con los otros.

La mirada de la mujer amada es un tópico recurrente en la cultura occidental. Es conocida la historia del reproche que los jóvenes amigos de Beatriz dirigieron a Dante. Éstos cuestionaban la rara felicidad sentida por el poeta al amar a una mujer cuya presencia no podía sostener. Dante les respondió que la mirada con la que ella lo saludaba en el pasado era suficiente para satisfacerlo. Ahora que ella se le rehusaba, él encontraba su beatitud en aquello que no podía serle quitado: una mirada, una evocación y unas palabras sobre eso. Sin duda soy consciente de que es abusivo el recurso a esta comparación de términos tan distantes (un poeta real y un campesino de ficción) pero lo encuentro útil para remarcar la diferencia con el personaje del cuento de Kordon. Éste, justamente, no sabe qué le da y qué le quita esa mirada.

El protagonista del relato se encuentra en la encrucijada que le plantea, por un lado, su lealtad al orden familiar y, por el otro, resguardar de los imperativos de sus parientes a la mujer que desea. La pugna entre estas fuerzas contradictorias se agudiza a partir de que la presencia de Celina se revela no sólo como estando (y así sólo en su mera estidad era irritante) sino también aparece queriendo algo. *Para peor a Celina se le ocurrió que, como ya estábamos, podíamos hacer rancho aparte y quedarme con mi plata. Yo le dije que por nada del mundo le haría eso a Mamá. Quiso la mala suerte que la vieja supiera la idea de Celina. La trató de loca y nunca la perdonó. A mi me dio mucha vergüenza que mi mujer pensara en forma tan distinta que todos nosotros. Y me dolió ver quejosa por eso mi mamá le mandó hacer los trabajos más pesados del campo, para que aprendiera de una vez.* Roberta tiene varios hijos. Todos niños, aptos para el trabajo. Celina ni siquiera tuvo una nena. Rasgo devaluatorio en lo que a la mirada familiar se refiere. Llegado este punto, es evidente que algo debía hacer para solucionar su dilema. No hace nada y la decisión se toma sin su voluntad, aunque sí con su sentimiento. Con la excusa de un paseo familiar la madre logra que Celina sea mordida por una yará. El protagonista del relato aparece siempre en una posición vacilante frente al hecho, anticipándose mentalmente a lo que va a suceder pero sin hacer nada práctico para impedirlo. Aceptándolo pasivamente, a medias en actitud resignada y a medias (aquí sí despunta un saber) tributando su libra de carne.

Su culpable incapacidad se corona con el recuerdo inmarcesible de los ojos

¹ Un taxi amarillo y negro en Pakistán (Editorial Sudamericana, 1986).

de Celina antes de morir. Mirada que antes era el signo del encantamiento, ahora se quiere olvidar pues emerge con un claro sesgo persecutorio.

A posteriori de la muerte de Celina, la madre informa en el pueblo acerca del supuesto accidente. La vida continúa. El objetivo maternal estaba logrado: se habían restaurado los viejos y buenos tiempos. Un día, sin embargo, aparece el comisario con una partida y se lleva a la madre y los dos hermanos. Roberto, que no había participado del paseo familiar siguiendo órdenes de la vieja, ella la que trabajaba sin chistar y era bien mirada por todos, ella delata a la familia y termina quedándose con la finca. Se transforma en patroncita mientras los demás van a la cárcel. Mosquita muerta.

Lo que resulta más sugestivo de este relato no es la existencia de una madre malvada, una arpía, que recibe un justo castigo final. El aspecto más llamativo es que esa madre, vigía de un pequeño reino familiar y propietario, consagrada a la defensa a ultranza de su estructura, una vez que se puso en acción para que el orden del mundo sea encauzado hacia *lo que debe ser*, termina hundiéndose todo. Podría decirse que seleccionó mal los enemigos. Pero parece ser más una racionalización a posteriori que una explicación. Otra posibilidad interpretativa sería profundizar en la diferencia entre el rival y el modelo. Pero no nos ocuparemos de eso ahora.

Hay un relato largo o una novela corta, da igual, de Reinaldo Arenas llamado *La vieja Rosa*, en donde vemos una figura materna similar. El relato de Arenas es más complejo que el de Kordon, lo que lo hace más reactivo a ser resumido. O quizás sea sólo más largo, dando origen a mayor cantidad de situaciones. El papel ordenador de la vieja Rosa en la economía familiar (diríamos monetaria y psíquica) está mostrado con mayor detalle. Un ejemplo: *La mayor parte de día la pasaba en el campo; peleando con los jornaleros cuando no hacían las cosas como ella estimaba más conveniente; insultando al tiempo cuando interrumpían con sus aguaceros imprevistos, la siembra del maíz; lanzándole piedras a las vacas que saltaban el cerco y se comían los retoños de boniato. Al caer la tarde caminaba hasta la casa, regañaba a los muchachos si no habían hecho lo que les había ordenado; y al fin iba hasta su cuarto y se tiraba de rodillas frente al altar; sin embargo había ahora en su forma de rezar algo que la diferenciaba completamente de su*

manera anterior: su palabra no brotaba como una larga súplica, envuelta en un inconfundible acento de sumisión, su entonación no parecía ser la de una plegaria, sino la de una orden. Había demasiada seguridad en su voz. Y algunas veces, al dirigirse a las imágenes que ahora se habían multiplicado, cualquiera que la escuchase desde la sala hubiese podido pensar que se dirigía a uno de sus peones del campo. Sus hijos habían ido creciendo, escuchando esa voz autoritaria que ponía en movimiento a todos los hombres de la finca, que podía ordenar que aquel rancho que estaba debajo de la ceiba fuese derrumbado y convertido en carbón.

Podemos ver que la situación argumental básicamente es la misma. Una mujer encarna la continuidad que da sentido a un orden familiar. Los demonios que este orden convoca y, a la vez, atempera, no se desvían de un catálogo más o menos clásico. La muerte, la propiedad, la reproducción. En el párrafo citado puede verse la exacta manera en que la vieja Rosa hace jugar su presencia para ordenar la totalidad de la vida en la finca. El papel de la voz aparece subrayado más que la presencia física, enlazado en un régimen metonímico que se distribuye en tres elementos relacionados con la presencia imperativa de la voz: el tiempo, los muchachos y, como cenit, las imágenes religiosas. Estas últimas cumplen el papel en la retórica del texto de volver a introducir la omnipresencia materna en la vida familiar (muchachos) y social (peones) tras una aparente instancia de sumisión, donde ésta se revela en perfecta continuidad con aquella.

Rosa, al igual que la innominada madre del relato de Kordon, maneja los hilos de la vida en la finca. Ostensible, el personaje de Kordon es más minimalista, pero también de forma más intangible. No sólo predica. A veces nada más calla, pero lo hace de esta manera porque sabe que es eficaz. Nadie la puso en ese sitio, y si bien la voluntad juega su papel en esta partida, verlo así es demasiado pobre. Rosa no es una capitalista emprendedora que se abre paso en el mercado. Su acción no es producto de su propia iniciativa sino de su ligazón con fuerzas ancestrales. Pero analizaremos esto último más adelante. En lo que se refiere a la historia en concreto que narra Arenas su sitio dominante se corresponde más con las regulaciones tradicionales de la familia, con el cumplimiento de Rosa con ellas (los hijos principalmente) y la vacancia que va dejando su marido respecto al liderazgo de los intereses familiares. La decadencia del hombre se acelera cuando ella corta todo comercio carnal con él. Este proceso culmina con el suicidio del marido de Rosa que ésta interpreta a su manera. *A la medianoche, cuando la risa de los visitantes se hizo más estruendosa, su madre la llamó al patio, y la llevó hasta los árboles que crecían junto al pozo.*

² Admito que para los partidarios de la ortodoxia "científica" este rasgo, por el contrario, demostraría la mayor capacidad de síntesis de Bernardo Kordon y, por lo tanto, sus mayores merecimientos. No me interesa entrar en eso. Me gustan ambos relatos. Por otra parte, el texto de Arenas está en *Terminada el desfile* (Editorial Plaza & Janés Biblioteca Letras del Exilio, 1984).

Mira, le dijo, señalando para las ramas más elevadas. Pablo colgaba de uno de los gajos más altos del anoncillo. Rosa se persignó. Mientras decía Dios mío, pensaba: Lo ha hecho para fastidiarme la Nochebuena. Para eso lo hizo. Rosa interpreta el suicidio de su marido como una agresión hacia ella, como aquí vemos, y como una falta moral en términos más generales. Su conciencia religiosa es la usina de justificaciones a la que recurre para ese fin. La amonestación de todas formas es esperable en un personaje que retaba a las imágenes religiosas como si fueran sus empleados.

Los dos personajes maternos de ambos relatos comparten una fuerte idea del deber, que es connatural a su predominio. Podríamos decir que predicán con el ejemplo (de una manera terrorista, claro). Al mismo tiempo pueden verse como madres del amor, pues en su preocupación por la propiedad familiar se comprueba en que velan por el conjunto.

La vieja Rosa cuenta esta historia pero de una manera invertida. Muestra el desgarramiento de ese orden familiar, del cual ella queda siendo el último bastión. Inútilmente, por supuesto. Sus tres hijos la abandonan. La hija se casa con un negro, lo cual no le agrada en lo más mínimo. Aunque es comprensible desde su punto de vista. Armando, el hijo mayor, se hace guerrillero y después del triunfo de la revolución cubana, se convierte en funcionario. Uno de los encargados de llevar adelante la revolución agraria en su zona de origen. La crisis última de la familia estalla cuando, compulsivamente, el gobierno compra las tierras de Rosa para anexarlas a un sistema estatal de cooperativas. Rosa ve a su propio hijo como un ladrón. O mejor, el gobierno es el ladrón y su hijo un traidor que le abre la puerta.

Pero todavía tenía a Arturo, su hijo menor y más querido. El que siempre la había acompañado. El último día que ella podía pasar legalmente en la finca antes que el gobierno se hiciera cargo sucede el desenlace de la historia. Rosa, que sabe que es absurdo intentar retener su propiedad, permanece en ella hasta el límite posible del tiempo. Melancólica y silenciosa pasea como un espectro por los que aún son sus dominios. Arturo es la compañía que le resta. Ese día lo descubre encamado con otro muchacho. Calmadamente toma la escopeta y los balea sin matarlos, ocasionando su fuga, en una escena más patética que dramática, enteramente afín al tono agónico y crepuscular de esta parte del relato.

La historia de Arturo continúa en otra novela corta de Arenas, *Arturo, la estrella más brillante*, donde él está preso en un campo de trabajo y la figura de la vieja Rosa se le aparece vestida de guardia y con contornos claramente más

ominosos. Enloquecida sin poder siquiera velar el sepulcro de sus creencias, la vieja Rosa al final de ese largo día es rescatada piadosamente por un ángel que se quema con ella. El personaje de Arenas es más matizado y el lector puede simpatizar más con ella que con la madre del relato de Kordon. Esta sólo actúa e increpa. Como personaje, el de Kordon, tiene un estilo más bien conductista. Además, llega a realizar su maldad. La vieja Rosa convoca más a la piedad, se hunde con su barco como los capitanes de antes, último mohicano de una causa en la que nadie cree. El personaje de Kordon, en su empeño por que las cosas sean como siempre han sido, termina acelerando su destrucción. Esta última es el signo final de los dos relatos. Es, sin embargo, decir demasiado poco. La destrucción puede revestir muchas formas y la historia, o en todo caso el phylum de la historia que hemos traído es más preciso. Esta destrucción es la que se asocia con los cuidados. Decir maternos, creo, es una redundancia. Los cuidados son maternos, aunque no perdamos de vista que suelen venir con sorpresa. Bonus track de uno de los destinos posibles de un sexo.

Unos párrafos antes afirmamos que la vieja Rosa representaba fuerzas ancestrales. Se puede vincular esto, razonablemente, con la sustancia de la vida campesina en proceso de descomposición por la modernización. Apelaré a algo más general y también más arcaico si se quiere. La referencia a tomar será un fragmento del análisis hegeliano de la disolución de la sustancia ética de la Polis griega. Uno de los escasos análisis en la historia de la filosofía occidental en que la diferencia sexual es puesta de relieve. Si bien el análisis está centrado en el mundo griego, no hay que hacer una lectura estrechamente culturalista. El uso hegeliano de los datos históricos es altamente idiosincrático. En un sentido se puede decir que su análisis de la familia puede ser toda familia³. Hegel escribe en la *Fenomenología del Espíritu*: *Los penates de la familia se contraponen al espíritu universal*⁴. La familia se contrapone a la comunidad. Es un grupo autocentrado. Un pueblo en contra del pueblo escribe Hegel. Agrega: *...el ser ético de la familia se determina como el ser inmediato*⁵. Esa inmediatez es la de la mera vida sensible. En los textos antes citados esto es ampliamente entendible a través del cuidado respecto al entorno cerrado de la finca. De todas formas

³ No se me escapa que la familia como estructura grupal se halla actualmente en un proceso que no se vislumbra hasta qué punto es de recomposición o de decadencia. Aun siendo éste el caso no dejará de reaccionar como grupo enfrentado a lo universal. Por otra parte hay que distinguir la familia de lo familiar. Es decir lo que refamiliariza los diversos deseos sea cual sea el ámbito en que aparecen. *Fenomenología del espíritu* (Editorial Rescate, pag. 306. Traducción de Alfredo Llanos).

no concluye aquí esta cuestión, pues la peculiar eticidad de la familia según Hegel se caracteriza por *la relación del miembro singular de la familia con la familia íntegra como sustancia; de modo que la acción y la actualidad del miembro de la familia tengan sólo a la familia como fin y contenido*⁶. Históricamente este análisis es especialmente conveniente para las estructuras sociales pre-modernas, de las que la pequeña producción mercantil campesina es un ejemplo claro. Hecha esta aclaración que explica la conveniencia de la invocación a Hegel aquí usada, sigamos con el aspecto estructural y no-histórico, o si se quiere metahistórico de esta temática que, por supuesto, es más divertido y fecundo en enseñanzas.

La familia como vimos sustrae cierto supuesto de individualidad que formaría parte de cada uno de nosotros pero a condición de promover unas relaciones de pasaje que son las que efectivamente hacen aparecer nuestra actualidad como individuos. No hay que interpretar el anterior pasaje hegeliano como si se tratase de la destrucción de la individualidad. Es más, en la parte que podemos calificar de narrativa de la *Fenomenología* este pasaje muestra la emergencia de la subjetividad. La familia es un continuo velar la muerte a través de las trampas de la vida. Ese es su nexo de unión, su asunto. *La consanguinidad completa pues, el movimiento abstracto natural, puesto que le agrega el movimiento de la conciencia, interrumpe la obra de la naturaleza y rescata lo consanguíneo de la destrucción, o mejor, porque esta destrucción es necesaria, la consanguinidad toma sobre sí misma el acto de la destrucción*⁷.

La familia es un magma de ligazones entre vivos y muertos y, sobre todo, entre el conjunto y el miembro singular. La idea que solemos hacernos de la dialéctica se ve cuestionada en este problema lógico e histórico. La familia es particularmente refractaria al movimiento dialéctico y especialmente a la célebre superación/conservación en la que Hegel sustanciaba el progreso histórico⁸. Su ser otro no es muy plástico. Es perfectamente posible el paralelo entre la Polis y la familia pues el momento histórico que registra Hegel, y que de manera más empírica y vívida se ve en la actuación teórica de Sócrates y Platón, muestra la fractura de la Ciudad a través de los discursos. La caída de la sustancia ética de ambas instituciones es apreciable en el principio de individuación. El orden familiar, en lo que corresponde a su sustancia, no incorpora

transformaciones sucesivas. O perdura o se destruye. La familia, que si bien como dijimos es poco dialéctica como tal, muestra la peculiar dialéctica del individualismo en la cultura occidental.

Hegel en su análisis trae elementos que no citamos porque no hacían al nuestro, pero es relevante mencionar que su lectura (quizás tradicional, quizás provocadora) de la tragedia de Antígona viene a cuento del papel en que ubica a la mujer dentro de la dialéctica de los sexos. Lo mencionamos antes cuando mostramos a la mujer cercana a la vida en el sentido de la inmediatez. Hegel contrapone ese sitio que describe como ley divina (sin duda una ley divina bastante laicizada y que podríamos equiparar a la costumbre) a la ley humana, que es la ley política de la Ciudad. Antígona es la oposición a ella. Los lazos políticos entre los hombres, establecidos en lo fáctico, son opuestos al deber de la comunidad, estructura que reúne lo que es con lo que ha sido enlazado a través de un mandato mudo. Respecto a la diferencia de los sexos en este orden, Hegel escribe: *La diferencia de la eticidad femenina de la del hombre consiste en que la mujer en su determinación para la singularidad y en su placer permanece inmediatamente universal y extraña a la singularidad del deseo; por el contrario, en el hombre estos dos lados se separan uno del otro, y puesto que el hombre posee como ciudadano la fuerza autoconsciente de la universalidad, adquiere así el derecho del deseo, y mantiene al mismo tiempo la libertad de ese deseo*⁹. En este sucinto párrafo podemos ver un desarrollo de la historia de los sexos en Occidente, que si bien puede ser algo irritativo para visiones estrechamente corporativas no deja de resultar deslumbrante e ilustrativo (los abogados de una visión culturalista podrán protestar y alegar la especificidad occidental de esta configuración pero es notorio que Oriente fue aún menos amistoso en lo que a este asunto se refiere). En la historia de la vieja Rosa podemos ver algo de esto en el destino de Armando que, desinteresado de la vida en la finca, va a decidir su partida con el destino en un plano claramente universal. La hija de la vieja Rosa simplemente cambia su vida dirigiéndose hacia otra familia.

Mencionamos que el análisis de Hegel concluye en Antígona y suena raro que hasta aquí solamente hayamos expuesto en las mujeres un destino materno. Es evidente que el destino de Antígona no se liga a nada de esto. No forma parte del destino femenino en cuanto materno. ¿Hay otro en esta teoría? An-

⁵ Idem anterior.

⁶ Idem, pág. 307.

⁷ Idem, pág. 308.

⁸ Véase esto como una advertencia a una legión de críticos facilistas de Hegel mucho más que como una crítica.

⁹ Fenomenología del espíritu, pág. 311.

tes de responder muy limitadamente, hago notar que en el relato de Kordon además de la madre está Celina. Tendemos a olvidarlo pues las esposas de los hermanos en la historia tienen un papel aparentemente pasivo. Como vimos en el racconto que realizamos, esa pasividad termina siendo aparente. Ambas son mujeres de deseo. Celina tratando de desligarse frontalmente de la familia de su marido y cayendo en el intento. Un deseo bloqueado, ya que su emergencia le trajo como consecuencia que la mataran. Roberta, contrariamente, para lograr lo que quiere tiene que dar el rodeo a través del orden familiar. En este caso de la destrucción de ese orden, aunque se desprende del relato que sin pasar por la mediación familiar no lo hubiese logrado de manera individual.

Los personajes femeninos en general cuando encarnan la legalidad de un orden presentan evidentes afinidades con la catástrofe. Más acotadamente, las madres de estos dos relatos, en algo que podemos designar como obstinación pero que sabemos simplista llamar así pues supera el raciocinio de la psique individual y se desborda hacia otras estructuras, defendiendo lo inmediatamente propio concluyen perdiéndolo en un movimiento que pese a que podemos entender y considerarlo merecido no deja de hacernos sentir cierta piedad. Piedad e ironía, pues no dejaron de encontrar lo que fueron a buscar. ¿Y Celina? ¿Y también ya que estamos Antígona? ¿Qué es lo no materno? Propiamente podríamos decir lo femenino, siendo un poco menos fieles a la inspiración hegeliana que a la freudiana pues esto es lo que produce horror a hombres y mujeres por igual. Celina encarna esta cuestión en ese universo de hombres enmadrados. Podríamos creer que Roberta también, aunque de un modo más inteligente. En verdad no es así pues ella traza su estrategia usando el mismo circuito. Es el mismo principio nada más que llevado por una lógica que lo destruye tanto como lo conserva, volviendo a Hegel.

Parcialmente en consonancia con lo aquí explicado intercalaremos una última cita del texto hegeliano: *Mientras que la comunidad se da su subsistencia sólo a través de la destrucción de la felicidad familiar y la disolución de la autoconciencia en la autoconciencia universal, produce, según lo que ella reprime y lo que es, a la vez, esencial para ella, su enemigo interior, en la femineidad en general*¹⁰. Concluye este párrafo con la célebre fórmula que define la femineidad como la *eterna ironía de la comunidad*. Más allá de la exégesis concreta de estos textos hegelianos que no realizaremos aquí, citamos a la ligera y con propósitos

ilustrativos de hacer notar una problemática, es notoria la existencia de una dialéctica entre lo familiar y lo comunitario, entre lo materno y lo femenino. Al decir dialéctica descontamos que el lector da por supuesto una relación de mutua interferencia y no de nítida exclusión, aunque esta exclusión se dé en un plano que no es el de los diversos destinos de las mujeres (visto así no tendría por qué existir conflicto) sino en su encuentro con *el* destino. Eterna ironía de la comunidad es una expresión densa en referencias implícitas; el eterno femenino de Goethe y la ironía schlegeliana. Por fuera de esto hacemos notar que la ironía es sin duda el tropo de los tropos, ante el cuál nunca, si aparece generalizado, podemos obtener certeza acerca de dónde debe detenerse¹¹. Varias de las célebres ironías socráticas tienen ese efecto: dejarnos en ascuas acerca de cuál enunciado es irónico y si acaso podemos encontrar uno que sea, efectivamente, una tierra firme dónde anclar la significación. Asociar este principio tropológico a la femineidad en su relación a la comunidad es una operación teórica de vasto alcance crítico, de la que estamos lejos de poder hacer algo más que enunciar una dirección y una intención. De manera extrañamente convergente con esto vemos en la lógica de ambos relatos, que la madre se halla en el punto central de la significación. Esta última se desplaza casi imperceptible pero seguramente, tanto así que la respuesta posible se juega en el plano de los hechos, resultando los dos personajes maternos un síntoma del bien común. Muestra de que el deseo materno es algo sin salida. Estafa. ■

Nota explicativa: la primera versión de este texto tuvo su origen en lo que iba a ser (y no fue nunca) una revista literaria, impulsada por Rafael Cippolini, cuyo nombre tentativo era *Suplemento de literatura*. En alguna parte tengo una fotocopia del proyecto de tapa del primer número. Con signos de exclamación decía grande: bestialidad. Y seguía un breve texto escrito por Rafael en el que había una referencia a Elizondo y un tono entre grandilocuente, telúrico y transvanguardista muy suyo. También hablaba del zonda, esa obsesión sanjuanina.

Si mi memoria no me falla, la fecha de la primera versión de este texto es de junio de 1996. Tuvo un retoque dos años después (esa es la versión que alguien colgó en una página de Internet, para mi sorpresa), que introdujo variantes pero no modificó la dirección central del argumento. Después de tenerlo años en el disco rígido decidí resucitarlo, quitarle

¹⁰ Idem, pág. 322.

¹¹ Sobre esa cuestión es muy recomendable el trabajo de Paul de Man "El concepto de ironía" en su libro *La ideología estética* (Editorial Cátedra, 1996).

alguna cosa, afinar las ideas que me parecían más imprecisas y darlo a publicación.

El título es también el de la traducción al castellano de una película con Joan Crawford, star hollywoodense de caballuno y extraño encanto (especialmente después de sus 30 años). El título verdadero era, meramente, un nombre propio: *Mildred Pierce*. Joan Crawford, madre despótica en varias películas y, aparentemente en la vida real, interpretaba en ese film el papel de una madre abnegada hasta la estupidez.

El idioma inglés en el japon Meiji

Por Guillermo Quartucci

FUKUZAWA YUKICHI Y EL ESTUDIO DEL INGLÉS

En 1859, poco después de que Japón firmara el Tratado de Amistad y Comercio de las Cinco Naciones (Estados Unidos, Holanda, Rusia, Gran Bretaña y Francia), como consecuencia del cual el puerto de Yokohama se abrió al comercio internacional, Fukuzawa Yukichi, en una visita turística de un día a este puerto, comprobó con desaliento que el idioma holandés, que tanto esfuerzo y tiempo le había tomado llegar a dominar, no le servía para entender los anuncios de los comercios y las voces que se escuchaban a su alrededor. Instintivamente, comprendió que la lengua más importante de las relaciones internacionales no era el holandés, sino el inglés y, desde ese momento, se abocó a la tarea de buscar en Edo un maestro que lo guiara en los secretos del "idioma horizontal", como se denominó al principio a la lengua inglesa. En su *Autobiografía (Fukuō jiden)*, Fukuzawa nos narra su peregrinar por Edo en busca de ese maestro y del fracaso de no poder encontrarlo. Por algún motivo, Fukuzawa no supo de la existencia de John Manjiro, el único japonés de Edo que por entonces hablaba con fluidez el inglés por haber vivido ocho años en los Estados Unidos.

Fukuzawa Yukichi (1835-1901) había estudiado holandés y la cultura de Occidente en Nagasaki y Osaka desde muy temprana edad. Cumplidos los 24 años se trasladó a Edo y allí se inicia la etapa en que el estudio del inglés se convertiría en su objetivo principal. Su conocimiento del holandés y del inglés, que empezó a estudiar por su cuenta, con sólo un diccionario holandés-inglés que había llegado a sus manos, lo posicionó bien ante el gobierno shogunal que lo hizo formar parte de tres misiones, antes de la Restauración Meiji, en 1860 (a Estados Unidos), 1862 (a Europa) y 1867 (nuevamente a los Estados Unidos). Desde el punto de vista del idioma inglés, estos viajes fueron fundamentales para cimentar los conocimientos de Fukuzawa sobre ese idioma.

Como representante del clan de Nakatsu, encabezado por la familia Okudaira, de Kyushu, Fukuzawa había viajado a Edo para fundar, en 1858, una escuela de estudios occidentales, que en 1868 adoptó el nombre de Keio Gijuku, y que, en un nuevo giro, en 1890, se convirtió en universidad, la Universidad de Keio, donde los cursos, destinados a los jóvenes de la élite,

se impartían en inglés.

Según el *Diario* de la norteamericana Clara Whitney (1861-1936), que se había casado con el hijo de Katsu Kaishu (1823-1899), capitán del "Kanrin Maru", con el que Fukuzawa había viajado a Estados Unidos en 1860, conversar con este último en inglés era una verdadera tortura. Dice en el *Diario*: "El Sr. Fukuzawa habla de manera bastante chistosa, mezclando inglés con japonés, lo que hace realmente difícil entender lo que quiere decir. Por ejemplo, dice: 'Mr. Kuriyama is honto ni kind man, keredomo he is taiso busy kono setsu, yes?', que quiere decir 'Mr. Kuriyama is a very kind man, but he is extremely busy late' (El Sr. Kuriyama es muy amable, pero últimamente está muy ocupado)".

El objetivo de Fukuzawa era absorber los conceptos que habían hecho poderoso a Occidente, traducirlos al japonés y ayudar a los que no tenían conocimientos de inglés a entender a Occidente. El estilo de Fukuzawa de aprender inglés enfatizando la lectura, más que la pronunciación o la habilidad para comunicarse, se volvería norma en la enseñanza del inglés en Japón, incluso hasta nuestros días.

EL INGLÉS DE JOHN MANJIRO

En 1841, una poderosa tormenta en alta mar arrastró a un barco de pescadores de Kochi (Shikoku) hasta la lejana isla de Torishima, donde la tripulación, compuesta de cinco personas, permaneció varios meses hasta que el buque ballenero John Howland, de bandera norteamericana, los rescató. Entre los cinco pescadores se encontraba un muchacho de 14 años de nombre Manjiro, que carecía de apellido —como correspondía a la gente de condición humilde—, y a quien la tripulación del ballenero bautizó John Mung (por Manjiro). El muchacho muy pronto aprendió el inglés escuchando atentamente a los marineros, y en 1843, el capitán del ballenero, William Whitfield (1805-1886), decidió llevárselo consigo a su pueblo natal de Fairhaven, en Massachussets, con lo que John Manjiro (1827-1898) se convirtió en el primer japonés en residir y estudiar en los Estados Unidos en momentos en que Japón permanecía aislado del resto del mundo. En 1851 Manjiro tomó la decisión de regresar a su suelo natal, donde muy pronto adquirió la reputación de ser la única persona que hablaba inglés. Muy vigilado por las autoridades, sospechoso por haber vivido tantos años fuera de Japón, Manjiro, sin embargo, comenzó a dar lecciones de inglés a miembros prominentes del clan de Tosa, en Shikoku, entre los cuales se encontraba Sakamoto Ryoma, sobre quien se cree que tuvo una gran

influencia, en especial acerca del tema de la democracia en Estados Unidos.

Tiempo después, Manjiro fue reclutado para trabajar en el gobierno shogunal y recibió en apellido de Nakahama. Aunque no se le permitió ser intérprete a la llegada de los "barcos negros" del Comodoro Perry, en 1853, recorrió como representante del gobierno todos los rincones de Japón, instruyendo acerca de la construcción de barcos y artes de la navegación, que él había estudiado en Estados Unidos, basándose en su traducción al japonés de los 20 volúmenes de la obra titulada *Ciencia de la navegación estadounidense*. Además, se le encargó la tarea de recopilar materiales y libros para formalizar la enseñanza del inglés. Manjiro, a su regreso a Japón, había llevado consigo varios libros, entre ellos una gramática de la lengua inglesa que, en 1862, fue publicada en Edo por las autoridades. En 1859 escribió un manual muy compacto de conversación en inglés, un año antes de que una delegación del gobierno shogunal atravesara el Pacífico, rumbo a los Estados Unidos, para ratificar el tratado de amistad y comercio entre Japón y los Estados Unidos, delegación de la cual Manjiro fue nombrado intérprete. El buque "Kanrin Maru", que sirvió de escolta al buque principal, contaba entre sus tripulantes a Fukuzawa Yukichi, como ya se mencionó. Se cuenta que Manjiro mantuvo discusiones con Fukuzawa acerca del espíritu del racionalismo que había propiciado el espectacular desarrollo de Occidente.

De vuelta en Japón Manjiro fue profesor en la Escuela Naval del gobierno shogunal; enseñó inglés, matemáticas, navegación y construcción naval en la Escuela Kaisei de Satsuma, en Kyushu, y nuevamente fue instructor de la Escuela de Tosa, donde tuvo entre sus alumnos a quienes, años más tarde, se convertirían en líderes de la Restauración Meiji. Después de este acontecimiento, Manjiro fue nombrado profesor del Colegio Kaisei, predecesor de la Universidad Imperial de Tokio.

Manjiro y Fukuzawa representan dos estilos opuestos de aproximación al inglés: el primero a través de la conversación y la pronunciación, como fenómeno vivo; el segundo, a través de la gramática y los libros. Ambos alcanzaron sus objetivos, pero es la aproximación de Fukuzawa la que parece haber prevalecido hasta nuestros días en el sistema de enseñanza del inglés en Japón.

JAPONESES NOTABLES E IDIOMA INGLÉS

En 1878, Fukuzawa, junto con el filósofo Nishi Amane (1829-1897), Mori Arinori (1847-1889) y otros japoneses que habían viajado y estudiado en el

extranjero, fundaron la agrupación “Meirokusha” (Asociación de Meiji 6), para promover políticas de occidentalización de Japón. Mori Arinori, que en 1885 fue nombrado Ministro de Educación del gobierno Meiji, había declarado en 1872 que el inglés debería reemplazar al japonés como lengua nacional si el país pretendía volverse competitivo. Mori fue asesinado en 1889 por un nacionalista fanático justo el día en que se promulgaba la Constitución de Meiji.

Sin embargo, ni Fukuzawa ni sus colegas pensaban que el proceso de occidentalización del cual eran partidarios debía significar, como sostenían otros grupos, además del dominio del inglés, la adopción del cristianismo como elemento central de la modernización.

En lo que todos coincidían era en la necesidad de adoptar modelos occidentales para dar forma y contenido a la educación heredada del régimen anterior de los Tokugawa, basada, en su más amplio espectro, en modelos confucianos. También los líderes de la Restauración eran partícipes de esta posición, por lo que desde el gobierno central se impulsó, en el primer año de Meiji, la creación de una escuela primaria en Kioto donde se enseñara el inglés. En 1877 se fundó la Universidad Imperial de Tokio, para la que fueron contratados numerosos profesores extranjeros que impartían los cursos en sus lenguas originales, como Ernest Fenollosa (1853-1908), un norteamericano que enseñó filosofía occidental desde 1878 hasta 1890, en el Departamento de Inglés, y que formó discípulos muy destacados, como Okakura Kakuzo (1862-1913), poseedor de un sólido conocimiento de la lengua inglesa. Okakura es el autor de *Los ideales del Este* (1904) y el célebre *Libro del té* (1906), ambos escritos originalmente en inglés.

En el mismo período, se fundaron en la capital otras destacadas universidades privadas, como la Escuela de Estudios Especiales de Tokio (*Tokyo senmon gakko*), más tarde rebautizada como Universidad de Waseda, impulsada por Okuma Shigenobu (1838-1922); la Escuela de Inglés Aoyama Gakuin (1874), más tarde Universidad de Aoyama; la Escuela de Saint Paul (1874), convertida luego en la Universidad de Rikkyo; la Universidad de Hitotsubashi (1875), fundada por Mori Arinori; la Universidad de Meiji, establecida en 1881 como escuela de leyes, entre otras.

En términos generales, con excepción de la Escuela de Saint Paul y de Aoyama Gakuin, la enseñanza en estas instituciones era de carácter laico y estaba dirigida a la élite de origen samurai en el poder. Los jóvenes que querían estudiar inglés y no pertenecían a esta élite, debían hacerlo en las numerosas

escuelas de idioma que, a lo largo y ancho del país, se habían establecido a partir de Meiji y que eran dirigidas por misioneros cristianos, básicamente protestantes de habla inglesa provenientes de los Estados Unidos. Puede afirmarse, junto con Kato Shuichi, que “los jóvenes que quisieran aprender inglés después de la Restauración —y la gran mayoría de los que posteriormente se dedicaron a escribir lo aprendieron— debían hacerlo con los misioneros que estaban establecidos en todas partes del país, o con los maestros extranjeros contratados por las escuelas.”

Un análisis del origen de los escritores que recibieron instrucción en inglés en las instituciones públicas y los que la recibieron en las escuelas de los misioneros, nos muestra que en las primeras —las públicas— la ex clase samurai era la que predominaba, mientras que en las segundas —las privadas— eran los hijos de los comerciantes y gente del pueblo que, por lo general, adoptaban el cristianismo para incorporarse a la creciente movilidad social.

CRISTIANISMO Y EDUCACIÓN EN INGLÉS

En 1873, el gobierno de Meiji eliminó las sanciones religiosas que pesaban sobre el cristianismo, si bien no se refirió a la libertad de culto que más tarde, en 1889, quedaría promulgada con la Constitución de 1889, aunque limitada por los deberes ciudadanos que podrían estar en contradicción con esa libertad.

Con motivo de la nueva libertad de credos, empezaron a llegar a Japón, en diferentes circunstancias, misioneros cristianos de habla inglesa. Hubo tres grupos que pueden ser identificados muy claramente, constituyéndose en especie de cofradías cristianas muy activas en la difusión de sus doctrinas.

En 1871, el norteamericano Leroy Lansing Janes (1838-1909) fue invitado por las autoridades locales de Kumamoto, relacionadas con los líderes de la Restauración, a impartir clases de matemáticas, historia y ciencias naturales en inglés, en la recién creada Escuela de Estudios Occidentales (*Kumamoto Yōgakko*). Al cabo de tres años, Janes consideró que el nivel de inglés de los estudiantes era lo suficientemente bueno como para discutir acerca de la relación entre cristianismo y ciencia en Occidente. Como resultado, 35 destacados discípulos se convirtieron al cristianismo y establecieron la llamada Cofradía de Kumamoto, de acento laico.

A partir de 1859, numerosos misioneros protestantes provenientes de los Estados Unidos se establecieron en el puerto de Yokohama y, entre sus actividades de evangelización, la educación en inglés constituyó uno de los

objetivos más importantes. Se constituyó así lo que se denominaría la Cofradía de Yokohama, comandada por religiosos, de la cual formaba parte el más tarde ensayista y traductor Uemura Masahisa (1858-1925), ordenado ministro de la iglesia presbiteriana y figura importante en la historia de la educación moderna en Japón.

Por su parte, en 1876, el gobierno central decidió crear una escuela de agricultura en la isla septentrional de Hokkaido, y para ello contrató los servicios del educador y experto agrario William Smith Clark, pieza clave en la fundación de la Escuela de Agricultura de Sapporo, donde se formaron cuadros de destacados jóvenes que con el tiempo habrían de convertirse en importantes funcionarios del gobierno central de Japón. Las clases eran en inglés y no obstante tratarse de una institución laica, no estaba exenta de la orientación cristiana que le confería Clark. Se constituyó así el tercer grupo cristiano de Japón, la Cofradía de Sapporo. A este grupo pertenecían Uchimura Kanzo (1861-1930), quien llegó a ser un destacado líder cristiano, ensayista y editor, autor de una obra en inglés muy difundida en su momento: *Cómo me hice cristiano* (1895); y Nitobe Inazo (1862-1933), quien, convertido al cristianismo cuáquero, llegó a destacarse como educador, intérprete cultural y burócrata del gobierno central. Es el autor de un libro que se sigue publicando a más de un siglo de haber sido escrito, *Bushido, el alma del Japón* (1899), originalmente en inglés.

En 1875, en Kioto, sobre la base de la Escuela de Lenguas de años anteriores, se fundó la Universidad de Doshisha, de orientación eminentemente cristiana y con todas las clases dictadas en inglés. Estaba integrada por seis facultades: teología, letras, leyes, economía, comercio e ingeniería, y fue la primera universidad japonesa en admitir mujeres. Su fundador fue Niiijima Jo (1843-1890), o Niiijima Shimeta (su verdadero nombre), conjuntamente con el misionero protestante Jerome D. Davis. Un año después de fundada, Doshisha, con su énfasis en los preceptos cristianos, atrajo a la Cofradía de Kumamoto, en la que se incluían Tokutomi Ichiro (1863-1957, conocido más tarde como Tokutomi Soho, escritor) y su hermano Kenjiro (1868-1927, conocido más tarde como Tokutomi Roka, también escritor). Otros integrantes destacados de la Cofradía de Kumamoto que estudiaron en Doshisha son: Kozaki Hiromichi (1856-1938), educador y líder cristiano, fundador de la rama japonesa de la YMCA, en 1880; Ebina Danjo (1856-1937), líder cristiano y educador, con grandes dotes de orador que le permitieron convertir a muchos seguidores.

Un personaje muy controvertido es el fundador de Doshisha, Niiijima Jo

quien pasó diez años de su vida en Boston, Estados Unidos, donde se lo rebautizó como Joseph Hardy Neesima, por la familia Hardy que lo recibió en su casa y le financió sus estudios. En 1865, pese a la prohibición oficial de salir del país, so pena de muerte, Niiijima se había embarcado con destino a Hakodate (Hokkaido), donde se hizo amigo de un capitán de barco norteamericano que se ofreció a sacarlo de Japón clandestinamente. En ese barco llegó a Shanghai, y allí, por recomendación del capitán, consiguió tomar otro buque de bandera norteamericana que lo llevó hasta Boston, en una travesía que duró cuatro meses. En Boston permaneció hasta 1875. Su contacto con la tripulación de los barcos norteamericanos y su estancia de diez años en los Estados Unidos le permitieron dominar a la perfección el idioma inglés, lo que le resultó de suma utilidad a la hora de fundar la universidad de Doshisha, sobre todo cuando se trataba de negociar apoyos financieros provenientes de Estados Unidos. Sus charlas en inglés eran muy convincentes y afirman los estudiosos de esta singular figura que, cuando se dirigía a una audiencia extranjera en este idioma, afirmaba cosas que luego contradiría al hacerlo frente a un público japonés, en una hábil maniobra que conjugaba sus ideales políticos nacionalistas y conservadores cuando se trataba de Japón, con la retórica liberal y cosmopolita que sabía del agrado de sus interlocutores norteamericanos, doble discurso que hace de Niiijima un adelantado para su época. Su muerte prematura, en 1890, nos impide imaginar los ecos de su cinismo político en los años en que Japón se ubicaría entre las potencias coloniales agresoras, en la última etapa de Meiji. ■

Sobre jazmines

Por Susana Szwarc

Que a muchos, a muchas, nos gusten los jazmines es cosa conocida. Sin embargo, le regalé jazmines a la vecina y una de sus hijas dijo: "qué olor asqueroso". Desde ese día esa nena me cae mal, de tanto hacer como que no la veo, no la veo. El clima con los vecinos quedó tenso, ni frío ni calor, nunca.

Te decía, intentaba no fumar, no queda otra, a veces, que adherirse a las modas. Mucha gente había dejado de fumar y encontrar colillas se estaba volviendo difícil. Me enteré de un curso gratuito y, casi sin dudar, fui. Tuvimos que anotar por qué dejaríamos de fumar. Pensé, pensé, es decir di vueltas de un lado a otro de la vereda, bajé y subí las escaleras del subte montones de veces y no encontraba un motivo completamente válido. Hasta que encontré dos. Pero el que me pareció de verdadera importancia fue, y así lo dije en el curso: sería capaz de delatar por ausencia de colillas. Creo que no captaron ni el médico ni los compañeros del curso la seriedad de mi frase porque se rieron como si hubiera contado, yo, un buen chiste. Me gustó que rieran, cuando contaba un chiste no obtenía la risa de los demás, pero la cuestión es que había llegado la época de los jazmines. Miraba los ramitos, los olía —sin olvidar la frase de la vecinita— y después, despacio —sin que me vieran— sacaba un pedacito de pétalo y lo mascaba como a un chicle, lo tragaba como a un caramelo. Me entretenía de tal manera que me olvidaba de fumar. Sin embargo —era diciembre— y, eso pensé al comienzo, el calor, el intenso calor, comenzó a envolverme en una especie de sueño, de sopor, de bruma. Me dormía.

Le conté a una amiga:

-Me duermo en cualquier parte.

-¿Te parece que estás deprimida?

-No sé, ¿vos creés que estoy?

-Me preocupa, así empezaron los otros, las otras.

-¿Y?

-Se suicidaron.

Me imaginé una inmensa mesa, no, mejor un inmenso banco de plaza, sí, una especie de banco mundial donde los agotados, agobiados de guerras, secretos, desechos, sin techos, lastimaduras incurables, se quedaban quietos, sentados hasta el suicidio.

-Pero yo no pensé en suicidarme, sólo quiero dormir.

-¿Hacés algunas cosas raras? ¿Distintas?

No quise decirle que comía pétalos de jazmines.

-Creo que no.

-¿Soñás?

-Casi no, pero el otro día me desperté contando las sílabas de la palabra holocausto y adicciones mientras me reía.

-Me suena grave. Yo que vos llamo al número de ayuda al suicida.

Y ahí nomás me dio un número de teléfono.

Tener un número gratuito, un número para llamar sin preocuparse de los pulsos, es verdaderamente uno de los tantos regalos del sistema. Esa palabra me gustaba y trataba de usarla en cuanta ocasión fuera posible. Ni bien estuve sola, busqué un teléfono público y marqué el 0, el 800 y los que seguían. Esperé. Una voz dijo, no recuerdo si "hola" o "buenas tardes", no le di tiempo a preguntar algo porque dije mi frase reiterada tantas veces este último tiempo: quiero dormir.

Desde el otro lado quien escuchaba supuso que mis dos palabras hacían una metáfora, creyó que yo hablaba del sueño eterno.

-¿Cómo te dormirías? —preguntó, neutro, serio.

No era muy cómodo hablar desde este teléfono ahora que había comenzado a llover.

-¿Creés que me dejarán hablar desde un locutorio?

-Claro. Decí que llamás a ayuda al suicida.

Pero no llamé. Me fui encontrando con un montón de conocidos que, como yo, querían protegerse de tanta lluvia.

Llamé al día siguiente. No era la misma voz, entonces corté.

Durante días, en distintas horas, marcaba ese número gratuito hasta que reapareció la voz.

-Soy yo —dije— la que quiere dormir.

-No sos la única.

Nos causó gracia. De todos modos él recuperó su tono neutro serio e insistió:

-¿Cómo te dormirías? —recalcó el "te".

Él seguía creyendo que era yo la que causaría la acción del dormir. Le quise dar el gusto.

-Así-dije. Y ya cerraba mis ojos.

-Esperá, no lo hagas. Llamás para hablar, no para dormirte.

¿Tendría razón? ¿Buscaba esa voz para hablar o para que escuchara mi sueño?

Bajé los ojos y en el espacio de la cabina, en ese pequeñito espacio donde se prohibía fumar, encontré medio cigarrillo. Lo escondí debajo de mi pie.

El silencio se hizo largo.

-¿Estás ahí?

¿Por qué habremos dicho la frase juntos? Yo estaba en este espacio sin paisaje, ¿habría jazmines en el lugar del ayuda?

-¿Hay ventanas donde trabajás?

-Sí, se ve un pedacito de cielo. Parece que no hay nubes. Me dio tristeza que alguien estuviera así, solo, viendo durante horas un pedacito de cielo sin ninguna certeza de lluvia o de sol. Era lógico que él también quisiera dormir.

Tenía que inventarle un paisaje.

-Desde aquí se ve un árbol muy verde, si se sigue con la mirada muy lejos se alcanza a un jacarandá todo violeta. Había un pájaro, una torcaza, creo. Cantó durante días sobre el árbol verde, un fresno, hasta que otro pájaro se le acercó. Hicieron su juego amoroso. Durante días y noches ellos estaban allí, uno ya no necesitaba cantar. Silencioso, estaba allí como esperando y el otro pájaro llegaba, las alas de los dos en despliegue. Aunque desde esa lluvia grande se fueron del árbol. Se fueron así, sin avisar.

En ese momento me di cuenta de que había empezado con las mejores intenciones, inventarle al ayuda un paisaje de película y ahora le estaba contando algo triste. Pero él no se amedrentó.

-Los pájaros no hablan -dijo.

-Claro, pero podrían haberme avisado de alguna forma. Algún ruido, algún movimiento para mí.

-No sabían que vos los mirabas.

Su razonamiento me estaba irritando. El del locutorio me miraba, le estaba usando una cabina de forma gratuita.

-Tengo que irme-dije.

-Entonces, hasta mañana.

La voz neutra sería me seguía como el sopor. Me había olvidado el medio cigarrillo en el locutorio. No me animaba a volver. Decidí no buscar colillas por un rato. Fui hasta lo de Paula, tal vez tuviera algo para comer. En ese ca-

mino de umbral en umbral, una risa grande me nació, me gustó escucharme reír. Hubiese querido llamar al ayuda para darle un poco de ese sonido. Pero prefería demorarme, tener algo para extrañar. Y tal vez él había comenzado a extrañarme. Me daba risa pensar que no nos moriríamos de exceso de humo. De unos cuantos dirían: muertos de hambre. No, nadie diría nada. No se hablaría, no hablarían. Sin despedidas, como los pájaros.

Se me ocurrió entrar al Mc Donald's. Era el baño que quedaba más cerca del lugar que ocupaba Paula. Ahí nos podíamos refrescar, estar tranquilas. No había ese horrible cartel "para uso exclusivo de los clientes". Pero, las personas que entran a un bar y toman un café, ¿son clientes? ¿Acaso no son habitantes de ese lugar? Conversan, leen, escriben en servilletitas de papel, miran por las ventanas, algunos hasta llevan a otros un ramo de jazmines. En el recorrido por el Mc Donald's hasta el baño, encontré un globo suelto, perdido. Busqué al dueño del globo. Nadie parecía buscarlo. Lo fui llevando con el pie.

Estaba Paula. Y estaba la rumana con su hijo. El globo resultó perfecto. La rumana había logrado traer su ropa preciosa. A veces nos prestaba y vestíamos de lo mejor. Sabíamos poco de ella. Había sido maestra. No nos contaba nada más. A veces nos leía poemas, los leía primero en rumano. Para que escucharan la música, decía. Después los traducía. Yo tenía mi preferido, me lo había aprendido de memoria: "El sueño y el despertar" de Nichita Stanesco. Al día siguiente se lo dije al ayuda:

"Nos hemos confesado uno frente al otro/el más oculto secreto: que existimos.../ Pero era de noche y, ay, por la mañana, terrible descubrimiento,/ me había despertado con la sien sobre ti,/ amarilla, gavilla, trigo. // Y he pensado: Dios mío, ¿qué clase de pan estaré siendo/y para quién?//

Creo que le gustó tanto como a mí.

Me dormí. Cuando desperté la voz seguía diciendo cosas. Me di cuenta de que me estaba contando la película "El globo rojo". Esa película me dio siempre mucha tristeza, nunca la entendí. Digo, en la infancia me parecía una historia cruel y absurda. Un globo siguiendo un día y otro y otro, a un niño en bermudas en algún lugar de Francia. No podía dejar de mirar esperando que el globo se desinflara. Pero los días y las noches pasaban y el globo seguía igualmente rojo y redondo. Ni siquiera era un globo ovalado. Hasta que unos chicos comenzaban a perseguir al chico de bermudas, tal vez ni siquiera lo perseguían sino que el chico se ponía a correr y ya sabemos que cuando alguien

empieza a correr los demás no pueden hacer otra cosa que apresurarse. Los perseguidores le quitaban al niño su globo y lo pisaban y lo más raro es que el globo rojo se volvía anaranjado. Me dormí antes de que el de ayuda al suicida terminara el relato. De todos modos sabía que los globos se escapaban de sus lugares, llegaban hasta el chico de bermudas, lo ataban y lo alzaban por los aires. No entendía si el niño se convertía en globo, o si los globos en defensa del globo rojo aprisionaban al niño, lo hacían volar, para después soltarlo estrepitosamente sobre las horribles veredas del pueblo francés.

Volví a despertar.

En ese momento el ayuda preguntaba si comía. Dije que pétalos de jazmines. Lo maravilloso de este hablar era mi anonimato. Y el del otro. Podía decir ciertas cosas con total tranquilidad. Y él estaba allí para escucharme, para evitar mi sueño.

-¿Pensás suicidarte con eso?-dijo.

-No, no creo que los pétalos alcancen para un suicidio.

-Ah! Por fin algo coherente -lo escuché decir.

Saludé, no sé por qué dije hasta mañana.

La Ética de Spinoza (poemas, 2005-2006, inéditos)

por Liliana Lukin

Parte 2

VIII

Los sueños no cumplidos
se vuelven materia de sueños
por soñar:
sueños marcados que ensucian
lo no soñado aún,
pesadillas para recordar
que este trabajo es
inútil, que no es un trabajo,
que la tiza, el carbón, la tinta,
manchan la mano que se ve.

Debajo del sueño nuevo
amenaza la mano invisible:
limpia, sin pies
ni cabeza, hace todo lo
posible
para hacerme olvidar
que dormía.

IX

En cada sueño soy una extranjera
que trata de escuchar sonidos
creyendo en un lenguaje.

Sin identidad ni cartilla
de racionamiento, ni dineros,
vago por un paisaje de ideas
infinito y repetitivo,

pero no entiendo las señales
ni las señas, paso hambre,
no encuentro dónde dormir,
nadie me recibe y cuando ven,
miran abajo, donde algo parece brillar.

En cada sueño el paisaje cambia,
y aunque siempre suele tener
la forma de mi deseo,
soy a todas luces
una extranjera,
“la que por las noches aúlla”.

Vuelvo de ese exilio más vieja,
pero no como quien
estuvo lejos
y vivió una vida horrible,
ni como reconociendo cada cosa
con amor,
sino como quien despierta
de un sueño y sabe
que ‘esto’ Es lo que soñó.

X

Sueño con un bosque
que va a desaparecer,
donde cada árbol sabe
que puede ser una casa
en el sueño.

Yo sé que eso es cierto
pero poco probable,
y al viento de su disgregación,
hachado sin piedad
por una fuerza

sin manos ni herramientas,
el bosque hace su poder
y puebla de hogares
lo desierto.

Yo despierto asombrada,
no como quien soñó
trabajos imposibles,
no como habiendo levantado
estructuras pequeñas del desastre,
sino como quien estuvo
en un bosque,
admiró la intrincada
ingeniería natural,
calculó riesgos y bondades
y prefirió esa muerte y su
resurrección.

Additamenta

Por Nicolás Peyceré

Esquema. Una palabra absorbe muchas cualidades; igual que graffiti sobre una cortina metálica; willdstyle in New York. Añadiduras tendrán sentido de carrera, de caos, e irreversibilidad. Pero la imaginación corta con contingencias. Cuando se detenga la acumulación y mutación de añadiduras parecerá quedar todo para determinación sustantivante (hay probabilidad de orden en la gavilla; sobre esta probabilidad se hace la simulación sustantivo. “¿Cómo saber si se trata, en efecto, de la muralla y no, por ejemplo, de su cualidad de aspereza, de su color verde, gris, etc...?”), escribió J. Lacan. La mística de Ignacio de Loyola se esfuerza por llenar el espíritu de imágenes. Comenta R.Barthes: “... el trabajo de los Ejercicios consiste precisamente en proporcionar imágenes al que está desprovisto de ellas...” El jesuitismo sigue un ímpetu de componer sentido. Usa la envoltura de energía del lenguaje. Quiere llevar lo real al modo de ilusión. Pero las cualidades incrementan el acontecimiento, no la naturaleza. Queda opacada la vieja clásica transparencia del habla. Lo inicial germinante del pensar será lo contrahecho realidad, percibido. Coloreado y formado y signo luego (Wahrnehmungszeichen). Los hechos vienen de enunciados observacionales. Una realidad situada será un peso y resistencia llamada objeto. Las cosas irán enderezadas según agrupamiento de añadiduras, para hacer de sustantivo; como siendo éste un escorzo que muestra superposiciones pero no describe sus partes. Habrá pozo y zancada entre la combinatoria sintáctica y la semántica, series heterogéneas; idem entre la combinatoria semántica y la suposición mundo. Cada palabra será concisa en tanto que figurará en ella con menos abundancia la realidad. Disminuida por sustantivación. Lo adjetival será práctica de rendimiento incompleto. Como en sistemas disipativos. El objeto intencional será añadiduras, barniz sobrepuesto (aufgetragener Lack); lo hallado al final de una serie de interpretaciones hacia atrás (Rückdeutungen). Y sobrepuja la idea: La pregunta sobre la cosa es imposible; hay sólo la pregunta sobre los additamenta (die Frage nach dem Ding ist unmöglich; es gibt nur die Frage nach den Additamenta).

Los additamenta como plumas de ánade, plumas de ánade mandarín, plumas de flamenco, ala de picapajaros, ala de raso, alas rápidas, y para el

expresable adverbio que persuade, lo rojamente, blandamente, finamente de las plumas; será distribución de cualidades, número relativo incierto de cualidades, usadas unas para confinar las formaciones sustantivas, otras para emplumecer de connotativos. Cada cauce de percepción podrá ser metapercepción de otro cauce que se preserva. Perceptum hará lazo, por un lado hacia “algo” del mundo y por otro hacia la asimilación, conexión (Zusammenhang) icónico-lingüística. La forma será lo sobrepuesto y lo que contrae. No habrá naciente separación entre idea y realidad en cuanto que la realidad aparece por intencionada. El arte de los additamenta hará respuestas que generen versiones de preguntas. La percepción hará progresar una filosofía experimental. Será el incoar del pensamiento, golpe de ojo, intuitus en la asimilación insegura. El objeto surge intencionado-referenciado. Por el empuje intencionante heurístico la percepción tendrá manera propia (solipsismo) de proponer un objeto. En causa de restablecer apariencia. Intuitus bajo influencia, hará trabajo de analogías. Desde el pozo inconsciente (bewußtloser Schacht) se oirá el silbido de la serpiente ovillada *Mnemosýne*.

Milagro infame

Por Luis Thonis

*"Je suis sûr au moins de cela: au XXI siècle, les esprits libres devront se terrer dans des souterrains".
Maurice Dantec*

Los férreos dogmas del Tribunal llamado sintáctico hoy configuran una memoria de uniformes trazos. En otros tiempos, sus admoniciones causaron alarma, temor y sofocación. Eran épocas donde poner mal un acento o ubicar erróneamente el potencial eran causa de vergüenza. Ayer había gente dotada que no escribió porque le parecía suficiente cultivar la lectura como un arte. Hoy, que hay un artista en cada esquina, saben tanto de estilos como las luciérnagas de la luz. Les cabe mejor el nombre de zartistas: pequeños zares de la transgresión subvencionada que alientan el exterminio del arte como Soberano Agente de Separación mientras reparten pan dulce. Los zartistas están fusionados a nuestra burguesía socialista cleptopornocrática anarconeoliberal - el engendro que quedó luego de innumerables metamorfosis - que no quiere cometer los errores propios del siglo XIX, que propiciaron que Van Gogh se vuelva loco o algún Rimbaud patee el tablero. Prefieren que doscientos mil niños duerman a la intemperie antes que un zartista deje de viajar en primera clase para difundir la cultura puñetera. Mientras planifican la destrucción de las formas artísticas que pueden sacudir los espíritus, se apropian del lugar de la víctima: cada diez años se flagelan, dicen, en nombre del pueblo ahí donde el pueblo ya no tiene nombre y al que han ido expropiando hasta la posibilidad de aullar. Comprar y subvencionar todo de antemano nos asegura que todos somos zartistas de un Estado donde los anarquistas oran en primera línea que el Leviatán les regale bombones y se deshaga de los molestos. Los pequeños zares suelen irritarse: un intento de protesta de un viejo académico que se niega a considerar como un acto artístico barrer el piso, o arbitrarias las elecciones perpetuamente anuladas si no ganan zartistas, puede convertirlo en una pelota que salte de bache en bache como un saurio del terciario, o destinarlo a hacerle compañía por siempre a las lombrices.

Hablo en nombre de la ambigua autoridad que me da ser el único sobreviviente del olvidado Tribunal Sintáctico que tuvo, sin embargo, épocas de apogeo. Abusó de sus métodos y se creyó insustituible. Subestimó la irrupción de las computadoras y luego de las nuevas generaciones de internautas (los

zartistas son todos internautas, aunque la inversa no es válida), que se las ingeniaron para vanagloriarse de carecer de sintaxis, tanto que fue considerada ridícula la pertenencia al Tribunal.

Todos ellos creen poseer un nuevo becerro de oro. Quieren viajar rápido y sin problemas de conciencia a New York, premiados por denunciar al imperio, por eso hoy difunden el pánico como ayer ideales mortíferos. El miedo es ver al tren a cien metros y cuidarse de no cruzar. El pánico es verlo a cinco cuadras y quedarse inmóvil, a veces en medio de la vía. Es un miedo que se deja arrastrar y que está dispuesto a cualquier servidumbre.

La civilización puede combatir pero nunca igualar la amenaza del terror que no produce reacción sino servidumbre: nadie piensa moverse de su televisor o computadora hasta que la nube de polvo del hongo nuclear sea implacable con rulos, revistas viejas; incluso artistas auténticos que creen que todo es un gran espectáculo preparado para ellos y que la historia sigue siendo una vieja astuta que al final juega a su favor. El que no quiere plegarse a las nuevas inquisiciones zartistas es ya dado por muerto y difamado por haberse negado a someterse. Hubo teóricos que argumentaron con ironía que el que declara la guerra no es el que agrede sino el que responde a la agresión. Warhol lo sabía: captó este nihilismo que planifica la destrucción de las artes plásticas y a través de ellas de la capacidad para percibir y recordar. Propagó un vértigo exponencial de la copia, para enterarnos que un solo cliché supone el avance de mil células asesinas.

Mi amigo Desiderio me explicó -clavándome las pupilas, sonriendo - que no había nada nuevo bajo el sol, que los ángeles siempre vuelven, pero en el siglo XXI serán definitivamente misilístico-atómicos. En otras épocas, el miedo por cometer errores gramaticales era un secreto de estado académico. Importantes escritores acudían a profesionales del lenguaje (profesores de literatura de mucho trato con la lengua), para que su texto apareciera sin una mancha que delatara una formación lingüística deficiente. Conocían el pudor. Hoy los mismos que encuentran el pan de cada día en la red son los que admiran en franja amplia a los que se convierten en bombas vivientes. Pasan del pánico a la fiesta y viceversa. Aristóteles decía que el esclavo es un instrumento del Amo. El pánico es algo más práctico: produce servidumbre por mimesis sin necesidad de negrero y de pronto se oye a las personas más diferentes, repetir, azoradas, las mismas frases hechas, como bestias de carga apuradas de sacarse de encima el peso que aplasta. Los zartistas se adulan entre sí, subyugados por

la propia inercia hiperespectacular. Wharhol sabía que el dandismo era guerra contra el hermafroditismo populista y combatió desde su mimética exponencial: para que ladren los pulpos todo tiene que volverse pulpo por una vez.

El Tribunal, sin talento pero con algún saber, quiso hacer otro tanto. En un mundo donde los demagogos que prometen el firmamento obtienen más crédito que el que intenta razonar discretamente, había que apostar fuerte. Aseguró que la mayor parte de los problemas de la humanidad se deben al mal uso de la lengua y a la falta de la práctica del lenguaje, que necesita de la niebla de los errores. Al principio fue una diversión de unos poetas. Respetaban al extremo la sintaxis porque, como el estafador ante el fisco, pensaban que no hay mejor modo de violar las reglas que conocerlas. Decían que la lengua era un trabajo y que era posible jugar con ella para que no hicieran de nosotros recua de mulas. Era curioso ver que los mismos que proponían lo agramatical como forma artística se tentaran con aplicar un chaleco de fuerza a los desvaríos de la letra. Como ocurre con toda magistratura respecto del arte (jurados de concursos, entrega de premios, etc.), abundaron las causas de discordia. A los poetas los sucedieron académicos de prestigio. Hubo muchas discusiones, que podían ir de la construcción de un soneto a las consecuencias que traería la destrucción del lenguaje, que consideraban más grave que una catástrofe nuclear.

Los integrantes del Tribunal nunca imaginaron a qué regiones exacerbadas se extiende la incertidumbre (que no es ajena al cielo) de cada autor por su obra. La mayoría de los adherentes eran principiantes, pero algunos escritores conocidos se acercaron por consultas específicas. Fueron creciendo hasta conformar dos grandes clases, los dubitativos (escritores prolíficos pero sin formación terciaria, que en páginas geniales acuñaban triviales faltas) pero vanagloriosos en tanto mostraban la cuarta edición de su libro a jóvenes poetas inéditos, y los paranoicos (que llegaban a dudar de la descripción de un turgente busto, de la ubicación de un enchufe o si era trillado haber referido un color plateado en el cielo y terminaban denunciando supuestas persecuciones literarias de sus miembros). El Tribunal se creó sin fines de lucro, con el objeto de que la lengua no se petrificara y doy fe de que sus integrantes tendrían un buen pasar de haber empleado ciertos procedimientos intimatorios que restallan en la cabeza como perdigones. El ochenta por ciento de los autores que vino a chequear sus obras no siguió escribiendo. No sé si algo de valor se ha salvado de sumarse a la cultura donde ciertas formas paleolíticas luchan entre sí, aspirando a representar una nueva modernidad, la que surge luego de que se ha dejado de usar el Nombre

de Dios para matar a otros hombres, para matar a Dios y los hombres en nombre de no sé qué Zar amigo de temibles locos de Dios.

Los miembros convenían implícitamente que los escritores eran los otros, una generalidad que llamaban el Pueblo, porque para ganar las simpatías populares, el Tribunal comenzó a exaltar la literatura oral y en un discurso de fin de año, enunciado desde la berlina de un antiguo carruaje que simbolizaba nuestra patria profunda, postuló que todo el mundo a su manera hacía arte y literatura. Pero el "Pueblo" eran los zartistas, que al servicio de la burguesía socialista habían celebrado la expropiación de ahorros y jubilaciones de las mayorías para licuar sus deudas como una causa nacional y popular. Los editores pronto serían sustituidos por comités de lectura cada vez más descerebrados que, si no fuera por el prestigio, repudiarían las mismas obras que aparentemente exaltan: Proust o Kafka serían declarados solipsistas e incomprensibles.

Ante esa situación límite, uno de sus integrantes, Desiderio, decidió ponerse a escribir. Aceptaba el lenguaje coloquial pero pensaba que la verdad no podía decirse por teléfono porque nace de oscuras paradojas. Era el tipo de persona que cuanto más se aplica a los estudios, más osada se vuelve. Se proponía aligerar la "alianza suicida" entre la verdad y la mentira que viven mezcladas en la lengua, sustituyéndolas por sucesiones aleatorias de ceros y de unos, de modo tal que cuando Juan o Pedro se presentara como un ser que habla, fuera alguien distinto al griego que enunciaba "todos los cretenses son mentirosos", mintiendo cuando decía la verdad y viceversa.

La primera de sus novelas cortas, titulada precisamente *El Tribunal*, donde reconocía influencias de Kafka y Orwell, no tuvo la objeción de una sola coma por parte de cada uno de sus miembros que luego de felicitar al autor en el acto presentaron la renuncia. Desiderio había hecho otro tanto antes de publicarla y yo (crujen mis huesos al entrar en escena), que lo había sustituido quedé como el único miembro de un Tribunal fantasma que, suele suceder, tuvo algunas encarnaciones.

Desiderio se entregó al arte como si estuviera en el siglo XIX, fusionando formas antitéticas y licencias encontradas. Algunos que gustaban del ejercicio del sadismo piadoso, lo convencieron de que era un genio por decir *dos potrillas* en vez de dos mujeres. Cualquier cosa que escribiera era considerada genial. No devolvió los elogios y terminó excomulgado de la Iglesia zartista con sus papas obsesionados en producir obsecuencia. Los hombres a menudo sin saberlo han cavado el pozo de Babel, los zartistas lo hacen voluntariosos

y mediante pasmosas simplificaciones están terminado con quienes hasta hoy mantuvieron viva la literatura: los lectores curiosos.

En la última etapa, por otra parte, ya no se sabía si el Tribunal condenaba lo que elogiaba o viceversa. El bilingüismo, decía uno de sus consultores de peso, puede enriquecer la cultura popular. Esto fue difundido como un acto de cosmopolitismo cuando se trataba de pura xenofobia, para lograr sobreprecios hasta con las clases de lengua. Desiderio atribuía a un pánico helado esta tentativa de fusión por la cual los zartistas apuntaban no a la utopía de la década anterior sino a un milagro infame, una exhalación entre amarga y dulzona, que acontecería luego de que en la lengua ya no habría lugar para antónimos. Al referirse a su obra afirmó que no había cometido menos faltas que las que achacaba a otras que cayeron bajo su conjuro, y que la ausencia de errores se debía más a la benevolencia corporativa de los integrantes que a un acto de justicia. Una de dos: o los otros involuntariamente se habían mimetizado con él, copiando sus peores giros, o era él que por descuido no hacía sino transcribir lo que condenaba en los otros. Optó por la última alternativa y se autocondenó a diez años de prisión sintáctica, una pena de la cual no podía ser absuelto porque no había sido juzgado. Con una sonrisa dijo que eso le ocurre a todos los mortales por el solo hecho de hablar, están eternamente condenados a tener garganta: por eso soñaron en la lengua sin sintaxis que hablarían los ángeles. A eso se debe que desde las experiencias artísticas más radicales a la simple reforma de la ortografía en busca de claridad quede un gusto amargo en la boca: todavía seguimos hablando, somos fraseos más redoblados que la marcha de San Lorenzo, la sal de la vida reside en que nuestra condena se codea con nuestra libertad.

Desiderio era peculiar: se había separado del Tribunal, tomando por asalto esa sintaxis que desconocían los gramáticos y era territorio de los poetas, dando un golpe de estado contra sí mismo. Quise saber cómo emplearía esos diez años. Me enteró de que el mundo estaba extraviado en pusilánime literatura, soportaba atribulado el nihilismo espasmódico de los batallones mediáticos, tenía que escuchar hasta el cansancio la justificación de la miseria impuesta por despreciables minorías, de hasta los que matan por el mero placer de matar.

Le seguí el juego y, asumiéndome como autoridad, dos años después le informé que debido a su excelente comportamiento podía cumplir la prisión en casa. Me lo agradeció. Estaba en otra cosa. Decía que había que aceptar la distancia que Dios nos ruega mantener con nosotros, no colocar el Poder ab-

soluta en lugar de Dios y que el mejor modo de combatir la fusión de los antónimos eran las paradojas, por ejemplo, la de las revoluciones que instauran una dictadura peor que la combatida, la del déspota que ama tanto la libertad que la quiere toda para él mismo, la del tirano que tiene poder sobre todos los hombres pero no sobre su lenguaje y así sucesivamente.

Meses después volví a encontrarlo con ropa deportiva y trotando en la calle y le pregunté a qué se debía ese aspecto. Me explicó que, gracias a la libertad de movimientos que le había concedido, estaba cumpliendo su prisión en el verde. "La vida sana", acotó, era una de las expresiones más abominables de la lengua pero no por eso hay que evitar los lugares de la ciudad donde el sol cae sin arrebató, privarse de paseos y parques donde abunda la vegetación. Trataba de aspirar todo el oxígeno posible para un cuerpo casi exhausto de estudios y lecturas y taladrado por vocablos punzantes.

Había, según él, muchos autores de libros pero pocos escritores. Había heredado suficiente dinero (era un hombre con fortuna en los negocios), y me pregunté si para disfrutarlo no se había inventado esa pasión: con los académicos pobretones del Tribunal, habría sentido culpa. Quería asomarse al lenguaje por otra ventana, soñaba con verlo por primera vez, aunque sabía que cuando la belleza inaudita pasa por el sujeto suele coincidir con el horror. Es asombroso cómo he avanzado, masculló con orgullo, estoy inventando en mí mismo un nuevo método que consiste en leer sin leer y escribir sin escribir, con todos los giros que quieras, con paráfrasis e hipérboles.

Creía tener muchos años por delante y esa vida aplicadamente física tenía como objeto ganar fuerzas para entregarse de cuerpo entero a una obra imposible. En ese momento, sin resquemor, pensé en asesinarlo: tenía un talento inagotable y no cometía faltas, en consecuencia, el Tribunal no tenía sentido. En ese mismo instante me declaró su heredero por ser el único que lo había entendido.

Parece que la dicha no dura mucho. Un día, en un cruce de tren fue abordado por dos desconocidos; Desiderio podía creer cualquier cosa en este mundo, menos que alguien pudiera asaltarlo. Parece que citó a Montesquieu, quien afirma que la primera condición de la libertad es la seguridad, el poder circular libremente sin causa de vejación, o la elección de ir o no a la Iglesia al domingo. Les gritó a los chorros en la cara que eso era injusto - estoy seguro que quiso referirse a la injusticia en el mundo - y ellos, que le pedían que bajara la voz, se pusieron nerviosos: uno disparó a boca de jarro dos tiros y Desiderio murió en el acto. Usar tan adecuadamente la lengua lo dejó panza arriba y

sin reloj. El asesino fue capturado pero absuelto por las leyes liberticidas que disfrutamos gracias a la cultura zartista, para la cual no existe el crimen sino "construcciones" sobre el mismo. El asesino - sentenciaron - era la verdadera víctima: había sufrido mucho en la infancia y no pudo dedicarse al arte. El culpable había sido Desiderio, por querer burlarse de dos trabajadores de la noche - así llamaron a los ladrones - apelando a su cultura elitista que defiende la propiedad patriarcal. La desaparición afinó su recuerdo y con éste cierta mezcla de nostalgia que se fue desplazando a una vindicación en ascuas. Algunos murmuraron: después de todo no escribía tan bien y otros respondieron que tampoco lo hacía tan mal, otros propusieron tomarlo como un autor barroco, los más acertados decían que su obra era una ausencia múltiple en función de un gran efecto enunciado pero no anunciado. Preferí la limitada sabiduría de los miembros del Tribunal, que se aplicaba con humildad a los rigores de la gramática. Cierta día fui invitado a exponer acerca de la obra de Desiderio: el auditorio estaba lleno y elegí las palabras convencionales. Al final languideció el mismo silencio y se oyó el llanto de dos mujeres que no lo conocían pero que habían organizado una procesión en nombre de un autor que nunca habían leído. Dije que eso era ridículo y no tardaron en tomársela conmigo, acusando de dictadura al Tribunal, gritando consignas, exaltando al Pueblo y llamándome fascista. Me irrité y, citando a Desiderio, les dije que el fascismo al destruir la libertad arrasa con la soberanía (que los zartistas confunden con el poder absoluto), y que al destruir toda soberanía se extermina toda libertad y que esta se da cuando actuamos contra la servidumbre voluntaria. Hubo silencios, leves aplausos que fueron creciendo y creí ver suspendida en la sala un ave de ultramar. Me di cuerda y grité que la mayoría de los pueblos ama a los dictadores, que son las democracias débiles, habitadas por nihilistas como ellos, los que generan abominables despotismos.... Quise argumentar que las revoluciones antitotalitarias apenas han comenzado y comenzaron a insultarme a coro, luego hubo gritos, una sensación de hambre y angustia, estalló el revuelo, y las profesoras comenzaron a tirarse de los pelos porque muchos de los mencionados no eran dictadores sino ídolos para ellas.

A esta altura Desiderio era el autor requerido y gente que antes cruzaba de vereda al verlo hablaba de nuestro amigo con familiaridad. Hay algo peor que la censura o la condena: el hecho de defender una obra que todos celebran pero de la cual no captan ni tilde. Pensé en denostarlo, vituperarlo, para luego hacer la demostración inversa. Pero estaba cansado para ese tipo de artilugios.

La cultura zartista quiere contarnos nuestros propios sueños. Desiderio libró una guerra arcaica contra los batallones zartistas, la que se reitera en cada criatura que se niegue a arrodillarse ante la idolatría que significa la comunión con la nada total en vías de democratizarse, con la cual un tal Jesús y un tal Jarry nos enseñaron a jugar. El Tribunal que se había fundado contra ellos fue su máximo aliado y difusor y no escapó a la ética de otras instituciones en el país, que suelen cumplir el objetivo contrario al que se proponen. Por eso renunció a presidir una institución vacía compuesta por varios millones de personas que le son indiferentes: como casi todos son zartistas, los aduladores sustituyeron a los lectores, aunque cada día exigen más por aplaudir lo que abominan.

Desiderio consideraba la fusión de los antónimos algo peor que cualquier espanto imaginable. Ignoraba que mientras existieran tipos como él no tendría lugar porque basta leerlo para que el pánico se contamine hasta disolverse en risa, una vez que somos habitados por cierto ángel (el Soberano Agente de Separación) que nos vuelve indestructibles ante el milagro infame que promete convertirnos en su agente, su víctima y beneficiario.

Bonsái: niponización y miniaturización de la poesía brasileña

Por Paulo Leminski

Afortunadamente no se cumplió la profecía de Rudyard Kipling: "el Occidente es el Occidente, el Oriente es el Oriente, jamás se encontrarán". Por enredados *descaminos* y variadas *encontroversias*, Oriente y Occidente, intercambian cada vez más información, apresando la unidad cultural de la especie humana, ahora, a velocidad cibernética.

Todos los hombres son, finalmente, herederos de la producción cultural de todos los hombres, de todos los pueblos, de todas las épocas.

Los hindúes son un poco ingleses. China adopta a Marx y lo achina. Los beatniks y los hippies de California y del mundo descubren el continente zen.

Asia incorpora la tecnología y la ciencia europea. Pero Occidente resulta inundado por el yoga, por las artes marciales, por la macrobiótica, por técnicas de masaje, por la acupuntura, por el I Ching, por el "tai-chi", por los mantras, tantras, nirvanas, "gurus" y "hare-krishnas".

En el plano horizontal, la influencia de Occidente, infinito de la técnica, de horizonte a horizonte, como esta frase que escribo, en la horizontal, de izquierda a derecha.

El Oriente, lo vertical, la profundización en los abismos de los signos ancestrales, los mantras, el inconsciente colectivo, el "alma", el universo olvidado, allá abajo (en la escritura china y japonesa, las frases son escritas hacia abajo).

El Japón es el ojo del ciclón del entrecruzamiento Oriente/Occidente, horizontal/vertical.

Lo más extraño de todo es que las recientes conquistas del arte occidental coinciden con características del arte japonés más tradicional:

- "montaje atractiva" (Eisenstein): ideograma, nô, kabúki;

- "port-manteau-words", montaje verbales lewis-carrol-joycianos: "kakekotoba", las "palabras suspendidas", de la literatura japonesa (Nô, waka, tanka, senryu, hai-ku);

- música "minimal" (Glass): música japonesa tradicional;

- miniaturización y síntesis poética (e.e. cummings, Pound, William Carlos Williams, Oswald de Andrade, poesía concreta): hai-ku, waka, tanka.

- lenguaje analógica, ideogramática, no discursiva (Mc Luhan, poesía concreta)

En Brasil, la primera influencia directa de la poesía japonesa parece haberse dado en los Modernistas del 22, a través de traducciones francesas.

Guilherme de Almeida, en los años 20, compuso los primeros "hai-kus", adoptando las tres líneas (versos con cinco, siete y cinco sílabas), pero introduciendo un artificioso y manierista sistema de rimas, que no existen en japonés (el super yo parnasiano del soneto era muy fuerte)

Oswald de Andrade, amigo y colega de Guilherme, debe haber sacado del hai-ku la idea para sus "poemas minuto", millonarios segundos de ultra-información.

El ideal de brevedad proveniente del hai-ku no murió en el 22. Lo encontramos en el Drummond de Andrade, en cuyo camino había una cierta piedra.¹

¿O no era Drummond, el que se preguntaba: "Stop. La vida paró. ¿O fue el automóvil?"

El imaginismo del hai-ku aun comparecería en la poesía icónica de Murilo Mendes. O en la del olvidado Mario Quintana.

La sonetería soporífera de la Generación del 45 demostró su pobre repertorio ignorándolo.

En los años 50, la palabra "hai-ku" es incorporada al vocabulario brasileño, a través del humorista Millôr Fernandes, que la popularizó entre nosotros. Millôr es autor de numerosos hai-kus.

En esa misma década, en San Pablo, la poesía concreta proclamó la excelencia del "pensamiento ideogramático", como método de composición poética. Y comenzó a practicar una poesía breve, sintética, anti-discursiva, verdaderos hai-kus industriales.

En los años 70, finalmente, los jóvenes poetas marginales, criados con títulos de diarios, frases de "out-door" y grafitis en las paredes de las ciudades que habitaban, comenzaron a hacer hai-kus, hasta sin pensarlo. Waly, Chico Alvim, Chacal, Régis, Ana Cristina César, Alice Ruiz, todo lo hicieron. Lo hacen. Y lo harán.

Hai-ku es nuestro tiempo, baby. Un tiempo compacto, un tiempo "clip", un tiempo "bip", un tiempo "chip".

Esos breviaros recuerdan a aquellos árboles japoneses, los "bonsai", sauces criados dentro de pequeños vasos, signos de seres vivos, productos del arte y

¹ Se refiere al famoso poema de Carlos Drummond de Andrade "No meio do caminho" publicado por primera vez en 1928.

de la paciencia.

El hai-ku es el bonsái del lenguaje.

Que lo explique quien pueda. Los japoneses ya lo conocían.

Traducción: Mario Cámara

*Publicado originalmente en Revista Imã, Espírito Santo, Brasil, N°111, P. 37/38, S/D.
 Recogido en *Anseios cripticos 2*, Curitiba, Criar Ediciones, 2001.

Haiku experimental

Nuevos métodos y soportes

Por Roberto Cignoni

Los poemas que siguen fueron realizados por los integrantes del grupo "Kai-mami" (*Ver a través de una grieta*) dedicado especialmente al estudio y a la creación del haiku, conjunto al que coordino desde 2004. Si bien todos trabajan en torno a la composición tradicional de 3 versos y 17 sílabas (explorando a su vez variaciones y alternativas a esta norma), un inquieto despliegue hacia otros campos y materiales de la poesía los ha entregado a configuraciones y estructuras inéditas, detonadas, en todo caso, por las vivencias y la comprensión singular que cada uno no deja de recibir incluso en el haiku más ortodoxo. Licencia, o giro inaudito, que no falta empero a la sabiduría del poema japonés: captación directa sin mediaciones intelectuales o lógicas, coalescencia sujeto objeto, ausencia de cualquier fundamento o garantía que asegure algún sentido radical o proverbial verdad.

La tarea en cuestión no ha sido proyectada, programada o exigida desde ninguna tendencia o teoría propuesta. Ha surgido, por el contrario, en el propio flujo del acontecer creativo, desde la presión de elementos y energías que han movido la mente y las manos de los poetas, atravesándolos de un gesto que no les pertenece y que trasciende cualquier pretendido capricho o intencionalidad, llámese a ello transgresión libertaria o fractura renovadora, riesgo experimental o promesa vanguardista. Simplemente han deslizado la sensibilidad y el destello del haiku hacia actividades que suelen realizar cotidianamente en diversos ámbitos y bajo la concurrencia de materiales heterogéneos. Estas apariciones, alumbradas de una primordial extrañeza, se nutren del carácter y el gesto intensivo del haiku, pero, a su vez, se proyectan inseminando ese haiku tradicional con actos y relaciones no explorados que, lejos de confrontar o intentar superar al haiku de la norma, le abren un espacio fértil para su recreación y mutación vitales.

En mi opinión, tanto los cultores del haiku clásico como los de las más recientes expresiones deben sustraerse a validar una postura o posición en desprecio de la otra, ya sea bajo la represión de lo extraño y no previsto en nombre de una presunta defensa de las obras representativas de la inmaculada tra-

dición “, ya sea bajo la degradación de lo alguna vez creado, en nombre de un –presunto- mejoramiento o avance a través de la incorporación de otras claves y métodos de composición.

Se trataría, en todo caso, de fecundar la reciprocidad y el flujo interactivo entre ambos dominios, lejos de los reductos exclusivistas y las concepciones fijadoras, de desplegar la sensibilidad y la atención en éste o aquel campo, de éste hacia aquel campo, entregándose a la percepción directa de la “ cosa “, cualesquiera sean el carácter y la modalidad con que ésta se presente, sin quedar sometidos a las ataduras de una noción o absoluto previos.

Desde el cultivo incondicionado y la esforzada entrega, sólo cuenta no abandonar esa prodigalidad intuitiva y aquella danza de la percepción que deben acompañar a todo poema en tanto apertura, claro u horizonte a despejar más allá de las convenciones imperativas y los cambios forzados.

Estas experiencias, después de todo, no pueden descontarse de una serie de crisis y transformaciones sufridas por el haiku en su propio país natal durante las primeras décadas del siglo XX.

Dichas alteraciones, que no detallaremos aquí, incluyen la variación del número de versos y de sílabas por parte de la escuela Shinkeikoo (Nueva Tendencia) hasta la anulación de toda pauta silábica fija en la escuela Jiyuuritsu Haiku (haiku de ritmo libre), el abandono del tema de estación en varios autores de estas dos escuelas y muchos poetas posteriores, hasta la asunción de cuestiones sociales y de carácter humanista en el haiku de posguerra, la progresiva renovación del vocabulario tradicionalmente poético hasta la inclusión revulsiva de palabras del argot y el habla coloquial en los haikus más recientes.

Estos poetas lograron comprender que, en tanto trazo espontáneo y visaje iluminativo, al haiku le es inherente el desapego a los criterios acordados y a los modelos de formulación. Tal vez, un modo de responder más adecuadamente a la intuición del Zen, percepción de ese estado conocido como Talidad que se alumbra “sin condición específica y en libertad perfecta de toda servidumbre”, que ya libera de encauzar bajo una concepción determinada, o de imponer algún grado de certificación a través de moldes y símbolos convocados.

Más allá del número de sus sílabas o versos, de sus temas o vocabulario, lo que simplemente dona el haiku es el vacío de esos fundamentos que sólo tienen por fin la sedimentación de algún mensaje o verdad, el despeje de aquellas claves o referencias que, desconcediéndolo de su pleno acaecer, intentasen volverlo el huésped de ciertos supuestos y categorías –aquello que muchos

maestros en la actualidad llaman con simpleza el “ espíritu del haiku “, y que es lo único que exigen conservar.

Este espíritu exige no abandonar la naturalidad del poema, su aliento en tanto impresión directa y súbita iluminación, extraño a cualquier condicionamiento en torno a certezas o realidades a las cuales se trataría ilusoriamente de convocar o revalidar. Naturalidad o mostración pura en la que no precipitamos algún deseo o intención, y en que la experiencia en tanto palabra, la palabra en tanto experiencia, se eximen de servir a un reconocimiento o un fin, aliento por el cual el que realiza y su realización se acogen indisolublemente en poema.

Naturalidad, aun, que no debe confundirse con el celo aplicado de un naturalismo, o de otro modo, con una naturaleza que, tramitada en tanto entidad, hubiera de visitarse regularmente con una amable reverencia –aquello que, por una parte, enajena al mundo en el rito folklórico de lo campestre y en su impresión estacional del ritmo, y que, por otra, termina por convertir al haiku en un estereotipo que sólo sirve a su inserción institucional, a esa sutil administración empeñada en inducir qué leer y cómo leer, bajo los consabidos índices de costumbre y simbolización.

El espíritu del haiku lleva también a afirmar la precisión de una estructura que no debe desfasarse de la fuerza surgente, una correspondencia unívoca entre la aparición que se dona y el flujo verbal, destello o lumbre de un gesto que no logra incidir, muchas veces, bajo la rigidez formal de un cierto número de versos y de sílabas, esa pauta que precede al acto y a la cual éste debe indefectiblemente consentir. Ante tal situación, sólo es dable aceptar la norma cuando ella se ha vuelto connatural al poeta y permite que su experiencia fluya sin que alguna medida o cálculo la alienen bajo otra atención. Pero el poeta puede aun volver connatural la mutación o el cambio oportunos, dejando que el poema adquiera la materialidad que el fenómeno y las fuerzas de la existencia tallan inevitablemente en cada momento y circunstancia.

El maestro Otsuji Oosuga –gran poeta japonés y teorizador del haiku- afirma: “ Cuando tratamos de expresar nuestra emoción directamente no podemos saber de antemano cuántas sílabas vamos a necesitar “ (Y yendo un poco más lejos, de acuerdo a las experiencias que aquí se presentan, no podemos saber de antemano si son precisamente sílabas las que vamos a necesitar).

El espíritu del haiku impulsa, al fin, a no alejarse de una movilidad o inquietud liberadoras, a asumir la inestabilidad de lo dado y a afirmar la emergencia de cauces singulares ante el estancamiento irreversible de ciertas reglas y

convenciones. Así lo hace saber Shiki, verdadero creador del "haiku" (haikai no hokku, versos iniciales del haikai o estrofa encadenada, a los que Shiki autonomiza) en su "Carta a los poetas del haiku" a fines del siglo XIX: "Sé natural. No te preocupes por las viejas reglas de gramática y detalles especiales como los caracteres de la escritura, las palabras de cesura, etc. Lee autores antiguos, y recuerda que en ellos encontrarás buenos y malos poetas a la vez. Advierte que los haikus sobre lugares comunes no son directos, sino que están artificialmente distorsionados y deformados. Escribe para tu agrado personal. Si tus escritos no te agradan, ¿cómo puedes esperar agrandar a cualquier otro? Lee, siempre que puedas, todos los libros que merezcan leerse sobre haiku, medita sus aciertos y sus fallos. Conoce todas las clases de haiku, pero ten tu propio estilo. Reúne nuevo material directamente, no lo tomes del haiku antiguo. Conoce también algo del resto de la literatura. Conoce al menos algo acerca de todo arte."

Quienes aquí se presentan, sin conocer los consejos de Shiki, han prodigado el esencial latido de apertura y renuevo que movía al gran poeta japonés.

Cristina Armada explora alternativas en torno al número de versos del haiku tradicional, privilegia las variaciones tipográficas y la disposición espacial de los signos sobre la página, acompaña sus haikus con trazos o grafismos, o incorpora en ellos el contrapunto y el diálogo, inducidos por su labor como directora teatral. En este último punto despliega lo que ha dado en llamar "actemas", parlamentos entre dos o tres interlocutores (A-B-A o A-B-C) que pueden señalarse como la mínima unidad dramática pasible de ser representada sobre un escenario.

Mariano Jaureguiberry ha trabajado haikus con onomatopeyas o giros fonéticos, o bien con simples grafos deslizados según los tres versos o momentos del haiku tradicional. Sus creaciones más osadas se resuelven utilizando meros signos de puntuación, o aun figuras geométricas, donde la percepción visual se vuelve decisiva.

Horacio Miguel se prodiga en haikus de dos versos y en aquellos en que la repetición de palabras con función y significado diferentes empeña un sentido titilante y una sostenida perplejidad. Los sujetos de sus poemas, nunca definidos, y que pueden ser pensados ya como seres humanos, ya como criaturas diversas, se proponen como otro enigma.

Américo Gadben hace intervenir objetos en la composición del haiku, los cuales muchas veces, pegados sobre la página, constituyen uno o dos de los versos. En otros haikus plenamente objetuales no incluye palabras, pero en ellos se recortan claramente tres cuerpos o volúmenes que recomponen, en tanto fisicalidad, la estructura del poema japonés. Ha realizado también performances configurando haikus a través de la voz, el gesto y de elementos propios de la naturaleza, así como de la acción humana.

Juan Sebastián Danelli trabaja en sus poemas la reciprocidad significativa entre sonido, visualidad y concepto, que han sido característica esencial de la poesía concreta brasileña. Muchos de sus haikus están constituidos por números y relaciones aritméticas, y un tercer grupo recurre a claves lexicográficas y códigos no verbales propios de otras disciplinas.

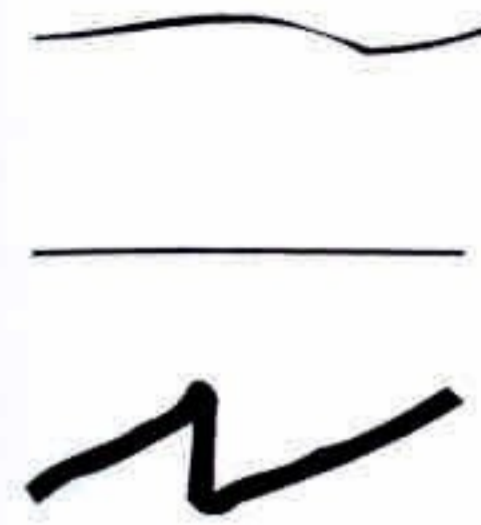
Laura Maceira desarrolla poemas donde la palabra que describe una acción sobre la página emerge en correspondencia con un suceso extratextual, fundiéndolos en un plano donde el adentro y el afuera no hallan sustanciación. Elabora también haikus de dos versos, así como poemas visuales donde incorpora levemente el dibujo y el trazo, o aun relaciones geométricas con valor significativo. ■

a
 d
 o R
 g
 a P E
 a
 l S
 e
 d B
 o
 h A
 c
 e
 t
 l
 E Una L
 puerta A

A: -¡Tsunami, Tsunami, Tsunami, Tsunami, Tsunami, Tsunami!
 B: - ¡Katrina, Katrina, Katrina, Katrina, Katrina, Katrina!
 C: -Una pequeñísima nube...

Si entonces la rama cayó,
¡qué soledad! ¡qué soledad!

Cristina Armada



A pesar
de los ciclos
vive

•
•
!

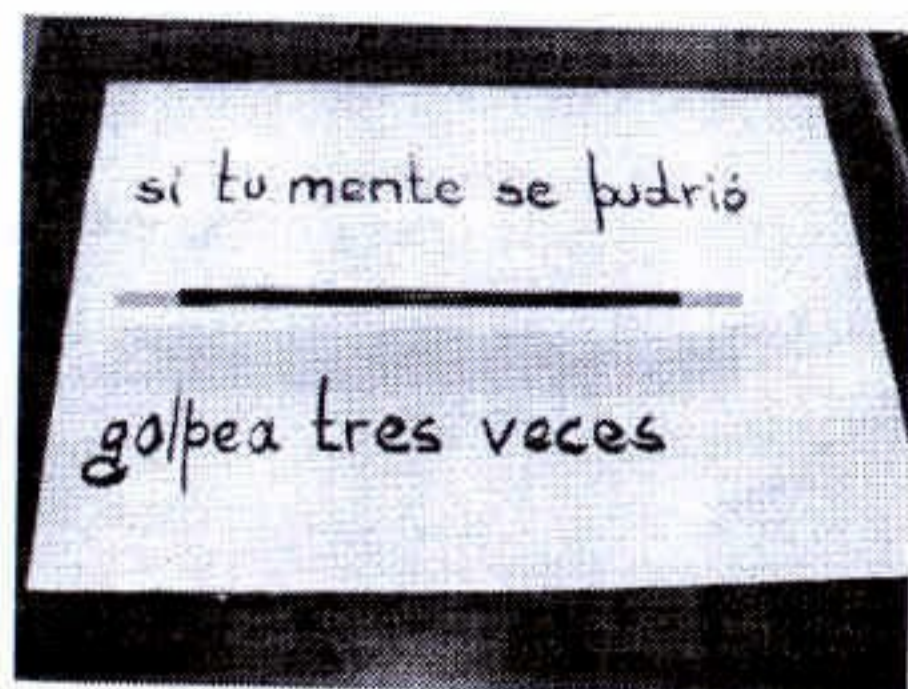
Mariano Jaureguiberry

Siempre presente.
Espera.
Presente siempre.

En la rama,
agazapado y tembloroso.
Pasa la tarde.

Tarde de otoño.
Caminan juntos.

Horacio Miguel.



Ciega
mira la nada
yo a ella.

Américo Gadben

¿ Así hablará
por el justo vacío
el tercer verso?

5 5 5 5 5
7 7 7 7 7 7 7
c i n c o

e s t ^r A N q u e
a

Juan Sebastián Darrelli

Escriben las manos
poemas de otoño
y las hojas caen.

TIEMPO
TIEMPO

T
I
E
M
P
O

El viento sopla
en el desierto
y borra

Laura Maceira

Haikus en el trópico

Por Mario Cámara

Aunque haya sido preciso un largo viaje, cierto día, durante las primeras décadas del siglo XX, el haiku llegó desde Japón nada menos que hasta Brasil y allí se quedó, admirado, traducido y cultivado por numerosos escritores. Pero antes de llegar allí, y especialmente hasta uno de sus escritores, hagamos un breve rodeo y un poco de historia. Cuentan que aquél género de poesía surgió de una ceremonia colectiva en la que, con la excusa de alguna festividad, un grupo de poetas improvisaba *tankas*. Cada uno de ellos debía desarrollar el motivo de la primera estrofa del *tanka*, llamada *hokku*, y al conjunto de poesías enunciadas se las conocía como *renga*. Por este camino el *hokku* fue adquiriendo cada vez mayor importancia e independencia y ya en siglo XV había antologías que recogían únicamente *hokkus*, la versión previa del haiku. Dos siglos más tarde, no lo olvidemos, nació uno de los máximos exponentes del haiku, Matsuó Bashô, cuyo apellido significa "banano", en homenaje a la planta que más le gustaba.

El haiku se expandió, entre 1866 y 1869, fuera de las fronteras de Japón a partir de la restauración de Meiji, que significó el fin del aislacionista régimen de Shogún. En Inglaterra, por ejemplo, el grupo de los imaginistas, integrado por poetas ingleses y americanos, comenzaron a trabajar la forma del haiku desde la primera década del siglo XX. Probablemente la figura más emblemática de aquel grupo, cultor, difusor y traductor del haiku, haya sido Ezra Pound. Mientras tanto, en América Latina, podemos citar el nombre del mexicano Juan José Tablada (1871-1945), quien luego de un viaje a Japón en 1900, comenzó a difundir y escribir haikus. Por otra parte, en nuestro país, Jorge Luis Borges, hacia el final de su vida, publicó en *El oro de los tigres* diecisiete haikus, recuperando exactamente la misma cantidad de sílabas que componen un haiku tradicional.

Ahora sí podemos desembarcar en las costas brasileñas. Además de la numerosa colonia japonesa que se instaló en San Pablo a comienzos de siglo y produjo haikus, el primer brasileño nativo que lo presentó fue Afrânio Peixoto (1875-1947) en 1919. En el prefacio de su libro *Trovas Populares Brasileiras* lo definió del siguiente modo: "Los japoneses poseen una forma elemental de arte, más simple aún que nuestra trova popular: se trata del haiku, palabra que nosotros

los occidentales no sabemos traducir sino con énfasis. Son tercetos breves, versos de cinco, siete y cinco sílabas. En ese molde inscriben emociones, imágenes, comparaciones, suspiros, deseos, sueños... de encanto intraducible"

Aquel fue el inicio de un duradero romance. Dentro de la larga lista de escritores brasileños, podríamos citar a los modernistas Guilherme de Almeida y Manuel Bandeira junto a los *poemas minuto* del igualmente modernista Oswald de Andrade. Durante los años sesenta, resulta imprescindible tener en cuenta los ensayos y las traducciones de Haroldo de Campos y la aproximación humorística de Millôr Fernandez. Hacia los setenta, por ejemplo, no debemos olvidar la coloquialidad fotográfica de los cariocas Cacaso y Chacal.

Pero uno de los poetas que cultivó el haiku de modo más sistemático fue, sin dudas, otro brasileño llamado Paulo Leminski (1944-1989), quien además fue ensayista, traductor y autor de la mítica novela *Catatau*. Discípulo dilecto del grupo de vanguardia de poesía concreta liderado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, y protagonista esencial del escenario cultural que emergió en Brasil a partir de los años setenta. Su temprana vinculación con Oriente se produjo a través de las artes marciales, Leminski llegó a ser cinturón negro de judo. Dicha vinculación, que puede sonar anecdótica, le permitió acercarse a toda una biblioteca de literatura oriental. Aficionado a los idiomas, logró dominar el japonés aún antes de cumplir los veinte años. Lector voraz de haikus, bebió de las fuentes originales a través, por ejemplo, de las obras completas de Bashô, *Nipón Haishô Taipei*. Leminski también se aficionó al budismo-zen, aunque su aproximación estuvo signada por una visión *beatnik* difundida, sobre todo, por Thomas Merton y Alan Watts. Tanto su lectura de la religión como del haiku ponían de relieve el *satori* o iluminación y al mismo tiempo las consideraciones de los poetas concretos y Ezra Pound, acerca del rigor formal que se podía encontrar en la poesía japonesa y en los ideogramas chinos.

Podríamos afirmar que Leminski fue un escritor bisagra, que intentó leer la tradición formal legada por los concretos y por el modernismo en general y a la vez crear algo nuevo a partir de allí. En sus poesías, para construir eso nuevo, paradójicamente, como todo lo que hacía, se valió del haiku.

Su primer libro de poesías, *Cuarenta clicks en Curitiba*, publicado en 1975, en colaboración con el fotógrafo Jack Pires, se encuentra atravesado por la poética del haiku. Poemas breves, que procuran captar una experiencia cotidiana, como por ejemplo,

*Ya no llueve
Personas mojan pasos
Las calles pesadas*

En este poema, sin respetar la distribución silábica exacta, Leminski cumple globalmente con la cantidad de sílabas que requiere un haiku. No obstante ello, Leminski no será un haikuista ortodoxo y preferirá, en cambio, ser fiel al espíritu de aquella poética, que consistía en una consideración de índole general, una de índole particular y el resultado de ésta última sobre la primera. Ocho años después de aquel primer libro, Leminski publicó, al mismo tiempo *Caprichos & relaxos*, su libro de poemas consagratorio, y una biografía de Bashô.

La biografía y el libro de poemas, que contenía numerosos haikus, fueron el modo que encontró Leminski de resolver un debate cultural que había comenzado con los años setenta. La modernización compulsiva de un gobierno autoritario había generado una revisión crítica de los sueños modernistas de la izquierda y las vanguardias, especialmente la concreta, que no escapaba de aquella revisión. Durante los años setenta los jóvenes poetas brasileños cuestionaban el exceso de abstracción y proponían una poesía del instante, del momento, redactada en tono coloquial. En ese espacio podríamos situar a muchos de los poetas que surgieron a comienzos de los años setenta. Paulo Leminski, en la consideración doble que hacía del haiku: *satori* y rigor formal, encontró la manera de responder a lo nuevo sin desprenderse de la tradición concreta. Por ejemplo, veamos qué propone en este haiku,

*Se acabó la farra
hormigas mascan
restos de cigarra*

Podemos ver allí, en primer lugar, que Leminski no descuida el trabajo formal con las rimas que surgen de "farra" y "cigarra" ni con la sonoridad general del poema, atravesado por la "r" que aparece en "hormigas" y "restos". Por otra parte, resulta clara la alusión a la fábula que contrapone el trabajo de la hormiga con el ocio de la cigarra y al mismo tiempo se trata de una imagen instantánea de jardín. Como podemos apreciar, Leminski trabajaba por adición, superponiendo un sentido a otro y con ello enlazando la corriente constructiva

que va del modernismo a la poesía concreta, a la que no quería renunciar. La importancia de este enlace no debe ser pasada por alto, puesto que esa síntesis, siempre inestable, lo coloca como uno de los poetas más importantes de Brasil. El propio Leminski enunció tanto en su biografía sobre Bashô como en su ensayo "Bonsái: niponização e miniaturização da poesia brasileira" ese aspecto múltiple que el haiku le permitía encarnar. Es precisamente de esta manera, sin un purismo que de todos modos hubiera resultado anacrónico, que Leminski pareció conjurar la demanda de más vida a la poesía sin olvidar que la poesía estaba hecha de palabras.

Ahora, como dice Leminski en su biografía sobre Bashô, quisiera presentarles un archipiélago de haikus, del propio Leminski y de algunas de sus traducciones de Bashô, que a su vez traduciré yo. Que los disfruten.

Bashô

NEN NEN NI
KÍKU NI OMOWÁN
OMOWARÉN

Leminski

*Todo ano
Pensando nos crisantemos
Sendo pensado pelos mesmos*

M.C

*Todo el año
Pensando en los crisantemos
Siendo pensado por ellos*

Bashô

ÚMI KURETE
KAMO NO KOE
NONOKÁ NI SHIROSHI

Leminski

*O mar oscurece
A voz das gaviotas
Quase branca*

M.C

*El mar oscurece
La voz de las gaviotas
Casi blanca*

Algunos haikus de Paulo Leminski

*lesma de maio
um dia de chuva
como presente de aniversario*

*babosa de mayo
un día de lluvia
como regalo de cumpleaños*

*abrindo um antigo caderno
foi que eu descobri
antigamente eu era eterno*

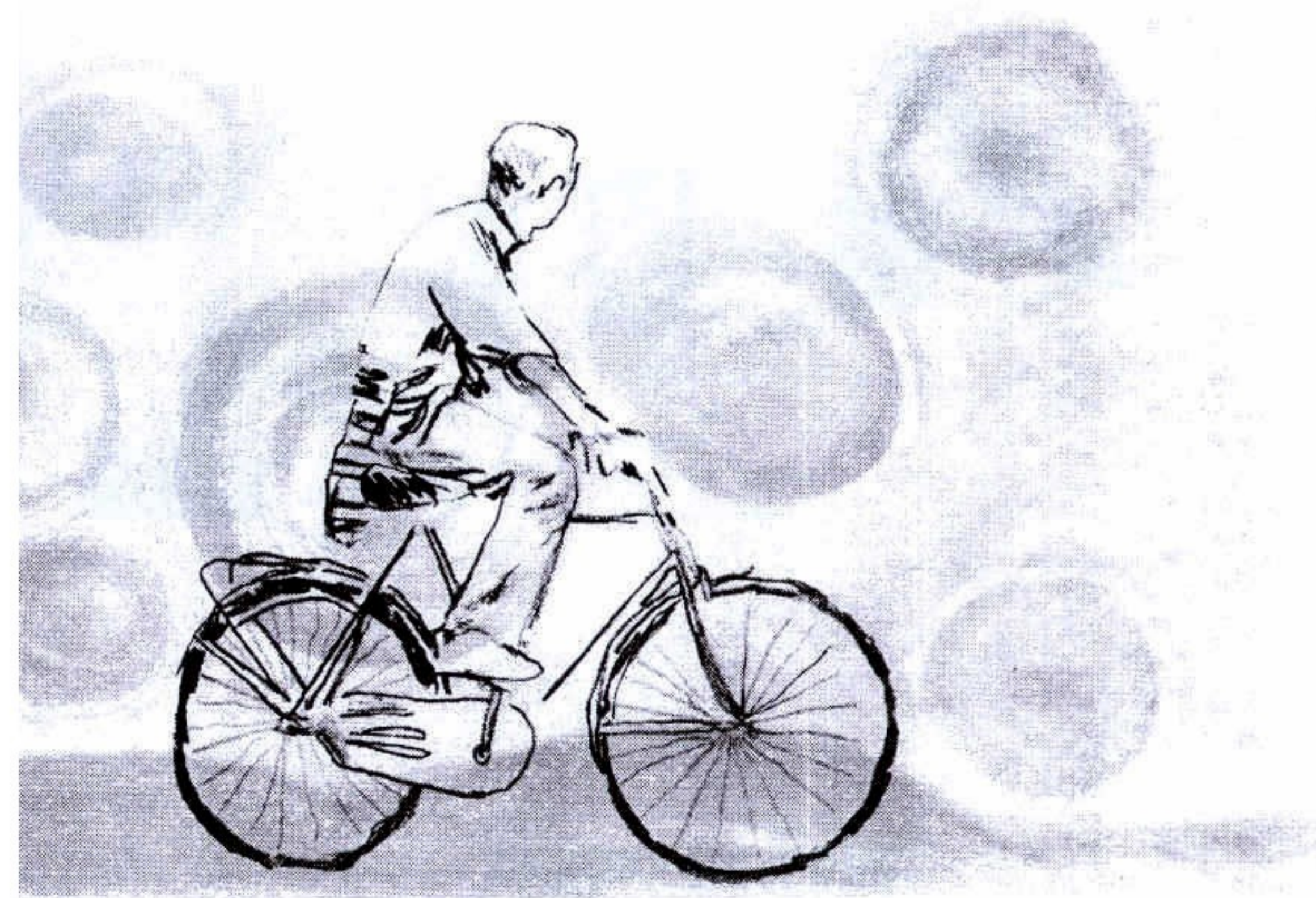
*abriendo un antiguo cuaderno
fue que descubrí
antiguamente yo era eterno*

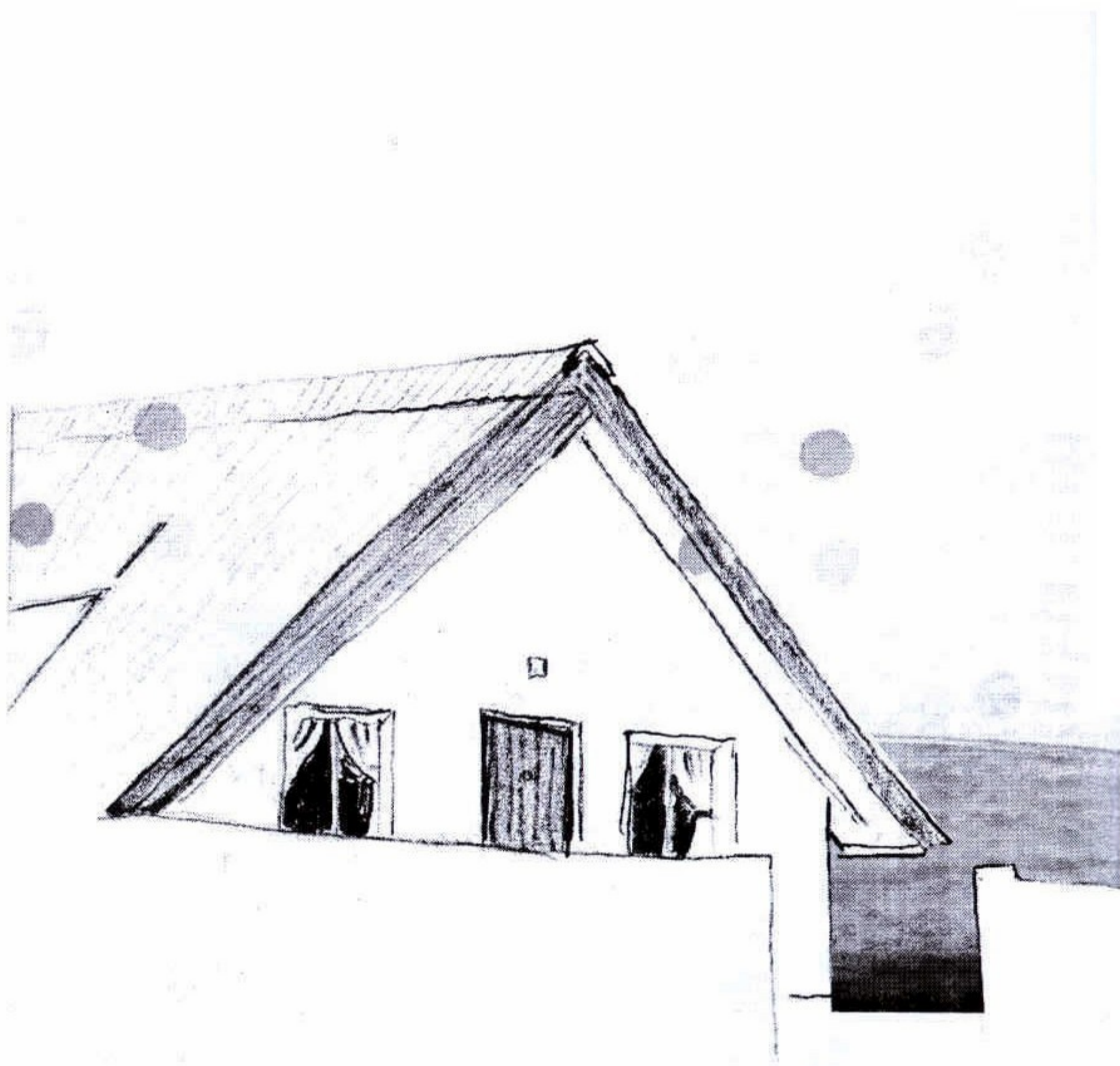
*luna à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?*

*luna a la vista
¿brillabas así
sobre auschwitz?*

*delícia pura
a onda cai
como uma fruta madura*

*delicia pura
la ola cae
como una fruta madura*





**DISTINTAS REVISTAS
RESPONSABLES
REVISTAS CULTURALES INDEPENDIENTES**

<p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p>	<p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p>	<p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p> <p>REVISTA Cultural Argentina Cultural Argentina</p>
---	---	---

**WWW.
revistasoculturales.
blogspot.com**



www.revistaseda.com.ar
info@revistaseda.com.ar

Director Editorial
 Damián Blas Vives

Editores
 Darío Seb Durban
 Paula Fernández
 Martín Lo Coco

Teatro de Papel
 Kamishibai en Buenos Aires

contacto: teatrodepapel@yahoo.com.ar

