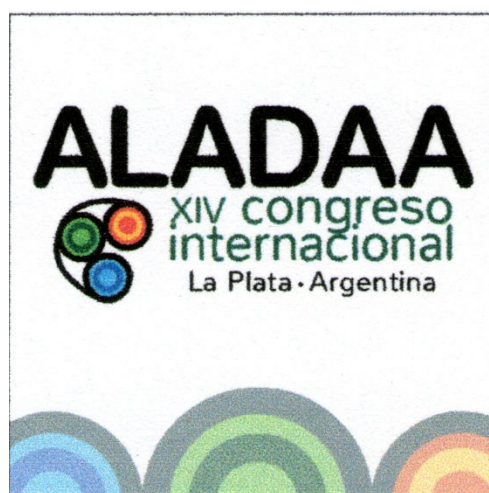


COLECCIÓN ALADAA
DOCUMENTO 3
XIV CONGRESO INTERNACIONAL DE ALADAA
CONFERENCIAS, PANELES Y MESAS REDONDAS



13-17 de agosto, 2013

Sede: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Pcia. de Buenos Aires,

República Argentina

Editor responsable: ALADAA (Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África)

Calle 9, N° 678, 1°C- La Plata, Pcia. de Buenos Aires, República Argentina

Compiladoras: Cecilia Onaha y Lía Rodríguez de la Vega

COLECCIÓN ALADAA

Directoras: Cecilia Onaha y Lía Rodríguez de la Vega.

**Comité Editorial: María Agustina Cacault, Alejandra Conconi, Maya Alvisa,
Ezequiel Ramoneda, Luciano Lanare.**

**Comité de Asesores Científicos: Marta Maffia, Marcelo Campagno, Carolina
Mera, Marisa Pineau, Jorge Malena.**

XIV Congreso Internacional de ALADAA, 2013

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano: Dr. Aníbal Omar Viguera

Comisión organizadora en la Universidad Nacional de La Plata

Coordinación General:

Dra. Cecilia Onaha

Integrantes

Dra. Marta Maffia (Facultad de Ciencias Naturales y Museo – Inmigración africana – Cabo Verde)

Dra Andrea Zingarelli (Departamento de Historia. Facultad de Humanidades)

COLECCIÓN ALADAA

Prof. Héctor Dupuy (Facultad de Humanidades, prof. Titular Geografía de Asia y África)

Prof. Juan Cruz Margueliche (Departamento de Geografía)

Lic. Ana Ottenheimer (Facultad de Ciencias Naturales y Museo)

Lic. Silvina Gómez (Instituto de Relaciones Internacionales)

Dra. Lía Rodríguez de la Vega (UNI-COM, UNLZ)

Dr. Emanuel Pfoh (Facultad de Humanidades. Taller de Historia del Medio Oriente)

Prof. Jorge Di Masi (Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales – Depto. Asia y el Pacífico, Instituto de Relaciones Internacionales. Centro de Estudios Coreanos)

Lic. Agostina Cacault (Cátedra India)

Arq. Andrea Pappier (Instituto Confucio)

Lic. Alejandra Conconi (Centro de Estudios Chinos)

Prof. Luciano Lanare (Centro de Estudios Coreanos)

Lic. Ezequiel Ramoneda (Centro de Estudios del Sudeste Asiático)

Comisión Académica

Estudios Indios (Lía Rodríguez de la Vega, coord.)

Estudios africanos, migración africana, afrodescendientes (Marta Maffia, Alejandro Frigerio, coords.)

Estudios Coreanos, migración coreana (Carolina Mera, coord.)

Estudios Japoneses (Cecilia Onaha, Rodolfo Molina, coords.)

Historia de África, Sudáfrica (Marisa Pineau, coord.)

Historia de Asia y África (Alcira Trinchero, coord.)

Geografía de Asia y África (Liliana Palacios de Cosiansi, coord.)

Estudios Chinos, Política y Relaciones Internacionales (Jorge Malena, coord.)

Región Asia- Pacífico (Jorge Di Masi, coord.)

Región Asia Central (Paulo Botta, coord.)

Historia de Medio Oriente Antiguo (Marcelo Campagno, Cristina Di Bennardis, coordinadores.)

Medio Oriente contemporáneo (Mariela Cuadro)

COLECCIÓN ALADAA

La Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (ALADAA) fue creada en 1976 en ocasión de la celebración del XXX Congreso Internacional de Ciencias Humanas de Asia y África del Norte, cuya sede fue el Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) de El Colegio de México.

Hasta la fecha la ALADAA ha organizado los siguientes congresos internacionales:

- I 1978. Ciudad de México, México.
- II 1981 Paipa, Colombia
- III 1983 Río de Janeiro, Brasil
- IV 1985 Caracas, Venezuela
- V 1987 Buenos Aires, Argentina
- VI 1989 La Habana, Cuba
- VII 1992 Acapulco, México
- VIII 1995 Viña del Mar, Chile.
- IX 1997 Cartagena, Colombia
- X 2000 Río de Janeiro, Brasil
- XI 2003 México D.F., México
- XII 2007 Puebla, México
- XIII 2011 Bogotá, Colombia

ÍNDICE

Mesa Redonda

CULTURA Y LITERATURA DE CHINA Y JAPÓN: CONTINUIDAD, PROBLEMAS E INFLUENCIAS.

Coordinadoras: María Elvira Ríos Peñafiel, Radina Plamenova Dimitrova.

Manuel Salvador Rivera Espinoza (University of Arkansas- Fayetteville). *“La sacralidad de la montaña: Una exploración en torno al entendimiento de la montaña como un “espacio sagrado” en la China Antigua”.*

Claudia Lorena Lira Latuz (Pontificia Universidad Católica de Chile). *“Jing 靜, serenidad- quietud: el trasfondo-origen de la experiencia creativa en la estética tradicional de China”.* (cliral@uc.cl)

María Elvira Ríos Peñafiel (COLMEX). *“El secreto en espacios sagrados budistas de Japón y China; el misterio en la montaña Nanwutai y en imágenes de Kannon en la ruta Saigoku”.* (mariaelvira.rios.p@gmail.com)

Radina Plamenova Dimitrova (COLMEX). *“Bai Juyi (Haku Rakuten): influencia de su obra poética y simbolismo de su imagen en la literatura de Japón”.* (radina.dimitrova@gmail.com)

Walburga Wiesheu (ENAH). *“El culto a Bixia: Devoción y rituales femeninos de fertilidad en las peregrinaciones a los templos de la Santa Madre y Señora de Taishan”.*

COLECCIÓN ALADAA

Ivonne Virginia Campos Rico (UPAEP). *“Racismo, Nacionalismo y Etnicidad: intelectuales Han concibiendo la revolución nacionalista china en Japón (1895-1911)”*. (pazcihuatl@gmail.com)

Myriam Constantino Castillo (COLMEX). *“Zen en Kamakura: El proyecto monástico de Dōgen”*. (myriamconstantino@gmail.com)

Diana Alejandra Dávalos Rayo (UNAM). *“La Revolución cultural a través de la mirada de tres directores de la quinta generación: Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang y Zhang Yimou”*. (alejandra.davalosrayo@gmail.com)

Panel

NATURALEZA, SENSIBILIDAD Y CAMINO DEL ARTE JAPONÉS. NUEVAS PERSPECTIVAS.

Coordinadora: Claudia Lira

Claudia Lira (Académica Instituto de Estética, P.U.C. Chile). *“Sensibilidad y Camino del arte. Aportes a la conciencia medioambiental por medio del huerto urbano-educativo.”*

Carolina Larrea (PUC). *“El Oficio y Transmisión del Papel hecho a Mano en el Contexto Budista.”*

Gonzalo Maire (PUC). *“EL HAIKU COMO POÉTICA DEL (DES)MONTAJE Y SU INTERÉS HEURÍSTICO PARA LA POESÍA LOCAL”*. (gonzalo.maire@gmail.com)

Matilde Belén Gálvez Sepúlveda (PUC). *“Naturaleza y sensibilidad a través del Ikebana y su aporte a la salud.”* (mbgalvez@uc.cl)

COLECCIÓN ALADAA

Maria José Inda De la Cerda (PUC). “*Sumie; arte en vivo. La pintura social en el periodo Edo.*” (mariajoseinda@yahoo.com)

Conferencia de cierre del XIV Congreso Internacional de ALADAA. Biografía del expositor, Dr. Harumia Befu (Stanford University).

Conferencia de cierre del XIV Congreso Internacional de ALADAA.: “The Individual, History, and Area Studies”, Harumia Befu (Stanford University), La Plata, Pcia. de Buenos Aires, República, Argentina, 17 de agosto, 2013.

Mesa Redonda

CULTURA Y LITERATURA DE CHINA Y JAPÓN: CONTINUIDAD, PROBLEMAS E INFLUENCIAS.

Coordinadoras: María Elvira Ríos Peñafiel, Radina Plamenova Dimitrova.

Participantes

Manuel Salvador Rivera Espinoza (University of Arkansas- Fayetteville). *“La sacralidad de la montaña: Una exploración en torno al entendimiento de la montaña como un “espacio sagrado” en la China Antigua”.*

Claudia Lorena Lira Latuz (Pontificia Universidad Católica de Chile). *“Jing 静, serenidad- quietud: el trasfondo-origen de la experiencia creativa en la estética tradicional de China”.* (cliral@uc.cl)

María Elvira Ríos Peñafiel (COLMEX). *“El secreto en espacios sagrados budistas de Japón y China; el misterio en la montaña Nanwutai y en imágenes de Kannon en la ruta Saigoku”.* (mariaelvira.rios.p@gmail.com)

Radina Plamenova Dimitrova (COLMEX). *“Bai Juyi (Haku Rakuten): influencia de su obra poética y simbolismo de su imagen en la literatura de Japón”.* (radina.dimitrova@gmail.com)

Walburga Wiesheu (ENAH). *“El culto a Bixia: Devoción y rituales femeninos de fertilidad en las peregrinaciones a los templos de la Santa Madre y Señora de Taishan”.*

COLECCIÓN ALADAA

Ivonne Virginia Campos Rico (UPAEP). *“Racismo, Nacionalismo y Etnicidad: intelectuales Han concibiendo la revolución nacionalista china en Japón (1895-1911)”*. (pazcihuahatl@gmail.com)

Myriam Constantino Castillo (COLMEX). *“Zen en Kamakura: El proyecto monástico de Dōgen”*. (myriamconstantino@gmail.com)

Diana Alejandra Dávalos Rayo (UNAM). *“La Revolución cultural a través de la mirada de tres directores de la quinta generación: Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang y Zhang Yimou”*. (alejandra.davalosrayo@gmail.com)

La sacralidad de la montaña: Una exploración en torno al entendimiento de la montaña como un “espacio sagrado” en la China Antigua.

Manuel Rivera Espinoza

M.A. History (East Asia) (c)

University of Arkansas-Fayetteville

Los chinos antiguos, desde una fecha muy temprana en su historia, concibieron las montañas como espacios sagrados, es decir, como puntos de encuentro entre lo profano y lo espiritual. Esta concepción estuvo íntimamente ligada a ciertas prácticas rituales que involucraron sacrificios y el uso de piedras preciosas con fines rituales, especialmente jades. Al mismo tiempo, la montaña tuvo un rol central en la ordenación cardinal del mundo y así en la sacralización del territorio chino, forjando una permanente conexión de este con un plano superior a través de la actividad ritual protagonizada por el rey o el emperador. Si, como señala John Lagerwey, los chinos entendieron su país como “el continente de los espíritus” (Lagerwey 2010 p. 13) y como un territorio situado al centro del mundo, en la generación y mantención de dicha espiritualidad y centralidad la montaña fue esencial, sirviendo como referente espacial y geográfico inequívoco en la conformación de un espacio geoméricamente ordenado.

La noción de espacio sagrado a la que refiero en este texto se basa en el trabajo de Mircea Eliade, específicamente su libro *Lo Sagrado y Lo Profano* (Eliade 1959), donde el académico rumano define la sacralidad según ciertos atributos principales: 1) Centralidad/Orden: Lo sagrado es central, se ubica en el centro espacial y cósmico del mundo. Esta centralidad implica cardinalidad, es decir, la fijación de un punto central absoluto permite también la generación de puntos cardinales y un así un marco de orientación espacio-temporal (Eliade 1957 pp. 21-22, 29) . La definición de estos puntos es esencial para el hombre antiguo pues le permiten ubicarse de forma inequívoca en el tiempo y el espacio, dándole así un orden al mundo, poniendo fin al caos inicial y convirtiéndolo en un cosmos (Eliade 1957 pp. 29-30) Por tanto, todo espacio sagrado es, por definición, un espacio central; y todo espacio central es un espacio (cardinalmente) ordenado. 2) Liminalidad: Lo sagrado constituye un limes, es decir, un

límite, una frontera entre lo divino y lo humano. Y si la sacralidad se define como un encuentro entre esos dos planos, un espacio sagrado es caracterizado como un portal y un pasaje entre aquellas dimensiones (Eliade 1957 pp. 25-26). De este modo, los espacios sagrados, como la montaña, median entre lo profano y lo nouménico¹. 3) Realidad: Lo sagrado es “preeminentemente lo real” (Eliade 1957 p. 28) como consecuencia de su conexión directa con “lo divino”, la necesidad de asegurar este vínculo surge del deseo del “hombre religioso” de vivir en un mundo efectivo y santificado, “no en una ilusión” (Idem)².

La definición de sacralidad anteriormente descrita se ajusta a muchos aspectos de la religión china antigua, siendo, a mi juicio, de tremenda utilidad para un análisis de ella. Especialmente en relación al lugar que ocupó la montaña en la cultura religiosa de la China Pre-Imperial, el entendimiento de “espacio sagrado” es poderosamente iluminador. Sostengo el uso de estos conceptos no por una adherencia global a los postulados teóricos ni historiográficos de Mircea Eliade sino pues considero que logran dar cuenta de ciertos aspectos que efectivamente son recurrentes en varias de las fuentes escritas del período y congruentes también con las conclusiones de reportes arqueológicos y análisis historiográficos anglo-sajones y chinos. Adhiero a estas categorías analíticas aún a pesar de las incesantes oleadas de refutaciones que ha recibido desde los años setenta en adelante (Smith 1972 Idinopulos & Yonan 1996)³ pues estimo que la utilidad de ellas no descansa tanto en el hecho de que al hacerlo este comulgando con la (fuertemente criticada) creencia de que existe⁴, efectivamente, un

¹ Utilizo aquí el término nouménico no en un sentido kantiano sino que como sinónimo de “lo numinoso”, en referencia al numen como “lo divino”

² Según Eliade parece sugerir, es el deseo de querer vivir “realmente” el que se ubica en los esfuerzos de los pueblos, especialmente los pueblos antiguos, de cultivar, por diferentes medios, una permanente unión con lo celestial. Podría decirse que tanto la centralidad como la liminalidad son consecuencias de la realidad absoluta que caracteriza la sacralidad. Lo profano, en cambio, se define como la ausencia de todo tipo de orientación y de cualquier modo de comunicación con lo numinoso, lo que genera una existencia banal carente de “realidad”.

³ El artículo “The Wobbling Pivot” por Jonathan Z. Smith sigue siendo el referente ineludible de estas críticas, las cuales son resumidas y revisadas en *The Sacred and Its Scholars* (Idinopulos & Yonan 1996). Véase bibliografía.

⁴ La crítica al entendimiento de “lo numinoso” en Eliade es una de las más recurrentes. Básicamente consistente en el alegato de que Eliade se aproximó a la religión asumiendo la existencia de “lo sagrado” como una realidad objetiva, mientras que hoy los estudiosos se inclinan por ver esta como un constructo socio-cultural e histórico, es decir, una realidad subjetiva. Lo que sugiero aquí es que aún cuando fuese así, eso no resta utilidad al entendimiento de lo sagrado en obras como *Lo Sagrado y lo Profano* por tres sencillas razones: 1) Estas conclusiones resultaron de un estudio acabado y minucioso de variadas religiones, especialmente las de los pueblos antiguos y pre-modernos en general 2) Estas religiones sí asumieron la existencia de “lo sagrado” como una realidad objetiva y, en ese sentido, 3) las observaciones de Eliade respecto de las características específicas de la sacralidad en estos pueblos siguen siendo de

plano numinoso -ubicado más allá de nuestros sentidos y el cual puede manifestarse y ser aproximado de ciertas formas rituales específicas-, como en la certeza de que los pueblos antiguos, incluyendo el chino, sí parecen haber comulgado con esa creencia y que, por tanto, una categoría analítica que la reconozca será de mayor utilidad que una que se esfuerce por renegarla.

De este modo, aquí sostengo que la montaña jugó un papel central en la cultura religiosa de la China Antigua, siendo entendida como un espacio donde lo divino se manifestó plena y efectivamente y sirviendo como un punto de referencia ineludible en la construcción de un espacio sagrado, el cual vino a ser identificado con el propio territorio chino. No me aventuro aquí en grandes explicaciones respecto de las razones por las que esto fue así⁵, a excepción de ciertas consideraciones finales de carácter sociológico y cultural, más bien me esfuerzo por probar la persistencia y el protagonismo del entendimiento de la montaña como un lugar sagrado en relación al conjunto de la cultura religiosa de la China Antigua.

La evidencia más temprana para un uso ritual de la montaña en la China Antigua la encontramos en el complejo ritual de Niuheliang (牛河梁), el cual data del 3500/3200 a.C y pertenece a la etapa tardía de la cultura neolítica de Hongshan. Niuheliang no sólo es el sitio ritual más importante de la cultura Hongshan sino que también el mayor complejo ritual pre-histórico descubierto hasta la fecha, abarcando un amplia área (Liu 2012 p. 178). Este complejo presenta una serie de artefactos en piedra y jade con variadas formas de animales como oso, tigre, búho, águila, serpiente, cigarra, tortuga, cerdo y, especialmente, dragón (Dashun 1995 p. 36. Barnes, Dashun 1996 pp. Zhang, Bevan, & Dashun 2013 pp. 9, 14), incluyendo también la representación en arcilla de diversas figuras femeninas y , específicamente, de lo que parece ser una "diosa", a la

tremenda utilidad, como demuestro en la siguientes páginas. Reconozco eso sí que las críticas enunciadas anteriormente nacen de una entendible inconformidad con ciertas limitaciones innegables en la obra de Eliade, de características principalmente socio-políticas (aspectos escasamente desarrollados en sus trabajos), pero creo que dichas críticas pueden no son necesariamente contradictorias sino más bien complementarias con sus aportes originales. Véase Idinopulos & Yonan 1996, especialmente pp. 1-18 y 37-64.

⁵ Ello requeriría de una investigación independiente, principalmente pues implica abordar una serie de materiales de otra índole y enfatizando aspectos ligeramente diferentes de los que abordo aquí. De cualquier modo, hacia el final del artículo sí sugiero ciertos aspectos relacionados con el rol que la montaña parece haber jugado en la conformación tanto del poder político como religioso en la China Temprana, asistiendo sistemáticamente a la elite en sus esfuerzos por centralizar el primero y monopolizar el segundo.

que, aparentemente, el complejo parece haber sido dedicado, siendo llamado también como "Templo de la Diosa" (Dashun 1995 pp. 31, 38-39, 44. Barnes, Dashun 1996 p. 214. Zhang 2005 pp. 78-83. Liu & Chen 2012 p. 178. Zhang et al 2013 pp. 4-5). Una característica notable de este sitio es que varios de los objetos que aloja, así también como las construcciones rituales en las que ellos se ubican, presentan formas que sugieren una preocupación cardinal y el cultivo de un simbolismo geométrico. Encontramos aquí, por ejemplo, una de las muestras más arcaicas del disco bi, instrumento ritual de jade caracterizado por sus formas circulares y que ha sido hallado en numerosos sitios pertenecientes a otras culturas del llamado horizonte Yangshao (5000-3000 a.C) (Chang 1999 pp. 47-54. Liu 2004 pp. 25-26. Zhang (2005) pp. 43-44), en conjunto con otros característicos objetos de jade como lo son el tubo cong y la tableta yazhang (Liu 2004 pp. 121, 123). De los bi, los de la cultura Hongshan se encuentran entre los menos elaborados, pero ciertamente entre los más antiguos (Idem. Liu et al 2012. pp. 130, 131, 172, 174. Shelach 2000 pp. 394-395, 406). Las formas circulares de estos discos de jade se repiten en los contornos de varias de las tumbas en el complejo, que se reparten alrededor del Templo de la Diosa. Aparte de estas formas circulares estos túmulos tienen también formas cuadrangulares. Dos de estas tumbas, una circular y otra cuadrada, se ubican a pocos metros del templo central dedicado a la divinidad femenina⁶.

El carácter ritual de estos asentamientos está dado no sólo por la abundancia de objetos rituales y símbolos religiosos sino que por el hecho de que no existe ningún otro poblado neolítico en al menos 100 kilómetros a la redonda del complejo que se extiende a su vez por alrededor de 50 kilómetros cuadrados (Liu et al 2012 p. 178-9; Dashun 1995 p. 38). Es bastante claro, a la luz de esto, que los Hongshan no concibieron este como un lugar habitable, muy probablemente debido a la escasez de tierra arable, sino que como un lugar de importancia ritual y significación religiosa. Es también evidente que esta significancia ritual estuvo directamente asociada al carácter montañoso de la zona, conclusión la cual es reforzada por el hecho de que muchas de las tumbas y/o altares presentes en el complejo, y que generalmente poseen formas circulares y/o cuadrangulares, se empinan hacia los cielos, como imitando pequeñas colinas. Los

⁶ La presencia de estas formas geométricas en las tumbas ha dado lugar a variadas especulaciones respecto del origen neolítico de la tradicional concepción china del Cielo como un círculo y de la Tierra como un cuadrado. Esta afirmación no es universalmente aceptada, pero como sugiero más adelante, sus postulados no son del todo infundados. Véase Dashun 1995, Zhang 2005 y Zhang et al 2013.

túmulos funerarios de Niuheliang fueron también altares, en cuanto muchas de estas tumbas se ubicaron en "lo alto", encaramadas sobre construcciones cilíndricas o cuadrangulares, e imitaron "pequeñas montañas", dado que cada uno de los niveles se situó por sobre el anterior. (Dashun 1995. Zhang et al 2013). Por otra parte, la gran mayoría de las tumbas se orientaron de norte a sur. (Zhang et al 2013 p. 6), mientras que el complejo mismo se orientó de noreste a sureste, siguiendo la disposición geográfica de las diferentes cadenas montañosas que cruzaron toda la zona y las cuales marcan el rumbo del río Daling (Ox) hasta hoy.

De este modo, los diferentes sitios que componen Niuheliang no se encuentran en una sola gran montaña sino que en una serie de colinas ubicadas en un amplio territorio geográfico circunscrito por varias cadenas montañosas, todas visibles desde los diferentes sitios funerarios (Zhang et al 2013 p. 7), y entre las cuales destaca Mulan Shan 木 ▪ 山 (Montaña Columna de Madera. Zhang et al 2013 p. 9), que ha sido bautizada por los arqueólogos con variados nombres zoomórficos, como los de Montaña Oso, Montaña Serpiente y Montaña Cerdo-Dragón (Barnes, Dashun 1996 pp. 1, 209-210, 214-215. Zhang et al 2013 p. 9). El Templo de la Diosa, ubicado en la cima de una montaña, se sitúa espacialmente al centro de todo el complejo (Liu 2012 p. 178) en forma de cruz con orientación Norte-Sur, el extremo meridional del templo mirando directamente hacia Mulan shan (木 ▪ 山, Montaña Columna de Madera. Zhang et al 2013 p. 9), el accidente geográfico más distintivo de toda la región y el cual es fácilmente visible desde el santuario central (Dashun 1995 p. 38). La disposición general del complejo, incluyendo el templo y las tumbas circundantes, es de noreste a suroeste.

Empero, la orientación noreste-suroeste no es propia únicamente del complejo ritual de Niuheliang sino que también de otros cercanos geográficamente a este ubicados en diferentes cimas ubicadas en torno a la cuenca del Daling, conjunto geográfico que se dispone espacialmente precisamente de la misma manera por la amplia área montañosa ubicada al suroeste de la zona cultural Hongshan. Estos sitios a los que nos referimos corresponden a otros tres complejos rituales, a saber, los de Dongshanzui (▪ 山嘴), Sijiazi (四家子) y Hutougou (胡 ▪ 沟), todos ellos ubicados en áreas montañosas (Zhang et al 2013 pp. 3-4, Liu 2012 p. 178). Mientras Hutougou se ubica en el extremo

nororiental, Dongshanzui y Niuheliang lo hacen en el tope suroriental, con Sijiazi a medio camino de ellos. De este modo, no sólo las tumbas y templos que conforman estos complejos se disponen mirando hacia la Montaña Mulan y paralelamente a las colinas que bordean el Daling, sino que también todo el conjunto de ellos se emplazan en conformidad. Al tope de todo este sistema arquitectónico-ritual se ubica el Templo de la Diosa, mirando directamente hacia Mulan, la mayor cima circundante. Todas las tumbas de la cultura Hongshan se ubicaron en esta amplia zona montañosa de orientación sur-occidental, plagada de sitios religiosos (Dashun 1995).

La construcción de templos en altas cimas y de tumbas que imitaron colinas, la presencia de variados objetos rituales, las formas geométricas tanto de estos artefactos como de las mismas construcciones rituales y, finalmente, la disposición de estos según principios cardinales, son todos diferentes aspectos que sugieren la existencia de complejos simbolismos espaciales y prácticas rituales asociadas a la montaña. Los simbolismos espaciales deducibles de los complejos religiosos Hongshan, y especialmente Niuheliang fueron los de 1) direccionalidad/cardinalidad, y 2) verticalidad, los cuales sugieren la capacidad de las montañas o las áreas montañosas de ordenar el espacio y de servir de portales con el plano numinoso... (el “mas allá”). En primer lugar, el interés de los Hongshan por la direccionalidad es sugerido por el esmero que pusieron en la construcción de espacios rituales cardinalmente dispuestos tanto a partir de la propia construcción, según formas geométricas definidas, de los edificios que los compusieron como del emplazamiento de estos en relación al entorno geográfico circundante; todo lo cual indica una preocupación por la precisión de contornos definidos y la fijación de puntos de referencia absolutos. En segundo lugar, el interés por la verticalidad queda demostrado por la elección de montañas como espacios rituales y mortuorios privilegiados, asociación reforzada por el hecho de que los mismos túmulos funerarios se construyeron en imitación a montañas.

Las concepciones y/o creencias asociadas a estos simbolismos de cardinalidad y verticalidad son, desde una perspectiva Eliadeana, de largo alcance. Tomando la definición de “lo sagrado” establecida por Eliade, en efecto, podemos concluir dos grandes cosas. Por un lado, la asociación de las montañas con la direccionalidad implica que, muy probablemente, estas sirvieron como puntos de referencia absolutos, siendo su capacidad entregar matrices referenciales inequívocas la causa del interés Hongshan por

elegirlas como espacios rituales preferenciales. De este modo, las montañas, como puntos fijos en el espacio, y las cadenas montañosas, con sus particulares disposiciones cardinales (en este caso surorientales), sirvieron para la ordenación del territorio y, con ello, para la constitución de un espacio sagrado. Por otro lado, el carácter vertical de las formaciones montañosas ciertamente tuvo relación con su primacía ritual. El hecho de que los Hongshan hayan preferido las montañas como lugares para ser enterrados sugiere que las concibieron, de una u otra manera, como más cercanas al mundo espiritual que cualquier otro accidente geográfico, y, por tanto, como un portal entre los mundos celestiales y terrenales, creencia que pudo haberse originado en la impresión estética de ascenso que produce la observación de las montañas, en cuantos estas se yerguen hacia los cielos. Este entendimiento se encuentra, de hecho, en la base de la construcción de tumbas en imitación de las montañas, es decir, como verdaderas “escaleras al Cielo”. De este modo, la cardinalidad y la verticalidad fueron características físicas y espaciales que, a partir de ciertas asociaciones simbólicas con el plano espiritual, constituyeron las propiedades sagradas de la montaña, haciendo de esta tanto un agente cósmico (generador de cosmos=orden) como un portal celestial, mediando entre lo nouménico y lo humano.

Esta concepción de la montaña, de hecho, reaparece en la dinastía Shang 商. Según indican las inscripciones registradas en los huesos oraculares, la Montaña (Yue 岳) ocupó un lugar de gran importancia en el panteón de esta dinastía ubicándose en una posición intermedia entre Di 帝 (o Shang Di, 上帝), la mayor deidad de los Shang, y los Primeros Señores (xiangong 先公), sus ancestros más antiguos y poderosos. Los Shang, de hecho, concibieron sus antepasados como los intercesores privilegiados ante Di, el cual no podía ser directamente aproximado (Según indica el hecho de que, a pesar de su tremendo poder espiritual, no recibió ningún tipo de culto. Keightley 2004 p. 8, Eno 2009 p. 72). La montaña, de este modo, se situó más cerca de Di que ningún otro ancestro y sí fue entendida como una entidad asequible, siendo objeto de diversos sacrificios, incluyendo el sacrificio di 禘, que involucró la petición de lluvia y buenas cosechas, así como la pacificación de los vientos (Keightley 2004 p. 8. Davis 2012 p. 153). Empero, la montaña no fue la única que gozó de este privilegiado sitio cerca de Di sino que lo compartió con el Río (He 河) y, en menor medida, el Sol (Ri 日) y la Tierra (Tu, 土), todos los cuales compusieron los llamados "Poderes Naturales"

(Keightley 2004 pp. 5-6, Eno 2009 p. 62). Estos poderes, junto con los Primeros Señores (xiangong 先公) y los Ancestros Predinásticos, compusieron los "Altos Poderes" del panteón Shang y se ubicaron por sobre los ancestros dinásticos masculinos y femeninos de los Shang que, precisamente en ese orden, se situaron en la base de esta jerarquía religiosa. (Keightley 2004 p. 6)

En relación a la naturaleza de la religión Shang se ha enfatizado largamente el protagonismo que tuvo en esta el culto ancestral y cómo los antepasados, ya fuesen directos o indirectos, fueron los intermediarios preferidos por los Shang en sus esfuerzos por comunicarse con el plano espiritual⁷. El panteón anteriormente descrito responde a estas mismas características y la gran mayoría de las deidades corresponden, de hecho, a individuos ya fallecidos. Sin embargo, la ancestralidad fue indirectamente proporcional a la accesibilidad espiritual y la efectividad ritual de las diferentes entidades del panteón, y el principal problema de la teología Shang fue que si bien los ancestros más cercanos a ellos, temporal y sanguineamente, eran los más accesibles en términos rituales/sacrificiales, así como los más receptivos a las peticiones populares; estos eran, al mismo tiempo, los más lejanos a Di y, por tanto, los menos asequibles (Keightley 2004 pp. 8-9). De cualquier modo, aún estando lejos de emular la efectividad ritual de los ancestros inmediatos de los Shang, al ser una de las entidades más cercanas al divino Di, la montaña tuvo un poder espiritual sin paragón, al cual la elite político-religiosa buscó acceder incesantemente, independiente de la efectividad ritual de los sacrificios (Keightley 2004, Eno 2009)

En este contexto ritual y religioso, la importancia de la montaña como poder sagrado radicó en el hecho de que de todo el rango de entidades a las cuales los Shang suplicaron por intercesión esta fue la más poderosa y la más cercana a Di. Por lo tanto, su importancia religiosa no radicó tanto en su efectividad ritual como en su privilegiado acceso a reservas de poder nouménicos que fueron irremediamente ajenas a todo el resto del Panteón. Esta excepcional cercanía a Di es sugerida también por el hecho de que la montaña fue capaz de afectar fenómenos de “planos superiores”, no-terrenales, como lo son la lluvia y los vientos, de los cuales dependieron las cosechas. Este poder

⁷ Se ha hecho esto sobre todo para resaltar la increíble continuidad que manifiesta la civilización china en su cultura religiosa, especialmente en relación a la manera en que el Confucianismo ha perpetrado el culto a los ancestros como un rasgo esencial de la cultura china. KC Chang. Véase Keightley 1999, 2004

puso a la montaña, nuevamente, en una relación directa con fenómenos celestiales, aunque esta vez de índole metereológica.

De este modo, si consideramos el panteón Shang como una estructura ritual alimentada por sacrificios y diseñada para intermediar ante Shang Di por poder nouménico en favor de los intereses de la elite gubernamental y religiosa Shang, la montaña aparece como la punta de lanza de esta estructura, acumulando un excepcional cantidad de influencia espiritual al situarse tan cerca de Di pero siendo, a diferencia de este, alcanzable a través de ciertos procedimientos ceremoniales específicos⁸. La montaña, por lo tanto ocupó un lugar protagónico en la comunicación con el plano espiritual, constituyendo el agente mediador más poderoso de todo el panteón. Más aún, es preciso recalcar que este agente no fue una mera abstracción sino que un lugar físico concreto en el plano terrestre que, en conjunción con el Río, proveyó al mundo espiritual Shang de sus únicas dimensiones territoriales y espaciales específicas.

La montaña parece haber mantenido este excepcional rango religioso y esta singular capacidad intercesora durante la dinastía Zhou, pero ahora en la forma del culto a she 社, la tierra divinizada o el dios de la tierra⁹, que ocupó un lugar de gran importancia en la religión de los Zhou y el cual, al parecer, se originó en el culto de ríos y montañas practicado por los Shang (Davis 2012 pp. 154-156). El que el culto a she fue una continuación del culto a yue queda demostrado por el hecho de que el propio altar en el cual los Zhou adoraron tu (la tierra) fue construido a imitación de una montaña o colina (Davis 2012 p. 155), específicamente como un montículo elevado a partir de tierra apelonada. De este modo, para los Zhou la tierra y la montaña fueron, en términos rituales, sinónimos. Por otra parte, el carácter sagrado que she, y por tanto de la montaña, tuvo durante Zhou queda demostrado por el relato presente en la vasija Bingongxu (Shaughnessy 2007), que data del período medio de Zhou Oriental (956 - 858 BC) (Feng 2006 p. xvii) y que describe como Yu 禹 o Da Yu 大禹 (Yu El Grande) fue ordenado por el Cielo 天 (tian) para "esparcir la tierra" 敷土 (fatu) y modificar el entorno geográfico a través de las montañas y los ríos de modo tal de ordenar el

⁸ A mi juicio, este hecho no es menor y no ha sido suficientemente enfatizado por la literatura especializada, que ha tendido a concentrarse en los dos extremos de esta estructura, a saber, Di y los ancestros dinásticos, aunque también inspirados por las mismas características de las fuentes disponibles.

⁹ Esto en cuanto el ideograma she está compuesto del los caracteres para divinidad, shi 示 y tierra, tu 土. Ichiro 2009 p. 201.

territorio en provincias¹⁰. Esto indica que, muy tempranamente, los Zhou desarrollaron una poderosa y compleja asociación simbólico-religiosa entre el Cielo (tian) y la Tierra (tu), a través de la acción de “esparcir tierra” (fatu) como una forma de re-modelar el territorio, esta remodelación, perpetrada por un personaje mitológico de nombre Yu, se realizó por orden del Cielo y a través de montañas y ríos.

Ahora bien, en cuanto la tierra o, más precisamente, el acto de esparcirla, tuvo la propiedad y capacidad de llevar a cabo una orden celestial (de origen “numinoso”) entonces se asumió que esta no sólo estuvo en directa conexión con el Cielo sino que también fue capaz de realizar (físicamente) su voluntad. De este modo, este viejo relato de la acción ritual y la hazaña ingenieril protagonizada por Yu parece haber hecho referencia a la ya vieja creencia de que las montañas y los ríos estuvieron en directa relación con el mundo nouménico, que esta vez es representado no por Di sino que por Tian y ahora enfatizando que en dicha relación la tierra, como elemento vital, juega también un papel esencial. Por lo tanto, los Zhou, aún realizando ciertas adiciones rituales, parecen haber continuado con la creencia Shang de que ciertos Poderes Naturales (shan, he y tu) mediaron entre las esferas divinas y humanas, constituyendo espacios cargados de poder divino, es decir, sagrados.

Finalmente, que la montaña fue concebida como poseyendo sacralidad se deja entrever en que formó también parte del sistema simbólico y ritual del Zhou Yi (Los Cambios de Zhou), texto que más tarde vino a ser conocido como el Yi Jing (I Ching, Libro/Clásico de los Cambios) y cuya más temprana composición (incluyendo los ocho trigramas y los 64 hexagramas) habría tomado lugar entre los siglos VIII y IX a. C (Kalinowski. 2009 p. 342. Smith 2008 p. 18). De los 8 trigramas, en efecto, uno de ellos simbolizó la montaña: 艮 Gen (Smith 2008 p. 8. Nielsen, Bent. 2003 pp. 70-71) Considerando que el propósito último de este oráculo fue el de conocer la voluntad del Cielo, y que esta voluntad, según se creyó, se manifestó a través de una de las 64 combinaciones posibles entre los ocho trigramas, entonces los Zhou consideraron la montaña no sólo como espacio sino que también como poder sagrado tuvo la capacidad de canalizar los

¹⁰ Como es bien sabido, los Zhou conquistaron a los Shang circa 1045 B.C. Esta conquista significó no solo el reemplazo de una dinastía por otra sino que también un importante cambio teológico caracterizado por el reemplazo de Di por Tian como deidad principal. A pesar de esto, los Zhou adoptaron casi íntegramente la cultura religiosa Shang, como una forma de obtener legitimidad político-religiosa. Es en este marco es que debe entenderse el paralelismo que existió entre Di y la montaña (yue) en Shang y el Cielo (tian) y Tierra (tu) en Zhou. Véase Shaughnessy 1999. Puett 2002. Liancheng & Wenming 2005.

designios celestiales a partir de propiedades espirituales y simbólicas específicas. De este modo, en el Zhou Yi, la montaña vuelve a ser caracterizada como un agente capaz de mediar entre la divinidad y el hombre. Por otra parte, la aparición de la montaña en este sistema divinadorio marca una continuidad con el lugar que ocupó este mismo accidente geográfico con el panteón Shang, el cual sirvió igualmente fines oraculares y es considerado ampliamente como el más antiguo precedente del texto predictivo de los Zhou (Smith 2008 pp. 9-10, Keightley, David 1999 p. 245)

De este modo, ya fuese como inspiración para el altar de la tierra o un símbolo oracular, la montaña siguió siendo entendida como un lugar que físicamente un lugar sagrado durante Zhou Occidental (1045-771 a.C). continuando así con una creencia que parece haber surgido con la cultura Hongshan y que se mantuvo durante la dinastía Shang. El período de Zhou Oriental (771-256 a.C) no fue, como veremos a continuación, una excepción a esta fuerte tendencia en el pensamiento religioso y la cultural ritual de la China Antigua.

Uno de los textos más antiguos que hace referencia a la montaña es el del Yugong 禹貢 (Los Tributos de Yu)¹¹, que data de mediados de la época de los Estados Guerreros (481-222 a.C), hacia el siglo IV a.C y que también tiene como protagonista a Yu El Grande.¹² Este capítulo comienza de la siguiente forma (he puesto en cursiva las partes que considero especialmente importantes):

"Yu diferenció las nueve regiones. Siguiendo (el curso de)¹³ las montañas, drenando los ríos, fiándose en la tierra para hacer sus tributos (los de las

¹¹ Los Tributos de Yu componen el libro primero de los libros de Xia, que constituyen, a su vez, la tercera parte del Shangshu 尚書 (El Libro de la Historia) o Shujing 書經 (El Clásico de la Historia).

¹² De hecho, el relato del Yugong (IV a.C.) parece pertenecer a una tradición que se remonta a la inscripción de la vasija Bingongxu (IX a.C), a juzgar por el increíble número de similitudes entre los dos escritos. Sin embargo, el uso político-religioso de la tradición ciertamente varió en relación a los divergentes contextos históricos y culturales en los que se situó. Los supuestos conceptuales detrás del relato mítico de Yu, y específicamente los relacionados con la montaña como lugar sagrado, empero, no sufrieron modificaciones sustanciales. Véase Shaughnessy 2007

¹³ James Legge traduce sui shan 隨山 como "following the course of the hills" (siguiendo el curso de las montañas/colinas) en vez de simplemente "following the hills" (siguiendo las montañas/colinas), que sería la traducción más esperable, no queda claro el por qué de esto.

COLECCIÓN ALADAA

regiones). Yu esparció la tierra y siguiendo las montañas cortó los árboles, estableciendo las montañas más altas y los ríos más largos"¹⁴

El Yu gong es, de hecho, un texto bastante complejo, objeto de continuo estudio y variadas interpretaciones (Dorofeeva-Lichtman 2009). Me contentaré aquí con recalcar un aspecto en particular que, a mi juicio, indica que durante el período de los Estados Guerreros la montaña siguió siendo considerada como un lugar sagrado y un agente de sacralidad. Esta concepción se basó en la persistencia del entendimiento de la montaña como un dispositivo de orientación, algo que ya revisamos en relación a la cultura neolítica Hongshan y que -según indica el uso de la frase sui shan 隨山, es decir, "siguiendo las montañas"- se repite en el Yugong . El uso de dicha expresión es, en efecto, sumamente significativa pues, como bien señalamos al inicio, una de las características más distintivas del espacio sagrado es la del orden y el texto en cuestión declara abiertamente que este orden es conseguido en cuanto Yu sigue las montañas como una forma de apaciguar el diluvio que asuela el país, una situación caótica definida precisamente por su ausencia de orden. De este modo, los "Tributos de Yu" parecen sugerir que es la montaña la que permite la anulación del caos y la generación del orden.

En específico, la organización matemático-geométrica a la que los "Tributos de Yu" hace referencia es la de las nueve regiones jiu zhou 九州. En la tradición china, la creación de las nueve regiones fue concebida como un mito cosmogónico, que explicó el origen de la unidad territorial y política de China, así como la relación de subyugación y dependencia que los pueblos circundantes tuvieron con ella (Lewis 2006). La definición de las nueve provincias (bie jiu zhou 別九州) fue una de las principales hazañas atribuidas a Yu, quien protagonizó no sólo este relato sino que varios otros, incluyendo el Shanhaijing 山海經 (El Libro/Clásico de las Montañas y

¹⁴ Traducido del chino tomando como referencia la traducción inglesa en Legge 1899, así como la citada por Edward Shaughnessy en Shaughnessy 2007 pp. 16-17 n. 4. De especial ayuda me ha sido el diccionario etimológico en línea "Chinese Etymology", ubicado en <http://www.chineseetymology.org>. Versión en chino es la siguiente 禹別九州，隨山濬川，任土作貢。禹敷土，隨山刊木，奠高山大川。 Accesible en línea: <http://ctext.org/shang-shu/tribute-of-yu>. El texto incluye también la tradicional traducción de Legge. Curiosamente, Legge prefirió omitir la expresión fatu 敷土 en su traducción. Esta expresión ha sido estudiada por Kalikowski 2009.

los Mares)¹⁵. Empero, considerando que este mito es referido en el Shangshu, uno de los cinco clásicos (wujing 五經) confucianos, tradicionalmente se estima que locus classicus de la cosmogonía de Yu estuvo en el Yugong, que consistió básicamente en una descripción de las nueve provincias y cómo estas fueron formadas por Yu en su trayecto a través de China.

La primera sección de los “Tributos de Yu” se organiza como un inventario de los diferentes ríos a través de los cuales Yu viajó y los cuales canalizó para apaciguar la inundación que asolaba China. De este modo, no fueron solo las montañas sino que también los ríos los que permitieron al héroe mitológico ir desplazándose a través del territorio, de modo tal que, en la sección primera, la descripción de cada provincia es precedida por una breve mención de los ríos que permiten acceso a ella, así también como de los que conforman los límites de estas, los cuales también son por los propios ríos, pero también por los mares y, naturalmente, las montañas. El texto, luego de ofrecer una breve descripción de los tipos de suelos y productos de cada provincia¹⁶ prosigue como una descripción de la forma en que Yu ordenó el territorio siguiendo las colinas¹⁷, la cual ocupa gran parte de la segunda sección del texto. Esta segunda sección comienza con una descripción de las diferentes montañas a través de las cuales Yu perpetró la ordenación del territorio:

"... (Yu)¹⁸ comenzó con Khien (Qian) y Khi (Qi) y procedió hacia el monte King (Jing); cruzando (los ríos) Ho (He), Hû-khâu (Hu-kou), y Lêi-shâu (Lei-shou), yendo hacia Thâi-yo (Tai-yue). (Luego de esto vino) Ti-kû (Di-zhu) y Hsi-khâng (Xi-cheng), desde donde fue hasta Wang-wû (Wang-wu); (ahí se encontró con) Thâi-hang (Tai-hang) y la montaña Hâng

¹⁵ Texto que también es atribuido a Da Yu y que se organiza a partir del trayecto que este trazó a lo largo del territorio chino en su esfuerzo por acabar con el diluvio. De hecho, las acciones de ordenamiento del territorio en los relatos míticos de Yu se originan en el caos inicial causado por este alzamiento de las aguas. Véase Dorofeeva-Lichtman 1995. Lewis 2006

¹⁶ Esto ciertamente en relación al hecho de que, como indica el párrafo introductorio del texto, Yu “se basó en los suelos para hacer los tributos”: ren tu zuo gong 任土作貢

¹⁷ Considerando que la primera sección del Yugong refiere a los ríos y la segunda a las montañas, el texto presenta un paralelismo entre ambos que recuerda a los dos grandes Poderes Naturales del panteón Shang: El poder de la Montaña (yue) y el poder del Río (he). El caracter yue 岳, de hecho, es usado aquí para referirse a la montaña, junto con el de shan 山. El texto, empero, prefiere el uso del caracter zhou 川 en vez del de he 河 para referirse a los ríos.

¹⁸ En el texto original no hay mención alguna de Yu al comienzo del párrafo, empero, Legge lo abre con la frase "Yu surveyed and described the hills", es decir, “Yu midió y describió las montañas”. Véase Legge 1899.

(Heng), desde donde procedió a las rocas de Kieh (Jie), ahí alcanzó el mar"
(Legge 1899 p. 72)¹⁹

El viaje de Yu, emperador, no termina en sus incursiones montañosas sino que luego prosigue como una descripción de los itinerarios de los diferentes ríos que cruzan China, cuyas fuentes son trazadas, una por una, desde diferentes montañas. Hecho esto, su viaje concluye.

El Yugong, de este modo, explicó la génesis de una organización territorial estrictamente definida en la cual las montañas y los ríos fueron de vital importancia sugiriendo que estos tuvieron un rol esencial en la ordenación del espacio y, por tanto, en la construcción de un espacio sagrado. Ahora bien, el vínculo específico que tuvo de esta estructura de las nueve provincias con el plano celestial no estuvo dado meramente por su cardinalidad sino que también por otros interesantes aspectos mencionados en otras fuentes. En concreto, dichos escritos explican cómo la matriz del Yugong se basó en observaciones de los cuerpos celestiales correspondiendo, en rigor, a la estructura del mismo Cielo. Esto fue claramente precisado en el Zhouli zhushu 周禮 (Libro/Clásico de los Ritos), compuesto hacia finales de los Estados Guerreros (Pankenier 1998 p. 263), donde se afirmó que las nueve regiones en que se dividió China tuvieron sus contrapartes astronómicas y que estas afectaron el Imperio Medio según cualidades astrológicas específicas:

"[El Astrólogo Real] se preocupa de las estrellas en el Cielo, manteniendo un registro de los cambios y movimientos de las estrellas y los planetas, la luna y el sol, de modo tal de examinar los movimientos del plano terrestre, con el objeto de distinguir [pronosticar] buena y mala fortuna. [Para esto] divide los territorios de las nueve regiones de imperio en conformidad con sus dependencias en cuerpos celestiales determinados. Todos los feudos y provincias están conectadas con distintas estrellas, y desde las cuales su prosperidad y calamidad pueden ser determinadas"²⁰

¹⁹ Nombres en Pinyin tomados de <http://ctext.org/shang-shu/tribute-of-yu>

²⁰ Traducido del inglés. Reproducido en Pankenier 1998 pp. 263-264. Original en Needham 1959 p. 190. La creencia de que el plano terrestre reflejó la conformación de la bóveda astral no fue, necesariamente, una creación propia de los Estados Guerreros, sus raíces pudiendo encontrarse en el período de Zhou

Esta forma de organizar el espacio terrestre y celestial fue parte de la cosmografía del gai tian 蓋天, la del "Cielo Toldo"²¹, que sostuvo que la Tierra era un cuadrado y los Cielos un círculo (Tseng 2011). El que los chinos antiguos concibiesen el Cielo como circular y la Tierra como un espacio cuadrangular, presentó el desafío astronómico, pero más precisamente matemático y, por sobre todo, geométrico de representar un plano circular en un plano cuadrangular, que es de hecho una de las grandes preocupaciones del gran tratado astronómico de la antigüedad china, a saber, el Zhou Bi Suan Jing 周髀算經, "El Clásico Matemático (o de los Cálculos) del Gnomon de Zhou", donde dedica un capítulo entero precisamente a esta operación. El capítulo en cuestión lidia con las diferentes operaciones matemáticas y geométricas que pueden permitir la confección de cuadrados y círculos a partir del uso de la escuadra (gnomon) (Cullen 1996). No hay aquí espacio para explicar la forma específica en que esto se logra, pero es revelador el hecho de que el texto termina por atribuir el éxito de la ordenación del espacio perpetrada por Yu a esta misma operación lógica:

"Así entonces vemos que lo que hizo posible a Yu poner en orden el reino fue lo que estos números engendraron" (Cullen 1996 p. 87)

Considerando lo que indican estos textos astronómicos podemos concluir que en el Yugong la montaña tuvo la capacidad y, por sobre todo, la función de aplicar y transmitir las matrices celestiales al paisaje intermediando, nuevamente, entre lo numinoso y lo humano, permitiendo la manifestación de lo celestial en lo terrenal. Para los chinos antiguos, entonces, el Cielo (tian), que fue representó la divinidad, solo logró tomar forma y lugar en este, nuestro espacio y tiempo humanos, a través de las montañas y, en menor medida, los ríos. Sin embargo, este entendimiento no fue nada nuevo, pudiendo ser deducido de los complejos rituales que la sociedad neolítica de Hongshan construyó miles de años antes, queriendo ascender a los cielos por medio de empinadas colinas. Esta persistencia de la concepción de la montaña como una "escalera al cielo" en la cultura religiosa de la China Antigua estuvo, muy probablemente, inspirada en la necesidad del chino arcaico de sentirse en continua y

Occidental cuando, por ejemplo, los chinos desarrollaron la creencia de que el Río Amarillo se extendió paralelamente a la Vía Láctea (Pankenier 2005 p. 499.).

²¹ O "Cielo Carpa", "Cielo Tienda". En inglés "Canopy Heaven".

sistemática relación con un plano superior caracterizado por un orden que no puedo ser sino celestial. Fue en sus esfuerzos por querer vivir en conexión con esos espacios celestiales que recurrió a la montaña, como una forma de habitar el mundo de forma sagrada y, por tanto, “real”.

© Manuel Salvador Rivera Espinoza

Bibliografía

Barnes, G & Dashun, G. (1996). The Ritual Landscape of 'Boar Mountain' Basin: The Niheliang Site Complex of North-Eastern China”. *World Archaeology*, 28 (2) Sacred Geography, 209-219.

Chang, K. (1999). China on the eve of the historical period. Loewe, M. & Shaughnessy, E. (Eds.). *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* New York, NY: Cambridge University Press.

Cullen, C. (1996). *Astronomy and mathematics in ancient China: the Zhou bi suan jing.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Dashun, G. “Hongshan and related cultures” en Milledge Nelson, Sarah (ed.) (1995). *The Archeology of Northeast China: Beyond The Great Wall.* Routledge: New York, USA

Dorofeeva-Lichtman, D. (1995). Conception of Terrestrial Organization in the Shan hai jing. *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* 82, 57-110.

Dorofeeva-Lichtman, V. (2009). Ritual Practices for Constructing Terrestrial Space. In Lagerway, J., & Kalinowski, M. *Early Chinese Religion. Part One: Shan through Han (1250-220 AD).* Volume I (pp. 595-644). Leiden, The Netherlands: Brill.

Eliade, M. (1957). *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion.* New York, USA: Harcourt.

COLECCIÓN ALADAA

Eno, R. (2009). Shang State Religion and the Pantheon of the Oracle Texts. In Lagerway, J., & Kalinowski, M. (Eds.), *Early Chinese Religion. Part One: Shan through Han (1250-220 AD)*. Volume I (pp. 41-102). Leiden, The Netherlands: Brill.

Feng, L. (2006). *Landscape and Power in Early China: The Crisis and Fall of the Western Zhou, 1045-771 BC*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Idinopulos, T & Yonan, E. (1996). *The Sacred and its Scholars: Comparative Methodologies for the study of primary religious data*. Leiden, The Netherlands: Brill.

Ichiro, K. (2009). Rituals for the Earth. In Lagerway, J., & Kalinowski, M. *Early Chinese Religion. Part One: Shan through Han (1250-220 AD)*. Volume I (pp. 201-236). Leiden, The Netherlands: Brill.

Kalinowski, M. (2009). Diviners and Astrologers under the Eastern Zhou. Transmitted Texts and Recent Archaeological Discoveries. In Lagerway, J., & Kalinowski, M. *Early Chinese Religion. Part One: Shan through Han (1250-220 AD)*. Volume I (pp. 341-396). Leiden, The Netherlands: Brill.

Keightley, D. (2004). The Making of the Ancestors: Late Shang Religion and Its Legacy. In J. Lagerway, J. (Ed.), *Religion and Chinese Society. Vol I: Ancient and Medieval China* (pp. 3-63). Hong Kong: Chinese University of Hong Kong.

Keightley, David (1999). The Shang: China's First Historical Dynasty. In Loewe, M & Shaughnessy, E. (Eds.), *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* (pp. 232-291). New York, NY: Cambridge University Press.

Lagerway, J. (2010). *China: A religious State*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press.

Legge, James (1899). *The Sacred Books of the East. Vol. Iii. Part I: The Shu King, The Religious Portions of the Shih King, The Hsiao King*. Oxford: Clarendon Press.

COLECCIÓN ALADAA

Lewis, Mark Edward (2006). *The flood myths of Early China*. Albany, NY: State University of New York Press.

Liancheng, L & Wenming, Y. (2005). *Society During the Three Dynasties*. Allan, S. (ed.). *The formation of Chinese Civilization* (pp. 143-201). New Haven, CT: Yale University and New World Press.

Liu, L. (2007). *The Chinese Neolithic: Trajectories to Early States*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Liu, L. & Chen, X. (2012). *The Archeology of China: From the Late Paleolithic to the Early Bronze Age*. New York, NY: Cambridge University Press.

Needham, Joseph. (1959). *Science and Civilisation in China*. Vol. 3: *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*. London, UK: Cambridge University Press.

Nielsen, Bent. (2003). *A Companion to Yi Jing Numerology and Cosmology: Chinese Studies of Images and Numbers from Han (202 BCE - 220 CE) to Song (960-1279 CE)*. New York: RoutledgeCurzon

Pankenier, D. (1998). *Applied Field Allocation Astrology in Zhou China: Duke Wen of Jin and the Battle of Chengpu (632 BCE)*. *Journal of the American Oriental Society* 119 (2), 261-279.

Pankenier, D. (2005). *Characteristics of Field Allocation (fenyé 分野) Astrology in Early China*. Fountain, J.W. & Sinclair, R.M. (Eds.). *In Current Studies in Archaeoastronomy: Conversations across Time and Space*.(pp. 499-513). Durham: Carolina Academic Press.

Puett, M. (2002). *To Become a God: Cosmology, Sacrifice and Self-Divinization*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

COLECCIÓN ALADAA

Shaughnessy, E. (1993). I Ching (Chou I). In Loewe, M. (Ed.), *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide* (pp. 216-228). Berkeley, CA: The Society for the Study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California:

Shaughnessy, E. (1999). *Western Zhou History*. In Loewe, M & Shaughnessy, E. (Eds.), *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* (pp. 292-351). New York, NY: Cambridge University Press.

Shaughnessy, E. (2007). Idema, W. (Ed.), *The Bin Gong Xu Inscription and the Origins of the Chinese Literary Tradition*. In *Books in Numbers: Seventy-Fifth Anniversary of the Harvard-Yenching Library, Conference Papers* (pp. 3-21). Hong Kong: The Chinese University Press.

Shelach, G. (2000). *The Earliest Neolithic Cultures of Northeast China: Recent Discoveries and New Perspectives on the Beginning of Agriculture*". *Journal of World Prehistory*, Vol. 14, No. 4.

Smith, J. (1972). "The Wobbling Pivot". *The Journal of Religion*, 52 (2),134-149

Smith, Richard (2008) p. 18) (*Fathoming the cosmos and ordering the world: the Yijing (I Ching, or Classic of Changes) and its evolution in China*) University of Virginia Press: Charlottesville, USA)

Tseng, L. (2011). *Picturing Heaven in Early China*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Zhang, Z. (2005). *The Yangshao Period: Prosperity and the Transformation of Prehistoric Society*. In Allan, S. (ed.). *The formation of Chinese Civilization*. New Haven, CT: Yale University and New World Press.

Zhang, H. Bevan, A. Dashun, G. (2013). *The Neolithic ceremonial complex at Niheliang and wider Hongshan landscapes in North-eastern China*". *Journal of World Prehistory*, 26 (1), 1-24

Jing 静, serenidad- quietud: el trasfondo-origen de la experiencia creativa en la estética tradicional de China.

Claudia Lira Latuz

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

Destacamos que el libro del Dao y de su virtud, desde el primer epigrama, presenta tres grandes temas: el origen, el misterio de este origen y la posibilidad real de aproximarse a él gracias a la suspensión de una tendencia natural en el ser humano: la satisfacción del deseo y la motivación que deriva de ello, la intencionalidad. A raíz de los cual nos preguntamos ¿en qué medida la creación artística se ve afectada por el deseo y por la intencionalidad? ¿Es valiosa para ella conectarse con el misterio?

Laozi inicia el Dao de Jing advirtiendo que el apelativo *Dao*, cuya acepción tradicional es camino o caminar, que implica las nociones de curso, transformación y procedimiento, no puede ser nombrado ni explicado. Como origen de cuanto existe es insondable, sin nombre, es decir, conceptualmente inconcebible, pero sugiere en el mismo texto que puede ser percibido mediante una disposición del ánimo que se hace necesaria para acceder a su misterio. En este punto es importante señalar que la percepción misma del *Dao* es fundamental para extraer un modelo de conducta que le permitirá al sabio vibrar en su frecuencia, esto es, acceder a la fusión-pertenencia al *Dao* como unidad-origen, lo que implica un procedimiento para alcanzar la transformación para ser al modo del curso. Por ello, indagaremos en la noción *Jing* 静, sereno-quieto a fin de sondear el trasfondo-origen de la experiencia creativa en la estética tradicional de China, la que comparece aquí como una instancia necesaria para poder crear vida (pretensión final de la obra de arte, al menos en la pintura de paisaje) al modo como lo hace el *Dao*.

Primero abordaremos brevemente el sinograma *Jing* 静 el cual ha sido traducido por sereno/quieto. En principio *jing*, está compuesto de dos partes, primero por el adjetivo “*qing*” color verde-azul o negro, conectado con las hierbas verdes tiernas o las mieses, maduras para la cosecha, implicando lo juvenil o lozano. *Qing*, está constituido el adjetivo “*zhǔ*” 主 (por alguna razón, no se considera solo como un radical) cuyo sentido principal es “dueño” anfitrión, pero también expresa la idea de sostener o abogar por algo, y *yùe* 月 luna, abajo y a continuación el radical *zheng* 争. Otras traducciones

de *jing* son “que permanece en un mismo estado y no experimenta cambios” definición que lo conecta con la ausencia de deseos, y también se aplica a la persona que se queda parada a causa de una emoción” Quisiera destacar en esta acepción la referencia a la detención, entendiéndola como un momento de recogimiento a partir de la vivencia de la vibración emocional, en donde ésta, al recorrer el cuerpo como *qi* (energía vital) provoca una atención volcada hacia el mismo. Por otro lado, el deseo que también es una vibración, impulsa al movimiento, hacia la búsqueda de la consecución de la intención de la cual es el motor. Laozi advierte que hay que “saber detenerse” para no incurrir en una acción contraria al Dao. La detención es en sí misma una conducta adecuada o necesaria para el ejercicio de la contemplación (Guan).

Aproximándonos a las ideas con las que este sinograma está conectado en el *Daode jing*, El libro del Proceso/vía y de la virtud, atribuido a Lao Tzu²² (s. VI) descubrimos que no-luchar 为争, *wu zheng*, es una de las propuestas éticas para seguir la vía del Dao. No luchar en este contexto significaría no ir en contra del flujo del Curso, adaptarse/ocupar la oportunidad o la fuerza del *Dao*, de tal manera que la acción parecerá no acción (sin esfuerzo) o espontánea (*ziran*).

Para ahondar en este concepto, hay que establecer que *jing* en este pensamiento, no es sólo un estado al que accede el sabio *daoista* sino un rasgo del *Dao* mismo, así en el capítulo VI, dice: “Infinitamente sutil, parece perpetua (*mian mian ruo can*)” (Laozi,1998-, p.41) La reiteración del ideograma *mian* (borra de seda) según la traductora, “sugiere tanto lo ininterrumpido como lo tenue y evanescente, aunque algunos textos antiguos también lo utilizan en el sentido de “quieto”, “sereno”, acepción que también posee el carácter *zhan* de “profundo diríase perpetuo” (1998, p.42) En el mismo capítulo se describe al *Dao* como “hembra misteriosa” y “espíritu del valle”, esto es, como oquedad-útero o imagen del vacío. El valle como receptáculo-vientre, es el sitio en donde reposan las aguas que descienden de las montañas. Su naturaleza es la capacidad yin, de “recibir” y aceptar lo que llega. Sin embargo, en este hexagrama no es contrapuesta a su opuesto/complemento *yang* sino que sería una derivación de una antigua divinidad mítica (*du*) y sus rasgos son los del vacío original *Xuan* (rojo- negro),

²² Según la tradición que recoge el historiador Sima Qian (146-86 a. C.), era conocido como Lao Dan, natural de la provincia de Hu del sureño reino de Shu, fue historiógrafo encargado de los archivos de la corte de Zhou (1122 – 249 a. C.) y contemporáneo de Confucio (maestro Kong, s VI-V), quien viajó en una ocasión para pedirle consejo sobre los ritos. Se retiró del mundo partiendo hacia occidente a lomos de un búfalo negro. El texto es de finales del s. IV a. C.

es decir, “oscura y mística” (silenciosa). Otra de sus características es la quietud; como lo explicita Suárez, a partir de la imagen de la borra de seda que indica la noción de lo sutil/tenue que puede traducirse también como quieto/sereno.’

Este ejemplo, nos sirve para explicar cómo este pensamiento basa su estructura en el modo de desenvolverse del *Dao* para establecer cuál sería el modo correcto de actuar para el sabio, es decir, en concordancia o armonía con el Curso. Una ética por asimilación pero que proviene de una estética, de la percepción de la conducta del Dao. En este texto Jing (serenidad/quietud) se mueve en dos flancos; el primero deriva de esta observación que conceptualiza una cosmovisión (aunque se haga una negación de la enseñanza por medio de la palabra) que induce a una ética, a un modo de ser; y segundo, a un modo de hacer para alcanzar el ser basado en una práctica, es decir, en un seguir una vía de transformación del yo, que va unida a la experiencia de la quietud-serenidad unida al desarrollo de una sensibilidad. Al observar esta ética/estética se observa que asume una forma de pirámide de purificación pero la estructura piramidal iría en contra de la concepción daoísta que abomina de las estructuras. Por ello, como acontece en el budismo, lo más probable es que la emulación del Dao, es decir, de su modo de ser/actuar sea algo que se ve/comprende/practica de manera simultánea. Entonces los conceptos relacionados con *Jing son*: no -luchar, *wu zheng*, ya que la vía implica finalmente entregarse; los otros son *wu wei* (无 为) no obrar , no hacer (*bu shi* 不事) ya que lo quieto-sereno es su fundamento, y no desear (*wu yu* 无 欲) Ellos comparecen en distintos epigramas dando cuenta de la conducta del *Dao* y de cómo el sabio es así porque sigue al *Dao*. A modo de graficar estos conceptos mencionaremos el epigrama N°57 donde se describen tres de ellos, *jing*, *wu wei* y *wu yu* (serenidad-no hacer y no desear):

故圣人云: (gu sheng ren yun) (entonces el sabio dice)

我**无为** (wo wu wei) (yo no- actúo)

而民自化. (er min zi hua) (Entonces, la gente cambia sola)

我好**静**(wo hao jing) (me quedo en paz) quieto-sereno

而民自正. (er min zi zheng) (Entonces, la gente se gobierna sola)

我无事 (wo wu shi) (yo no hago nada)

而民自富. (er min zi fu)(Entonces la gente prospera sola)

我无欲 (wo wu yu) (yo no deseo)

而民自朴 (er min zi pu) (entonces la gente se simplifica o se aleña) (Laozi, 1989, p. 143)

En este caso, la actitud correcta es no proyectarse, ni anhelar, silenciar o vaciar la mente/corazón como se propone en otros epigramas (wu-yu). Esto que puede ser una intención/meta puede ir en contra del curso (la intención/meta es considerada violenta si no va en armonía con el proceso). Sin embargo, desde la perspectiva del Daoísmo, algo que va en contra del flujo puede ser también parte de él si va con la actitud requerida/necesaria con el acontecimiento que se desencadena. La propuesta daoísta es que este no-deseo no es el resultado de la represión/renuncia al deseo sino un estado al que se llega/entrega cuando se practica la concentración. Del mismo modo, wu-wei es permitir/propiciar el desenvolvimiento, tanto como actuar durante el germen de los movimientos, y esperar el momento adecuado para intervenir. No intervenir y quedarse en paz/sereno (*jing*) es sólo posible bajo la lógica de la permanencia del sabio en su centro/sitio, reconcentrado en sí mismo, actitud que le atribuía en China a los reyes míticos, esto es, sentados en su trono con la cara vuelta hacia el sur, emulando la conducta de la estrella polar. De ahí que en el hexagrama se plantee que la gente cambia sola, prospera, no se complica, pues el sabio, se comporta al modo del *Dao*, que se centra en sí mismo, permaneciendo “fiel a sí mismo”, sereno y quieto y por ello “no hay nada que deje de hacer”. Lo anterior no se entendería si no fuera porque el mismo *Dao de jing* da pistas de una práctica de concentración que permitiría alcanzar este estado. Aunque pertenece a otra corriente y es un tema que se desarrollará más adelante, pondremos lo que aparece sugerido en el Dao de jing, a saber la práctica *zuowan* traducido en las palabras de Hui Neng (VII- VIII d. C), sexto patriarca del Budismo *Channa*.

“¿qué es sentarse para meditar? En nuestra escuela, sentarse significa ganar la libertad absoluta y ser mentalmente imperturbable a todas las circunstancias externas, ya sean buenas o de otra forma. Meditar significa lograr interiormente la imperturbabilidad de la <Esencia de la Mente>.

- Instruida Audiencia, ¿qué es Dhyana y Samadhi? Dhyana significa estar libre **de apegos**

a los objetos externos, y Samadhi significa lograr la paz interna. Si nosotros estamos apegados a los objetos externos, nuestra mente interna está perturbada. Cuando estamos libres de apegos a todos los objetos externos, la mente está en paz.

(Hui Neng, 2000, p. 36)

Así en el primer capítulo del Daodejing se entregan las primeras luces del procedimiento, esto es, de cómo podemos acceder a percibir-comprender el Dao como unidad, el motivo de esta relación se incluye también en el texto: es necesario acceder al Dao porque en su unidad es armonioso y no “desborda jamás” o no alcanza “plenitud”, fluye espontáneamente y crece o se desarrolla por sí mismo (zìrán), de esta manera el que se adhiere o emula su unidad se vuelve también el “profundo cause del mundo”, es decir, creador espontáneo. Para fluir y relacionarse con el *Dao*, existen dos instancias, la primera, asociada a la serenidad es la que dice: “en la nada permanente se vislumbrará su misterio”²³ (Laozi, 1998, p. 30). Este mismo párrafo puede traducirse, como lo advierte, Suárez como: “En la permanente ausencia de deseo/s se contempla su misterio” (Laozi, 1998, p. 30) Esta segunda traducción se debe al cambio de puntuación aplicada después del sustantivo *yù* 欲 deseo. Este giro incluye al ser humano, es éste el que gracias a la ausencia de deseo, es decir, al desapego-neutralidad accede al Dao como misterio. Misterio (miao) insinúa la idea de “germen imperceptible de la existencia” (Laozi, 1998, p. 32) Esta característica del *Dao* se refuerza en otros epigramas del texto que explicitan que éste es sutil, exiguo, profundo, oscuro, oculto, ínfimo e insípido. Debido a su presencia constante pero tenue se hace necesario un camino que genere las condiciones para su percepción. Lo que ha sido dicho más arriba se completa con la frase siguiente del epigrama que dice, en la “constante presencia de deseo/s se contempla su límite”. Deseo que implica en primera instancia el anhelo de conocerlo, lo que provoca que sólo se pueda acceder a “su aspecto limitado, el de las apariencias” (Laozi, 1998, p. 30) Estamos ante una fenómeno evasivo, que se deja percibir sólo cuando el individuo está vacío de deseo y que se oculta cuando desea sondearlo. Debido a ello es preciso introducir aquí que la mente *shin*, es la que debe estar vacía quieta para acceder al *Dao* y que la quietud misma es la condición para percibir lo ínfimo o tenue. Para la tradición filosófica y pictórica la mente-corazón es el

²³ Gu chang wu yu yi guan qi miao (1998-30)

órgano de la “actividad espiritual e intelectual, así como de todas las fuerzas conscientes” (Shitao, 2012, p. 38) Este es el que debe estar quieto-sereno como un lago tranquilo para reflejar la realidad o para recibirla. Según el traductor al inglés y comentarista del Discurso acerca de la pintura, por el monje Calabaza Amarga, Pierre Ryckmans, (Shitao del s. XVII) la disyuntiva de la creación pictórica no es técnica ni estética sino parte de la filosofía y de la ética (2012), pues el deber del artista es desarrollar la “fuente interior del corazón” (2012, p. 38) De tal manera que la mano, o más bien la muñeca suelta, no pinte lo que captan los sentidos sino lo que se ha percibido con el corazón. Así se comprende la frase de Shitao: “la pintura emana del intelecto” (corazón). (Shitao, 2012, p. 27) Este primer enlace entre pintura, creación y serenidad indica que el trabajo del artista es en primera instancia sobre sí mismo, es decir, pintar con maestría es sólo posible si se ha alcanzado la meta de apagar el fuego del corazón, pues sólo cuando el deseo se ha convertido en cenizas, se penetra en la serenidad, trasfondo calmo, punto de partida de la posibilidad de la creación. Trataremos de adentrarnos en la vía para alcanzar la serenidad y en la mente que forja esa experiencia.

Siguiendo con el análisis del texto constatamos que ambos aspectos *wu* no-haber o nada, y lo que es, el haber o lo determinado, *you*, surgen de una misma fuente: la “oscuridad” informe *xuan*. Izutsu, citado por Suárez, plantea que *xuan*, *wu* y *you* son “los tres principales aspectos primarios de lo Absoluto” (Laozi, 1998, p.32) Por otro lado, esta tripartición hace referencia al Dao como origen de Cielo y Tierra, es decir, lo anterior a la existencia, la potencialidad, la que siendo informe no puede ser conceptualizada. De esta manera el ser humano sólo podría remontarse al origen mediante un método que le permita vaciar su deseo, pues éste en sí mismo es ya una forma, intención. Tal perspectiva aparece en el epigrama XLVIII, que dice, “quien se dedica al curso (Dao) mengua día a día. Mengua, mengua hasta alcanzar la inacción” (Laozi, 1998, p. 125) Menguar para alcanzar la inacción (*wu wei*) implica el camino hacia la no-intencionalidad. Este menguar se opone a crecer en conocimiento, a aumentar los intereses y a adquirir un yo fortalecido por el aumento de saber. Menguar es dejar, soltar, vaciarse de lo que se sabe, perder la forma. Suárez define la ausencia de deseo como indiferencia. Esta no debe confundirse con indolencia o apatía, sino que debe entenderse como tranquilidad, quietud, suficientes para no intervenir en los asuntos humanos a fin de que cada proceso siga su propio curso.

Esta idea se ve reforzada por la caracterización del Dao como xuan y luego, como xuan de, la virtud oscura, la que expresa una fase indiferenciada-homogénea, constante en su energía, a la cual el ser humano puede remontarse. Así, en el plano humano la “ausencia de deseos” no es insensibilidad sino no-intencionalidad, neutralidad, imparcialidad, actitudes que permiten acceder al misterio. Por otro lado, como parte de la lógica taoísta, en la cual los contrarios interactúan y son relativos, el desinterés, otro rostro de la indiferencia, aparece como el fundamento del interés. Por ejemplo, en el epigrama VII se explica que lo que hace que el cielo “perdure” y la tierra “permanezca” es su no perpetuarse, lo que provoca espontáneamente su perpetuarse. Del mismo modo el sabio, que no busca ser reconocido (porque actúa sin intención) siempre es reconocido por su generosidad.

¿Qué es entonces xuan y xuan de?, desde el punto de vista humano: un tipo de mente, una actitud, de todos modos una cierta sabiduría, que asimila las características del origen desde cuyo fondo oscuro, negro-rojizo, potencial, nacen espontáneamente las cosas. Es un trasfondo sin meta, interior, profundo, un movimiento desde adentro hacia afuera. La creación es de cierto modo inconsciente, es decir, espontánea y natural. Otra manera de expresar esta idea surge en el capítulo V: “El santo no es humano, trata a los hombres como perros de paja” (Laozi, 1998, p.39) emulando al cielo y la tierra, que se comportan del mismo modo. Según la traductora del texto, en este último párrafo se realiza una crítica directa al ritual confuciano, pues los perros de paja eran unos monigotes que se confeccionaban para ser quemados en el ritual fúnebre. Es decir, se confeccionan para morir, al modo como acontece con todo. La indiferencia del sabio, al igual que la del cielo y la tierra es para propiciar “que cada cual cumpla su función en la vida” (Laozi, 1998, p. 40) Actúa sin preferencias como la lluvia que cae sobre la tierra, desafectado respecto de a quien moja, es la mente dual la que dice, que el agua ha hecho daño o ha sido benéfica. El agua simplemente cae, de la misma manera, el desinterés, la equidad son propiedades que se corresponden con un estado de imparcialidad respecto del acontecer. La neutralidad es un rasgo de la mente oscura o mente unificada, sin prejuicios, ni juicios, abierta, dispuesta, atenta, receptiva, capaz de ver la realidad más allá de la dualidad wu y you, porque se encuentra en un estado anterior a esta dualidad. Al mismo tiempo un punto neutro, es homologable al centro zhong, “el cual se suele interpretar como el vacío original” (laozi, 1998, p. 40). Este centro no es un lugar fuera, aunque lo son las montañas sagradas para el adepto, sino un sitio interior, ubicado en el cuerpo. En el epigrama V se dice que el vacío, configurado por el espacio entre cielo y

tierra es similar a un fuelle, pues su naturaleza es moverse, su movimiento es semejante a la respiración, un constante inhalar y exhalar, rítmico pero en intensidades variables, según los movimientos energéticos de las estaciones y la variabilidad del día y la noche. En este vacío se concentra y expande el *qi*, la energía que se traduce en formas mediante la exhalación. Del mismo modo cuando se menciona al *Dao* como el espíritu del valle, se hace referencia a la metáfora de la oquedad, denominada “hembra oscura”. El carácter *gu* que le permite comparecer está constituido por la imagen de agua y boca u orificio, además de valle, tiene la connotación de “arroyuelo que brota de un manantial entre montañas” (Laozi, 1998, p. 40) Esta hembra oscura, como se señalará más adelante, pudiese estar conectada con una antigua divinidad de la fuente, de ahí la idea expuesta en el epigrama VI, que dice. “La puerta de la hembra oscura se dice la raíz del cielo y la tierra” (Laozi, 1998, p. 41) en cuanto ella sugiere “la idea de vacío que mana, de matriz, de puerta de la que brota todo” (Laozi, 1998 p. 40) Sin duda, esta hembra no ha llegado a ser un ser que contenga *yin* y *yang*, sino que es anterior a este desarrollo, es decir, una entidad sola, *du*, autónoma, como se dice en el texto (Laozi, 1998, p. 42) Ella es el espíritu, *shen*, del vacío, graficado con la metáfora del valle. Suárez comenta que en el *Yi jing*, se define *shen*, como aquello que no es ni *yin* ni *yang* sino indeterminado. De esta manera, existe la referencia a dos ideas que se reiterarán bajo otras imágenes, por un lado, la unidad anterior a la dualidad (la hembra oscura, como entidad) y por otro, su carácter de energía, potencial, neutra, indeterminada. A partir de ello podemos suponer que sólo una mente indeterminada tendrá la suficiente amplitud para ver o para recibir la realidad de manera directa, a partir de un punto quieto ubicado en el centro.

El espíritu del valle, la oquedad que mana es la imagen de la mente-corazón entendida como vasija vacía de contenidos, alcanzarla requiere de un movimiento que siga la ruta del *Dao*, cuya trayectoria es la del retorno. La dirección hacia el no-ser, va hacia el no-movimiento hacia la quietud, punto ingrávito, es decir, “el lugar hacia el que todo regresa, o todo converge, y complementariamente, desde el que todo se difunde” (Laozi, 1998 p. 40) El centro es el sitio del soberano arquetípico y también el del sabio, el punto en “donde se entrecruzan el *yin* y el *yang*” para generar el mundo. Debemos destacar que es el sitio del “adepto en la meditación” y por lo mismo el del “sacerdote en el ritual” (Laozi, 1998, p. 40) La tradición mítica ha comparado este lugar con la permanencia fija de la Estrella Polar hacia la cual vuelve el rostro el Rey paradigmático, el cual al mantenerse en su rol y en contacto con las energías que debe canalizar, fomenta y permite la armonía del universo. Es esta actitud quieta, silenciosa,

conectada con un rol, la que canaliza el curso de todo cuanto existe. De igual manera, el sabio es indiferente, se vacía para que todo vuelva a su cauce, ocupando y conectándose con el centro para que todo fluya. Es así porque el sabio mediante la práctica de la contemplación-concentración ha conseguido situar su existencia al nivel del surgimiento mismo de toda existencia” (Laozi, 1998, p. 40) explicación que expone Suárez a partir del texto, *Proceso de Creación*, de Jullien. La metáfora utilizada en el Daodejing para expresar la posibilidad de ubicar la existencia en el origen es la del leño *pu* 朴 mencionado de manera explícita en los epigramas XIX; XXVIII; XXXII y XXXVII en cap. XIX, dice: Manifiesta simplicidad, abriga integridad; reduce tus intereses, disminuye tus deseos. (Laozi, 1989, p.67) Integridad y pureza son los rasgos del leño sin tallar, que expresa lo simple y natural. Es lo íntegro, lo potencial que contiene todas las formas posibles pero aún no gestadas, es el aspecto más sutil del Dao, entendido como Uno antes de la dualidad. Nuevamente nos encontramos con la recomendación: reducir intereses y deseos. En el capítulo XXXII dice:

El leño, aunque pequeño, (pu si xiao)
No hay cosa bajo el cielo capaz de avasallarlo.
Si señores y reyes pudieran guardarlo
Todos los seres se les someterían de por sí.
Apenas se talla (el leño) aparecen los nombres,
Hay que saber detenerse.
Sabiendo detenerse se evita el peligro (Laozi, 1998, p.93)

Es relevante que también se menciona que guardarlo es el modo para conseguir la armonía con el todo o más bien mantener un poder sobre las cosas. También se sugiere, en el capítulo XIX, por medio de la imagen de la seda cruda, *su*. El leño simple, puro, o la seda cruda permanecen en un estado oscuro, potencial, como la mente del sabio o el artista antes y durante la creación. El leño no aspira a nada, no tiene deseos, es simple, imitándolo el ser humano puede transformar su naturaleza inquieta en una quieta. La práctica del leño aparece de manera más clara en el Zhuangzi como la manera de remontarse al principio de las cosas, al gran Uno.

Confucio fue a visitar a Laodan (el Anciano de largas orejas, otro nombre de Laozi) y éste que se había bañado y se había soltado la cabellera para que se secase, permanecía perfectamente inmóvil, tanto que no parecía un ser humano. Confucio

esperó un rato primero y después se presentó de nuevo diciendo: “¿Puedo creer lo que ven mis ojos? ¿Hace un momento maestro, vuestro cuerpo parecía desecado como madera muerta, como si hubierais abandonado las cosas, dejado a los hombres y abrasado la soledad!” Laozi respondió: “Mi corazón se regocijaba en el principio de las cosas. (Schipper, pág.165) Zhuangzi, cap. 21, págs. 711,712.

Este trozo explica como el sabio logra retroceder hasta el origen para fundirse con él, adquiriendo sus capacidades. De esta manera el sabio identificado con el Curso, se mueve entre la quietud-unidad y la producción-multiplicidad, pero produce sin hacer pues deja que todo se desenvuelva por sí mismo, él sólo se aplica a guardar el Uno. En capítulo XV se define a los sabios de la antigüedad, por medio de la misma metáfora, pues se dice que eran: “íntegros como el leño” (p. 59) tras lo cual aparece la pregunta que introduce el término *jing*, serenidad. ¿Quién puede en la turbidez serenarse y, paulatinamente, aclararse? ¿Quién puede en la calma moverse y, paulatinamente, producir? (p. 59) Por una parte, aclararse y serenarse son atributos del cielo y la tierra respectivamente. La tierra quieta, serena, receptiva se deja fecundar por el cielo, activo, inquieto, penetrante. Desde la serenidad-quietud se puede ver el movimiento, y al mismo tiempo este ver desde la calma es la receptividad. Desde la serenidad-quietud se puede alcanzar el origen para que la creación sea sin esfuerzo, para que fluya desde los movimientos espontáneos del no ser hacia el ser, aquí aclararse. La agitación que implica la creación proviene del reposo, porque lo que yace en reposo tiene la energía acumulada para ponerse en movimiento, por medio de un flujo sin esfuerzo sin intención.

De igual manera la integridad del leño que caracterizar al sabio, se une a otros rasgos suyos tales como, abierto como el valle, confuso como agua turbia (p. 59) Estas tres características aluden a la unificación de la conciencia. Esto permite que el sabio sea receptivo y que esté disponible como el valle, semejante a la madre de todos los seres, la tierra, y que aparentemente se encuentre confuso porque su mente está vacía, sin palabras. En medio de la experiencia de la confusión (*xuan de*) que podría provocar inquietud y desesperación, pues la experiencia de no saber o no tener palabras, podría traer desasosiego al sabio pero éste se muestra capaz de mantenerse quieto y tranquilo. Estas mismas preguntas ¿Quién puede en la turbidez serenarse y, paulatinamente aclararse? (p. 59) podrían interpretarse como, quien puede en medio del no saber unificar su mente para volverla como un espejo impoluto mediante la concentración y

tras ello ¿Quién puede en la calma moverse y, paulatinamente producir? (p.59) tras la unificación de la mente, quien podría crear, en medio de la serenidad, la quietud y el silencio, quién podría realmente moverse sin que el yo se apoderara de esa experiencia. Y la respuesta desde la pintura es: sólo el artista que hace sin hacer. Es la filosofía de la acción pura, en donde la concentración está ahora en el acto y en el instante en que el acto ocurre, sin pretensiones, sin metas. Vale aquí la metáfora del carnicero y la de hacedor de ruedas en el Zhuangzi, en dónde ellos plantean que no saben lo que hacen (mente turbia) pero que han concentrado su mente en su objeto, de tal como que ya no lo ven sino que son parte uno del otro. El carnicero ha contemplado durante tres años al buey hasta el punto en que sólo ve el vacío entre los huesos, de tal manera que cuando el cuchillo penetra en la carne esta se abre por sí misma (ziran), y el segundo dice que se concentra en el instante y que sus manos saben cómo mover el instrumento. La sabiduría se expresa en el gesto, en el cuerpo ya no por medio de la palabra. Se ha adquirido una disciplina que no necesita comando racional, ya no es el pensamiento quien señala el camino, sino el cuerpo trazando su propia ruta en conexión con el objeto. Sujeto y objeto unificados en el instante de la acción. Todo esto posible gracias a la contemplación y la compenetración. Todo esto posible porque se unifico la mente en la serenidad antes de contactarse con el objeto así es posible verlo en profundidad, el vacío entre los tendones.

En síntesis, la mente unificada, el logro de esta práctica, está ligada a las metáforas del valle, del centro, del espejo impoluto, a la mente que se sienta en el olvido (confusa como agua turbia) alcanzada mediante la práctica del leño sin tallar para volverse como el leño. Es en el centro-quieto-vacío pero pleno, en donde se mueve la indiferenciación *shen*, en donde el sabio reproduce al Dao, o dicho de otra manera, percibe-adquiere la oscuridad-neutralidad de *xuan* para contactar la sabiduría oscura, *xuan* de, aquella que no tiene direccionalidad sino que deja que lo que está preparado para brotar por sí mismo, nazca.

Por otro lado, existe una conexión directa entre carecer de deseos y el leño (pu) pues en el capítulo LVII, dice: “carezco de deseos y el pueblo recobra la integridad por sí mismo” (Laozi, 1989, p. 143) Otra posible traducción propuesta por Schipper expresa que el pueblo se aleña por sí mismo. Lo que dejamos señalado acá es que la práctica del leño permite depurar los deseos y con ello todo se ordena. En este sentido la creación misma fluye cuando el artista carece de deseos, pues no intenciona las energías que están en juego durante este proceso.

Sin embargo, la metáfora del leño tiene el antecedente cosmológico de PanGu, cuya historia aparece también en el Zhuangzi:

“El Emperador del Océano del Sur era el Aturdido, el emperador del Océano del Norte era el Atolondrado (figuras alegóricas que representan el yin y el yang) y el Emperador del Centro era Caos. El Aturdido y el Atolondrado se encontraban con regularidad en las tierras de Caos y éste los trataba de modo excelente. El Aturdido y el Atolondrado se pusieron entonces de acuerdo para recompensar la virtud de Caos y se dijeron: “Todos los seres humanos tienen siete orificios para ver, oír, comer y respirar, mientras que él solitario como es, no tiene ninguno. Vamos e intentemos perforárselos”. Le agujerearon un orificio por día y al séptimo Caos estaba muerto”. (Schipper, pág. 167) Zhuangzi, cap. 7, pág. 309

A raíz de esta historia mítica corroboramos que el caos, como uno (solitario como lo define el texto) es el dios del centro, que trasciende las connotaciones yin y yan pero que al mismo tiempo las contiene. Su actitud es la de no estar abierto sino cerrado sobre sí mismo. Es este gesto el que el adepto repite en la meditación al cerrar los ojos para iniciar el camino de vuelta a la simplicidad del centro, donde adquirirá las características de caos. Por otro lado, son los orificios que el ser humano tiene los que lo conectan con la realidad despertando el deseo, es decir, la ceguera como se explica en el capítulo XII del Laozi: Los cinco colores ciegan, los cinco sonidos ensordecen los cinco sabores estragan el paladar del hombre, de ahí que el sabio favorezca el vientre y no el ojo. (Laozi, 1989, p. 53) El vientre es uno de los espacios en donde habita el Gran Uno, implica la preeminencia de la sabiduría corporal por sobre la intelectual. De ahí que la disciplina del cuerpo sea fundamental a la hora de adquirir una técnica ya sea pictórica o caligráfica pues cuando el artista aprende a usar el pincel se aplica a enseñar a su cuerpo a ser un instrumento del Dao. La inteligencia corporal va unida a la serenidad del corazón, unidos son capaces de realizar un acto puro de creación.

Maillard, plantea en su texto, *La razón estética*, que “la actitud estética implica el desinterés en la acción, es decir, que no haya fines externos a la acción misma en su proceso de realización”. De esta manera el “acto estético no tiene en cuenta ni el producto ni la finalización de la tarea”. (Maillard, 1998, p. 93) Tal como lo explica el Zhuangzi el acto puro es la plena concentración en el presente, en donde sujeto y objeto se fusionan en el gesto, lo que sigue operando es la conciencia corporal y la mente libre de todo objeto. En esta actividad libre, lo importante es la acción misma, libre y plena, porque no hay ninguna finalidad externa. La acción plena despierta el gozo de la acción,

gozo del instante en que la conciencia es consciente de sí misma en movimiento. Maillard explica que el placer deriva de la concentración de la mente en un objeto, la disociación de la mente, en una finalidad o intención como se plantea en el Laozi es la que provoca la insatisfacción al perderse la unidad interior. Bajo esta perspectiva podemos comprender porque es tan importante alcanzar el Uno, pues guardarlo implica mantener la unidad de la conciencia que permite la unidad de cuerpo disciplinado y mente serena.

Hasta el momento hemos conectado las siguientes ideas: para contemplar el misterio es necesario un movimiento regresivo, esto es, menguar, día tras día, para alcanzar la nada permanente, o para que haya ausencia de deseo, entendido como no intención o indiferencia ante el acontecer. Contemplar o vislumbrar es una práctica pasiva desde el punto de vista exterior, implica, no movimiento. En la captación de los límites espaciales o en relación con las cosas, el texto, además, recomienda detenerse a tiempo o una vez acaba la acción retirarse, esto es, volver a la quietud-origen. Permanecer fijo como la estrella Polar, la que desde el centro tiene una visión panorámica del movimiento. En términos taoístas, capítulo X ¿Puedes abrir y cerrar las puertas celestes, actuando como la hembra? (Laozi, 1998, p. 49) como correlato de ello en el cap. LXI dice, la hembra siempre vence al macho por su quietud; permanece debajo por su quietud. (Laozi, 1998, p. 151). Estamos aquí ante la valorización de la hembra como elemento representativo de la tierra, cuya característica principal es la quietud, el reposo, la receptividad y la serenidad. Vale en este caso mencionar que *zuo*, sentarse, está compuesto por la imagen de dos hombres sobre la tierra. Y que la práctica que conduce a la quietud corporal y a la ausencia de deseos, *zùowang*, se denomina tradicionalmente, sentarse en el olvido. Estamos ante un sistema que invita a abandonar toda intención, a soltar el control, a olvidar la forma para penetrar en la no forma, el lugar en donde las cosas entran y salen de la muerte (entendida esta última como un instante para la transformación).

La práctica a la que hacemos alusión aparece sugerida en el capítulo X del Daodejing, se denomina guardar el Uno, *Shouyi*. En este dice: ¿Pueden tus almas abrazar la unidad, sin llegar a separarse? (Laozi, 1998, p.49) En esta frase se describe la creencia de que el ser humano estaba constituido por un conjunto de almas: las celestiales *hun* y las terrestres *po*. Las primeras determinaban las funciones superiores, la personalidad y las otras las funciones terrenales. Por otro lado, en la práctica espiritual se creía que el cuerpo humano estaba habitado por dioses. Entrar en relación

con ellos era fundamental para alcanzar la inmortalidad. Para contactarlos no bastaba el ritual sino que ellos también debían consentir la relación para lo cual exigían la pureza física (dieta, etc.) del adepto y de la acumulación de buenas acciones, siendo éstas incluso más relevante que la primera. El dios más importante del cuerpo era el Uno, el cual se ubicaba en tres zonas específicas del cuerpo. Los dioses así como las almas debían ser retenidos al interior del cuerpo, pues se precisaba de tiempo para ejercitar las técnicas alquímicas para alcanzar la inmortalidad.

Maspero afirma que la concentración en la meditación era el método para guardar este Uno. Se realizaba mediante la entrada en el interior en una primera fase cerrando los ojos para inmovilizar la visión externa. Esta visión interior no sería más que la puerta de entrada a la vida espiritual. Todo lo demás estaría regido por el movimiento retrógrado porque en el taoísmo la no acción (*wu wei*) es superior a la acción por ello la fuente de la respiración, *lianqi*, es superior a la “conducta del soplo”, *xingqi*. De ahí que la respiración embrionaria haya sido la técnica más relevante de las técnicas en cuanto se intentaba respirar al modo como se hacía al interior del útero materno, lo que implicaba en primera instancia retener el soplo, hasta transformarlo, en una tipo de respiración sutil, casi una no-respiración, técnica nombrada en el mismo capítulo: ¿Puedes concentrar tu hálito hasta la suavidad, (como) el recién nacido? (Laozi, 1989, p. 49). La meditación *zuowang* que mencionamos arriba consistía también en una técnica que no imponía tema de meditación como otras en que se solía centrar la atención en ver a un dios determinado. Esta concentración más elevada consistía justamente en olvidar en soltar todo esfuerzo de concentración, en entregarse al Dao, dejando totalmente libre al espíritu-mente (*xin*). De ahí, que Maspero traduzca *zuowan* como sentarse y perder la conciencia (Maspero, 2000) Es relevante lo que se plantea en el libro *El taoísmo y las religiones Chinas* del autor respecto a la relación entre este tipo de concentración y sus efectos en la mente-*xin*, pues confirman las alusiones a la practica en algunos capítulos del *Daodejing* en donde se explicita que la mente debe ser un espejo impoluto, sin una mota de polvo. Los asuntos mundanos dejan una huella en la “naturaleza auténtica” manchándola, inquietando la mente, pues cuando “la mente se deja dominar por las pasiones el corazón se altera” (Shitao, 2012, p. 136) por ello debe ser purificada. Es en esta contemplación superior, que se sitúa “el último territorio del mundo y el primer dominio del Dao”, es considerada como la “perfección de la meditación”, en ella “el cuerpo se convierte en un trozo de madera muerta”, y el corazón en ceniza apagada, sin emociones sin intención. El corazón está completamente

vacío, las cosas exteriores no lo alcanzan, se puede decir que no hay corazón que contemplar, hasta el punto que ha perdido toda actividad propia e incluso toda conciencia, y sin embargo, “no hay nada que no afecte a la contemplación”. (Maspero, 2000, p.298)

Así observamos que necesidad de alcanzar una mente pura, es fundamental para remontarse el origen, esto aparece en el párrafo: ¿Puedes purificar tu espejo oscuro, dejándolo impoluto? (di chu xuan lan). En el comentario a este párrafo, Suárez, dice que: *xuan jian*, espejo oscuro, “es el estado de indiferencia y de quietud mental del santo” (Laozi, 1998, p. 48) que refleja las cosas. Y cita a este respecto el *Huai nan zi*, a su vez citado por Demiéville: “Un espejo claro no puede verse empañado por el polvo; un alma pura no puede verse turbada por el deseo” (Laozi, p. 48). Así el sabio es un individuo que no tiene pensamiento alguno que pueda interrumpir el flujo entre él y el mundo (entre sujeto y objeto), su “percepción es inmediata, como reflejo de un espejo” (Laozi, p. 48) De esta manera se refuerza la idea de “que la condición de su integridad es una impasibilidad perfecta” o una quietud serena. (Laozi, p.48) En el *Hui Ming King*, traducido al español por Wilhelm y Jung como *Secreto de la flor de oro*, dice: “El secreto de la magia de la vida consiste en utilizar la acción para llegar a la no-acción” (Wilhelm-Jung, 1998, p-95) suponemos que esta acción es la práctica *zuowang* que requiere de esfuerzo para concentrar la atención, tras lo cual se suelta el esfuerzo para entrar en la no-acción. Aunque también existe otro método que se explicita en el *Zhuangzi*, que tiene que ver con abandonar toda preocupación mundana y dedicarse a servir, realizando labores de mujer, tal como cocinar y cuidar a los hijos. Ambos ejercicios buscan unificar la conciencia en el Gran Uno (la flor dorada en este texto) mediante una acción que consiste en vaciarse de todo contenido adquirido en la civilización, pero por sobre todo, busca mantener la conciencia unificada por la cantidad de tiempo requerido para lograr la transformación, la fusión final con el *Dao*. Por ello se hace hincapié en la necesidad de mantener la tranquilidad y la claridad de la mente, mediante el “movimiento retrógrado”, de tal manera que se “concentre los pensamientos” (1998, p. 96) En esta obra se insiste en que “todas las mutaciones de la conciencia espiritual provienen del corazón” pero que ello requiere de una “extrema absorción y tranquilidad” (1998, p.97) De ahí que podamos afirmar que la serenidad es el origen y el trasfondo de la experiencia creativa pues es fundamental que la mente, en donde acontece este fenómeno, se mantenga firme en esa experiencia para que logre entrar y salir del mundo sin caer en la dualidad. Si mantiene la serenidad podrá realizar

una acción limpia, pura, guiada por las energías que se desenvuelven en ese instante, de tal manera que no es el yo el que actúa sino la unificación de esencia y vida, lo que nosotros conocemos como sí mismo, que tiene la cualidad de la indeterminación. Los pensamientos son la proyección de los deseos de tal manera que manteniendo vacío el corazón-mente se allana el camino para alcanzar al Gran Uno. El texto afirma que si se es capaz de “mantener los pensamientos enteramente tranquilos, de modo que se vea el Corazón Celestial, la inteligencia espiritual alcanza por sí misma el origen” (1998, p.97) de ahí la importancia de la serenidad en la práctica. Pero ¿por qué es tan importante alcanzar el origen? Porque en el Uno todo está unificado, hay armonía, paz y gozo. Cuando el ser humano entra en la individualidad, por medio del nacimiento, la esencia y la vida (sing y ming, en el texto) se dividen en dos. A partir de ese episodio, si la “tranquilidad máxima” no es obtenida, ambas, esencia y vida, no se reúnen nunca más y se vive en el mundo de la dualidad, de la civilización, por ende, del sufrimiento y la caducidad. De ahí que el camino del Dao según Wilhelm y Jung sea un método para unir lo separado, ellos afirman que no es un camino racional tampoco una “cosa del querer” sino un proceso psíquico que se desarrolla en símbolos. Empero, sin estar totalmente en desacuerdo con tales afirmaciones apoyada en lo que expresa el Daodejing, y los investigadores Maspero y Schiper vislumbro que no es simplemente un procedimiento expresado en símbolos sino una práctica concreta que da nombres poéticos a procesos reales que acontecen en el ejercicio de la concentración. Efectivamente estamos ante una propuesta que utilizada su cosmovisión y los conceptos filosóficos para vincular al ser humano con el Dao entendido como fundamento único del mundo. No hay aquí una visión religiosa, que busque la unión con un Dios único, pues el Dao está dentro del ser humano también, por lo tanto la propuesta taoísta es el descubrimiento y la metodología para alcanzar una mente unificada que abre la existencia a la integración y armonía con el todo, una mente distinta a la que construye y fomenta la civilización (estoy refiriéndome netamente a la civilización que se critica en el daoísmo). Retomamos ahora las preguntas que se plantearon al principio ¿en qué medida la creación artística se ve afectada por el deseo y por la intencionalidad? ¿Es valiosa para ella conectarse con el misterio?

Comenzaremos por esta última, el misterio es la fuente de la creación, por ende, el modelo de la creación artística. Contemplar el misterio es fundamental para aprender el gesto que funda la vida. Pero el misterio evade al ser humano que trata de entenderlo sólo se abre a quien se comporta receptivamente y la receptividad, es al mismo tiempo,

el modelo de la creación. Por otro lado, no puede crear quien tiene una intención y se ve perturbado por el deseo. Debemos tener en cuenta aquí que en la pintura como en la caligrafía es muy importante la disciplina, la técnica, y la copia (para alcanzar a percibir el espíritu de los grandes maestros). Quien no tiene disciplina no puede ser un buen artista pero tampoco lo es aquel que tras una cierta cantidad de años no es capaz de soltar todo lo que aprendió para entregarse al instante en que se entra en contacto con lo que viene de su corazón, pero de un corazón vacío y sereno, que tiene en sí la experiencia estética de la naturaleza, es decir, una intención-idea (yi) que es una especie de imagen-emotiva (de cómo se sentía el paisaje, qi). Sin embargo, la maestría máxima es aquella que incluso prescinde de la intención yi, como lo plantea, Wan Yu: “El corazón debe estar absolutamente vacío, sin sombra siquiera de una mota de polvo, y el paisaje surgirá de lo más íntimo del alma” pero el mismo autor agrega: “Antes de pintar hay que sosegar el corazón, alejar los pensamientos” (Shitao, 2012, p.148) pero usa el concepto de yi para referirse a los pensamientos, es decir, el verdadero pintor se desprende de todo, incluso de las imágenes que ha adquirido en su encuentro empático con la naturaleza. Al respecto Guo Xi dice: el pintor debe mantener una disposición de corazón ociosa (xian), silenciosa y tranquila (jing), depurada y vacía (kong), esto eventualmente mediante la contemplación de la naturaleza, o de pinturas, o del estudio, la lectura y la poesía, con la música o el vino. (Shitao, 2012, p. 148) Como se ve Guo xi explica con conceptos que aparecen ya en la poesía de Tao Yuangming, poeta del s. IV (tales como xian y jing) esta disposición “interior de pureza y recogimiento en la indiferencia” (p. 148) Comparándolo con lo que se expone en el capítulo XVI y LVII del Daodejing comprábamos que la desocupación es un estado paralelo o síntoma de la serenidad: “Alcanzando el extremo vacío, manteniendo la profunda quietud, juntos pululan todos los seres, y yo contemplo su regreso”. (Laozi, 1989, p. 61) aquí se traduce el concepto jing como quietud pues esta permite alcanzar la inacción, que es el modo de gobernar cuanto hay bajo el cielo. El Cap. LVII, afirma “se obtiene cuanto hay bajo el cielo con la desocupación” (Laozi, 1989, p. 143) Aquí se utiliza el sinograma tián恬 (quieto, sereno, desocupado y también indiferente), desde donde deriva el concepto estético tián ran, natural, para referirse a las obras realizadas sin esfuerzo o espontáneamente, en vez de xian 閑, ocio, ocupado en poesía y pintura para referirse a una vida sin preocupaciones, espontánea, libre y gozosa. (Schipper-Shitao).

Para cerrar y seguir el proceso creativo y el rol de la serenidad retomaremos el texto de Shitao, el Discurso acerca de la pintura, del s. XVII, en este se expone que el

artista tiene que contactarse de manera directa con la naturaleza, que ella es siempre la gran maestra. El énfasis de Shitao sobre este punto se deriva de las técnicas rígidas a las que se veía expuesto en la época Qing en cuanto la pintura se había esquematizado en fórmulas a seguir o reglas. Para él la creación es producto de la unión de una mente suelta, ociosa, pero al mismo tiempo fecundada por una idea o intención que se obtuvo por medio de la conexión con la naturaleza. La idea denominada *yi*, es lo que antecede a la ejecución de la obra (la idea debe preceder al pincel, atribuido a Wang Wei), si esta no existe no hay obra. Pero *yi* no es un pensamiento, sino que se trata de “una verdadera inspiración o un verdadero tema” (Shitao, 2012, p. 43) que ha nacido producto de un estímulo o incitación (*xing*) vivida en la naturaleza o por medio de un poema que tiene esta misma imagen. *Xing*, incitación es un concepto que proviene de la literatura, hace referencia a cierto tipo de poesía que suele poner al inicio del poema, un par de versos que son una imagen natural que aparentemente no tiene nada que ver con los versos siguientes pero que sin embargo, estimula lo que sigue actuando como una especie de imagen especular, es decir, a cada actitud de la naturaleza le corresponde una actitud humana. La imagen especular es una referencia a la mente como espejo pero también a la concepción del ser humano como microcosmos. Así ser humano y naturaleza entran en relación comunicándose. La pintura tiene como base la comunicación atenta con la naturaleza, a esto se le llama receptividad, *shou*, que también podría traducirse como percepción. Ryckmans dice al respecto:

Así la naturaleza o el poema incitan haciendo vibrar la mente -espejo impoluto del artista- quien quieto y sereno se deja tocar por el mundo externo o más bien fecundar por el mundo externo. Para ello debe estar quieto, entregado, sereno como una hembra. Todo esto que es un fenómeno mental debe luego fluir hacia el proceso técnico. Es por ello que Shitao hablará también de muñeca vacía, es decir, no debe apoyarse sobre nada, la musculatura debe estar suelta pero firme, de esta manera el *qi* que fluye en la mente convertido en *yi*-idea bajará hasta la muñeca, pues en pintura se trata de traspasar el *qi* a al papel o la seda. Todo esto debe hacerse con naturalidad y sin forzar nada. Ryckmans comenta en este punto: “es semejante a la relación creadora que une el Cielo y la Tierra: lo mismo que el Cielo crea y la Tierra es fecundada, a lo que el espíritu concibe la mano le da vida” (Shitao, 2012, 67). Entonces es la mente-*xin* la que necesita estar serena (*yin*) para impulsar naturalmente desde la energía potencial – acumulada al gesto activo fluido de la muñeca-*yang*. Esta forma peculiar de relación de los opuestos en el Dao de *jing* permite explicar que la base del ser es siempre el no-ser,

pues lo que no es tiende espontáneamente hacia la forma y la forma hacia la no-forma. Es decir, si la mente se calma dejando de determinar la realidad está penetra en ella porque puede entrar a ese espacio para fluir, de esta manera fecunda y desciende lo que necesita expresarse a través del artista.

Así podemos concluir que la pintura no consiste en imitar las apariencias del universo sino su movimiento, sus procesos y por otro lado, “en reproducir el acto mismo por el cual la Naturaleza crea” (Shitao, 2012, p. 67) En este proceso es la concentración de la mente, la que permite despojarse de todo contenido gracias a la experiencia depurativa de la serenidad. Es la serenidad la que permite que el pintor ceda para reflejar y recibir al Dao en su eterno fluir. Así, el Dao fecunda al pintor que es pasivo (yin), al entregarse y dejarse tocar por el qi de las cosas, y activo (yang) cuando realiza un acto puro, en donde se mueve sin tensiones, para trasladar al Dao de un escenario a otro, es decir, del macro al microcosmos de la pintura.

Bibliografía

- | | |
|--------------------------------|---|
| Billeter, Jean Francois (2003) | Cuatro lecturas sobre Zhuangzi. Siruela, Madrid. |
| Elordoy, Carmelo (editor-1983) | Lao Tse/ Chuang Tzu. Dos grandes maestros del Taoísmo. Editora nacional, Madrid |
| Hui Neng (2000) | Tan Jing. El Sutra del estrado. Kairós, Barcelona. |
| Jung, C.; Wilhelm, R. (1997) | El secreto de la flor de oro. Un libro de la vida chino. |
| Lao Zi (1998) | Dao de jing. Libro del curso y de la virtud. Jullien, François. Anne-Hélène Suárez. Siruela, Madrid. |
| Maillard, Chantal(1998) | La razón estética. Laertes, Barcelona. |
| Maspero, Henri (2000) | El taoísmo y las religiones chinas. Trotta, Madrid. |
| Merton, Thomas | El camino de Chuang Tzú. www.elortiba.org . PDF. |
| Schipper, kristofer (2003) | El cuerpo taoísta., Paidós (Orientalia), Barcelona. |
| Shitao (2012) | Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga. Traducción del chino y comentarios Pierre Ryckmans. Traducción española María Lecea. Universidad de Granada, Granada. |

El secreto en espacios sagrados budistas de Japón y China; el misterio en la montaña Nanwutai y en imágenes de Kannon en la ruta Saigoku.

María Elvira Ríos

El Colegio de México

En los últimos años he realizado estudios sobre las montañas sagradas budistas de China, específicamente la montaña Nanwutai-shan 南五臺山 en la provincia de Shaanxi 陝西 y la peregrinación que se lleva a cabo en ese lugar. La divinidad budista que me “trasladó” a este espacio montañoso fue el bodhisattva Guanyin 觀音 (Avalokitesvara), probablemente la figura más venerada entre los devotos budistas chinos.

La popularidad de Guanyin se extiende hacia muchos países asiáticos en los que se practica esta religión. En Japón Guanyin o Kannon (nombre en japonés) adquirió tal relevancia que varias rutas de peregrinación se establecieron para adorar a este bodhisattva. Una de ellas es la ruta Saigoku 西国, que inicia en el templo Seigantoji 青岸渡寺, en Nachi, en la prefectura de Wakayama y finaliza en el templo Kegonji 華嚴寺, en la prefectura de Gifu. El breve estudio que realicé en esta zona me permitió comprender de mejor manera las diversas formas en que se realizan las peregrinaciones budistas y los elementos que confluyen en la creación de los espacios sagrados en Japón.

Sin embargo, hubo otro elemento que llamó mi atención. En estos espacios sagrados –Nanwutai-shan en China y la ruta Saigoku en Japón— lo oculto o lo secreto —directa o indirectamente— está presente. Mi interés surge, no tanto por la idea de que el secreto se mantiene escondido y desconocido al común de las personas, sino por la manera en que puede funcionar como una de las herramientas más fuertes para atraer a creyentes. Asimismo, eleva el poder, no sólo de las divinidades budistas encarnadas en las imágenes, sino también de los religiosos que se aíslan en la montaña y buscan alcanzar el nivel del *arhat*.²⁴

El secreto es una parte esencial de casi todas las religiones y crea el misterio que funciona como aquel elemento oculto, provisto de un poder distinto o sobrenatural.

²⁴ *Arhat* es un ser humano que ha alcanzado un estado trascendente de sabiduría y liberación, que los textos describen como casi idéntico a un buda (Bond, 2004; 28).

Estos elementos alcanzan tal poder que pueden convertirse en aquello desconocido que todo devoto quisiera descubrir o, de algún modo, sentir.

En las diversas corrientes del budismo el secreto es un factor fundamental, que se manifiesta tanto en su doctrina cuanto en los objetos religiosos. Comprender los misterios del Dharma o adquirir la sabiduría del *arhat* o del bodhisattva es elevar el conocimiento hasta poder acceder a aquellos misterios, que pocos logran alcanzar. Los religiosos se alejan de la urbe y buscan un nivel superior de sabiduría en remotas montañas sagradas, cuyo espacio es en sí mismo otro elemento misterioso y protector de secretos. Los íconos budistas, elevados a imágenes vivas como contenedoras de budas y bodhisattvas, se convierten en uno de los objetos más sagrados del budismo. El poder de devoción a algunas imágenes las eleva a *hibutsu* 秘仏, imágenes budistas secretas, cuya exposición al público es limitada, e incluso, imposible.

Aquí quisiera indagar en dos aspectos: en las percepciones de monjas en la montaña sagrada de Nanwutai, en Zhongnanshan y en los *hibutsu* del bodhisattva Kannon. Ambas representan dos maneras distintas de entender el papel que cumple el secreto en el budismo como un elemento que, sin ser visto o entendido, es capaz de atraer y aumentar la creencia del devoto hacia esta religión. De lo anterior surge una serie de preguntas: ¿Cómo algo escondido aumenta la sacralidad del lugar? ¿Cómo algo incomprensible provoca culto? ¿Cómo distinguimos cuando se trata de ocultar algo con la intención de convertirlo en secreto o cuando no se explica algo con la intención de mistificarlo?

Desde una perspectiva más amplia, se entiende que el secreto tiene un impacto en la forma y en el contenido de las religiones. La necesidad de guardar ciertos asuntos secretos es parte de la estructura institucional. Al mismo tiempo, los secretos pueden ser revelados, pero deben crearse otros —reales o imaginados— para evitar que ese espacio oculto quede vacío (Teeuwen, 2006: 2).

El secreto se puede entender como un producto de una serie de secretos internos que forman el centro del culto que ha crecido alrededor de éste. El culto debe controlar el acceso a estos secretos para mantener la santidad y salvaguardar su impacto psicológico en quienes lo reciben. En otras palabras, el secreto existe porque hay secretos que necesitan ser ocultados (Teeuwen, 2006: 2-3).

Teeuwen destaca algunos estudios acerca del secreto y concluye que éstos pueden ser analizados desde una perspectiva interna —elucubrar la verdad divina— y externa —lo que rodea al secreto. Lo que propongo en este análisis es que los secretos, en

sí mismos, pueden entenderse como externos e internos, y estos últimos tienden a caer en el misticismo. Desde esta perspectiva, por una parte propongo analizar la percepción de monjas budistas en la montaña Nanwutai, cuyo entendimiento de la doctrina sugiere secretos “internos”, que sin poder ser explicados, se mistifican. Por otra parte, los *hibutsu* de Kannon en Japón, que al ser evidente su ocultamiento, se entienden como secretos “externos”, que pueden o no ser revelados.

Nanwutai-shan y el misterio extraordinario de la práctica budista

La montaña Nanwutai-shan se ubica en la cadena montañosa Zhongan-shan, a pocos kilómetros de la ciudad de Xian, en la provincia de Shaanxi. Durante la dinastía Sui y Tang, Zhongnan-shan fue uno de los sitios sagrados más importantes de China, en el que se desarrollaron varias corrientes budistas. Al mismo tiempo, fue morada de monjes eminentes, quienes habitaban en los *maopeng* (ermitas) y en los monasterios construidos en la zona montañosa.

En la actualidad, a pesar de la construcción de caminos, la deforestación, la contaminación y el poco cuidado hacia el medio ambiente, en Nanwutai-shan todavía hay hermosos espacios, que evocan lo sagrado del lugar. Los bosques, las grutas, los árboles seniles, los picos de la montaña, las cascadas, en fin, todo este ambiente natural es un espacio proclive para la práctica ascética.

En 2011 entablé conversación con monjas que se insertaron en la montaña para aislarse y llevar a cabo el *biguan*, 閉關, que se traduce como “aislarse en contemplación” o “retiro”.²⁵ La monja Fachuan 法傳 habitaba el Sansheng-dian, uno de los templos abandonados de Nanwutai que, con el paso del tiempo, se ha convertido en morada para monjes o monjas —daoístas o budistas— que llegan a practicar a la montaña. Fachuan me confesó la gran admiración que sentía hacia el maestro que le hizo la tonsura, es decir, que la ordenó como religiosa. Ella relató que su maestro estuvo siete años, intermitentemente, en *biguan*, y logró el segundo grado de santidad, de un *luohan* 羅漢

²⁵ De ahí se deduce el uso de otros términos para referirse a la misma idea, tal es *biguan suo* 閉關所 o *jingxiu chu* 靜修處, el “lugar donde la persona se disciplina a sí misma, sin perturbarse por lo que suceda afuera” (*Foxue Dianzi Cidian*, 2002). En los templos o en los monasterios, los devotos laicos se reúnen y llevan a cabo el *biguan*. Al pertenecer al linaje de la Tierra Pura, durante el retiro repiten, en silencio o en la mente, el nombre del Buda Amituo.

(*arhat*) el *situohan* 斯陀含 (*sakṛdāgāmin*), que significa que sólo nacerá una vez más y alcanzará el nirvāṇa. Fachuan recordó a su maestro con las siguientes palabras:

Cuando [el maestro] entra en trance, logra separarse del cuerpo. ¿Cómo se puede hacer esto? Es como un pájaro encerrado en su jaula, nuestras facultades mentales están encerradas en el cuerpo, pero cuando el maestro entra en trance, su mente puede escapar del cuerpo, como el pájaro que se echa a volar y en el momento que quiere regresa a su jaula, pues ésta se queda ahí, igual que el cuerpo.

Fachuan inicia la conversación con esta metáfora, en la que representa el poder y la capacidad de su maestro de liberarse de la mente. Esto anima a la religiosa a aislarse en Nanwutai-shan para lograr el nivel de un *luohan*. Para esto, Fachuan explica que, por medio de la meditación, es posible liberarnos de los sentidos que nos tienen atados a este mundo:

Al morir una persona el *shenshi* 神識²⁶ sale del cuerpo, pero también es posible que esto ocurra sin tener que morir, pues también es posible mediante la meditación. Debemos lograr una meditación en la que los sentidos no se utilicen y tampoco se dividan, de esta manera logramos que nuestro *shenshi* se separe del cuerpo. Después de eso podemos usar nuestros sentidos, que ya están puros. Esto último es posible con *miaoxin* 妙心, lo contrario a *wangxin* 妄心,²⁷ todos tenemos *miaoxin*, pero muchos no lo han encontrado y yo tampoco, pero ya empecé el camino en busca de ese *miaoxin*, por medio de la lectura de más de cien sūtras, cuya enseñanza he ido reflexionando durante muchos años.

El término *miaoxin* se define como la mente-corazón profunda y extraordinaria que va más allá del pensamiento humano (Soothill, Hodous, 1951: 234). Se forma con el carácter de *miao*, que significa “maravilloso, excelente” y también “misterioso”, y *xin*, que es “mente, corazón”. La idea de misterio está implícita en la palabra y si observamos la interpretación que nos entrega Soothill sobre el concepto, éste deja de ser algo comprensible al decir que “va más allá del pensamiento racional.”

Fachuan afirma que, conforme vaya encontrando su *miaoxin*, podrá ir demostrando que está en el primer nivel del camino para convertirse en *luohan*. Después alcanzará el segundo hasta llegar al cuarto nivel. En ese momento el *miaoxin* será

²⁶ El *shenshi*, 神識, la inteligencia, el espíritu, que también se llama *linghun* 靈魂 (Soothill, Hodous, 1951: 335).

²⁷ *Wangxin* es la mente errada, falsa, ilusoria (Soothill, Hodous, 1951: 210).

mayor, pero también limitado, “porque aún más grande que todo —señala Fachuan— es el *miaoxin* del *fajie* 法界 (*dharmadhātu*), cuando logras entender todo el universo.”

Peter Gregory analiza el *Yuanren lu* de Zongmi 宗密 (780-841) y señala que son múltiples las connotaciones del término *dharmadhātu*. Entre otras acepciones, menciona que *dhātu* quiere decir “elemento”, “causa”, “esencia” y “realismo”. A partir de esto deduce que el componente *dharmadhātu* puede referirse a “dharma-elemento”, inherente a todos los seres vivos como una “causa” de su iluminación, o a “esencia de todos los dharmas”, o a “realismo de todos los dharmas”, que se alcanza en la iluminación. Gregory concluye que Zongmi entiende el *dharmadhātu* en términos de *tathāgatagarbha* (la naturaleza búdica) (1995a; 12-13).²⁸ Desde esta perspectiva se puede sugerir que, cuando Fachuan habla sobre encontrar el *fajie*, lo entiende como lo hace Zongmi, o sea, se refiere a encontrar el *tathāgathagarba*, que es inherente a todos los seres vivos y que se alcanza en la iluminación.

El camino que revela estos misterios es la meditación. Fachuan hace hincapié en ello, pero también señala que la lectura de sūtras le ha permitido acercarse a su *miaoxin*. Es decir, la combinación de los textos con la práctica revelaría ese gran misterio. No obstante, aquel que encuentra su *miaoxin*, logra un “pensamiento extraordinario, que va más allá del pensamiento racional”, por lo tanto, tampoco podría explicarlo.

Lo anterior se puede vincular con la idea y la experiencia mística, la cual Van Der Leeuw (1964: 473-474) argumenta que va más allá del éxtasis, más allá de todos los límites, más allá de las condiciones originarias del hombre. Rememora las expresiones de Jaspers, quien señala que en la mística se ha suprimido fundamentalmente la escisión *sujeto-objeto*. El hombre no sólo se rehúsa a aceptar lo dado, sino que también se opone a la cura, a la extrañeza, a toda posibilidad; no necesita ritos, costumbres ni figuras, no habla, ya no da nombres; lo único que quiere es “callar ante lo innombrado” (Mehlis, 13; Jaspers, 84ss.; Hofmann, *Rel. Erlebnis*, 45). No hay nada más característico de la mística que el quietismo y la descripción del *camino* que está dividido en grados y que el hombre tiene que recorrer para alcanzar la meta (Van Der Leeuw, 1964; 475-476).

²⁸ Gregory acude a la interpretación del Zongmi y a la del maestro Fazang 法藏 (643-712) sobre el término *dharmadhātu*, en el Sūtra Huayan. Fazang afirma que se puede entender tres significados para *dhātu*; la causa (*yin* 因), la naturaleza (*xing* 性) y lo diferenciado *fenqi* (分齊). De acuerdo con el primero y segundo sentido de *dhātu*, *dharmadhātu* se refiere a la causa para la realización del noble sendero, o a la naturaleza oculta de la realidad fenomenal. En cualquier caso, el significado se acerca a la idea de *tathāgatagarbha* (1995b; 13)²⁸, que también se traduce en chino como *foxing* 佛性, la naturaleza búdica.

La metáfora del maestro de Fachuan — el pájaro (mente) que puede liberarse de su jaula (cuerpo) — es muy similar a la que el místico fray Francisco de Osuna menciona en su texto *Sobre el recogimiento*:

“[...] cuando la persona devota quiere poner su ánima en la jaula del recogimiento, allá la siente más inquieta que antes, viendo que pierde todo el sosiego pasado, e siente grande agravio teniendo menos sosiego que antes que se diese al tal ejercicio; y son tantas las vagueaciones que a las veces ocurren, que pierde la esperanza de poder seguir el recogimiento...”
(Santullano, 1934: 42)

Francisco de Osuna inicia sus palabras con la metáfora del cazador que encierra al pájaro en una jaula y éste se inquieta al no poder tener la libertad de volar a sus anchas. Para el místico español el pájaro encerrado representa a la mente perturbada, que no se puede tranquilizar; para Fachuan, el pájaro también es la mente que, después de alcanzar un grado superior de meditación, logra salir de su cuerpo (jaula) y retorna libremente. Aunque Francisco de Osuna recalca en el modo en que se debe realizar el sobrecogimiento, ambos religiosos apuntan a tranquilizar la mente.

Fachuan explica que la práctica de meditación sugiere avanzar distintos niveles para lograr “conocer todo el universo”. El camino del místico también requiere superar varios grados para alcanzar la experiencia sublime. Ambas prácticas tienen una finalidad que, quien la alcance, no tiene otra manera de manifestarla sino en silencio.

Desde la perspectiva de la corriente mahāyāna es posible entender el secreto como *upāya*, como habilidad en los medios. Esto último se relaciona con el nivel de práctica. Aquellos que no han alcanzado el nivel de un bodhisattva no se beneficiará de las enseñanzas de los sūtras, no entenderán cómo utilizarlo. Algo similar sucede con el Sūtra del Loto. En el segundo capítulo el Buda señala que hasta ese momento sólo ha revelado enseñanzas provisionales de los seres sintientes, pero que ha ocultado el “verdadero Dharma”. Asimismo, el Buda señala que no todos pueden escuchar ese sūtra, ya que muchos no lo entenderán, e incluso, algunos desearán dañarlo.

Michael Pye apunta que en China, el concepto de los medios o *upāya* se desarrolló dentro de una herramienta hermenéutica muy productiva. Se usó para explicar porqué el Buda habló de diferentes cosas en diferentes tiempos y osciló sus enseñanzas en una escala desde lo más o menos “oportuno o apropiado” o lo menos a más “real”. Este pensamiento influyó en la conformación de las corrientes Huayan y Tiantai. Estas corrientes abordan los sūtras de acuerdo al nivel de verdad en un proceso

llamado *panjiao* 判教 (dogma de clasificación). La lista de *panjiao* identifica niveles progresivos de enseñanza, los cuales son más exclusivos (o menos comprensivos) al acercarse a la verdad última, que sólo conocen los budas completamente iluminados. Los pensadores de Tiantai entendieron de esa manera el Sūtra del Loto, designándolo como “el almacén del secreto, *bimizang* 秘密藏 (1978: 160).

Entonces, si tomamos en cuenta el aspecto del misticismo y del mahāyāna, nos encontramos con tres ideas sobre el secreto; la de no poder revelar el misterio porque va más allá del entendimiento racional; el no querer explicarlo porque no se está listo para entenderlo; y finalmente el no querer revelarlo porque puede ser dañado. En el caso específico de algunos sūtras, al no poder ser revelados, se convierten en secretos.

El misterio en torno a la doctrina, a la comprensión de los sūtras y a los niveles de meditación es parte del discurso de Fachuan, que ella busca esclarecer. De ahí que decida adentrarse en el espacio sagrado montañoso, para lograr la práctica que le permita acercarse al entendimiento de estos misterios. La montaña sagrada tiene la característica de no sólo albergar a practicantes y brindar las condiciones de aislamiento, sino también de ser en sí misma, un espacio poderoso, que oculta. De lo anterior se puede entender otros aspectos que se mantienen en secreto, como el no querer revelar el lugar donde habita un monje eremita en la montaña. En conversación con la religiosa Kulan, quien habita en el Doushuai-tai 兜率臺, otro pico de Nanwutai-shan, señala que hay muchos secretos que no puede revelar. Se refiere a un monje que desde hace un largo periodo vive en Zhongnan-shan, practica de una manera excelente, come muy poco y se alimenta de las cortezas y las raíces de los árboles. La identidad y el lugar específico en el que habitaba ese monje eran secretos que Kulan debía callar.

A esto último, la religiosa agrega que en Zhongnan-shan el poder de la mente no tiene límite, “no hay velos que no te permitan practicar, el dominio espiritual [que se percibe] es muy intenso.” Kulan afirma que cuando se practica en la montaña, las capacidades para meditar y llevar una vida budista mejoran; asegura que los devotos que han ido a Nanwutai-shan y luego regresan a sus casas son capaces de beneficiar a otras personas; “no sólo los monjes logran tener esas capacidades, los laicos también son *chujia* 出家²⁹ o bodhisattvas en sus propias casas.”

Es interesante como el espacio se convierte en un aspecto fundamental para crear misterio y ocultar secretos. El no querer revelar el nombre y la morada de aquel

²⁹ *Pravraj*, dejar el hogar para convertirse en monje o monja (Sootihill, Hodous, 1951; 166).

monje se aúna a la percepción de la montaña como un espacio donde es posible eliminar los velos, que no permiten observar más allá de esta realidad. De esta manera, Kulan sugiere que, quien se inserte a practicar en la montaña por muchos años, alcanzará el nivel más alto de sabiduría, por lo tanto, el despertar. Se puede concluir entonces, que el espacio colabora mantener oculto a todo aquel que supera las ataduras de este mundo.

Los *hibutsu* 秘仏 de Kannon en Saigoku

Una de las figuras más evidentes de la presencia del secreto en el budismo es el *hibutsu*, entendido como “imagen secreta del Buda”. Éstas no necesariamente son íconos específicamente de los budas, sino también de los bodhisattvas.

Un *hibutsu* se define como una estatua budista que normalmente se guarda en un altar (*zushi* 厨子), lo que las hace invisible a la mayoría de las personas (Rambelli, 2002: 282). Sólo en ciertos momentos especiales como en ritos, festivales, exhibiciones temporales en el museo o en algún ofrecimiento en el templo se muestra el *hibutsu* (Rambelli, 2002: 272).

Es muy probable que las primeras imágenes que se ocultaron fueran los primeros íconos que llegan a Japón, porque eran considerados tesoros que debían proteger. Un ejemplo, es la tríada de Amida en el Zenkōji 善光寺, en Nagano, que llega a Japón en 552 y se considera la primera imagen budista en ese país (Rambelli, 2002: 273). Otra imagen antigua está en el templo Seiryōji 清涼寺 en Kioto, que se trajo desde China en 987 (o 986) por Chōnen (938-1016) y es tradicionalmente considerada como una representación a escala real de la imagen de Śākyamuni que se hizo en vida.

Las leyendas en torno al origen de las imágenes realzan su sacralidad y, por lo tanto, deben ser protegidas de la mirada de cualquier ser humano. De esto último se deriva la necesidad de ocultarlas. Rambelli (2002: 275) destaca la explicación del Kōryūji raiyūki que se entrega al respecto:

Los iconos budas tienen un espíritu, que no debe ser contaminado (por el contacto fácil). Deben ser ubicados en una sala y no ser adorados en un camino sin control. Si una persona ignorante toca el ícono esa persona está sujeta a recibir un castigo divino.

Algunos *hibutsu* nunca se muestran, e incluso, los monjes encargados de su protección tampoco lo ven. Durante la creación de la imagen, los escultores de *hibutsu* debían lavar su cuerpo y llevar una máscara de color blanco (Rambelli, 2002: 285).

Entre las imágenes *hibutsu* de Kannon no reveladas al público está Kannon del Sensōji 浅草寺 (Tokio) y Kannon de mil manos del Kokawadera 粉河寺. El *hibutsu* en el Kannonji 観音寺 en Esashi, Hokkaido, sólo se muestra una vez durante la vida del abad del templo. Kannon de 11 cabezas y mil manos del Kimiidera 三井寺 en la prefectura de Wakayama se muestra una vez cada cincuenta años. Kannon de mil manos o Senju Kannon del Kiyumizudera 清水寺 en Kioto y Nyoirin Kannon del Ishiyamadera 石山寺 en la prefectura de Shiga son visibles una vez cada treinta y dos años.

Cuatro de los templos que se han mencionado arriba –Kimiidera, Kiyomizudera, Ishiyamadera y Kokawadera— pertenecen a la ruta de peregrinación Saigoku. De los treinta y tres templos de Saigoku, veintiocho tienen imágenes *hibutsu*. Aquellas que se muestran al público se hace en el periodo determinado, y se lleva a cabo el *kaicho* 開帳 o “apertura de las cortinas”, ceremonia en la que abren las puertas del receptáculo de madera, en donde se guarda la imagen, y se revela a todos los visitantes. A veces se decide mostrar la imagen en alguna fecha auspiciosa o para conmemorar algún evento histórico. Esto sucedió con la imagen del Ishiyamadera, que se esperaba su apertura en 2024. No obstante, debido a la conmemoración de una fecha histórica del templo se mostró en 2011.

La mayoría de los *hibutsu* de Kannon de Saigoku son imágenes que pertenecen al budismo esotérico japonés o Shingon, pues esta corriente fue impulsadora en la creación de imágenes ocultas. Esto último tiene que ver con la idea que surgió en torno a la imagen; el ícono budista no es meramente la representación, el símbolo de una presencia trascendente, sino que comparte su naturaleza. Bernard Faure considera los significados que podemos descubrir cuando vemos un ícono como algo vivo o como imagen eficaz. Asimismo, intenta liberarse de la obsesión por algunos conceptos (simbolismo e iconología en el sentido de Panofsky) y la forma (estilo), y recuperar la carga afectiva, la efectividad y la función del ícono (1998: 779). Con esto trata de enfatizar en la idea budista del ícono como “imagen viva” de la divinidad.

La mayoría de los autores de los textos del budismo shingon desarrollaron un argumento sobre la imagen, que se basa en dos puntos: la naturaleza absoluta e incondicionada de las imágenes de Buda y, por lo tanto, ser parte de un *maṇḍala* universal. Desde esta perspectiva las imágenes son parte del espacio incondicionado del *dharmadhātu*. Al tener una naturaleza incondicionada, adquiere una superioridad ontológica y soteriológica. (Rambelli, 2002: 286) De esto se deriva las ideas que

introduce Kūkai, entre otros, al distinguir entre los aspectos condicionados e incondicionados del *dharmakāya* (cuerpo-dharma) y enfatiza que esencialmente ambos no son distintos. En la doctrina mahāyāna, *dharmakāya* se entiende como la conciencia no dual del vacío de todas las cosas, indiferenciada entre los budas (Makransky, 2004: 78). Así las imágenes budistas están localizadas entre el límite de estas dos modalidades ontológicas. Esta liminalidad es incluso más prominente en el caso de los *hibutsu*. Al estar ocultos casi todo el tiempo, la invisibilidad pasa a trascender el aspecto condicional (corpóreo) (Rambelli, 2002: 282-283).

Quisiera detenerme en este último aspecto, en el que se destaca la función que adquiere la imagen budista. El poder del *hibutsu* se eleva a imagen viva, como todas las demás imágenes budistas, no obstante, el carácter de imagen oculta permite crear en la mente del devoto una creencia aún más elevada hacia este tipo de ícono. Esto porque el misterio que supone tanto el espacio del *dharmadhātu* como el cuerpo *dharmakāya* se resguarda en la imagen oculta que el propio devoto entiende que no puede observar, pero sí visualizar. Desde el entendimiento del budismo esotérico, el *dharmakāya* se concentra dentro de los objetos materiales, en este caso, la imagen, que participa como parte del *maṇḍala* universal. Los misterios esotéricos del *dharmakāya* apuntan a la iluminación, de una manera directa, absoluta y no dual (Teeuwen, 2006: 14). De esta manera, es evidente la relación entre secreto y poder, la imagen se carga de una fuerza poderosa que, al mismo tiempo, debe ser controlada.

El poder es un elemento crucial en el ambiente religioso y así como las imágenes alcanzan poder, las corrientes budistas utilizan a sus propios íconos para sobrepasar a las demás corrientes. Hayami Tasuku señala que desde el siglo X en adelante las sectas Tendai y Shingon lucharon por proveer nuevas tecnologías espirituales, que refuerzan la autoridad de las instituciones. Es el caso del patriarca de Ono Shingon, Ningai 仁海 (951-1046), quien popularizó la idea que las seis Kannon de la corriente shingon representaban el *honji* 本地, el “fundamento”, lo que la deidad es “en el fondo” en el *suijaku* 垂迹, en sus “manifestaciones, el rastro visible de la realidad invisible, la realidad de fondo.”³⁰ También se las vincula con los seis mundos o realismos de transmigración, en donde cada una de las Kannon cumple el papel de salvadoras (Fremerman, 2008: 18).

³⁰ En la traducción de Luis O. Gómez Rodríguez, 7 de marzo de 2011.

COLECCIÓN ALADAA

La teoría *honji suijaku* afirma que la deidad shintō se considera un buda o un bodhisattva (Morrel, 1999: 415). Ésta fue una de las teorías más difundidas en Japón y fue fundamental para la integración del budismo en ese país. Al mismo tiempo, se transforma en la revelación de la verdad escondida detrás de los *kami*, pues éstos habrían mantenido en secreto su identidad budista. De la misma forma, el *hibutsu* no sólo esconde a la divinidad budista representada en ese ícono, sino también adquiere las características del *kami*, que suele ser invisible, oculto detrás del velo del secreto y asociado con una imagen oculta budista, en la que se manifiesta (Hur, 2009; 55).

Las seis Kannon Shingon que señala Ningai son Sho Kannon 聖觀音, Jiuyichimen Kannon 十一面觀音 Senju Kannon 千手觀音, Juntei Kannon 准低觀音 Nyorin Kannon 如意輪觀音 y Bato Kannon 馬頭觀音. Tanto Senju como Juichimen Kannon son los íconos que dominan en la peregrinación, ya que aparecen en veinte y uno de los treinta y tres templos de Saigoku (Gump, 2005).

Conclusiones

Este texto es una breve introducción sobre el secreto en el budismo, un tema amplio que se puede investigar desde diversos matices. La complejidad y los escasos estudios que se han realizado al respecto dificultan su análisis, no obstante, las diferentes perspectivas que se han analizado permiten abrir nuevas puertas a futuras investigaciones.

En un principio me refiero a cómo entender dos maneras de crear secretos en el budismo, muy distintas una de otra, pero que comparten ciertas características. Por una parte, destaco la experiencia y la percepción de las monjas de Nanwutai-shan en torno a la práctica de la meditación y los niveles que se deben alcanzar para lograr convertirse en *arhat*. La monja Fachuan entiende que el camino se debe seguir por medio de la lectura de sūtras y la práctica aislada. Al mismo tiempo, entrega el ejemplo de su maestro como aquel que logró un nivel superior. Fachuan conoce los pasos para alcanzar el despertar, entiende que debe encontrar su *miaoxin*, pero al mismo tiempo, el proceso a seguir es un misterio y, aunque pudiera revelarlo, no tendría palabras para explicarlo, pues va más allá del entendimiento racional. De ahí que el secreto se

mistifica y más que una revelación se convierte en una experiencia que, quien logra conocer, se mantiene en silencio.

Por otra parte, el secreto también se entiende como lo que no se debe enseñar, no sólo porque no será comprendido, sino porque puede ser dañado. Con esto último es posible entender también la actitud de la monja Kulan, de no querer revelar la morada ni la identidad de aquel monje que habitaba en la montaña. Mantenerlo en secreto es también una manera de proteger al monje de las personas que interrumpen su práctica. Al mismo tiempo, su ocultamiento aumenta el misterio que el espacio montañoso es capaz de producir.

La relación entre protección y secreto también se manifiesta en los *hibutsu*, cuyo ocultamiento es evidente porque sabemos que la imagen se encuentra dentro del receptáculo que la protege. De ahí que el *hibutsu* se puede entender como un secreto externo, que no se ve, pero está presente. Sin embargo, desde las ideas de la corriente shingon, también funciona como un secreto externo, que oculta otros internos, porque no sólo se identifica como *dharmakāya*, sino también representa ese espacio “liminal” que une este mundo con el *dharmadhātu*. Al respecto es interesante observar que tanto la perspectiva de Fachuan como la teoría shingon de las imágenes budistas son dos vías para alcanzar o ver “todo el universo.” Desde la perspectiva del monje Zongmi, también son vías para encontrar la naturaleza búdica, otro de los grandes misterios del budismo mahāyāna.

Bibliografía

Buswell, Robert E. (edit.). (2004). *Encyclopedia of Buddhism*, Estados Unidos, Macmillan Reference.

Faure, Bernard (1998). “The Buddhist Icon and Modern Gaze”, *Critical Inquiry*, 24, no. 3.

FREMERMAN, Sarah Alizah (2008). *Divine Impersonations: Nyorin Kannon in Medieval Japan*, A Dissertation submitted to the Department of Religious Studies and the Committee on Graduate Studies of Stanford University in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Stanford University.

COLECCIÓN ALADAA

Gregory, Peter (1995). *Inquiry into the Origin of Humanity*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

GUMP, Steven. E., *Mythologies and Miracles: The Saikoku Kannon Peregrinogenesis*, University of Illinois, Southeast Conference of the Association of Asian Studies, http://www.uky.edu/Centers/Asia/SECAAS/Seras/2005/Gump.htm.htm#_edn21
(recuperado, noviembre, 2010)

Hur, Nam-lin (2000). *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensōji and Edo Society*, Cambridge (Massachusetts), Londres, Harvard University Press.

Santullano, Luis (edit.) (1934). *Místicos españoles*, Madrid, Biblioteca literaria del estudiante, Tomo XVIII.

Soothill, William Edward y Hodous, Lewis (1951) 中英佛學辭典 *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (Taiwan: Buddhist Culture Service 佛教文化服務).

Morrell, Robert E. (1999). "Mujū Ichien's Shintō-Buddhist Syncretism", *Religion of Japan in Practice*, Princeton Readings in Religions, Princeton, Princeton University Press

Scheid, Bernhard y Teeuwen, Mark (edit.). (2006). *The Culture of Secrecy in Japanese Religion*, Nueva York, Routledge.

Rambelli, Fabio (2002), "The Limits of Buddhist Representation", *Monumenta Nipponica*, Vol, 57, No. 3, Sophia University.

Van Der Leeuw, G., de la Peña, Ernesto (trad.) (1964). *Fenomenología de la religión*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bai Juyi (Haku Rakuten): influencia de su obra poética y simbolismo de su imagen en la literatura de Japón

Radina Plamenova Dimitrova

Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México

Los primeros contactos entre China y Japón datan desde los inicios de la era común.³¹ La proximidad geográfica facilita a que estos contactos se vayan profundizando e intensificando con el paso del tiempo. Japón experimenta la fuerte influencia de la cultura china y adopta muchos de sus alcances, especialmente en lo que se refiere a la escritura, la religión, la filosofía, la arquitectura, etc. Desde la perspectiva del país insular, la estrecha franja de agua que lo separa del continente siempre ha desempeñado un papel doble: un escudo contra las invasiones de carácter militar y, al mismo tiempo, una barrera a superar a la hora de nutrirse de la rica y sofisticada cultura que se desarrolla en el imperio. Y en lo que se refiere a las influencias literarias y artísticas, aquella barrera permeable se transforma en absorbente. Entre los países que pertenecen al área cultural de China, precisamente es en Japón donde la literatura china es leída, coleccionada e imitada con mayor devoción; ciertos temas histórico-literarios del continente adquieren gran relevancia dentro de la cultura tradicional japonesa.

Sin embargo, la parte más interesante de este proceso de absorción consiste en la reelaboración del material adoptado para convertirlo en parte genuina e inseparable de la propia identidad cultural. Más allá de la diligente imitación, es fascinante la destreza con la cual los japoneses recrean “lo chino”, según sus conceptos estéticos, resignificándolo y dándole nuevas dimensiones. Es una minuciosa labor de afinar y reordenar los pedazos del caleidoscopio artístico chino con el objetivo de reproducir el paisaje cultural autóctono y transmitir la simbología propia. A semejantes transformaciones es sometida la imagen de un poeta chino, cuya obra ejerce enorme influencia sobre la literatura temprana del país insular. Se trata de Bai Juyi 白居易 (772-846), quien vive durante la dinastía Tang media y es el tercer poeta más reconocido de su época, junto con Li Bai 李白 y Du Fu 杜甫. En esta ponencia me

³¹ Una primera mención de Japón aparece en la crónica *Libro de la Han Posterior* (*Hou Han Shu* 后汉书), la historia dinástica de dicho período (25-220 d. C.).

propongo analizar el papel de la imagen de Bai Juyi en función de símbolo transportado y mediador cultural entre los dos países, enfatizando el hecho que no solamente su creación literaria, sino también él mismo viaja a través de la barrera y es absorbido dentro de la cultura y la literatura de Japón. Mi principal objetivo será abordar la metamorfosis del poeta en un personaje literario, al igual que el empleo de su imagen como conducto de diversos mensajes estéticos y hasta políticos.

Hablar de la cultura japonesa e insistir en su histórica dependencia intelectual de China es, según las palabras de David Pollak (1983), “enunciar lo obvio y explicar nada”:

Nosotros consideramos estos dos países una unidad cultural y geográfica, la Gran Tradición y su menor dependiente cultural; vemos al diminuto Japón situado en el borde del enorme ámbito de la influencia cultural china – exactamente como los chinos pensaban de Japón, cuando lo consideraban del todo (p. 359).

Esta retórica de la cultura superior como un solemne ejemplo a seguir para la inferior – ayudándole a elevarse pero quedando eternamente insuperable – resulta altisonante y poco convincente a la hora de apreciar la nueva vivencia que adquiere cada detalle cultural, adoptado por la tradición receptora. Sería incorrecto absolutizar la relación entre las dos culturas como la de un benefactor y un beneficiario, sin reconocer la reciprocidad del interés demostrado por ambas partes. El país insular gradualmente adquiere una gran importancia para los chinos y llega a gozar de considerable atención por parte del gobierno de la dinastía Tang 唐 (618-907). Durante los periodos Nara 奈良 y Heian 平安 temprano (siglos VIII y IX) transcurre un intenso proceso de sinización, a lo largo del cual “la adquisición de la cultura de Hua 華 (llamada “china” por los extranjeros) consistía en misiones formalmente organizadas para la corte de Chang’an [...] denominadas ‘Embajadas enviadas a Tang’ (遣唐使) [y] recibidas con gran cortesía” (Schafer, 1989, p. 380).³² En el período 607-894 estas delegaciones a

³² La recepción de embajadores japoneses se realizaba con solemnidad, como lo demuestra el caso de Fujiwara no Kiyoka, cabeza de la décima misión, quien visitó la corte china en 752. El emperador

nivel gubernamental se realizaban con regularidad; sus integrantes solían ser oficiales de alto rango, hombres de letras y monjes budistas.³³ Los objetivos principales eran de fortalecer los lazos comerciales, promover el intercambio en el ámbito de la religión y diversificar las formas de comunicación cultural. Implícita quedaba la tarea de la formar a los miembros de la élite cortesana japonesa como verdaderos expertos en las tradiciones y las costumbres de la cultura de Hua. La calidad misma de nobleza era inseparable de la clásica educación china. Una serie de emperadores eruditos vieron como una importante tarea el fomento de los estudios chinos. Durante el período Heian temprano, los literatos japoneses dedicaron muchos esfuerzos a la creación de obras en los géneros *kanshi* 漢詩y *kambun* 漢文 (términos que denotan respectivamente la poesía y la prosa escritos por autores japoneses en idioma chino clásico). Esto demuestra tanto el entusiasmo como la necesidad de los japoneses de comunicar, en un plano de igualdad, con el continente y tener acceso a la gran variedad de logros que ofrecía su prestigiosa cultura.

La máxima expresión de esta tendencia es la incorporación de la poesía china como un género dentro de la tradición poética de Japón. Tal vez el más conocido ejemplo de esta coexistencia es la antología *Wakan Rōeishū* 和漢朗詠集 (*Colección de poemas chinos y japoneses para cantar*), compilada alrededor del año 1013 por Fujiwara no Kintō 藤原公任 (966-1041). El contenido de la antología delinea los tres niveles que conforman el canon poético japonés en aquel tiempo: autores chinos (de la dinastía Tang, entre los cuales Bai Juyi); poetas japoneses famosos por sus obras en lengua china (por ejemplo, Sugawara no Michizane)³⁴; y poetas japoneses que escriben en el autóctono género *waka*.³⁵ La proporción es aproximadamente 3 a 1 a favor de los poemas chinos (588 : 216), lo cual revela el predominante gusto por la poesía clásica de Tang que marca profundamente la época Heian.

Xuanzong 玄宗 personalmente compuso un poema para despedirse del funcionario japonés (Schafer, 1989).

³³ En la primera mitad del siglo VI, la doctrina budista es introducida en Japón por medio del reino Paekche en la península coreana, y a finales del siglo VII se estable como religión oficial.

³⁴ Suguwara no Michizane 菅原道真 (845-903), ilustre académico, funcionario y literato de la era Heian, quien es el principal promotor de la cultura y literatura china en la corte japonesa. Famoso por su talento de escribir *kanshi*. Después de su muerte, es deificado como *kami* de la literatura.

³⁵ *Waka* 和歌 es la poesía japonesa escrita en lengua nativa, contrastando al estilo *kanshi*. Vinculado con ella es el *uta* 歌, poema antiguo de 31 sílabas. Los dos son emblemas de la auténtica cultura del país insular y son considerados “la más clara expresión de la identidad nacional” (Hirakawa, 1981, 397).

El crédito de que la poesía china sea tan altamente apreciada en la tierra de Yamato puede ser merecidamente atribuido a toda una pléyade de literatos chinos como Wang Wei, Li Bai, Du Fu, etc., cuya labor artística aspira a la perfección en todos los aspectos: la métrica, la rima, el contenido, la simbología, etc. Sin embargo, entre ellos hay uno que destaca tanto por su indiscutible talento como por su enorme popularidad dentro y fuera del imperio chino. Ésta última se debe en gran medida a la sincera y ardiente preocupación del poeta por las injusticias sociales y las penurias que día con día sufre su pueblo. La proximidad que él siempre procuró mantener con la gente común se ha perpetuado en una afectuosa imagen: el poeta sentado al lado de alguna vieja campesina, sometiendo a prueba sus últimos versos. Precisamente el lenguaje tan accesible y la predominación de temas sociales en sus poemas le ganan el amor y el respeto del pueblo, y no sólo el del imperio Tang: en Japón su persona y obra se convierten en culto. En su artículo “Sobre el mediador literario”, el orientalista ruso Nikolai Konrad (1979) ilustra mediante una anécdota el gran impacto que tenía este literato chino en la isla:

En las memorias que nos han llegado de Fujiwara Takemori, un representante de la culta élite gobernante de Japón durante la época del feudalismo temprano, en una nota del 838 se cuenta lo siguiente: Takemori había caído en desgracia, es decir, fue expulsado de la capital y mandado a la periferia del país; servía como inspector de aduana en un puerto de la isla Kyūshū. Allí embarcaban navíos del imperio Tang. Revisando las mercancías de un barco, Fujiwara Takemori vio en el camarote del capitán un librito. Resultó que era la colección de nuevos poemas de Bai Juyi, recientemente publicado en China.

Takemori inmediatamente se percató de que aquello era no sólo un nuevo tesoro poético, sino también un medio que garantizaba su regreso a la capital. Él tomó el volumen y lo envió por un mensajero a la capital, como regalo para el emperador. Sabía que con el libro de nuevos poemas de Bai Juyi recuperaría Su benevolencia. Y no se equivocó (p. 436-437).

En este mismo año 838 y con 67 años de vida, Bai Juyi ya se había retirado de la carrera de funcionario de gobierno y se había dedicado a la doctrina budista bajo el seudónimo “El Ermitaño de la montaña Xiang” (*Xiangshan jushi* 香山居士). Pero antes de alejarse del mundo, él tuvo una vida llena peripecias. Su familia es de Xiagui 下邳³⁶, sin embargo él nace en Xinzheng 新 𠃉 (hoy la capital Zhengzhou 𠃉 州 de la provincia Henan 河南). A los veinte años queda huérfano de padre y pasa sus años jóvenes viajando por la parte central de China. Su talento literario se manifiesta desde muy temprano; se presenta exitosamente a los exámenes estatales y es incorporado al sistema gubernamental: la aspiración de todo erudito chino en aquella época. Gracias a su erudición, es designado miembro de la academia imperial Hanlin 翰林 y pronto asciende a censor imperial de la izquierda (*zuoshiyi* 左拾 𠃉). Llevado por su profunda convicción en la existencia del gobierno virtuoso y su ardiente sentido de justicia, Bai dirige al emperador una serie de reportes que abundan de sugerencias, reprimendas y denuncias. Al mismo tiempo, escribe más de 170 poemas críticos, todos caracterizados por un fuerte tono de protesta contra los abusos de los poderosos y la indiferencia de la clase gobernante. Como consecuencia, a los pocos años es degradado y mandado a servir a Jiangzhou 江洲. Lejos de la capital, en la provincia, pasa la gran parte de su vida y su carrera; hasta que en 829 se establece definitivamente en Luoyang 洛阳, donde fallece en 846. Bai Juyi es testigo de la sucesión de seis emperadores y de las décadas de irreversible trastorno para la dinastía Tang: del esplendor hacia la decadencia y la ruina. La constante inestabilidad que se vive en el imperio motiva a Bai a adoptar una postura de misionero, especialmente en cuanto a las causas sociales: “escribir ensayos en unisón con el tiempo, componer poemas en unisón con los problemas” (Wei, Jiang, 1984, p. 259)

Más de 3800 poemas, de los cuales se han preservado cerca de 3000, conforman el formidable legado literario de Bai Juyi: un hecho que le convierte en el poeta más prolífico de su época. Sin embargo, es gracias a una de sus obras maestras que él y su poesía se vuelven extensamente populares tanto en China como en Japón. Se trata de un largo poema que narra la famosa *Historia de Li y Yang*, cuyos protagonistas son el poderoso emperador Tang Xuanzong 唐玄宗 y su favorita concubina Yang Guifei

³⁶ La ciudad actual de Weinan 渭南 en provincia Shanxi 𠃉 西.

▪ ▪ 妃. El amor legendario sucede en el cenit de la dinastía Tang y conduce a la caída temporal de ésta durante la larga *Rebelión de An y Shi* (755-763).³⁷ Casi medio siglo después, en la misma colina Mawei ▪ 嵬 donde la concubina es asesinada por las tropas imperiales y el romance termina de manera muy trágica, la *Historia de Li y Yang* renace para convertirse en uno de los temas de máxima importancia en la literatura china. En el año 806, tres amigos se pasean cerca del pequeño templo budista Xianyou (*Xianyou Si* 仙游寺) donde Yang Guifei encuentra su muerte: uno es Bai Juyi, los otros dos son el novelista Chen Hong ▪ ▪ y el erudito Wang Zhifu 王 ▪ 夫. Ellos conversan con emoción sobre la *Historia de Li y Yang*. Wang sugiere a sus talentosos amigos literatos que escriban sobre el tema, haciendo una noble competición literaria entre sí, para que el romance “no perezca bajo el polvo del olvido” (Xie, 2006, 76). Así nacen el poema *Canto del pesar interminable* (*Chang Hen Ge* ▪ 恨歌) de Bai Juyi y la narrativa *Leyenda del Canto del pesar interminable* (*Chang Hen Ge Zhuan* ▪ 恨歌 ▪) de Chen Hong. Éstas son las primeras obras claves, respectivamente en poesía y en prosa, que dejarán huella sobre toda la creación literaria posterior en cuanto al tema. Asimismo, se convertirán en obras de referencia para los literatos japoneses, y citas de ellas aparecerán frecuentemente en las páginas de la literatura de la isla.

A *Canto del pesar interminable* los desdichados amantes deben su inmortalidad. El poema causa una gran resonancia en el imperio y rápido se permea por todos los niveles de la sociedad china. Asimismo, pronto se divulga en Corea y Japón, donde se convierte en el poema chino más popular y recitado durante la época Heian. Según escribió un poeta japonés llamado Munemori, “en nuestro país aún los niños frecuentemente canturrean ‘Canto del pesar interminable’, y hasta los iletrados saben versos del poema ‘Laúd’. Los viajeros escuchan sus (de Bai Juyi - *mío*) poemas por todos lados” (Konrad, 1979, 437). Así, gracias a Bai, la *Historia de Li y Yang* se integra dentro de la literatura japonesa y posteriormente es retomada y adaptada por muchos autores japoneses, hasta volverse una auténtica parte de la cultura del país. Sin embargo, el desarrollo literario de la *Historia de Li y Yang* en Japón es un tema muy extenso, el

³⁷ Para más detalles, véase la ponencia “De la plastilina literaria: las transformaciones de la *Historia de Li y Yang* en la literatura china”, presentada en el Primer Congreso Latinoamericano de Estudios Chinos, La Plata, 10-11 de noviembre de 2011 (disponible en CD en Instituto Confucio, La Plata).

cual pretendo investigar en adelante. En la presente ponencia mi propósito es hacer observaciones sobre la metamorfosis del poeta en personaje literario.

Bai es más conocido en Japón con su otro nombre, Bai Letian 白 ▪ 天 (“feliz con su destino”), transliterado en japonés como Haku Rakuten. Su poesía es introducida en la isla cuando él aún estaba vivo; también goza de muy amplia divulgación y ejerce fuerte influencia sobre el *kanshi* japonés. Watson (1975) afirma que “su impacto desplazó los modelos y estilos anteriores y para el resto del período Heian, cuando Japón no estaba en contacto directo con China, las obras de Bai Juyi permanecieron como el ideal para ambas la poesía y la prosa” (p. 10). Como razones claves para la gran popularidad de Bai durante Heian, Watson considera tanto el hecho de que él era altamente valorado en su país nativo como “el tono de intimidad y sinceridad emocional, la susceptibilidad a los males sociales, el estilo relajado y simple” (p. 80-81). Bai Juyi no sólo opacó a sus grandes predecesores Li Bai y Du Fu, sino también se convirtió en un ejemplo, en el sentido literario y humano, hasta transformarse en un ícono cultural y permearse en las páginas de numerosas obras durante el Japón medieval.

Hasta donde he podido profundizar mis investigaciones sobre la imagen de Bai Juyi en la literatura japonesa, puedo afirmar que sus manifestaciones son recurrentes y multiformes. La figura del poeta suele ser moldeada según el contexto histórico y las tendencias político-ideológicas que caracterizan el momento. Proporcionaré tres ejemplos de obras literarias – de distintas épocas y géneros – donde encontramos la imagen del poeta chino. Éstas son la compilación de relatos *Kara Monogatari* 唐物 ▪ [Cuentos de China], la novela *Genji Monogatari* 源氏物 ▪ [El Romance de Genji] y el drama *nō Haku Rakuten* 白 ▪ 天. En estas obras podemos observar la imagen de Bai Juyi interpretada de mander muy distinta, lo cual revela la coexistencia de diversas perspectivas hacia la cultura china: veneración, asimilación, rechazo, etc. Pretendo centraré sobre todo en la última de las tres obras, puesto que ésta me generó muchas preguntas por su específica interpretación y por la resignificación de la figura del poeta.

El poeta retratado

Un retrato realístico de Bai Juyi encontramos en *Kara Monogarari*: una colección de veintisiete cuentos poco conocida, cuyo contenido atestigua el impacto literario chino sobre Japón medieval. Todos ellos relatan eventos conocidos de la historia de China, son ubicados en escenarios del continente y sus protagonistas reproducen “los personajes estables del repertorio de los cuentos moralistas confucianos” (Geddes, 1984, p. 18). Casi sin excepción cuentan con una respectiva fuente en chino clásico, es decir, son traducciones o reelaboraciones de traducciones hechas en épocas más tempranas. Los cuentos se caracterizan por ser narrados en tercera persona, ser didácticos, anecdóticos y de un argumento bastante libre; otro de sus rasgos esenciales es la incorporación de poemas en función de realce. La colección *Kara Monogarari* es representativa para el género *setsuwa* 説話, basado en la tradición oral (como bien indican los *kanji* 漢字 de su denominación) y relacionado con la recopilación de narrativas folclóricas de todo tipo, desde los mitos y hasta las anécdotas.

Según los estudios, *Kara Monogarari* probablemente se ha escrito durante la época Heian tardía o a principios del período Kamakura, es decir, entre finales del siglo XII y principios del XIII. Esta etapa de transición está marcada por una tajante diferencia político-cultural: entre la altamente sofisticada cultura cortesana de Heian, por un lado, y la sociedad militarizada de Kamakura, por otro. Collcutt afirma que “el autor, con el público japonés cortesano en mente, agrega toques que podrían apelar a sus sensibilidad o harían uso de la literatura cortesana ya existente, como *Ise monogatari*, *Genji monogatari*, y *Yamato monogatari*” (1986, p. 80). Según Geddes, “el lenguaje y el tono didáctico parecen típicos de Kamakura” (1984, p. 4). Se puede decir que la colección representa una interesante simbiosis estilística que presenta rasgos típicos de las dos épocas.

En *Kara Monogarari*, Bai Juyi se manifiesta de dos maneras: a través de sus textos y mediante su persona. Seis de los veintisiete cuentos (2, 8, 14, 15, 18, 24) tienen su fuente en la recopilación de obras del poeta: *Baishi Wenji* 白氏文集.³⁸ El cuento dos retrata a Bai en el exilio; los demás representan narraciones en prosa basadas en algunas de sus obras maestras, pero adaptadas a las expectativas de los lectores japoneses. Para los tiempos de creación de *Kara Monogarari*, el romance de Tang Xuanzong y Yang

³⁸ También llamada *Baishi Changqing ji* 白氏長慶集 o *Compilación de Changqing*, es una completa compilación de 75 volúmenes hecha por el mismo autor, de los cuales hoy existen 71.

Guifei, la historia de la chica del laúd, el triste destino de *Li Furen* 李夫人 [Consorte Li] y de *Mei Fei* 梅妃 [Concubina Mei] son temas extensamente conocidos en Japón y convertidos en estereotipos literarios.

El segundo cuento en *Kara Monogarari* lleva el título “Bai Juyi y la chica del laúd” y cuenta un episodio de la vida del poeta en el exilio. Esta narrativa es la representación en prosa del segundo más famoso poema lírico de Bai, *Pipa Xing* 琵琶行 [Laúd]; en ella se pueden delinear tres partes. La primera inicia con detalles sobre el exilio (año, lugar), lo cual deja la impresión de una aspiración historiográfica; luego declara la inocencia del poeta y reclama su injusto destierro. Así, con una frase introductoria, el lector es ubicado en el tiempo y el espacio, y también sumergido en el ambiente pesimista del cuento. El poeta se está despidiendo de un amigo y juntos se pasean por las orillas del mar; él contempla la luna con el alma llena de amargura. Bai no logra “suprimir las lágrimas de remordimiento por lo que pudo haber sido” (Geddes, 1984, p.71). La voz del incansable luchador contra las injusticias sociales se ha apagado; ante los lectores aparece un hombre envejecido, afligido y sentimental.

La segunda parte se concentra sobre la triste historia de la chica del laúd, quien por un momento se vuelve protagonista de la narración. El poeta comparte su melancolía y a su vez le cuenta sus penurias; él confiesa su soledad y desesperación, intensificados por la desolación y la inhospitabilidad del lugar. Ésta es la tercera parte del relato donde, como una suerte de moraleja, se cita un breve poema japonés que evoca profundo remordimiento por las cosas del pasado. En la última frase se da un toque adicional, y completamente ficcional, al retrato del poeta: se afirma que Bai Juyi, cansado de la vulgaridad del mundo, “vivía solo y jamás volvió a poner un pie en la capital” (Geddes, 1984, 73). Esta auto-reclusión contradice a la verdad histórica, puesto que después del destierro Bai continúa con su carrera y también, por un breve período, vuelve a la capital. La radical innovación que se da precisamente al final del relato, podría explicarse con el propósito de refinar la figura de Bai y acercarla a la imagen de un hombre superior: desilusionado con la sociedad humana, retirado lejos de la profanidad y entregado al budismo. Semejante final representa una incursión en el original chino, mediante el cual la historia es adaptada al perfil emocional del público japonés de la época. El vehemente confuciano Bai Juyi es convertido en un resignado ermitaño, con las mangas mojadas de lágrimas y un único aliado: la luna.

2. El poeta detrás del biombo

La presencia de Bai Juyi y sus poemas en la novela *Genji Monogatari* siempre ha ocupado un importante lugar en las investigaciones sobre esta obra. La excepcional novela de Murasaki Shikibu紫式部 (978-1014?), escrita a principios del siglo XI, ha ejercido una fuerte influencia en todos los niveles de la cultura y la literatura de Japón durante un milenio. La obra se concentra sobre la vida de la élite imperial durante la época Heian, pero en ella se reflejan tanto la alta cultura cortesana, como la cultura popular de la época; Bai Juyi y su arte pertenecían en igual grado a los dos ámbitos. Las múltiples citas de sus poemas y referencias a su persona y obra (directas o indirectas) constituyen una de las razones para la canonización de *Genji Monogatari* como el máximo clásico de la literatura japonesa. Durante la segunda mitad del siglo X, cuando vivió Murasaki Shikibu, la *Historia de Li y Yang* era extensamente conocida por el poema *Canto del pesar interminable* y ya se había convertido en leyenda. El poeta y su obra maestra – consagrados en la cultura japonesa – son empleados por la autora para atribuir clasicidad al contenido y para elevar a los personajes y la trama a los más altos estándares de la creación literaria. En este sentido, la imagen del poeta chino en la novela de Murasaki Shikibu es el mejor ejemplo de cómo los japoneses “seleccionan elementos culturales foráneos y los sintetizan dentro de la cultura nativa”; ellos someten el material importado a un proceso de “adopción, adaptación y síntesis” para ajustarlos a su percepción y gusto (Pollack, 1983, 361).

En las páginas de *Genji Monogatari* Bai Juyi se desempeña como un personaje invisible, cuya presencia transparenta por detrás del tejido literario. La mayor parte de las referencias a él y a la *Historia de Li y Yang* se encuentran en dos capítulos: el primero “Kiritsubo” 桐壺 y el duodécimo “Suma” 須磨. La novela empieza con la triste historia de la gran pasión del viejo emperador por su concubina de bajo rango y humilde procedencia, Kiritsubo. De esta relación amorosa nace el protagonista Genji. El obsesivo amor del soberano tradicionalmente es visto por los estudiosos como un reflejo del trágico amor de Tang Xuanzong y Yang Guifei. Esto es literalmente expresado en la primera página de la novela: los aristócratas en el palacio “susurraban entre sí que en la

Tierra Más Allá del Mar (China - *mío*) semejantes sucesos habían provocado disturbios y desastres. [...] algunos la comparaban con Yang Guifei, la amante de Ming Huang” (Murasaki, 2000, p. 1).³⁹ De esta manera la autora de entrada coloca la trama a la par del arquetipo trágico que representa la *Historia de Li y Yang*. En realidad, las historias de las dos concubinas difícilmente se podrían comparar en cuanto a intensidad e impacto; Kiritsubo queda algo insípida al lado de Yang Guifei: la más famosa y controversial de las cuatro bellas de la antigüedad china. La dimensión de las dos se refleja también en su muerte: Kiritsubo agoniza silenciosamente, asfixiada por la envidia que se genera en su contra en la claustrofóbica corte imperial; el asesinato de Yang Guifei es una estruendosa expresión del inmenso rencor del pueblo chino, quien la señala como la raíz de sus desgracias. Sin embargo, la misma comparación entre las dos “enciende” las asociaciones culturales y garantiza la validez de la historia de Kiritsubo como un ejemplo de “amor excesivo con consecuencias trágicas”. El resultado es que, en las palabras de Schafer (1989), “un lustre Hua ha sido aplicado sobre el material ajeno, cuya principal virtud es su sencillez” (p. 385). Igual que la luz del sol que le proporciona su brillo a la luna, los fuertes colores de la *Historia de Li y Yang* son empleados con el propósito de intensificar los matices de la historia de Kiritsubo.

Pollack (1983) analiza en profundidad este recurso y afirma que “La técnica de Murasaki de introducir a ‘China’ para elevar y resaltar a ‘Japón’ tiene resonancias y consecuencias a lo largo de la obra” (p. 364). Uno de los ejemplos que él da para ilustrar su argumento está vinculado con el capítulo doce: el voluntario exilio de Genji a Suma. Aquí dos famosos destierros de la historia china entran en función de arquetipo: el de la bella Wang Zhaojun⁴⁰ y el de Bai Juyi. Murasaki Shikibu retoma una serie de detalles del destierro de Bai y los entreteje en su narración sobre el exilio de Genji: coincidencia de fechas; gran semejanza entre los escenarios y las viviendas en el exilio; las básicas pertenencias que se lleva Genji en el viaje (en primer lugar, una antología de Bai); etc. Sin embargo, lo que más impresiona en “Suma” es la abundancia y compleja sucesión de referencias poéticas: tanto a versos de despedida del poeta chino dirigidos a su amigo Yuan Zhen, como a coplas de Suguwara no Michizane (también exiliado), quien ha sido el mejor conocedor y más fiel seguidor de Bai Juyi en la corte japonesa.

³⁹ Tang Minghuang 唐明皇, “El Emperador Iluminado de Tang”, es el nombre póstumo de Xuanzong.

⁴⁰ Wang Zhaojun 王昭君 vivió en la dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 23 d.C.). Es otra de las legendarias cuatro bellas, quien es enviada por el emperador a casarse con el khan de los hunos, con fines diplomáticos.

Los paralelos en el capítulo “Suma” entre la experiencia real del poeta chino y la ficcional del aristócrata japonés son realizados en múltiples niveles, hasta parecer insondables. Mediante esta estrategia, Murasaki “imparte a sus figuras una mayor profundidad y dimensión y [...] atribuye a sus eventos y personajes sombras chinas, en contraste con las cuales ellos resaltan de manera más impresionante como inequívocamente japoneses” (Pollack, 1983, p. 371). Para nosotros tal vez resulta muy difícil esta tarea de captar y desenredar las alusiones histórico-literarias, pero para el culto lector japonés de Heian esto era meramente un refinado ejercicio de erudición: él disfrutaba el juego de asociaciones, tramado por la autora, al mismo tiempo que sonreía al divisar la sombra del poeta chino, escondido detrás del biombo literario.

3. El poeta conquistador

A lo largo de la historia de Japón, conforme los cambios en el contexto político y los altibajos en las relaciones diplomáticas con China, se han ido alternando la devota fascinación e imitación con la crítica y el rechazo hacia las influencias del continente. A finales del siglo IX – cuando el imperio Tang, sumido en discordia, se está desintegrando durante los últimos años de su existencia – la comunicación entre los dos países queda interrumpida. En 894 las misiones a la corte china son suspendidas y durante los siguientes siglos el intercambio cultural disminuye considerablemente. Observando la caída de la poderosa dinastía Tang y la consecutiva decadencia política en el continente, los japoneses empiezan a tener cada vez mayor confianza y orgullo en su cultura. El largo período de inclinación por lo extranjero hace a los japoneses “más conscientes y apreciativos en cuanto las características y las peculiares excelencias de su propia lengua y literatura” (Watson, 1975 I, p. 6). El triste destino del célebre poeta Suguwara no Michizane viene a ilustrar los cambios en la actitud hacia China: el gran estudioso de la literatura de Hua es despreciado como “creatura de influencia foránea”, consecutivamente es desterrado a la isla Kyūshū y muere pocos años después, en el exilio (Pollak, 1983, p. 374).

Aún más impactante es el destronamiento ficcional de Bai Juyi que sucede en una obra de teatro del s. XV. Mientras que en los tiempos de Murasaki Shikibu la

literatura china todavía “tenía el efecto de refinar la tradición nativa y hacer el idioma japonés un medio más rico y efectivo de expresión literaria” (Watson, 1975, p.6), unos siglos más tarde el paisaje ideológico ya ha cambiado radicalmente; los japoneses han empezado a buscar formas de delimitarse de la influencia continental y reivindicar su propia identidad cultural. Un ejemplo del esfuerzo literario inspirado en tal postura política es la más intrigante, según mi parecer, obra literaria donde aparece el famoso literato chino. Nos trasladamos en los siglos XIV-XV, cuando se dan la cristalización y el apogeo de un género que hoy día representa una de las emblemas del arte japonés: el teatro Nō 能. En aquella época, un gran dramaturgo sintió la necesidad, ante la penetrante influencia china, de adoptar una actitud auto-afirmativa y demostrar ante el público japonés las virtudes de la cultura y la poesía propias. Se trata de Zeami Motokiyo 世阿弥 元清 (1363-1443), el fundador del género Nō, quien dedicó su vida a la teoría y práctica del arte teatral. Muy joven fue introducido por su padre en el medio teatral y pronto llegó a gozar de la benevolencia del mismo Shogun, quien le abrió las puertas del palacio. Allí Zeami obtuvo una doble formación excepcional: por un lado, estudió literatura y filosofía y por otro, conoció a fondo la vida cortesana. Dotado de talento dramático y don literario, él – junto con su padre – introduce la poesía japonesa dentro de Nō. Su impresionante legado abarca no solamente obras dramáticas, sino también unos veinte tratados sobre el arte de Nō, los cuales representan instrucciones secretas destinada a sus inmediatos sucesores; en ellos está contenida la esencia de su pensamiento artístico. Entre los más famosos están *Fūshikaden* 風姿花伝 [Enseñanzas sobre el estilo y la flor], *Shikadō* 至花道 [El verdadero camino hacia la Flor], *Kakyō* 花鏡 [La flor en el espejo], etc.

En sus obras, Zeami fusiona ambas tradiciones, la china y la japonesa. En su primer tratado *Fūshikaden*, el dramaturgo establece nueve tipos de papeles, uno de los cuales es “la persona china” (como regla personaje masculino). La misma existencia esta categoría es un reconocimiento de la profunda infiltración de la cultura de Hua dentro del ámbito japonés. En realidad, los motivos chinos que se observan en la escena teatral de Nō han sido adoptados en la literatura japonesa varios siglos atrás, y su presencia es meramente natural. La enorme parte de las obras Nō hasta hoy conservadas (unas 240) contienen referencias a la literatura china y en aproximadamente una decima parte de ellas la acción transcurre en escenario chino o figura un personaje chino, lo cual confirma la intensa presencia del continente en la cultura insular. Dada la abundancia de

temas y motivos chinos y el alto grado de familiarización del público japonés con ellos, no es de extrañar que, con el cambio en las dinámicas políticas, las formas conocidas se rellenen con distintos, hasta sorprendentes contenidos. Éste es el caso del drama *Haku Rakuten*, atribuido a Zeami, el cual proporciona un retrato negativo del poeta chino tan querido en la tierra de Yamato. En adelante voy a analizar, apoyándome en el texto de la obra, los probables motivos para esta interpretación poco usual.⁴¹

El mismo título anuncia que en la escena aparecerá un personaje chino, y no cualquiera sino el famosísimo Bai Juyi. Sin embargo, la expectativa de verle desempeñarse como el personaje central no se cumple, puesto que en el transcurso de la acción teatral se revela el verdadero protagonista de la obra. Con las primeras replicas del texto teatral, articuladas por el personaje de Bai, el meollo de la obra es comunicado al espectador en forma muy resumida, literalmente con dos frases. Ante nosotros está no Bai Juyi, sino Haku Rakuten, representante del Príncipe de China (es resaltada su función política que le es conferida por la máxima autoridad en el imperio). Él habla de la “tierra en el Este llamada Nippon” (indica que es extranjero). En el tratado *Fūshikaden*, Zeami señala que para el personaje chino cruciales son el vestuario y la máscara, pero no da ninguna instrucción particular en cuanto la técnica de su interpretación: “uno debería actuar de manera ligeramente diferente de la común, entonces esto al público le parecerá vagamente chino” (Zeami, 1941, 226, citado por Quinn, 1992, p. 204-205). Se prescinde de la actuación verosímil que pueda transmitir rasgos concretos de “lo chino”, para únicamente esbozar mediante un gesto o evocar con una palabra la impresión de ello. En este caso, la pronunciación “Nippon” – específica para los extranjeros – es justo aquella sutil desviación que nos indica el origen del personaje. Por último, se comunica lo más esencial, su misión: Bai es “enviado a aquella tierra para poner a prueba la sabiduría de su gente” (p. 249).

El poeta, quien en realidad nunca fue a Japón, de repente es embarcado en un viaje “por los caminos de la mar” para cumplir con un objetivo político. La expedición marítima es descrita mediante un poema, cuyos versos repetidos crean la sensación del movimiento del barco sobre las olas: “iré remando con mi barca hacia el sol poniente, / hacia el sol poniente”, “Lejos se irá mi barca, / mi barca se irá”, “Llego a la tierra de Nippon, / la tierra de Nippon” (p. 249). El traslado por esas peligrosas aguas de

⁴¹ Todas las citas del texto de *Haku Rakuten* son según la traducción en inglés de Arthur Waley, véase *The Nō Plays of Japan* (1957, p. 248-257). La traducción al español es mía.

COLECCIÓN ALADAA

frecuentes naufragios es realizado muy veloz y fluidamente, cual si el embajador imperial posee una naturaleza semidivina. Al arribo, Haku Rakuten ve a dos pescadores quienes, antes de percatarse de su presencia, están cantando: “Las grandiosas aguas se agitan sin parar, / Las olas grises remojan el cielo” (p. 250). Al mismo tiempo ellos recuerdan la antigua leyenda china de Han-rei (Fan Li 范蠡) quien vivió en el reino Yue 越 (hoy provincia Zhejiang 浙江) en el siglo V a.C., y un día se lanzó al mar con su pequeña barca (p. 250). Esta reminiscencia vagamente anuncia el encuentro inminente con el visitante foráneo, hacia el cual los autóctonos no pueden tener una concreta expectativa. No está claro si los pescadores observan con asombro o más bien presienten el movimiento del navío hacia ellos:

Una nube, allí donde se pone la luna
flota como un barco sobre el mar,
un barco sobre el mar,
que echará ancla cerca de nosotros en la madrugada.
A través del mar desde aquel lado lejano,
La jornada del viaje de un barco
Es tan sólo una noche, dicen. (p. 250)

Cuando Haku Rakuten se acerca al viejo pescado, éste afirma que es habitante de Nihon (esta pronunciación le identifica como nativo de la isla) y saluda al poeta por su nombre. Bai queda muy sorprendido que es reconocido tan pronto ha llegado, pero le aseguran que su fama ha llegado desde hace mucho a la Tierra donde sale el Sol. No sólo el nombre y el rostro del poeta son conocidos: sorprendentemente, los pescadores saben también el objetivo de su viaje. Interviene el coro con un canto en que se mezclan alegría, curiosidad y entusiasmo de encontrarse con el famoso misionero, de invitarle a bajar del navío y disfrutar la abundante pesca. Con sincera cordialidad, la gente común confirma ante el poeta su admiración: “¿Cómo pudiéramos no reconocerte, Haku Rakuten?” (p. 251). Sin embargo, en ningún momento se expresa reverencia o miedo,

sumisión o inferioridad ante el posible conquistador. Haku interrumpe el ímpetu colectivo, hablando en lenguaje plano, tosco y elemental, carente de toda deferencia, que contrasta con la expresión elaborada del pescador (la intención del dramaturgo es de demostrar la torpeza del chino en contraste con la delicadeza y la amabilidad del japonés); él se dirige al viejo pescador con varias preguntas y resulta que en ambos países el preferido pasatiempo es el arte poética. “En China jugamos a hacer poesía”, declara Haku; “Y en Japón, sería de su agrado, nos aventuramos al deporte de hacer *uta*”, contesta orgullosamente el pescador. El “juego” es el mismo, pero el estilo es distinto; los japoneses tienen su propia forma de expresión artística, mucho más sofisticada que la china. El pescador precisa que la poesía del continente se ha nutrido de la india y continúa: “nuestra poesía es mezcla de tres tierras [India, China y Japón - *mío*], la hemos llamado Yamato, la gran Unión, y todas nuestros cantos “Yamato Uta” (p. 252). El argumento del pescador presenta una interesante perspectiva: de haberse nutrido de la tradición china, la poesía japonesa autóctona no sólo no queda inferior, sino al revés: se vuelve superior, más sofisticada y de mayor riqueza.

Con un ademán de superioridad, Haku ofrece componer un poema y así inicia el duelo poético, en el cual él será vencido. No es casual que primero recita el chino: el segundo en la competencia siempre tiene la ventaja de poder sobrepasar a su rival. El pescador transforma los versos chinos en un *uta*, el cual según Waley proviene del prólogo de la antología poética *Kokinshū*, compilada en 951 (p. 253). El poeta chino queda desconcertado ante el talento del que se ha presentado como un simple pescador; “Un hombre pobre y desconocido”, insiste su rival y prosigue explicando que no sólo los hombres, sino también todos los seres vivos tienen el don de hacer *uta*. De repente Haku Rakuten, cual si hipnotizado, empieza a continuar igual que un eco las frases del pescador; Waley argumenta que se trata de una especie de encantamiento, donde inicia la revelación de la verdadera naturaleza del pescador (p. 253). Desde este momento en adelante, el poeta chino desaparece de la acción teatral y solamente vuelve a ser mencionado una vez por el coro. Él tal vez queda en la escena, pasmado ante los bailes y deleitado por los cantos que glorifican la poesía de Yamato. “¡Diez mil años sea nuestra tierra inviolable!”, exclama el coro al final del primer acto y esta frase resuena como un grito de resistencia. Desde allí empieza el segundo acto, donde se produce una metamorfosis y un grandioso festejo divino: el pescador se manifiesta como el espíritu de la poesía, *Sumiyoshi no Kami*, “cuya fuerza es tal que / ¡no permitirá que nos

COLECCIÓN ALADAA

subyugues, O Rakuten!” (p. 256). La escena teatral se transforma en una epifanía. A la danza ritual son convocados una serie de deidades shintoístas y budistas, para contribuir con sus poderes a la victoria sobre el presunto colonizador:

Mientras ellos volaban por doquier sobre los mares,

Agitados en la danza, las mangas de sus prendas

Levantaron viento, un viento mágico

Que sopló hacia la barca china

Y – a velas llenas –

La mandó de regreso a las tierras de Han. (p.257)

El teatro Nō es un acto ritualizado donde se fusionan poesía, danza y música y que “esencialmente consiste en la descripción de estados emocionales, más que en el desdoblamiento de un trama” (Anderson, 1966, 283). Según las especulaciones teóricas de Zeami, el énfasis cae no sobre las técnicas de actuación, sino sobre la danza y el canto; al dominio perfecto de éstos se dedica todo el entrenamiento inicial del actor. El segundo acto de *Haku Rakuten* representa una perfecta síntesis de estos conceptos. La poesía, igual que una diosa Niké, preside todo; la solemne danza llena el espacio de sacralidad y remite a los orígenes de Nō, los rituales antiguos y los bailes folclóricos; el júbilo común se convierte en orgullo nacional, desborda la escena y posee al público presente. ¡Qué más alentador que ver al gran talento de Hua derrotado en su propio campo por la poderosa inspiración nativa!

Meditando sobre el espíritu de esta obra y su impacto sobre los espectadores, es imprescindible considerar otro detalle. La presentación de Nō se hacía en ciclo de cinco obras, cada una de distinta temática y en una secuencia fija⁴², donde la primera obra como regla pertenecía a la categoría *kami-nō* (drama religioso) protagonizada por alguna deidad y enfocada en algún evento auspicioso. El personaje protagónico en Nō

⁴² Se presentaban consecutivamente: una obra religiosa, una de guerreros, una con personaje central femenino, una de “personas vivas”, y una obra de “eventos auspiciosos”.

(*shite*) es la columna vertebral de la obra, quien obligatoriamente debe poseer *yūgen*: aquella específica calidad de elegancia, belleza y gracia, articulada como ideal poético en los *waka* del siglo XIII (Quinn, 1992, 206). Entonces, ¿quién más que el mismo dios de la poesía pudiera cumplir mejor con las exigencias y expectativas en cuanto al protagonista de una *kami-nō*? Su presencia garantiza al espectador una experiencia sublime a través de la obra.

Abrir el un ciclo con la solemne victoria sobre la cultura dominante y una reafirmación de la identidad propia, esto seguramente tenía un efecto muy inspirador sobre el público; especialmente en una aquella época (siglo XV) cuando la comunicación entre Japón y China nuevamente pasaba por una serie de adversidades. Las relaciones diplomáticas y comerciales fueron consecutivamente restablecidas y suspendidas varias veces, según la política de los diferentes Shogunes, quienes rechazaban o aceptaban el vasallaje al imperio Ming. En este contexto, la obra *Haku Rakuten* representa una declaración política; en ella resuenan los sentimientos de aquellos grupos en la sociedad japonesa que se sentían orgullosos de su cultura e inconformes con la dependencia de China. Yip (2007) afirma que “el hecho de que el drama *Haku Rakuten* había sido particularmente popular durante los principios del período Edo puede considerarse como un testimonio del apoyo para la política de aislamiento del shogunato Tokugawa” (p. 513). Por otro lado, Zeami enfatiza en sus tratados que uno de los factores principales en el suceso teatral es el humor del público en el momento dado, y que el actor debe ajustar su actuación a la disposición de sus espectadores en cada ocasión particular. El dramaturgo pone esta especial atención sobre el apoyo y la participación del público porque éste garantizaba la supervivencia de su arte. Podemos deducir que el enfrentamiento teatral entre el poeta chino y *Sumiyoshi no kami* es un reflejo de los sentimientos sociales que predominaban en aquel tiempo, al igual que un testimonio político en contra del sometimiento cultural de Japón.

Según Hirakawa Sukehiro, es muy probable que para *Haku Rakuten* Zeami se haya inspirado en una obra del poeta y monje budista Jien 慈円 (1155-1225) y que haya desarrollado el tema de su drama con base en el siguiente poema:

Cuando desde la tierra de China

COLECCIÓN ALADAA

El viento de palabras

Viene soplando,

Una contracorriente va llevando

Olas de *uta* desde la Bahía de *Waka*.

(Hirakawa, 1981, p. 398)

Esto me hace pensar que precisamente las olas – latidos del espíritu japonés – y la poesía serían los verdaderos protagonistas de *Haku Rakuten*. Los vientos sobrenaturales, producidos por las mangas de aquel cúmulo de divinidades, hacen alusión a las milagrosas derrotas que sufrió la flota de los mongoles a finales del siglo XIII. Los barcos de los invasores fueron destruidos por los tifones, interpretados desde entonces como las fuerzas sobrenaturales de las deidades shintoístas que protegen al país. En *Haku Rakuten*, el “conquistador” chino es derrotado, pero no con fuerza sino con alegría, no a golpes sino a versos, y sin infringirle el menor daño o sufrimiento. Él es ahuyentado a soplos y transportado sano y salvo de regreso a las orillas del continente. Según Yip

los vientos divinos son el producto de las fuerzas unidas de las deidades de Shintō y del Budismo, promoviendo la idea que Japón es protegido por las divinidades de ambas religiones. Así la obra termina en un tono auspicioso, celebrando la longevidad y la prosperidad del reinado japonés (2007, p. 512).

En los ojos del emocionado espectador, Japón queda reafirmado como un país único y suertudo, que hasta merece gozar de la protección divina.

Conclusiones

En este texto procuré presentar la figura del Bai Juyi como personaje histórico y como fuente de inspiración e influencia dentro de la tradición literaria japonesa.

Asimismo, analicé su imagen dimensionada de tres maneras muy diferentes entre sí, en una serie de obras maestras que ocupan un alto lugar en el canon literario de Japón. Me fijé tanto en las interpretaciones positivas, como en las negativas, porque son igualmente específicas y representativas para el único talento de los autores japoneses de pulir los pedazos de material cultural retomado, hasta obtener detalles perfectamente integrados en la auténtica cultura de Japón. Me concentré en especial sobre el drama *Nō Haku Rakuten*, porque allí es donde descubrí una transformación radical – sorprendente pero justificada – de la imagen del poeta chino. El complejo mensaje que emite el autor mediante la destitución de Bai Juyi de su lugar canonizado se despliega en varios niveles: histórico, político, estético, etc. En esta obra resuena fuertemente la preocupación ante la absorción cultural de Japón por parte de China. En los ojos de los japoneses, la cultura china era algo “ajeno u ‘otro’, claramente no japonés, y aún siendo inherentemente digno de emulación, era al mismo tiempo amenazante, no sólo a la física, sino también a la cultural identidad de Japón” (Pollack, 1983, 361). En *Haku Rakuten* lo ajeno está personificado por Bai Juyi, cuya imagen sufre una nueva lectura, contraria a las expectativas: él encarna la hegemonía cultural china que amenaza la autonomía de los japoneses. Representar al mayor ídolo poético no como un benefactor sino como un invasor y luego derrocarlo, equivale a “una revocación ante la prolongada apreciación de la poesía china [al igual que] resoluta defensa de la originalidad y la innatividad de la tradición poética japonesa” (Yip, 2007, p. 511).

Bibliografía

Anderson, G. L. (1966). *The Genius of the Oriental Theater*. NY: Mentor Books, New American Library.

Collcutt, Martin (1986). Review “*Kara Monogatari: Tales of China* by Ward Geddes”. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 40 (1), 78-81.

Feipel, Eugene (1958). Biography of Po Chü-I 白居易 — Annotated translation from chüan 166 of the Hsin T'ang-shu 舊唐書. *Monumenta Serica*, 17, 255-311.

Geddes, Ward (1984). *Kara Monogatari: Tales of China*. Tempe, Arizona: Arizona

COLECCIÓN ALADAA

State University, Center for Asian Studies.

Hirakawa, Sukehiro (1981). In Defense of the “Spirit” of the Japanese Language. *Journal of Japanese Studies*, 7 (2, Summer), 393-402.

Konrad, Nikolai (1979). *Zapad i Iztok* [Oeste y Este]. Sofia: Nauka i izkustvo.

Murasaki, Shikibu (2000). *The Tale of Genji*. Translated by Arthur Waley. Dover: Thrift Editions.

Nakagawa Graham, Masako (1990). The Consort and the Warrior. Yokihi Monogatari. *Monumenta Nipponica*, 45 (1, Spring), 1-26.

Nakagawa Graham, Masako (1998). *The Yang Kuei-Fei Legend in Japanese Literature*. (*Japanese Studies* 6). Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.

Pollak, David (1983). The Informing Image: ‘China’ in Genji Monogatari. *Monumenta Nipponica*, 38 (4, Winter), 359-375.

Quinn, Shelley Fenno (1992). Dance and Chant in Zeami’s Dramaurgy: Building Blocks for a Theatre of Tone. *Asian Theatre Journal*, 9 (2, Autumn), 201-214.

Schafer, Edward H. (1989). Fusang and beyond: The Haunted Seas to Japan. *Journal of the American Oriental Society*, 109 (3, Jul. – Sep.), 379-399

Shimosada, Masahiro 下定雅弘 (2009). Jiedu ‘Changhen ge’ — jianshu Riben xian jieduan ‘Changhen ge’ yanjiu gaikuang 解 ▪ 《 ▪ 恨歌》 — 兼述日本 ▪ ▪ 段 《 ▪ 恨歌》 研究概况 [An Explanation about *Song of Eternal Sorrow*: with a Survey on the Studies on *Song of Eternal Sorrow* in Japan at Present]. *Nankai xuebao* 南 ▪ 学 ▪ (哲学社会科学版) [*Nankai University Journal (Philosophy and Social Science Edition)*], (3), 72-81.

Waley, Arthur (1957). *The Nō Plays of Japan*. New York: Grove Press, Inc.

Waley, Arthur (1949). *The Life and Times of Po Chü-I, 772-846 A.D.* London: George Allen & Unwin Ltd.

Watson, Burton (1975). *Japanese Literature in Chinese, Vol. I & II*. New York: Columbia University Press.

Wei, Deliang 魏得良, Jiang, Shoukang 蒋寿康 (1984). *Zhongguo gudai mingren xiaozhuan* 中国古代名人小传 [Biografías de famosos personajes históricos de China antigua]. Hangzhou 杭州: Zhejiang renmin chubanshe 浙江人民出版社.

XIE, Boliang 柏梁 (2006), Cong Changhen ge dao Changsheng dian 从《恨歌》到

《生殿》 [De *Canto del pesar interminable* a *Palacio de la vida eterna*]. 上海交通大学学报 (哲学社会科学版) [*Journal of SJTU (Philosophy and Social Sciences)*], 14 (1), 76-80.

Yip, Leo Shingchi (2007). *Nō* as Sociopolitical Commentary: Staging Chinese Literati in Medieval *Nō* Theatre. *Asian Theatre Journal*, 24 (2, Fall), 505-516.

Zeami, Motokyo (1966). Haku Rakuten. En G. L. Anderson (Ed). *The Genius of the Oriental Theater* (289-297). New York: Mentor Books, New American Library.

Zhang, Longmei 张妹 (2007). Yuanshi wuyu Tonghu juan yu Changhen ge zhuan de yingxiang guanxi 《源氏物语》〈桐叶〉卷与《恨歌》的影响系日文学与研究 [El capítulo “Kiritsubo” de *Genji Monogatari* en relación con la influencia de *Leyenda del Canto del pesar interminable*], *Riyu xuexi yu yanjiu* 日文学与研究 [*Estudio e investigación sobre el idioma japonés*] (4), 65-69.

El culto a Bixia: Devoción y rituales femeninos de fertilidad en las peregrinaciones a los templos de la Santa Madre y Señora de Taishan.

Walburga Wiesheu

Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), México

La montaña o más bien la serie de picos que conforman Taishan, ubicado a unos 400 km al sur de Beijing en la parte central de la provincia oriental de Shandong, ha sido objeto de veneración desde tiempos muy antiguos. A largo de la historia milenaria de China, en torno a este lugar sagrado se han generado diversas manifestaciones inherentes a varias tradiciones religiosas, aun cuando las creencias y prácticas allí realizadas quedaron más asociadas al daoismo. Desde Zhou Oriental se empezó a configurar un complejo paisaje ritual según el cual cinco montañas representando los cuatro rumbos cardinales y el centro, quedaron designadas oficialmente como los Cinco Picos Guardianes (*Wuyue*) del país. Taishan o el Pico del Este (*Dongyue*), encarnado por su propio Dios de la Montaña o el “Señor de Taishan” –pero en que también se rinde culto al Emperador del Jade, la máxima deidad del panteón daoista– fue considerada la más importante entre estas cinco montañas sagradas (Lewis, 2007). Además de haber constituido un lugar ancestral de veneración de la naturaleza, en el marco del culto estatal oficial, emperadores de dinastías sucesivas le rendían homenaje al Pico del Este, en que realizaban sacrificios imperiales dirigidas a recibir las bendiciones del Cielo para su gobierno terrenal y asegurar la continuidad dinástica de sus linajes (véase Wiesheu, 2012).

Asimismo, al representar el Monte Tai el rumbo cardinal del este, se encuentra simbólicamente asociado con la salida del sol, el amanecer, la primavera y la renovación de la vegetación así como el comienzo de la vida, por lo cual era casi natural que en esta eminente montaña sagrada –cuya cumbre más alta está conformada por el Pico del Emperador de Jade de 1532 m–, también llegaría a conformarse un importante culto popular a la fertilidad. Éste se centró en la deidad femenina de Bixia Yuanjun, la Princesa de las Nubes del Alba y Celestial Madre o Señora de Taishan. En el texto reproducido de una estela conservada en la Biblioteca de Pekín, se proclama que: “Entre

los varios dioses del Pico del Este, la Celestial Inmortal Santa Madre es la más venerada en nuestros tiempos. ¿Cómo no podía ser esto así cuando el este da nacimiento a todo y las diez mil cosas nacen de una madre?” (Peking Library 1599, No. 5827 *apud.* Susan Naquin, 1992, p. 335).

El origen de esta diosa de la fertilidad vinculada con los dioses daoistas venerados en Taishan, probablemente se remonta a una diosa dadora de la vida que existía desde la Dinastía Han (Maspero, 2000) o desciende de una “Dama que Concede Hijos” de la dinastía Tang (Goodrich, 1998). No obstante, el desarrollo de este culto se puede trazar con mayor certeza para la dinastía Song. Cuando en el año de 1008 el devoto emperador Zhenzong se encontraba en el Monte Tai para efectuar los sacrificios imperiales en honor al Pico Sagrado del Este, en un estanque cerca de la cima del monte descubrió una estatua que se había desintegrado y caído al agua. Pensando que representaba a una divinidad, ordenó una réplica en jade de dicha estatua que se colocó en un altar erigido al lado del estanque, el cual de aquí en adelante fuera llamado “Estanque de la Mujer de Jade”, en tanto que el santuario construido en este lugar en un inicio se conoció como el “Templo de la Verdad Clara” (Dott, 1998). Al mismo tiempo, le otorgó a la diosa el título de “Inmortal Celestial, Dama de Jade, Princesa de las Nubes del Amanecer” (*Tianxian Yunü Bixia Yuanjun*); aquí el apelativo de Dama de Jade parece evocar los poderes mágicos y curativos del jade así como la inmortalidad, como aspectos que aluden a elementos importantes conectados con el daoísmo religioso que se conformó desde la dinastía Han, en tanto que en el de Bixia, la palabra *bi* connota al jade de coloración verde azulada, y la de *xia* refiere a la luz del alba, implicando la asociación simbólica de Taishan con el este, el amanecer y la vida, por lo que pronto se empezó a establecer una relación directa con los dioses masculinos de la montaña, es decir el propio Dios del Monte o “Señor de Taishan”, y el Emperador del Jade quien encabeza el panteón de dioses daoista. A partir del siglo XVI, la gente también empezó a dirigirse a la Princesa del Alba o “Señora de Taishan” como *Tianxian Shengmu* o Inmortal Celestial Santa Madre, si bien de modo popular prefirió referirse a ella simplemente como *Niangniang*, apelativo que se puede traducir como “diosa” (Dott, 1998) o “Nuestra Señora” (Naquin, 1992).

Si bien existen diferentes versiones con respecto de su identidad, esta deidad femenina por lo general se considera como una de las muchas hijas del propio Dios del Monte Tai, pero de acuerdo con otra tradición ella fue una hija engendrada por padres

humanos –de nombre Hoja de Jade – que se había transformado en un ser inmortal en Taishan. Curiosamente, en una serie de leyendas que empezaron a circular en la dinastía Qing, se narra como Bixia logró, a través de trucos, imponerse a los dioses masculinos de esta montaña y asumir el control sobre el Sagrado Pico del Este (Dott, 1998; Pomeranz, 2007), lo que podría reflejar la importancia que había cobrado su culto en la etapa imperial tardía.

A finales del siglo XIV el santuario original levantado en honor a esta popular diosa de la fertilidad al lado del Estanque de Jade y cerca de la cima de la montaña, fue completamente reconstruido, agrandado y rebautizado como *Bixia Yuanjun Miao* o Templo de la Princesa o Soberana de las Nubes del Alba, mismo que fuera rebautizado como Palacio Numinoso de Bixia (*Bixia Lingyinggong*) a finales del siglo XV, y desde la dinastía Qing de manera abreviada la gente se refiere a él como Palacio o Santuario de Bixia. Se trata de un majestuoso complejo religioso que en los siguientes siglos llegó a convertirse en el destino principal de numerosos peregrinos, entre los que una parte significativa estaba constituida por mujeres.

Justo en un momento en que el culto estatal al Dios del Monte Tai declinó notablemente, la Dama de Jade empezó a adquirir una gran fama por sus curaciones milagrosas y su supuesta eficacia en conceder a hijos, y sobre todo de hijos varones (Goodrich, 1998, p. 88). Conforme aumentó la popularidad de la diosa y se propagó su veneración, se erigieron otros templos en su honor, en la parte media e inferior de Taishan. A su vez, desde Ming tardío se establecieron una serie de templos dedicados al conjunto de los dioses de Taishan y en particular a Bixia, en una región mucho más amplia, en particular cuando después de haberle dirigido oraciones a la diosa en un templo local, un hijo del emperador Wanli (1573-1619) sobrevivió a la enfermedad de la viruela. Si bien el culto a Bixia se difundió en una forma irregular, es a partir de este momento que las fundaciones de templos de la diosa aumentaron de manera significativa en la capital imperial de Beijing y sus alrededores; de esta manera, en 1640 allí ya existían 48 templos de la diosa, y su cantidad aumentó a 102 en tiempos de la dinastía Qing (Naquin, 2000). Había templos tan lejos como en Suzhou y Wuxi en el sur de China (Pomeranz, 2007b). Junto con esta serie de templos se conformaron redes de peregrinaciones con un sistema de paradas para descansar y pernoctar en templos locales de la diosa, conocidos como Palacios de Viajeros. Algunos templos comenzaron a atraer a una gran cantidad de personas de todo el norte de China. Al llegar al siglo

XIX el culto a esta deidad daoista se convirtió en la manifestación religiosa preeminente e incluso gozó de mayor popularidad que la diosa budista Guanyin.

Entre los santuarios de Bixia existentes en el área de Beijing el más importante ha sido el Templo de Miaofengshan o Montaña del Pico Portentoso, ubicado en las montañas al oeste de la capital y cerca de un manantial en su cumbre de 1330 m de altura. Gracias a la gran fama que adquirió por las curaciones milagrosas de infertilidad y de otras enfermedades, este templo –el segundo en importancia después de su principal centro de culto en Taishan– fue llamado *Lingyanggong* o Palacio de la Respuesta Eficaz, que según la tradición data del siglo XV. La eficacia del santuario y los poderes de la diosa quedaron anunciadas en inscripciones hechas en estandartes y placas conmemorativas, como aquella que versa: “Si haces una petición, vas a tener una respuesta” (*you jiu bi ying*) (Naquin, 1992, p. 362), y de su supuesta facultad de “enviar” ante todo hijos varones, dan cuenta inscripciones en estelas en esta montaña que anuncian que: “aquellos sin hijos varones los van a tener y los que tienen hijos varones, van a tener muchos” (citado en Naquin, 2000, p. 521). La capacidad de la diosa de otorgar favores y efectuar milagros también fue propagada en numerosas canciones y estampas, en tanto que en textos populares se enfatizaba que su generosidad se diseminaba en todas las direcciones y que ésta era accesible a todas las personas por igual. En uno de los “textos maravillosos” intitulado *Baojuan Ming*, se afirma que Bixia “sacó a las masas de mujeres del tormento” (Dott, 1998, p. 141), y en otra serie de escritos religiosos populares conocidos como “rollos de tesoro” (*baojuan*) acogidos como suplemento en el canon daoísta, se le asigna la tarea especial de velar por el bienestar de las mujeres y allí se afirma que: “...no importa si masculino o femenino, si pobre o rico, no importa si nacidos nobles o de bajo estatus, Bixia considera y juzga a todos por igual” (*Baojuan Ming*, Rollo 1.31, en Dott, 1998, p. 140). Pero mientras que santuarios de Bixia como el de Miaofengshan era visitado en su mayoría por personas de la población común, otro templo consagrada a ella, el de Yajishan al noreste de la capital del país, era más conocido por sus visitantes ricos, en particular de eunucos y mujeres de la corte imperial –caso también de la Emperatriz Viuda Cixi de la dinastía Qing– y de otros miembros del sector de la elite (Naquin, 2000).

Aparte de su presunta gran generosidad y facultad de curar la infertilidad y otras enfermedades que representó una fuente poco ortodoxa de un poder social canalizado en última instancia a metas filiales, a esta popular diosa femenina relacionada fuertemente

con las mujeres jóvenes y las nueras (Pomeranz, 2007b), también se le ha atribuido el que provocaba posesiones chamánicas. Según afirma Naquin, su capacidad de poseer a chamanes, de hacer curaciones, enviar hijos, y efectuar milagros parecen haber hecho a la Santa Madre de Taishan más accesible y atractiva que el propio Dios del Monte y haber contribuido a su inmenso éxito en la capital y en todo el norte de China (Naquin, 2000). Llama la atención que surgió todo un subculto chamánico en torno a una devota de nombre Wang Nainai (la Madre Wang), una mujer originaria de Tianjin que había aprendido el arte de curar enfermedades a través del uso de talismanes. De esta curandera se cuenta que un día cuando su sobrino se dirigía a su casa a visitarla, se la encontró en el camino al santuario de Bixia en Miaofengshan, pero al llegar a la casa le informan que ella acaba de fallecer, por lo que fue considerada una persona inmortal y se le erigió un altar en el santuario de Miaofengshan al que solían acudir muchos visitantes provenientes de Tianjin; aunque según otra historia también relatada en la *Crónica de Beijing* del 18 de mayo de 1937, esta divinizada devota de Bixia que cada año había emprendido una peregrinación, allí un día se congeló a causa de una nevada debido a la delgada vestimenta que llevaba y su cuerpo fue colocado en un altar cerca del templo de la diosa (Goodrich, 1998; Naquin, 2000).

Las principales temporadas de las peregrinaciones a los santuarios de Bixia eran en los primeros meses del año, y se concentraban alrededor del día del cumpleaños de la diosa, cuya celebración variaba según la región. Si bien la fecha más común, y al parecer oficial, de su aniversario era el 18 del cuarto mes lunar, desde los tiempos del emperador Ming Wanli, en el área de Beijing éste se celebraba el día 8. El lapso de la quincena del 1 al 15 de este mes, en que se decía que “la montaña estaba abierta” (*kaishan*) (Naquin, 2000. p. 531), se consideraba en especial propicio para obtener las bendiciones de la diosa, de manera que se generaba una gran afluencia de personas que día y noche visitaban su templo en Miaofengshan, montaña que en el siglo XIX también fuera denominada “Pico de Oro”. Se menciona que solamente entre los días 8 y 10 llegaban allí a diario unos 100,000 peregrinos que venían desde tan lejos como Tianjin y Shanghai (Goodrich, 1998); desde Beijing, el viaje se hacía en dos noches y tres días.

En otro templo local, el de Gaoling situado en las afueras de la capital, la eficacia especial de la diosa en tales fechas más propicias se promete de esta manera: “De acuerdo con la tradición popular, en el día 8 del cuarto mes Nuestra Señora envía

hijos: las mujeres sin hijos varones deben hacer plegarias en este día para recibir una respuesta” (*Wanshuzaji* 17:168 de 1593, citado en Naquin, 1992, p. 350).

Entrelazado y vinculado con el culto al Pico Sagrado del Este o Dios de Taishan, pero en particular con Bixia, durante el periodo de Ming tardío asimismo llegaron a constituirse asociaciones religiosas conocidas como “sociedades de incienso” (*xianghui*) que se organizaban para “presentar incienso” (*jinxiang*), es decir, llevar a cabo peregrinaciones, las cuales proveían a los templos más importantes como los de Taishan y de Miaofengshan con toda la parafernalia religiosa necesaria, como son estandartes, incienso, decoraciones de los altares y ofrendas diversas, a la vez que brindaban a los peregrinos alimentos, té y otros servicios como pudiera ser el de reparar zapatos, así como los hospedajes a lo largo de los circuitos de peregrinación. Sus actividades, donaciones y demás aportaciones, como por ejemplo, las reparaciones efectuadas a los templos, quedaron registradas en numerosas estelas conmemorativas levantadas en los santuarios y a lo largo de las rutas de las peregrinaciones. En las temporadas importantes se realizaban también grandes festivales y ferias en que se ofrecían diversos tipos de entretenimientos escenificados por actores, acróbatas, músicos y otros artistas (Naquin, 2000).

Algunas mujeres respetadas en sus comunidades de origen por su gran devoción, su edad, su conocimiento ritual o por haber sido bendecidas por los favores de la diosa, en ocasiones incluso fungían como líderes de tales asociaciones, aunque cabe señalar que muchos peregrinos no se desplazaban como parte de viajes organizados, sino de manera individual o con otros miembros de sus familias, motivados a menudo por cumplir una promesa (*huanyuan*) hecha en la petición original, ya que al ser correspondidos por la diosa, procuraban retribuir en la manera prometida el favor concedido, efectuando una peregrinación al año siguiente (Yang, 1961) para realizar ofrendas de agradecimiento. Aunque entre los peregrinos se han dado pocos casos de penitentes (véase Naquin y Yü, 1992; Goodrich, 1998), se ha observado por ejemplo que mujeres con sus pies vendados han escalado el Monte Tai, con el fin de acumular más méritos, o simplemente para evitar el gasto de la renta de palanquines que por lo general transportaban a los más acomodados a lo largo de la ruta sagrada del ascenso. Aquellas mujeres que no tenían los medios, a las que no se les permitía peregrinar a Taishan o que no tenían a un templo local cerca, en el día del cumpleaños de la diosa, le erigían un altar en su casa, provisto de una imagen de la estatua en su templo principal.

No se sabe a ciencia cierta cuántas mujeres participaban en las peregrinaciones organizadas por las asociaciones de incienso, compuestas por lo general de grupos de vecinos, barrios o gremios profesionales. Según opinan algunos autores (Pomeranz, 1997a), en éstas las mujeres representaban incluso la mayoría, y de acuerdo con Dott (1998), las integrantes del sexo femenino constituían como mínimo del 30 al 40 %, aunque Naquin (1992) estima que en las asociaciones que peregrinaban al santuario en Miaofengshan, ellas eran menos del 10 %, puesto que en las 47 estelas erigidas entre 1689 y 1936, en que unos 7000 nombres habían sido grabados, sólo 300 eran de mujeres. Por su parte, en Taishan, las 33 estelas de peregrinos que datan de entre 1610 y 1937, con la mayoría de éstas del siglo XIX, entre las que contienen cifras de los participantes se enlistan un total de 10,800 nombres, de los que más de 3700 son nombres de mujeres, es decir más del 30 %; de estas asociaciones sólo nueve eran constituidas únicamente por hombres, pero en una del año de 1830, por ejemplo todos sus 101 miembros eran mujeres; se trata de estelas que obviamente representan solo una pequeña porción de todos los grupos que visitaron Taishan, y por cierto, seis de las estelas mencionan a mujeres como los que encabezaban estos grupos de peregrinos (Dott, 1998). No obstante, de diversas menciones en fuentes que indican que “los patios del templo de la Diosa de Taishan estaban repletos de mujeres” (Ayscough, 1917, p. 68 *apud*. Dott, 1998, p. 133) o que “mujeres sin hijos en gran número hicieron peregrinaciones para orar por hijos” –anotada en una viaje efectuado en 1923 (citado en *idem.*)–, se puede inferir que en efecto una parte sustancial de los peregrinos deben de haber estado integrados por mujeres de diferentes estratos sociales. En las observaciones hechas en Taishan en los años noventa del siglo pasado por Dott, plasmadas en su disertación doctoral de 1998, el autor afirma que las mujeres representaban más del 50 % de aquellos que visitaban la montaña.

La montaña sagrada de Taishan en la que “nacen las diez mil cosas” (Naquin, 2000), ha sido y sigue siendo el principal centro de culto de la fertilidad en torno a Bixia y por lo tanto el sitio más numinoso para transmitirle las peticiones en su templo principal, es decir el lugar donde se había desarrollado su culto inicialmente en la dinastía Song. La estatua principal de la diosa en este templo ubicado cerca de la cima de la montaña es considerada su imagen más sagrada y ha proporcionado el modelo para las imágenes colocadas en los demás templos del monte y de otros templos locales dedicados a la diosa o en las incorporadas en los del Dios del Taishan así como para

imitarla en los recuerdos que se venden en estos lugares (Dott, 1998). Desde principios del siglo XVII hasta la década de 1920, la sala principal de este santuario cerca de la cima de la montaña encontraba cerrada mediante una puerta con celosías, de modo que los peregrinos tiraban sus ofrendas a través de éstas, tratando de llegar lo más cerca posible de la estatua, bajo la creencia de que se le atinaban iban a recibir las bendiciones de la diosa (Wu, 1992).

Aunque con una iconografía dispar (Xun Liu, 2004; Pomeranz, 2007a y b), Bixia por lo general es retratada a semejanza de sus contrapartes masculinas veneradas en el Monte Tai, con un cetro de jade que sostiene en sus manos y portando un tocado de tres aves de fénix. Es de señalar que a diferencia de otras importantes diosas chinas como Guanyin y Mazu, a menudo a ella se le representa con los pies vendados, quizás como una expresión de su feminidad y sexualidad (*ibid.*) o como un elemento que facilitaba la identificación por parte de las mujeres con ella.

Además, la patrona de las mujeres y protectora de la vida suele ser representada junto a otras figuras femeninas denominadas *niangniang* (“diosas”, “Nuestra Madre” o “Gran Madre”), diferencia del apelativo de *nainai* que se reservaba para Bixia (Dott, 1998) y las cuales están a cargo de aspectos específicos relacionados con la concepción, el embarazo, el parto, la lactancia y las enfermedades de los niños en su infancia temprana. Destacan, entre este conjunto de diosas acompañantes o asistentes, la Diosa de la Concepción y la Diosa de la Descendencia así como la Diosa de la Viruela, última que se ocupaba de las enfermedades de los hijos como paperas y la escarlata, mas cuya veneración perdió importancia cuando se introdujo la medicina moderna. Estas diosas comúnmente aparecen junto con numerosos infantes alegres y rebosantes, y en particular la Diosa de la Concepción, en vez de un cetro de jade como símbolo de autoridad, figura sosteniendo a un niño varón en sus brazos, y su altar por lo general se encontraba lleno de pequeños muñecos votivos –que en tiempos anteriores solían ser de porcelana, barro e incluso de plata– colocados allí por las suplicantes que deseaban concebir a un hijo y quienes las llevaban a sus casas, para regresarlas después en calidad de ofrenda de agradecimiento, cuando un bebé real les había sido “enviado”.

Bixia es caracterizada como una figura materna, benevolente, generosa, protectora y compasiva, además de que el trato supuestamente igualitario que daba a toda la gente, resultaba muy atractivo para las grandes masas analfabetas y las mujeres

quienes han acudido y siguen acudiendo a ella para buscar su consejo y consuelo. Era una deidad mucho más accesible que sus contrapartes masculinas y puesto que se consideraba en particular eficaz en responder a sus peticiones de concederles hijos, y sobre todo hijos varones e incluso herederos al trono, no solamente personas de extracción campesina y de áreas rurales le han rendido culto sino también miembros de las cortes reales, y si bien su culto nunca formó parte oficial de la religión estatal, sus templos en ocasiones eran objeto de importantes regalos y donaciones imperiales y gozaban del patrocinio de la nueva burguesía que se estaba formando en la capital del Imperio Celeste. Las mujeres que se han dirigido sus plegarias a Bixia y sus diosas acompañantes, y les han hecho peticiones de tener hijos y herederos, la protección de los recién nacidos, u de otra manera para orar por la salud y el bienestar de sus familiares, se han dirigido a la diosa en un tono más bien íntimo y familiar, para así “platicar con la Vieja Abuelita” (*lao nainai*), un apelativo popular que manifiesta la manera coloquial en que las mujeres se han aproximado a ella para confiarle a la diosa sus problemas personales, y aun cuando en ocasiones también pronunciaban oraciones más formales, la comunicación con su adorada diosa se realizaba más bien a través de tales conversaciones personales e informales, ya que importaba más la sinceridad con que se pronunciaban las plegarias y el que las peticiones hechas a la diosa se le transmitían “desde el corazón” (Dott, 1998).

Tanto de las prácticas contemporáneas como de las descritas en documentos de la etapa imperial tardía se deduce que el ritual más importante para pedir hijos ha consistido en “atar una muñeca bebé” (*shuan wawa* –*wawa* significa bebé o muñeca), que en su forma básica involucra el orar a Bixia para tener un bebé y quemar incienso. A continuación la mujer ata un hilo rojo alrededor del cuello de un muñeco votivo que representa al hijo deseado, acto que asegura ritualmente el espíritu de un bebé dentro del ombligo de la mujer. Al parecer se trata aquí de un ritual transmitido oralmente entre mujeres a través de varios siglos, en particular de madres a hijas y de suegras a sus nueras, y el que se remonta por lo menos al siglo XIX, ya que se encuentra documentado en un texto que acompaña una estampa de Año Nuevo que lleva por título el de *Dajie shuan wawa* (“Hermanas atando un muñeco bebé”). En este texto que data del reinado de Guangxu (1875-1908), se describe cómo unas hermanas devotas llevan a cabo este ritual de fertilidad en el interior de un templo local de Bixia, frente a dos de sus diosas acompañantes y bajo la asistencia de una monja daoísta, a la vez que la

estampa ilustra los componentes básicos de esta ceremonia, en que era de suma importancia escoger una buena muñeca que luego la suplicante se llevaría a su casa, y después, al sonar de las campanas y del tambor, orar sinceramente a la “Gran Madre”, prosternarse ante su estatua, amarrar un pedazo de hilo rojo sobre el cuello del muñeco seleccionado para de este modo hacerlo simbólicamente su bebé, y finalmente quemar y llevar incienso a su casa. De hecho, la expresión china de *huixiang* o llevar incienso a la casa tiene el significado de regresar de una peregrinación, del mismo modo que “presentar incienso” (*jinxiang*) se refiere a la acción de emprender una peregrinación. Reproducimos aquí segmentos de dos pasajes de dicho texto incluido y analizado por Brian Dott en su disertación doctoral (1998, p. 149):

La segunda hermana menor Qian tiene una gran sonrisa, ya que mañana es el día 18 del cuarto mes. Pasa por su mente ir al templo. En el interior del templo de la *niangniang* va a atar un hilo alrededor de un muñeco [...] dentro del grupo de las mujeres casadas es la más bella. Amarra un hilo alrededor de una excelente muñeca bebé. Da vuelta a un juguete para entretenerlo.

La tercera mujer Sun es buena y virtuosa. Ya tiene más de cuarenta años...su esposo es un letrado y [...] (tiene) una pequeña niña [...] de repente anhela a un varoncito. Camina al templo. Con un corazón sincero escucha el sonar de la campana y del tambor. Se inclina y ora a la *lao niangniang*: ‘mándame a un buen hijo’. Arrodillada sobre un tapete de lana se prosterna. [...] antes de salir, coloca dinero de incienso sobre la mesa del altar. Pronto regresa a los aposentos femeninos. De vez en cuando, con devoción profunda, ella quema incienso.

En la estampa se representan el interior de un templo de Bixia, las diosas asistentes y los muñecos sobre sus altares; la hermana mayor se ve seleccionado a uno de estos muñecos en el altar derecho; su hermana menor Qian juega con uno de éstos, y la tercera mujer etiquetada con el nombre Sun está arrodillada ante el altar principal de Bixia en el centro y al lado izquierdo del fogón para quemar incienso, en tanto que la cuñada Li se encuentra amarrando un hilo rojo alrededor de uno de los muñecos del altar de la Diosa de la Concepción; en la imagen también figura una monja daoista golpeando a un recipiente de bronce y unas sirvientas de las devotas mujeres sosteniendo varillas de incienso en sus manos (Dott, *ibid.*).

COLECCIÓN ALADAA

Entre otras prácticas contemporáneas poca estandarizadas figura la de colocar una pieza de tela roja en la cama del matrimonio que busca concebir a un hijo; en este ritual, después de haber quemado incienso y haber hecho la suplica por un bebé en el templo de Bixia, una pieza de tela roja comprada para este fin es bendecida por los monjes, expresando la creencia de que la tela transmite algunos de los poderes de la diosa y lo cual llevaría al embarazo anhelado (Dott, *ibid.*). También se colocan pequeñas piedras o guijarros en la bifurcación de tres ramas de un árbol o sobre otras piedras o estelas, gracias a que evoca palabras homófonas como las de piedra (*yazi*) que también quiere decir hijo, y que en su asociación con pinos y cipreses también se encuentra vinculado con tener una prolifera descendencia; asimismo, inspirado en otra connotación contenida en las palabras homófonas de hijo y zapato en algunos dialectos locales, en su estudio efectuado en los años noventa, Dott (*ibid.*) también ha observado que las peticiones a Bixia por tener hijos se acompañaba de ofrendas de zapatitos de pies vendados. Hoy en día, las ofrendas a la diosa incluyen numerosos candados de bicicleta como símbolos modernos de la fidelidad entre las parejas, objetos en que se encierran mensajes que expresan su deseo de permanecer juntos toda la vida; además, se queman ofrendas de dinero votivo, alimentos y vestimenta confeccionada por las propias mujeres quienes realizan diversos actos en agradecimiento a la diosa por la generosidad demostrada. En julio del 2010 pude observar personalmente cómo una familia bendecida con un niño varón, efectuó un pequeño acto ritual de agradecimiento en el altar de Bixia que se encuentra en el renovado Templo del Pico Sagrado del Este (*Dongyuemiao*), en la parte oriental de Beijing, el cual por cierto ahora también funge como Museo de Festividades y Costumbres Religiosas Populares de China.

Para las mujeres que estaban sometidas a una gran presión por la exigencia social de procurar hijos y herederos a sus familias políticas y patrilinajes y las cuales por lo general se encontraban excluidas de los rituales practicados por los integrantes masculinos en la tradicional sociedad china, la participación en peregrinaciones confería a los integrantes del sexo femenino cierta movilidad fuera de sus espacios privados en los que solían estar segregadas, les permitía tomar cierta iniciativa propia y experimentar una dosis de libertad lejos de las restricciones impuestas en sus vidas cotidianas. En sus viajes a los santuarios de la diosa pernoctaban fuera de sus hogares y podían tener contacto con otras personas. Le podían confiarle a la Santa Madre de Taishan sus penas y sus preocupaciones, buscar su consuelo y pedirle consejo, para

luego regresar de las peregrinaciones con grandes expectativas personales de verse recompensadas por la generosa y comprensiva diosa.

Sin embargo, en el contexto de la rígida jerarquía social y de género que imperaba en la tradicional sociedad patriarcal china, no se veía con buenos ojos el que un gran número de mujeres salían de sus casas para visitar los templos de la diosa o para desplazarse a sus santuarios en las principales temporadas de peregrinación. Ante el temor de que además pudieran formarse peligrosos movimientos populares y sectas religiosas, en particular la burocracia imperial sostenía una actitud de suspicacia frente al fervor religioso de las grandes masas incultas y se mostró sumamente hostil ante las festividades y peregrinaciones populares, que por ser ocasiones para grandes concentraciones de hombres y mujeres de todos los estratos sociales se consideraban nocivas para la moral pública. Como consecuencia, en repetidas ocasiones en la dinastía Qing se emitieron decretos que prohibían las asociaciones religiosas al “estilo Taishan”, como las denomina Naquin (2000), debido a que tales reuniones heterogéneas provocaban situaciones que propiciaban el que se alterara el acostumbrado orden social ya que “permitían a hombres y mujeres mezclarse” en espacios públicos (Naquin, 1992, p. 352).

Aún así la postura de algunos emperadores hacia tales prácticas religiosas era más bien ambivalente, y como parte de una devoción más bien personal, ellos mismos, eunucos y mujeres de la corte real manchú solían recurrir a la popular diosa para dirigirle oraciones y pedirle la concesión de hijos varones y herederos al trono real. Figuras tan prominentes como los emperadores Kangxi, Qianlong y la emperatriz viuda Cixi patrocinaban el culto, efectuaban visitas ocasionales y llevaban a cabo ritos en los templos de Bixia, con el objetivo de pedirle “hijos imperiales” y así asegurar la continuidad de su propia línea dinástica (Dott, 1998), al tiempo que gobiernos sucesivos y miembros de la burocracia imperial procuraban deslindarse cada vez más de las manifestaciones religiosas sincréticas y poco ortodoxas que ejercían una gran atracción sobre las masas analfabetas (Pomeranz, 2007b) y los sectores marginados de la población, en tanto que los funcionarios y otros miembros de la elite educada se quejaban de que estas actividades religiosas populares interferían con sus metas de contemplación de la naturaleza y de recorrer lugares de significado histórico que perseguían al visitar las montañas, además de que en su juicio, éstas atentaban contra los ideales y valores del sistema social confuciano (Dott, 1998).

Por lo tanto, en la práctica se hacía patente la existencia de grandes tensiones y amplias contradicciones en la sociedad, así como de una interacción conflictiva entre hombres y mujeres de diferentes estratos. Pese al discurso de igualdad en el culto a la diosa y la retórica de unidad que predominaba en las peregrinaciones, las posiciones sociales diferenciales y de género se guardaban incluso al interior de las asociaciones de peregrinos (Naquin, 2000), y la visión idealizada de que Bixia no hacía distinciones entre sus devotos, distaba mucho de los códigos penales de las dinastías de Ming y Qing, en que los castigos variaban de acuerdo con el estatus y el género de las personas. De la misma manera, tanto las actividades devocionales y rituales como los favores y bendiciones otorgadas por la diosa tenían diferentes implicaciones de acuerdo con la identidad social de los individuos.

En efecto, las actividades religiosas realizadas por las mujeres retaban las normas sociales que regían el opresivo sistema familiar y ponían en entredicho las relaciones de género sancionadas por la sociedad. En su defensa de los tradicionales roles de género, los funcionarios de la burocracia confuciana quienes se expresaban con gran desprecio de las masas “incultas, sucias y apestosas” de los devotos de Bixia (*cfr.* Wu, 1992) y de las asociaciones religiosas que organizaban las peregrinaciones a sus santuarios, intentaban desacreditar a la popular diosa, so pretexto de su poca antigüedad; la particular aversión en contra de las peregrinaciones femeninas se refleja en gacetas locales y guías oficiales de Taishan, y se expresa asimismo en novelas escritas por miembros de la elite letrada (Pomeranz, 2007b). Unos episodios de la novela *Xingshi yinyuan zhuan*, escrita en Ming tardío o Qing temprano, en que se describe la organización de un peregrinaje al Monte Tai en ocasión del aniversario de “Nuestra Señora de Taishan”, por parte de un grupo de mujeres de una localidad de la provincia de Shandong, ponen al descubierto las enormes tensiones domésticas junto con los matices sutiles de las distinciones de clase implicadas, generados nada menos que por la decisión de una mujer de unirse a la peregrinación (Dubridge, 1991 y 1992); al oponerse los integrantes masculinos de la familia letrada y de buena posición social, a tal decisión, su esposo manifiesta la siguiente preocupación: “Hombres y mujeres caminan por las calles todos mezclados. Qué tipo de apariencia representa esto?” (Dubridge, 1992, p. 48).

Fuente de experiencias poderosas y misteriosas para un gran número de peregrinos pobres, las peregrinaciones en sí mismo eran actividades antinómicas y

anárquicas que con facilidad amenazaban el orden social y político; permitían a cierta cantidad de personas desembarazarse de sus posiciones establecidas en la sociedad y, aunque fuera únicamente por un lapso corto de tiempo, aventurarse fuera de los límites de los deberes familiares, sociales y políticos en que normalmente se desenvolvían sus vidas (Gimello, 1992). Fue en particular la participación de no pocas mujeres devotas en peregrinaciones religiosas, la que ponía a prueba las virtudes femeninas prescritas en los códigos de conducta del tradicional esquema confuciano, en cuyo seno se querían ver a las mujeres recluidas en sus hogares, aspecto que se recalcó por ejemplo en las llamadas “instrucciones domésticas” (*jiaxun*) que servían como manuales para magistrados locales que en el afán de conservar las buenas costumbres en las células básicas de las familias y de no poner en peligro la pureza sexual de las mujeres, trataban de desalentar las prácticas heterodoxas y supersticiosas de las mujeres (Furth, 1990). Como parte de un floreciente culto a la castidad de las mujeres que se produjo en la etapa imperial tardía de Ming y Qing (*cf.* Du y Mann, 2003; Mann, 1997; Sievers, 1999) y remarcando la importancia de mantener la dignidad en los aposentos de las mujeres como base para mantener el orden establecido, en una de estas instrucciones trasciende que se consideraba sumamente vulgar el que las mujeres “rozaban hombros con extraños”, y en particular, que peregrinaban a los templos (Liu, 1959, en Dott, 1998, p. 262). El que los templos eran lugares en que las mujeres se encontraban expuestas a tentaciones sexuales resalta a menudo en la literatura erótica. En la novela arriba mencionada de *Xingshi yinyuan zhuan*, inclusive se refleja el temor de un sujeto masculino de que una mujer transportada en una silla de mano para subir al templo de Bixia en Taishan, se podía ver en una situación vergonzosa en que exponía su rostro y sus pies vendados podrían caer sobre el cargador de su silla de mano (Dubridge, 1992). Un patriarca de un linaje de finales del siglo XIX, expresaba su preocupación sobre diversas prácticas religiosas heterodoxas que atraían a tantas mujeres, con estas palabras: “No existe una costumbre más degenerada para las mujeres que la de visitar los templos, quemar incienso, asistir a un festival de linternas, ver obras de teatro, o jurar votos de hermandad y asociarse con monjes, monjas y chamanes” (Furth, 1990, p. 197), por lo que sus visitas a templos debían ser evitados a toda costa. Desde una perspectiva masculina, la movilidad de las mujeres fuera de los muros de sus recintos domésticos no sólo atentaba contra su conducta ejemplar sino también podía poner en entredicho el honor y el prestigio de una familia.

Pero al mismo tiempo, y ésta es la gran paradoja en el asunto espinoso de las peregrinaciones de las mujeres, al orar a Bixia y efectuar determinados rituales de petición de hijos, de alguna manera una esposa cumplía con una obligación central respecto del precepto confuciano de la piedad filial, el cual más allá de las relaciones de respecto y obediencia hacia los mayores, está muy ligado a la fecundidad y la procreación de los hijos varones indispensables para poder darle continuidad a la línea paterna y el culto a los ancestros en su familia política, pero con su éxito reproductivo también correspondía con las expectativas de su familia natal para la que haber dado en casamiento a una mujer estéril era algo vergonzoso y lo cual además podía ser causa de divorcio. Además en su rol de madre y progenitora de herederos masculinos, la posición social y autoridad de una mujer dentro de su familia política mejoraba sustancialmente cuando lograba dar a luz a un niño varón, momento a partir del que era considerada miembro plena de ésta, y sus hijos no solamente constituían un medio importante para el ascenso social y económico sino también les garantizaba el sustento en su edad adulta (*cf.* Dott, 1998; Sievers, 1999).

Mientras que el culto estatal al Dios del Monte Tai había declinado siglos atrás, entre la gran multitud de personas que respondiendo a diversas motivaciones mundanas y espirituales visitan hoy en día la montaña sagrada de Taishan –declarada Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad en 1987– sigue habiendo numerosas devotas de Bixia quienes con una gran fe le rinden culto a la maternal, comprensiva y compasiva diosa femenina y quienes con la misma actitud informal de antaño llevan a cabo diversos rituales en sus templos para pedirle hijos y otras bendiciones para sus familias. Después de los profundos cambios sociales generados en China a lo largo del siglo pasado, obviamente las mujeres realizan diversas prácticas religiosas con mucha más libertad y se topan menos restricciones culturales impuestas por los códigos de conducta tradicionales. Desde hace décadas, en el Monte Tai el cumpleaños de esta su santa patrona se celebra el día 15 del tercer mes lunar, pero muchas personas aprovechan ahora más bien las fechas seculares de las vacaciones de principios de mayo para visitar y escalar esta ancestral sagrada montaña. No pocas mujeres de diferentes estratos sociales que acuden cada año al Templo de las Nubes del Amanecer, el centro de peregrinación principal en que había surgido el culto a Bixia en la dinastía Song, al orar a la diosa y quemar diversas ofrendas en un gran fogón dispuesto allí, siguen albergando

grandes expectativas de profundo arraigo social y siguen confiando en los poderes milagrosos de su Gran Madre y Señora de Taishan.

Bibliografía

Du, Fangqin y Susan Mann (2003). Competing Claims on Womanly Virtue in Late Imperial China”. En Dorothy Ko, Jahyun Kim Haboush y Joan Piggott (Eds.). *Woman and Confucian Cultures in Premodern China, Korea and Japan* (pp. 219-247). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

Dubridge, Glen (1991). A Pilgrimage in Seventeenth-Century Fiction: T'ai-shan and the “Hsing-shih yin-yüan chuan”. *T'oung Pao*, Segunda Serie, 77 (Libro 4/5), 226-252.

_____ (1992). Women Pilgrimages to T'ai Shan. En Susan Naquin y Chün-fang Yü (Eds.). *Pilgrims and Sacred Sites in China* (pp. 39-64). Berkeley: University of California.

Dott, Brian R. (1998). *Ascending Mount Tai: Social and Cultural Interactions in Eighteenth Century China*. Tesis de Doctorado, University of Pittsburgh.

_____ (2004). Introduction. *Identity Reflections: Pilgrimages to Mount Tai in Late Imperial China*, Harvard East Asian Monograph 244, Harvard University Asia Center (pp. 1-14). Recuperado el 4 de noviembre de 2009, de <http://www.fas.harvard.edu/asia/publications/pdfs>.

Gimello, Robert M. (2009). Chang Shang-ying on Wu-t'ai Shan. En Susan Naquin y Chün-fang Yü (Eds.). *Pilgrims and Sacred Sites in China* (pp. 89-102). Berkeley, University of California.

COLECCIÓN ALADAA

Goodrich, Anne S. (1998). Miao Feng Shan. *Asian Folklore Studies* 57 (1), 87-97.

Lewis, Mark Edward (2007). *The Early Chinese Empires. Qin and Han*. Cambridge y London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Maspero, Henri (2000). *El taoísmo y las religiones chinas*. Madrid: Trotta.

Mann, Susan (1997). *Precious Records: Woman in China's Long Eigtheenth Century*. Stanford: Stanford University Press.

Naquin, Susan (1992). The Peking Pilgrimage to Miao-feng Shan: Religious Organizations and Sacred Site". En Susan Naquin y Chün-fang Yü (Eds.). *Pilgrims and Sacred Sites in China* (pp. 333-377). Berkeley: University of California.

_____ (2000). *Peking. Temples and City Life, 1400-1900*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

Naquin, Susan y Chün-fang Yü (1992). Introduction: Pilgrimage in China. En Susan Naquin y Chün-fang Yü (Eds.), pp. 1-38. *Pilgrimages and Sacred Sites in China*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.

Pomeranz, Karl (1997a). Power, Gender, and Pluralism in the Cult of the Goddess of Taishan. En Theodore Hutters, R. Bin Wong y Pauline Yu (Eds.), *Culture and State in Chinese History: Conventions, Accommodations, and Critiques* (pp. 182-204). Stanford: Stanford University Press.

_____ (1997b). Orthopraxy, Orthodoxy, and the Goddess(es) of Taishan. *Modern China* 33(1), 22-46.

Sievers, Sharon (1999). *Woman in China, Japan and Korea*. En Barbara N. Ramusach y Sharon Sievers. *Woman in Asia. Restoring Women to History* (pp. 157-241). Bloomington y indianápolis: Indiana University Press.

Wiesheu, Walburga (2012). Ritos de la corte imperial china en la montaña sagrada de Taishan. Memoria del XIII Congreso Internacional de ALADAA, Bogotá, Colombia, 23-25 de marzo del 2011.

Wu, Pei-Yi (1992). An Ambivalent Pilgrim to T'ai Shan in the Seventeenth Century. En Susan Naquin y Chün-fang Yü (Eds.). *Pilgrims and Sacred Sites in China* (pp. 65-88). Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.

Yang, C. K. (1970). *Religion in Chinese Society. A Study of Contemporary Functions of Religion and Some of Their Historical Factors*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Racismo, Nacionalismo y Etnicidad: intelectuales Han concibiendo la revolución nacionalista china en Japón (1895-1911).

Dra. Ivonne Virginia Campos Rico (Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla)

*“Compatriotas, deben reconocerse a sí mismos en
la China de los chinos de raza han”*
Zou Rong, *Geminjun*, Shanghai, 1903.

Las Guerras del Opio fueron uno de los acontecimientos que marcaron el principio del fin de la dinastía Qing, y con ella, del sistema imperial chino. Los beneficios obtenidos por las potencias imperiales europeas tras la firma de los “tratados desiguales” debilitaron al ya desgastado gobierno manchú Qing, cuya sociedad se convulsionaba en medio de una crisis económica, política y social sin precedentes. Si bien la historia imperial de China había visto caer dinastías y surgir nuevos gobiernos en medio de grandes movimientos sociales, la circunstancia sucedida a finales del siglo diecinueve planteó un escenario nunca antes visto en territorio chino: poderes extranjeros, de occidente, se apostaban a consumir el control absoluto del imperio Qing. Los mecanismos de guerra y comercio desigual empleados por los occidentales mermaron la capacidad de los manchús para gobernar su enorme territorio, además de exponerlos a la abrumadora realidad del atraso tecnológico que tenían con respecto a occidente. La presente ponencia tiene por objetivo presentar el ambiente y las personalidades que configuraron los primeros pronunciamientos de inconformidad ante la situación político-económica y social que vivía el imperio. Se destacarán las ideas elaboradas por jóvenes intelectuales *han* que, en medio de la efervescencia ideológica de la época, estudiaron en el extranjero, siendo Japón el principal destino y espacio de aprendizaje de las ideas que originarían la revolución nacionalista china que triunfó, finalmente, en 1912.

En la lucha por recuperar el control de la nación, surgieron diversos movimientos sociales que reclamaban al gobierno Qing su incapacidad para defender el imperio, y de paso, les recordaban su origen “extranjero”. Los manchús provenían del norte del territorio chino, de la zona de la península de Liaodong. De cultura semi-nómada, durante el siglo dieciséis afianzaron su poder en los fríos territorios de las hoy provincias de Heilongjiang, Guilin y Liaoning (y aún más al norte del río Amur), fortaleciéndose en su avance hacia la conquista final del imperio chino a mediados del siglo diecisiete. Durante su gobierno, mantuvieron el esquema de control confuciano, de manera que ganaron legitimidad como “Hijos del Cielo”, al tiempo que instauraron un gobierno de reconocimiento multiétnico, gobernando siempre como manchús, conservando en las esferas privadas su cultura, y proyectándose ante el imperio como gobernantes universales. Conquistaron definitivamente los territorios al norte y este del imperio (Mongolia Exterior, Xinjiang, Xizang) y controlaron las culturalmente diversas zonas del sur, incluyendo Taiwán, llevando al imperio a su máxima extensión. Mark Elliott llama a este esquema de Estado confuciano un gobierno de “soberanía étnica”, en donde se reconocía la pertenencia al imperio a una gran diversidad de grupos étnicos, y al frente del cual estaba un grupo minoritario, los manchús (Elliott, pág. 210).

Los *han* habrían de acomodarse a ese esquema, un modo de gobierno en el cual ellos, pese a ser mayoría, ya no estaban en el centro de la identidad imperial. La superioridad cultural, la idea del “centro civilizado” de la cual ellos se consideraban los depositarios particulares, había sido sustituida por un esquema de control social determinado por la pertenencia étnica. El gobierno de “soberanía étnica” de los manchús tenía su principal mecanismo de control en el Sistema de Ocho Banderas, que era el cuerpo militar de élite del Estado manchú. El Sistema estaba conformado por contingentes clasificados de acuerdo a su pertenencia étnica, en el que se destacaban manchús, mongoles, y *han* (Rhoads, págs. 26-29). Con la instalación de guarniciones del Sistema en espacios estratégicos del territorio chino, el gobierno manchú logró no solamente proyectar su particular poder militar, sino también difundir entre la población la idea del gobierno de soberanía étnica, es decir, el reconocimiento a la diversidad étnica que conformaba a la sociedad Qing, diversidad gobernada por los manchús, y de la cual los *han* formaban parte.

Con la instalación de las guarniciones del Sistema de Ocho Banderas, de las cuales la más grande se localizaba en Beijing, se consolidó un esquema de segregación poblacional, que clasificaba a las personas de acuerdo a su pertenencia étnica (manchús, mongoles, *han*, tibetanos, etc.) y ocupación (civiles o militares). Derivado de esta clasificación, se establecieron esquemas diferenciados de residencia en las ciudades con presencia de guarniciones del Sistema, separación de la cual el ejemplo más representativo era precisamente la ciudad de Beijing. La clasificación poblacional se reforzó con la promulgación de leyes que afianzaron la segregación, leyes que concedían privilegios a los miembros del Sistema (todos los manchús pertenecían a él), y que poco a poco fueron creando un ambiente de tensión étnica entre manchús y *han*, minoría gobernante y mayoría desplazada (Elliott, pág. 196).

Hacia finales del siglo diecinueve, el Sistema de Ocho Banderas había caído en una irremediable decadencia. En medio de la crisis posterior a las Guerras del Opio, la capacidad militar del Sistema era casi nula, debido fundamentalmente al elevado costo de su manutención, y para ese momento había sido prácticamente abandonado. La existencia de las guarniciones del Sistema se mantenía prácticamente como un emblema de la identidad manchú, y su presencia era cada vez más criticada por los intelectuales *han*, quienes pugnaban por acabar con los privilegios del grupo minoritario y llevar al imperio a un nuevo estado, a una circunstancia que les permitiera sobrevivir a la apabullante presencia de las potencias occidentales (Rhoads, págs. 65-66).

En el último decenio de la dinastía Qing, los esfuerzos por evitar la debacle política y económica se concentraron en la llamada Reforma de Qing Tardío. Ante el intento fallido de frenar la influencia extranjera en el imperio, el control que las tropas japonesas de la dinastía Meiji ejercían en la península de Corea (tras derrotar al ejército Qing), y el terrible saldo negativo dejado por la Rebelión Bóxer (1900), el gobierno Qing optó finalmente por la implementación de reformas en todos los ámbitos de la estructura imperial, como educación, asuntos militares, administración y gobierno. Los gobernadores militares de las provincias apoyaron las reformas educativa y militar, guiando los trabajos en sus regiones e incrementando su poder mientras el gobierno central tenía cada vez menor participación en el control provincial. La Reforma de Qing Tardío, aunque logró avances en la incorporación de diversos cambios que habían sido ya propuestos desde el último cuarto del siglo diecinueve, no se concretó como una

Reforma completa de la estructura gubernamental, pues las medidas tomadas resultaron ser un tibio intento por recuperar un sistema que estaba prácticamente abatido. Los planes de reforma que se pusieron en marcha a partir de 1901 incluyeron la transformación paulatina del sistema administrativo, para dar paso a la creación de una monarquía constitucional. Se planteó modernizar el sistema militar a través de la creación de nuevas academias y la instauración de un Buró de Entrenamiento Militar. La modernización del sistema educativo incluía el reemplazo del tradicional examen de ingreso al sistema burocrático llamado “examen de ocho pies” por pruebas con contenidos actualizados, además de la creación de escuelas básicas con sistemas modernos. El envío permanente de estudiantes al extranjero formó parte del esquema de reforma educativa, y funcionó como un mecanismo de modernización que se puso en marcha a mediados del siglo diecinueve, con posterioridad a la firma de los primeros tratados desiguales (Leibovitz & Miller, 2011).

La Reforma no fue suficiente para frenar el ímpetu revolucionario de los intelectuales *han* de la época. Se generaron diversos grupos de discusión en las ciudades controladas por las potencias extranjeras, ya que en éstas la discusión y difusión de ideas no estaba dominada por la censura manchú. Entre la búsqueda del establecimiento de una monarquía constitucional, y la reforma completa del sistema en pos de la instauración de una república, existió un elemento que resaltó entre los intelectuales *han*: la postura anti-manchú, y su adscripción vehemente a la identidad *han* como bandera de lucha. Los ideólogos que expresaban su identidad en un sentido de pertenencia étnica, radicalizando sus discursos hacia la preservación del pueblo chino como elemento fundamental de lucha (ya no el imperio y sus estructuras tradicionales), fueron quienes tuvieron mayor peso en las discusiones sobre la modernización. Tras la prohibición manchú de seguir adelante con el movimiento de Reforma de los Cien Días (1898), muchos intelectuales anti-manchús salieron de China, siendo Japón el destino principal. Fue en este proceso que las ideas pertenecientes al darwinismo social les llevaron hacia el conocimiento, adecuación y adopción de diversos conceptos relacionados con el cambio social positivista, reinterpretando antiguas nociones de las relaciones sociales y de parentesco en China en una dirección evolucionista. La conciencia sobre su identidad étnica *han*, surgida a través del concepto de raza y fundamentada en la unidad cultural y étnica que prevaleció durante todo el periodo, permitió a los *han* direccionar sus reflexiones sobre las ideas del darwinismo social y el

nacionalismo hacia el llamamiento a la unidad del pueblo bajo la etiqueta *han*, adoptándolo ahora como etnónimo oficial al utilizar términos como *zu* (etnia o nación) o *zhong* (raza), para ahora llamarse a sí mismos *hanzu* 汉族 o *hanzhong* 汉种 frente al grupo antagonico, los manchús. Desde esta postura elaboraron la argumentación de su rebelión de forma unificada bajo el paradigma de la identidad étnica interpretada en términos raciales.

La migración hacia Japón influyó en más de un sentido la lucha revolucionaria de los intelectuales chinos. Hacia finales del siglo diecinueve, Japón se encontraba impulsando los objetivos de la Restauración Meiji, movimiento modernizador que colocó al imperio en un estado de progreso muy notorio tomando como objetivos principales la prosperidad del imperio y el fortalecimiento de su ejército, aprendiendo de occidente aquello que les permitiría competir al mismo nivel. El paradigma de transformación y progreso del periodo Meiji sufrió un cambio radical con respecto al prevaleciente durante el periodo Tokugawa, durante el cual el referente principal era el imperio Qing. Los líderes japoneses del periodo Meiji buscaban colocarse en un nivel competitivo ante los poderes occidentales, al tiempo que desafiaban el sitio hegemónico de China en Asia del este. Tan pronto como Japón logró progresar a un nivel superior al chino, las relaciones entre ambos países cambiaron colocando a China por debajo del poder japonés, particularmente en el ámbito militar. Esta circunstancia se vio reflejada en la influencia ideológica manifiesta en las elaboraciones de los intelectuales *han*, quienes observaron en la Restauración Meiji elementos valiosos para China, a pesar de la confrontación directa que prevaleció entre ambos imperios a finales del siglo diecinueve (Zachman, págs. 12-18).

Los intelectuales *han* sumergidos en el ambiente intelectual japonés, reconocieron la importancia de la adopción de elementos tecnológicos e ideológicos occidentales para el avance social y material del imperio Meiji. Inspirados por los notables cambios y avances, los intelectuales *han* construyeron su discurso revolucionario utilizando como base teórica algunos conceptos provenientes del darwinismo social, que por entonces se discutían entre la dinámica intelectualidad japonesa, y se adaptaban a las concepciones culturales locales de desarrollo social y poblacional.

La identidad étnica *han*, fundamentada en su realidad histórica, fue construyéndose en un proceso de etnogénesis que se nutrió de los discursos intelectuales emanados de las discusiones modernizadoras, reformistas, y finalmente, revolucionarias. La narrativa producida en la elaboración del discurso de identidad *han*, tomó elementos provenientes de una larga tradición histórica que los *han* habían ya discutido con profusión. La identidad étnica *han* fue reconocida a través del discurso racial priorizando elementos de orden biológico, siguiendo los postulados evolucionistas spencerianos. Así mismo, tal identidad descansa en la tradición cultural confuciana, y se puntualiza en el momento histórico que se observa en las narrativas producidas por los intelectuales revolucionarios *han*.

Esta definición que le otorga la realidad histórica es fundamental, pues no debemos ignorar que la información proveniente de otras partes del mundo se sumó a la transformación de su propio devenir histórico. Su contacto con intelectuales de diferentes países y regiones les permitió a los intelectuales *han* nutrir de manera particular su visión sobre la lucha que deseaban emprender, ubicándola de algún modo en una tendencia revolucionaria que se manifestaba en diversos países. Publicaciones periódicas de la época como *Minbao* 民报 o *Dongfang zazhi* 东方杂志, elaboradas y distribuidas tanto en Japón (Tokio) como en algunas ciudades-puerto de tratado en China como Shanghai, dan cuenta de la avidez con la que los intelectuales buscaban y leían textos que les hablaran de movimientos y teorías sociales en China y el mundo, además de crear espacios de difusión de sus propios esfuerzos a través de una prensa limitada, pero efectiva.

Los discursos producidos en la efervescencia reformadora y revolucionaria apoyaban diferentes postulados políticos. Los intelectuales reformistas, como Kang Youwei (1858-1927), Liang Qichao (1873-1929) y Tan Sitong (1865-1898), buscaban una renovación del gobierno imperial, que incluyera una modernización que permitiera llevar hacia la creación de una monarquía constitucional. Los revolucionarios como Zhang Binglin (también conocido como Zhang Taiyan, 1868-1936), Chen Tianhua (1875-1905) y Zou Rong (1885-1905), iban más allá en el cambio, postulando una

transformación total del sistema político, terminando con la dinastía Qing y el gobierno manchú, e instalando en su lugar un gobierno republicano nacionalista.

Los textos producidos por los intelectuales pro-reformistas no solamente se enfocaron en la modernización del sistema imperial. También profundizaron sobre la interpretación de la diversidad humana, así como en el uso de los conceptos provenientes del darwinismo social aplicados a la realidad histórico-social china en la que intentaban incidir. Promoviendo un cambio político en el sistema imperial, tendieron hacia la descalificación de la capacidad de los manchús como gobierno, argumentando supuestas debilidades inherentes a su cultura y tradiciones. Arguyendo tales flaquezas, Liang Qichao expuso, en el momento posterior al frustrado intento de reforma de 1898, las razones por las cuales debían “eliminarse las fronteras entre manchús y *han*”. Liang explicaba que la ‘competencia racial’ es la fuerza que impulsa la historia. Según Liang, cuando la historia inició, las razas eran iguales. La mezcla racial permitió que las razas se mejoraran, superándose unas a otras. El periodo de Primavera y Otoño, en la antigüedad china (722-481 a.C.) fue tomado por Liang en su texto *Yinbingshi wenji* 饮冰室文集 como un ejemplo claro de la conveniencia de esta mezcla. Postuló que, en ese entonces, los pueblos de los reinos de la planicie del *Zhongyuan* y aquellos de las zonas periféricas, eran razas diferentes una de la otra, quienes, al mezclarse, dieron el paso hacia su transformación en una raza superior (Rhoads, pág. 3).

Si entendemos que, como *hanren*, Liang reconoce en esos pueblos antiguos la base histórica de su propio pueblo, encontramos que al señalar dicho proceso está elaborando argumentos para reconocer a los *han* como una “raza superior”. Al utilizar conceptos spencerianos para validar la supuesta superioridad de la “raza *han*”, está adecuando el discurso culturalista *han* que coloca a los grupos diferentes a él en una escala inferior del desarrollo cultural. La centralidad cultural *huaxia* se volvió a poner sobre la mesa de la discusión intelectual, ya no sólo a través de la diferenciación entre *xia* 夏, los avanzados culturalmente (*huaxia*) e *yi* 夷, los atrasados, los de cultura inferior. Ahora la argumentación culturalista se vale también de la jerarquización evolutiva que proporcionan los postulados del darwinismo social.

La separación entre manchús y *han*, la segregación étnica establecida desde el inicio del periodo Qing cuyo espacio fundamental fue el Sistema de Ocho Banderas, constituyó un referente importante en la elaboración de propuestas reformistas. Tras el fracaso de la Reforma de los Cien Días, las exigencias por establecer mecanismos que terminaran con las diferencias sociales y los privilegios de los manchús se agudizaron. En la presentación de su periódico *Qingyibao* 清议报, publicado en Japón tras su exilio, Liang Qichao manifiesta con un grado de desdén mucho mayor al expresado durante los días de la reforma, las razones que impidieron a los manchús lograr consolidar un gobierno fuerte, capaz de vencer las adversidades y triunfar en la conducción de los destinos del imperio. Estas razones radicaban fundamentalmente en características culturales y étnicas, e inclusive, psicológicas.

En la introducción del No. 1 de *Qingyibao*, asegura que los manchús son estúpidos y débiles, a diferencia de los *han*, que son inteligentes, industriosos, frugales y altamente capaces de domesticar su entorno y aprovecharlo. Reclama a los manchús el haber gobernado durante dos siglos en China sin aprender a sembrar y cosechar lo que comían, ni a tejer lo que vestían. Al señalar la realidad del empobrecimiento de la clase “privilegiada” de los *qiren* (soldados del Sistema de Ocho Banderas), les reclama su vida parasitaria adscribiéndoles una incapacidad innata para solventar su subsistencia. Liang Qichao publicó numerosos textos, siendo uno de los más prolíficos intelectuales de la época. *Qingyibao* comenzó a publicarse en diciembre de 1898 en Japón, incluyendo en sus páginas numerosos artículos sobre teoría social y la lucha reformista, muchos de ellos escritos por el propio Liang. En el exilio, llegó a formar parte del grupo revolucionario *Tongmenghui*, aunque siempre mantuvo su posición en pro de la instauración de una monarquía constitucional desde una postura conservadora (Xi Jinping, pág. 272).

La expresión teórica de Liang proviene de la influencia directa de su mentor, Kang Youwei. Siendo uno de los intelectuales de mayor peso en la elaboración de discursos reformistas, Kang llegó a disertar sobre la división racial de la población mundial, en la cual colocaba a China en una posición central. Los postulados teóricos vertidos en el *Datongshu* 大同 ▪ (El libro de la gran unidad) provienen del entendimiento que Kang hacía sobre los términos raciales y el ajuste que elaboró en base a los términos

identitarios que se utilizaban en China. La utilidad del concepto “raza”, traducido al chino con el término *zhong* 种, radicaba no sólo en la posibilidad de elaborar distinciones entre grupos humanos, sino particularmente en la superioridad de un grupo y, por lo tanto, en la posibilidad de dominio sobre los demás. En el *Datongshu* (1901-1902), Kang manifestó una visión utópica sobre el orden mundial, haciendo eco de una diferenciación racial por colores –café, blanca, amarilla, negra y roja –, en donde las razas blanca y amarilla debían dominar sobre las demás en virtud de sus capacidades y talentos superiores. En su búsqueda por mejorar las virtudes de los chinos, Kang alude a prácticas de eugenesia, apostando por los matrimonios interraciales para lograr un blanqueamiento de la piel de los chinos, proponiendo el cuidado prenatal. La selección humana es planteada, en los términos de Kang, a través de la manipulación de la descendencia biológica. El resultado final de tal selección daría por resultado una raza única, blanca, virtuosa, extinguiendo por completo a las demás (Tsu Jing, págs. 42-43). La visión de Liang Qichao al respecto refleja una preocupación mayor por la prosperidad que pueda alcanzar la población mediante el control matrimonial y natal, alejándose de la eugenesia y concentrando su discusión en asuntos de orden sociopolítico (Chung, págs. 13-14).

Parte de las memorias que los intelectuales *han* rescataron para elaborar sus discursos anti-manchús, estuvieron enfocadas en los textos de Wang Fuzhi (1619-1692), intelectual que vivió la conquista manchú y lamentó públicamente la llegada de una dinastía extranjera al gobierno imperial. Sus escritos no tuvieron mayor eco en su época, de hecho, la mayoría no fueron publicados sino hasta la segunda mitad del siglo diecinueve. Wang Fuzhi elaboró algunos textos que dan cuenta del pesar que la debacle del gobierno Ming le producía. En su rechazo a la presencia de una dinastía ajena a la cultura *huaxia*, expresó de manera clara a través de argumentos textuales tomados de los cánones confucianos, lo inadecuado que era para el desarrollo del imperio la presencia de un gobierno extranjero, destacando especialmente la procedencia semi-nómada de los nuevos gobernantes manchús. La búsqueda en los textos confucianos de respuestas sobre las razones que llevaron a la dinastía Ming a su fin, y la forma en que el destino del imperio chino podría regresar a su cauce, es decir, el regreso de los Ming al poder, le ocuparon gran parte de una larga estadía como intelectual ermitaño en las montañas de Hunan, su provincia natal (Platt, pág. 10).

Entre los postulados que defendía Wang Fuzhi, destacaba la necesidad de preservar la cultura china de la influencia de extranjeros y de la degradación interna. Sus aseveraciones derivan de las reflexiones filosóficas que elaboró a partir de sus exégesis de textos del canon confuciano, como el *Yijing*. En su texto *Huangshu* 黄 书, retoma la concepción tradicional sobre el color amarillo como el color del emperador de *Zhongguo* 中国, nombrando a China como el “centro amarillo” (*huangzhong* 黄中) (Dikötter, 1997, pág. 13). Wang continuó asignando a China un halo de superioridad y vanguardia cultural, asegurando que, aunque *huaxia* e *yi* (夏 / 夷, los súbditos del imperio chino y los extranjeros, es decir, los manchús) son físicamente similares, no pueden ser clasificados en el mismo nivel, porque esto violaría el orden del Cielo (*tian* 天), el orden de la tierra, y por lo tanto, el orden de la humanidad (De Bary & Lufrano, págs. 34-35). Confiaba en que su propia cultura, la cultura *huaxia*, era la única que podía mantener el orden establecido, y que un dominio extranjero sería disruptivo para su continuación.

Son estas referencias y los postulados culturalistas de Wang Fuzhi los que interesaron a los intelectuales decimonónicos para reforzar sus argumentos reformistas y revolucionarios. Tan Sitong fue uno de los intelectuales participantes en la reforma de 1898 por cuya lucha fue requerido a exiliarse en Japón, y posteriormente ejecutado por el gobierno Qing al negarse a abandonar el territorio chino. Tan es considerado como uno de los primeros intelectuales en rechazar el gobierno monárquico manchú, construyendo argumentos anti-manchús y considerando la segregación étnica como una forma de opresión. En 1897 publicó su texto *Renxue* 仁学, “Estudio sobre la benevolencia”, en el que mezcló conocimientos de diversos orígenes y épocas, desde el budismo Chan y el Nuevo Testamento, hasta el canon confuciano y los textos de los intelectuales Ming del momento de la conquista manchú, como Wang Fuzhi. Tan reflexionó sobre el concepto *ren* 仁 (‘benevolencia’ o ‘humanidad’) perteneciente a la tradición confuciana, reinterpretándolo en un sentido de igualdad, radicalizando su postura y acercándose a la noción de democracia. Desafiando el principio de obediencia filial concerniente a las cinco relaciones confucianas, Tan aseguró que el sentido confuciano de lealtad debía acercarse a los ideales de reciprocidad, imparcialidad e igualdad, y no significar docilidad y sumisión (Zarrow, págs. 148-149).

Las aportaciones de Tan Sitong fueron desechadas por algunos de sus compañeros de grupo, ya que los postulados reformistas eran conservadores en los cambios propuestos al sistema imperial chino y en cuanto a la observancia de la tradición confuciana. Liang Qichao consideró la ejecución de Tan como una forma de convertirse en mártir sin haber escrito textos realmente revolucionarios, ni haber aportado algo diferente a lo que ambos habían aprendido con Kang Youwei. Sin embargo, las discusiones de Tan fueron adoptadas y estudiadas por la generación más joven de intelectuales, como Chen Tianhua, Zou Rong y Yang Dusheng (1871-1911). Ellos vieron en la ejecución de Tan un sacrificio patriótico, e inclusive lo consideraron como el heredero de las ideas revolucionarias de Wang Fuzhi (Fogel & Zarrow, *Imagining the People: Chinese Intellectuals and the Concept of Citizenship, 1890-1920*, pág. 104).

Estos intelectuales radicales también adoptaron e interpretaron la terminología spenceriana y los textos de intelectuales como Tan Sitong para elaborar su propio discurso revolucionario. El punto de partida de las reflexiones de estos jóvenes intelectuales fue también la crítica situación político social del imperio chino, de la cual culpan enteramente a los manchús, considerándolos incapaces de ejercer un buen gobierno. En consonancia con los intelectuales de la reforma de 1898, señalaron las presuntas debilidades manchús desde el ámbito étnico: los manchús, como grupo, carecen de las habilidades casi innatas de los *han*. El discurso revolucionario dedica gran parte de sus disquisiciones a argumentar una supuesta superioridad *han* en contraste con la pretendida inferioridad manchú. En consonancia con el culturalismo pro-*han*, este discurso se convirtió en ese momento en racismo, adoptando la forma del llamado Chovinismo de Gran Han, actitud severamente amonestada en la etapa maoísta al considerársele una actitud inaceptable para los comunistas (Chu & Zarrow, pág. 9). Esta forma de culturalismo, que coloca a la cultura *huaxia* en el lugar central del desarrollo histórico chino, adquirió dimensiones spencerianas en las nuevas interpretaciones intelectuales. El ambiente de coexistencia étnica segregacionista del Sistema de Ocho Banderas aportó argumentos de reclamo entre los *han* civiles, de quienes los intelectuales revolucionarios pueden ser considerados como una voz representativa.

En la memoria sobre la conquista manchú del imperio chino, los *han* reservaron un espacio importante a las atrocidades cometidas en medio de la guerra de conquista por parte de los manchús en contra de la población *han*. Estos sucesos, vistos como abuso por parte de un pueblo extranjero e inferior, son el caldo de cultivo para que los jóvenes intelectuales *han* radicalizaran su discurso anti-manchú, en la búsqueda de un cambio definitivo en el sistema de gobierno y en el control político del territorio chino. Algunos de estos intelectuales, como Zhang Binglin, iniciaron su lucha al lado de los reformistas de 1898, apoyando las iniciativas de modernización educativa, política, militar y económica. Zhang estudió en la Academia Gujing Jingshe de Yu Yue, en Beijing, siendo uno de los estudiantes más destacados. En años posteriores viró su interés hacia los postulados de Kang Youwei y Liang Qichao, aunque finalmente abandonó la causa de la búsqueda de una monarquía constitucional. Gradualmente su discurso se radicalizó hacia el anti-manchuismo, a pesar de que, en sus épocas de estudiante en Gujing Jingshe, había entablado una fuerte amistad con Jinliang (1878-1962), un destacado soldado de bandera manchú de Hangzhou, y quien a pesar de su identidad étnica, coincidía con Zhang en la necesidad de un cambio radical en vista de las graves humillaciones a las que había sido sometido el imperio manchú por parte de las potencias extranjeras (Crossley, págs. 162-163).

Al iniciar el siglo veinte, la difícil situación política que orilló finalmente al gobierno Qing a iniciar el tardío proceso de reforma, impulsó a jóvenes como Zhang a optar por pensamientos más radicales que los ofrecidos por los movimientos reformistas. Estos intelectuales consideraron que la necesidad de un cambio profundo que rescatara a China de la debacle sociopolítica y del control de las potencias extranjeras, imponía la búsqueda de propuestas revolucionarias, que retomaban con mayor ahínco la expulsión definitiva de los manchús del gobierno, considerándolos como el eje de toda la desgracia vivida y culpables de su situación debilitada y vulnerable. Fue precisamente Zhang Binglin quien en 1900 arengó a sus compañeros a matar a los manchús, en una intención que llamó anti-manchuismo (*paiman zhuyi*排·主·). Como espacio de discusión, lideró una escuela llamada “esencia nacional” (*guocui*国粹), en la cual desarrolló su programa político a través de un ideario basado en una pretendida solidaridad racial *han*. El nacionalismo (*minzu zhuyi*民族主·) de Zhang fue la primera propuesta intelectual que adoptó este término fundamentado en

la identidad *han*, considerada ésta desde los conceptos raciales spencerianos, y alojada en las características culturales *huaxia* (Crossley, pág. 181).

En su quehacer ideológico, Zhang Binglin acuñó por primera vez el término que sería utilizado posteriormente, de manera oficial, como etnónimo del grupo al que pertenecía y al que arengaba a la lucha: *hanzu* 族. También utilizó *hanzhong* 种, proveniente de las discusiones de Kang Youwei acerca de las clasificaciones raciales. La noción que Zhang propuso para *hanzhong* y *hanzu* partía del enfoque anti-manchú que imprimió a la lucha revolucionaria a partir de ese momento, y que perduró aún muy poco antes de su triunfo bajo el liderazgo de Sun Yat-sen. Las discusiones ideológicas tempranas de Sun Yat-sen también se encontraban adscritas al anti-manchuísmo, sin embargo, su radicalismo se diluyó conforme elaboraba su plan revolucionario, impulsando una idea nacional multicultural más incluyente, misma que plasmó en sus Tres Principios del Pueblo.

La noción de “raza amarilla” (*huangzhong* 黄种人) resultaba poco clara para establecer razones suficientes para expulsar a los manchús del territorio chino, pues las características que los definían racialmente por momentos identificaba a manchús y *han*, y en otros los desvinculaba. Zhang Binglin comenzó entonces a elaborar justificaciones definitivas para echar fuera del gobierno chino a los manchús, considerándolos conquistadores extranjeros. En sus artículos *Kedi lun* 客帝论 (1899) y *Qiushu* 旗人 (1900), intentó delinear los aspectos de su propio grupo, aludiendo al origen extranjero de los manchús. Por una parte, la alteridad es utilizada en sus textos como una herramienta en la definición de la identidad, adscribiéndose a la identidad *han* mediante la definición del Otro. Por otra parte, conceptos de la cultura *huaxia*, como la terminología de parentesco, la tradición confuciana, y la historia textual, además de nuevos conocimientos occidentales, fueron retomados para conformar una nueva identidad que diera sustento a la lucha revolucionaria (Chow, págs. 35-38).

En el fondo, la reinterpretación del viejo culturalismo *huaxia*, ahora expresado como racismo anti-manchú, deja ver una vena reaccionaria en el pensamiento spenceriano de Zhang, que no terminó de apartarse de la tradición confuciana y ubicó su anti-manchuísmo en la centralidad y superioridad cultural *han* (Fogel, 1977, pág. 354). Si bien el anti-manchuísmo se convirtió en la postura común entre los revolucionarios

más radicales y los reformistas conservadores, es trascendente el hecho de su presencia central en la construcción de la etnicidad *han*. En la culminación del proceso de etnogénesis vivido por el grupo en la etapa previa a 1911, el anti-manchuísmo materializa, define, describe, al grupo antagónico a los *han*, lo señala, y en este sentido, ofrece espacios de definición *han* en la concientización de la alteridad, en la manifestación de la conciencia étnica *han* expresada en términos raciales.

Los textos producidos por Zhang Binglin y algunos de sus compañeros fueron etiquetados por sus autores como pertenecientes a la corriente denominada “asesinismo” (*sharenzhuyi* 人主主义; *sharen* 人= asesinar), que tiene un sentido literal que señala la satisfacción de matar al opresor (Crossley, págs. 180-181). Quizá la expresión más violenta del anti-manchuísmo se encuentra en el texto *El Ejército Revolucionario* (*Geminjun* 革命军), de Zou Rong (1885-1905). Publicado en 1903, *Geminjun* se convirtió rápidamente en uno de los textos más influyentes para la consolidación del anti-manchuísmo como postura revolucionaria, y también para la construcción de una idea chovinista de los *han* como grupo dominante en la historia china (Wickberg, pág. 149). Zou utilizó el bagaje conceptual que heredó de las luchas reformistas, así como los conocimientos teóricos spencerianos que adquirió como estudiante en el Japón Meiji, para construir su argumento opositor a los manchús como gobierno, observándolos como un grupo compacto –considerándolos una sola entidad étnica utilizando términos raciales. En las críticas que Zou elaboró hacia el sistema Qing, señaló a quienes consideraba como tiranos y cómplices del sistema manchú, por ejemplo, a generales *han* como Zeng Guofan (quien venció a los rebeldes Taiping). Consideró que acciones como ésta, reforzaban el sometimiento *han*, y afirmó que los manchús habían provocado una esclavitud *han* en manos de las potencias europeas y de Estados Unidos.

Geminjun fue publicado en *Subao* 大報, uno de los muchos periódicos que funcionaban como órganos de difusión y propaganda de los ideales revolucionarios. El número en el que fue publicado el texto de Zou fue emblemático no sólo por la fiereza con la cual el joven intelectual atacó al gobierno manchú y llamó al levantamiento *han*, sino también por otro artículo llamado “Refutando a Kang Youwei” (*Bo Kang Youwei* 康有为), escrito por Zhang Binglin. En el artículo, Zhang opuso los puntos reformistas de Kang a los ideales revolucionarios que él mismo defendía. En su crítica,

atacó la propuesta de crear una monarquía constitucional, y denigró la figura del emperador Guangxu llamándolo “pequeño bufón” (小丑), hecho que le valió ser encarcelado por tres años. Zou fue condenado a dos años de prisión por el contenido de *Geminjun*, sin embargo, antes de cumplir su condena, murió enfermo en la cárcel en 1905 (Shimada, págs. 18-19).

Encarar al gobierno manchú a través de su postura revolucionaria, implicó para estos intelectuales adoptar inclusive actitudes y costumbres que fueron consideradas como manifestación de rebeldía, como por ejemplo rechazar el peinado masculino oficial impuesto a los varones durante el gobierno Qing: la frente afeitada y la larga trenza en la nuca. Los revolucionarios, si bien en algunos aspectos defendían la época de la dinastía Ming como el último espacio ideal del imperio chino (bajo un gobierno *han*), no optaron por regresar a los usos del vestido Ming. Antes bien, adoptaron peinados y vestuario con un estilo occidental, influenciados por los estilos traídos a China desde Europa y Estados Unidos (expresado con gran notoriedad en Shanghai), y por los usos que ya se introducían lentamente en los ambientes públicos de algunas ciudades y grupos sociales japoneses. La postura revolucionaria incluyó todos los aspectos de la vida cotidiana, ya que “la moda y el vestuario se convierten en uno de los sitios en donde una nueva y problemática identidad social y sus ‘descontentos’ se despliegan y convienen” (Zamperini, pág. 303).

Geminjun fue uno de los textos más leídos en su época entre los letrados, aunque el texto no llegó a difundirse en gran escala por su propia naturaleza revolucionaria y de algún modo, clandestina. Los textos de estos revolucionarios eran publicados en las ciudades-puertos de tratado, y difícilmente circulaban en el interior por la estricta vigilancia que el gobierno Qing tenía sobre los rebeldes revolucionarios como Zou Rong. El texto llama al derrocamiento definitivo del gobierno manchú de la dinastía Qing, y está dirigido a todos los *han*, a quienes identifica como un grupo de 400 millones de individuos, como una gran masa de súbditos reconocidos con la etiqueta “*han*”, sin distinguir actividad económica, identidad ocupacional o región de origen, e incluyendo a jóvenes, viejos, hombres y mujeres. Por supuesto, sin discernir tampoco las diversas lenguas, religiones o prácticas culturales que existían entre quienes estaban clasificados como *han* en el imperio Qing. Si consideramos que para inicios del siglo veinte existían en el imperio chino poco más de 400 millones de habitantes (Veeck,

págs. 103-104), sin perder de vista que el número empleado por Zou Rong puede haber sido anotado como aproximación, puede decirse que en su texto Zou está contemplando como parte de la nación *han* a la mayoría de los súbditos del imperio, excluyendo a quienes estaban oficialmente clasificados en otra categoría como musulmanes (*hui*), manchúes, mongoles o tibetanos.

Otro de los revolucionarios *han* que tuvieron un papel preponderante en la elaboración de ideas anti-manchús, y que aportaron elementos para delinear los discursos nacionalistas pro-*han* fue Chen Tianhua. Originario de Hunan, viajó a Japón en los últimos años del siglo, formando parte del grupo de intelectuales que difundieron su ideario revolucionario participando en diversas asociaciones. Fue co-fundador (junto con Sun Yat-sen y Zhang Binglin) de la Sociedad de la Alianza (*Tongmenghui*同盟会), y su trabajo en la edición del periódico *Minbao*, órgano de difusión de la sociedad, le permitió transmitir sus postulados, claramente anti-manchús, desde el propio reconocimiento de su identidad *han*. Chen comparte con Zou Rong la imagen de mártir revolucionario, debido a su sacrificio al escribir algunos artículos con su propia sangre, y además por su auto-inmolación en protesta por los controles que intentaba ejercer el gobierno japonés sobre las actividades revolucionarias de los súbditos chinos en su territorio (Ip, pág. 294).

Las posiciones nacionalistas basadas en criterios raciales fueron piedra de toque en la conformación de los ideales revolucionarios *han*. En la lucha por derrocar al gobierno manchú, los intelectuales anti-manchús discutían sobre la relevancia del rechazo hacia los manchús considerándolos como un grupo diferente. La identidad racial compartida de manchús y *han* se dio generalmente como un hecho, aunque algunos intelectuales más extremos rechazaban totalmente tal postura. Esta identificación racial de ambos grupos se fortalecía cuando el agobio por la presión de los imperios occidentales en territorio chino se reconocía como un problema sociopolítico mayor al existente en la tensión étnica manchú-*han*. Chen Tianhua, expresando su preocupación por el debilitamiento del imperio chino ante la presencia occidental, aseveró que apoyaría la lucha del gobierno Qing solo si éste defendía hasta la muerte al imperio chino de los extranjeros, pero además establecía reformas, mejoraba su gobierno y evitaba discriminar a los *han* (Kim, pág. 22). El anti-manchuísmo de Chen radicaba fundamentalmente en una lucha anti-imperialista, por lo

que insiste en la necesidad de expulsar a los manchús, pero también evitar que cualquier monarquía *han* sea reinstaurada (Fogel, 1977, pág. 361).

La novela inconclusa escrita por Chen, *El Rugido del León* (*Shizihou* · 子吼), describía las razas del mundo en un esfuerzo de hacer crecer una sensación de crisis social y el deseo de renacer. Tanto la novela, como sus artículos (y los de otros intelectuales radicales como Zhang Binglin y moderados como Liang Qichao) estaban plagados de ideas nacionalistas concebidas a la luz del darwinismo social, combinando conceptos de nacionalidad, etnicidad y raza (Chu & Zarrow, pág. 9). De *Shizihou* se publicaron varios episodios en *Minbao*, a partir del No. 3 (1905). El surgimiento de las ideas pro-*han*, que observo están directamente vinculadas con el proceso de etnogénesis que el grupo vive en este momento histórico, son definidas entonces como “racismo” (*zhongzu zhuyi* · 族主 ·) y como Chovinismo de Gran Han (*dahan shawen zhuyi* 大 · 沙文主 ·). Es en el vínculo étnico del parentesco en donde descansan los lazos de identidad de los discursos raciales y nacionalistas (Dikötter, pág. 17). Aunque el uso que hace Chen de los términos raciales también refleja su incipiente acercamiento a los conceptos evolucionistas spencerianos y a las discusiones sobre el imperialismo occidental, puede observarse que es la relación interétnica la que da pie al surgimiento de una conciencia de alteridad, del ser *han* (Fogel, pág. 362).

Conclusiones

El escenario intelectual de finales del siglo diecinueve en China es ciertamente complejo. Prueba de esta complejidad son los elementos que intervienen en los discursos nacionalistas elaborados por los intelectuales *han*, quienes, ante la realidad del gobierno manchú de la dinastía Qing que se hallaba sumamente debilitado tras la intervención de las potencias imperialistas europeas, elaboraron argumentaciones para exigir la retirada final de la presencia manchú no sólo del gobierno imperial, sino, inclusive, del territorio chino.

Justamente esta última idea, la del espacio considerado como “propriadamente chino” a la vista de la conformación multiétnica que el gobierno Qing se encargó de construir durante su dominio, fue sólo uno de los conflictos ideológicos que intervinieron en las discusiones revolucionarias *han* de la época. Como hemos visto, las querellas sobre la identidad del pueblo chino y la legitimidad de los *han* para reclamar

la herencia cultural de la nación china que buscaban conformar, ocuparon gran parte de sus elucubraciones teóricas, de las cuales surgieron interpretaciones *ad hoc* del evolucionismo spenceriano que dictaban el derecho de los *han* a liderar los destinos de la nueva nación.

Por otra parte, la interacción con la cultura occidental añadió elementos clave a las reflexiones *han* sobre su propia identidad y sobre los destinos de su pueblo. Los intelectuales *han* que viajaron a Japón a finales del siglo diecinueve, primero bajo el esquema del “autofortalecimiento”, y después exiliados debido a la persecución por parte del gobierno manchú, se inspiraron fuertemente en el movimiento modernizador de la Restauración Meiji para elaborar sus discursos nacionalistas. La búsqueda de una capacidad de competencia *vis à vis* con las potencias occidentales condujo, primero a Japón y poco después a China, a un proceso modernizador del que cada uno estudió, tradujo, y adaptó aquellos elementos del conocimiento occidental que consideró valiosos y no disruptivos para su propia cultura. Mucho de lo adoptado en China, a través de los intelectuales revolucionarios *han*, llegó filtrado por la interpretación japonesa. Sin embargo, dados los antecedentes de interacción cultural entre ambos imperios –en donde el ejemplo chino fue, durante siglos, el paradigma definitorio–, la interpretación elaborada por los intelectuales japoneses se ajustaba, en gran medida, a la realidad china. Los artífices de la revolución nacionalista se encargaron de definir las particularidades de esta realidad en sus propios postulados.

Bibliografía

- Chow Kai-wing. (1997). Imagining boundaries of blood: Zhang Binglin and the invention of the Han Race in modern China. En F. Dikötter, *The construction of racial identities in China and Japan: historical and contemporary perspectives* (págs. 34-52). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Chu Hong-yuan, & Zarrow, P. (2002). Modern Chinese Nationalism: the formative stage. En C. Wei , & Liu Xiaoyuan, *Exploring nationalisms of China: themes and conflicts* (págs. 3-26). Connecticut: Greenwood Press.
- Chung, Y. (2002). *Struggle for national survival: eugenics in Sino-Japanese contexts, 1896-1945*. New York: Routledge.

COLECCIÓN ALADAA

- Crossley, P. K. (1990). *Orphan Warriors: Three Manchu Generations and the End of the Qing World*. Princeton: Princeton University Press.
- De Bary, W., & Lufrano, R. (2000). *Sources of Chinese Tradition, Vol. 2, from 1600 to the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Desnoyers, C. A. (Mayo de 1992). 'The Thin Edge of the Wedge': the Chinese Educational Mission and Diplomatic Representation in the Americas. *Pacific Historical Review*(61), 241-263.
- Dikötter, F. (1997). *The construction of racial identities in China and Japan: historical and contemporary perspectives*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Elliott, M. (2001). *The Manchu Way: the Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*. Stanford, California: Stanford University.
- Fogel, J. (Julio de 1977). Race and Class in Chinese Historiography: Divergent Interpretations of Zhang Bing-lin and Anti-Manchuism in the 1911 Revolution. *Modern China*, 3(3), 346-375.
- Fogel, J., & Zarrow, P. (1997). *Imagining the People: Chinese Intellectuals and the Concept of Citizenship, 1890-1920*. New York: M.E. Sharpe.
- Ip, H.-y. (2005). *Intellectuals in Revolutionary China, 1921-1949. Leaders, heroes and sophisticates*. Oxon: Routledge Courzon.
- Kao, T. (Julio de 1981). An American Sojourn: Young Chinese Students in the United States. *Connecticut Historical Society Bulletin*(45), 65-77.
- Kim, S. (2011). Individualism and Nationalism in the Thought of Chen Duxiu. En C. Lynch, *Radicalism, Revolution and Reform in Modern China* (págs. 11-28). Maryland: Lexington Books.
- Leibovitz, L., & Miller, M. (2011). *Fortunate Sons. The 120 Chinese boys who came to America, went to scholl and revolutionized an ancient civilization*. New York: W.W. Norton & Co.
- Platt, S. R. (2007). *Provincial patriots: the Hunanese and modern China*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rhoads, E. J. (2000). *Manchus and Han: Ethnic Relations and Political Power in Late Qing and Early Republican China, 1861-1928*. Seattle: University of Washington Press.
- Shimada, K. (1990). *Pioneer of the Chinese Revolution: Zhang Binglin and Confucianism*. California: Stanford University Press.

COLECCIÓN ALADAA

- Tsu Jing. (2005). *Failure, Nationalism and Literature: the Making of Modern Chinese Identity, 1895-1937*. California: Stanford University Press.
- Veeck, G. (2007). *China's geography: globalization and dynamics of political, economic and social change*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Wickberg, E. (1972). The Revolutionary Army, a Chinese Nationalist Tract of 1903. (Tsou Jung, John Lust (trad.), The Hague: Mouton & Co., 1968, review). *Journal of the American Oriental Society*, 92(1), 148-149.
- Xi Jinping. (2001). *Ciencia y patria: nuevo acercamiento al pensamiento de Yan Fu*. Beijing: Qinghua Daxue chubanshe.
- Zachman, U. M. (2009). *China and Japan in the Late Meiji Period*. Oxon: Routledge Courzon.
- Zamperini, P. (2003). On their dress they wore a body: fashion and identity in Late Qing Shanghai. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 11(2), 301-330.
- Zarrow, P. (2012). *After Empire: the conceptual transformation of Chinese state, 1885-1924*. California: Stanford University Press.
- Zou Rong. (1903). *Geminjun*. (Formato electrónico).

Zen en Kamakura: El proyecto monástico de Dōgen.

Myriam Constantino Castillo

El Colegio de México

Si tu boca conoce las fuentes pero no las
enseñanzas, cuando hables dirás cosas
aleatorias.

Si tu boca conoce la enseñanza y no las
fuentes

serás como un dragón de un solo ojo

Lankavatara Sutra

Introducción

En la literatura sobre Zen, se ha difundido que la iluminación es igual a la práctica del camino budista. Esta afirmación propone condiciones recíprocas a los conceptos *shugyō* 修行 y *satori* 悟り (Yokoi: 1976, 12). *Shugyō* es el entrenamiento que realizan los monjes en el monasterio, relacionado con todas sus actividades como leer sutras, practicar rituales, meditación sentada, escuchar el sermón del maestro. *Satori* es iluminación, como cuando se prenden las luces y se percibe la realidad que estaba ahí, pero no se percibía por la obscuridad (Heisig: 2009, 57). Así que contrario a la creencia de que la finalidad del Zen es la iluminación, realizar la práctica Zen es su propia finalidad. Además, las actividades cotidianas como cocinar y la higiene personal también son parte fundamental de la práctica.

La tradición Zen en Japón no surgió de una vida ascética ermita aislada del entorno religioso. Durante el periodo Kamakura, cuando se estableció oficialmente fue una

respuesta para contrarrestar algunas tendencias de la época y proponer una forma de organización que aunque compartía características con las formas de budismo que se encontraban previamente en Japón, enfatizaba el aspecto monástico y ritual. La necesidad una practica monástica estricta, destacaba que todos los hombres tienen de forma innata la naturaleza búdica, pero se requiere la práctica del camino budista como la que realizan los monjes para que pueda manifestarse. Esta practica no es un proceso individual, ya que en la practica del camino budista es indispensable la guía de un maestro que haya recibido la directa comprobación de un maestro antecesor y que imparta la enseñanza *dharma* y la practica comunitaria en un grupo *sangha*.

El budismo Zen tiene reglamentos y preceptos que deben cumplir los monjes, el uso de reglamentos no es un aspecto exclusivo del Zen, en China la escuela Chan- Zen creó sus propios estándares de la práctica llamados 清規 *qinggui* en japonés *shingi*, para dar independencia de otras escuelas principalmente el budismo 天台 T'ien-t'ai en japonés Tendai. Dentro de estas compilaciones, hay dos tipos de reglas que son fundamentales: concretas o directas y supra lingüísticas: Las primeras son instrucciones directas encaminadas a la organización practica dentro del monasterio. Las segundas se relacionan con la enseñanza que se transmite en el Zen más allá del lenguaje, no se someten a la rigidez de la regla que limita la practica, sino que se utilizan para expandir la comprensión del alumno. Las formas concretas del Zen también se utilizaron en el aspecto ritual, en ocasiones se genera una tensión en cumplir la regla o cumplir el camino de buda. La manera en que se libera esta contradicción es cuando el propósito no es cumplir la regla al *avant la lettre*, lograr mediante la disciplina que el practicante adquiera flexibilidad para utilizar la enseñanza en el momento adecuado.

Algunos de los escritos de Dōgen Kigen 道元希玄 (1200-1253) son ejemplo sobre los reglamentos monásticos y el fundamento filosófico del Zen. Uno de los pasajes de su obra que presenta esta tensión entre la regla concreta y las reglas supra lingüísticas o instrucciones aporéticas para el lógica racional es el *Tenzokyōkun* 典座教訓 donde a partir de la figura del cocinero explica los diferentes tipos de instrucciones que llevan a

cabo los monjes en la practica del Zen. Además este texto presenta detalles históricos de su viaje a China donde adquirió el entrenamiento sobre la practica Zen.

El contexto social, político y religioso del Japón de la época Kamakura le permitió a Dōgen irrumpir con una nueva concepción del budismo del linaje del maestro Chino Rújǐng 如淨 (1163 -1228) en japonés Tendō Nyōjo, que no es totalmente nueva porque combina la practica de las antiguas escuelas de budismo con la nueva enseñanza que obtuvo por sus años de formación en China, instaurando en Japón una nueva la enseñanza, que tardó un par de siglos en difundirse por todo el territorio nipon. Entre los tres linajes de Zen: Sōtō shū, 曹洞宗Rinzai shū 臨濟宗y Obaku shū 黄檗宗.

Este texto presenta un en un primer apartado un breve resumen del contexto del periodo Kamakura en donde se estableció la practica Zen, seguido de la explicación del surgimiento de los códigos monásticos en Japón y finalmente la problematización las instrucciones del cocinero, escrito por Dōgen, en el discurso normativo, aspiracional, institucional o como recurso legitimación de la doctrina, a través del nuevo género literario llamado *shingi*.

El zen en Kamakura

1.1 Contexto Kamakura

Durante el periodo Kamakura (1185-1333) el budismo experimentó cambios importantes en el Japón de aquella época, nuevas escuelas surgirían de cuestionamientos sobre la practica de la doctrina y por la inquietud de algunos líderes de propagar el dharma budista. Había un descontento con ciertas formas elitistas, aunque es se trataba de un cambio político no representaban una ruptura completa y radical con el pasado; algunas escuelas que hasta entonces habían sido fundamentales como la Tendai y Shingon continuaban con sus practicas, se abrían nuevas posibilidades de difusión de la doctrina y nuevas posibilidades de interpretación.

Enfrentamientos radicales entre las familias más poderosas de Japón sucedieron en este tiempo. Los tiempos eran tan caóticos, en cuanto a desastres naturales y luchas intestinas que no se podía esperar que algún monje llevara una vida completamente

dedicada a cumplir los preceptos budistas. La decadencia de la época descrita en el Mappō⁴³, se experimentaba con la decadencia de la doctrina budista. Según la cual estaba anunciado en el *paranirvana del Buddha* y el *Sutra del Loto* la enseñanza de Buda le sobrevivirá durante un tiempo, pero cada vez más degradado, siendo este un periodo de declive del budismo. Durante este tiempo, el estatus de cultura y refinamiento de los monjes también representó un blanco que sería criticado por los nuevos líderes.

Los Minamoto, al contrario a los Taira, al quedar en el poder favorecieron el budismo incluyéndolo como parte de su proyecto y estrategia política, se apoyaron no sólo en los líderes religiosos, sino también en los fieles para ampliar su dominio.

Los lugares de central atención fueron Kamakura y Kyōto, con un halo de decepción como lo expresa la literatura en el *Hōjōki*:

La vieja capital ya estaba desolada, pero, al mismo tiempo la nueva no había sido todavía terminada. Todos estos se sentían inseguros, como nubes flotantes. Por cierto, los que eran del lugar lamentaban la pérdida de sus tierras, y los recién llegados deploraban la dificultad de levantar sus moradas, estos se sentían inseguros, como nubes flotantes. Por cierto, los que eran del lugar lamentaban la pérdida de sus tierras, y los recién llegados deploraban la dificultad de levantar sus moradas” (Sakai, 21).

A pesar de la gran inestabilidad política, este periodo anuncia como uno de los periodos más “religiosos” de la historia de Japón (Whalen: 1978, 261). Algunos investigadores y religiosos han vuelto sobre este periodo de cambios, ya que representa una ruptura con las antiguas formas de budismo este periodo bajo la nueva denominación 新仏教 *shin bukkyō*, con la que se intenta explicar practicas religiosas posteriores.

Este periodo, conocido como la reforma budista por los historiadores de Meiji, resaltan la figura de los líderes budista que sistematizaron y condensaron doctrinas y dieron un nuevo sentido soteriológico a la salvación y la iluminación. Aunque las escuelas Tendai y Shingon continuaron sus actividades, hubo una nueva apertura para los laicos que sería fundamental para dar sostén económico a las escuelas budistas. En esta época el

⁴³ A la muerte del Buda histórico se desarrollaron algunas teorías sobre la degradación de la doctrina, ciclología budista. La era Mappō pertenece al tercer periodo en que se prevee el descenso de la doctrina budista

rasgo distintivo es que Japón por primera vez contaba con una autoridad no central, dando inicios a la era de los guerreros.

Dos respuestas alternativas surgieron ante la inestabilidad política y religiosa de la época: Contemplar una mayor cantidad de fieles, como lo hizo el budismo de la Tierra Pura, y Enfatizar la disciplina y el entrenamiento monástico, como lo hizo el Zen y enfatizar la practica ritualista más que el estudio doctrinal. En las instituciones religiosas, los reformadores de Kamakura tuvieron un proyecto individual. Hōnen no tuvo maestro, Shinran dependió de Amida, Nichiren fue un profeta solitario, Dōgen fue su propio maestro en más de un sentido (Whalen: 1978, 263).

Sin embargo los estudios de biografías y textos sobre esta época atienden un sentido político: Enaltecer una época. Los académicos de Meiji y Taisho dieron uniformidad y buscaron legitimar a la historia. Este es uno de los principales obstáculos que tenemos al estudiar interpretaciones de este periodo, pues aún siendo fuentes en japonés tienen el velo de un proyecto que buscaba darle un sentido lineal a la historia. (Bodiford 2012, 16).

1.2 Zen en Japón

El budismo Zen o Chan llegó a Japón por Tao-hsüan (722-748) perteneciente a la escuela Vinaya, se relacionaba con las doctrinas Shingon y Tendai bajo la dirección de su maestro P'u-chi de la escuela Chan del norte Pero ni él, ni I-k'ung (750-842) (en japonés Gikū) tuvieron éxito en la propagación del Zen durante este tiempo. (Dumolin 1990, 6). Hasta el periodo Kamakura tuvo gran aceptación en un contexto que representaba el fin de una época con el nacimiento de los líderes guerreros.

Eisai (1141-1215) y Dōgen (1200-1253) trajeron el budismo Zen de China a Japón. Y por eso éstos dos monjes se les conoce como figuras iniciales en Zen por sus esfuerzos de propagación; a Eisai (su nombre también se puede leer Yōsai) en el linaje Rinzaï y a Dōgen en el Sōtō. La doctrina proveniente de China adquirió algunas características que lo diferenciaban de su herencia con el continente, propias de las necesidades y prioridades de sus fundadores, y de los valores culturales que integraron.

El Zen se asentó en un escenario de luchas entre los señores feudales que defendían sus propias tierras con sus guerreros, a quienes les resultó atractivo el Zen no por su religiosidad sino por el énfasis en la disciplina.

Una propuesta para pensar este momento histórico en balance de los hechos y los ideales, como señala Martin Collcutt es a través del análisis de la religión, que tanto su función institucional como espiritual motivó a sus líderes promover su difusión en la nueva capital Kamakura. La ruptura política con la antigua aristocracia abría la posibilidad a otras formas de budismo (Collcutt: 1994, 55-86).

1.2.1 (Dōgen Kigen 道元希玄, 1200 – 1253)

Hay diferentes versiones de la biografía de Dōgen, el trabajo de Ōkubo Doshū es el más citado y se considera un trabajo crítico, aunque no es del todo confiable.⁴⁴

Dōgen nació el 2 de enero de 1200. Una versión dice que era hijo de ilegítimo de Minamoto Michitomo (el consejero del estado) y de una consorte de origen desconocido (Bodiford 1993, 22). Otra versión dice su padre fue Minamoto Michichika y su madre Ishi, una de las hijas del regente Kujō Motofusa (Bielefeldt: 1988, 23). Los dos relatos muestran que provenía de una familia cercana a la corte, aunque no fuera de primer nivel, el ambiente económico era solvente y era natural que los matrimonios fueran arreglados para buscar estabilidad o movilidad social, por lo que no merece sorpresa el hecho de que sea hijo ilegítimo en esta época.

Las conexiones de su familia, le facilitaron la entrada al monasterio, ya que no ingresó como mozo o sirviente, sino como parte del grupo de monjes en entrenamiento del monte Hiei, donde comúnmente recibían la ordenación los futuros monjes. El medio aristocrático de su familia le acercó al estudio de la literatura y los clásicos como lo relata él mismo, pero no realizó esta labor recién ingresó al monasterio. Este tiempo narra un sentimiento de descontento, y crítica con los monjes que ahí practicaban. En 1217 ingresó a Kenninji, oficialmente era un monasterio de Tendai. Aún así, se practicaba meditación Zen. Ahí se hizo discípulo de Myōzen, unos de los monjes que siguieron la instrucción de Eisai, que hacía dos años había fallecido. Con Myōzen viajó a China Sung y con sus cenizas regresó a Japón. (Bodiford: 1993, 23).

⁴⁴ Ver Bodiford en Heine 2012 en la introducción, p. 16.

Sus textos reflejan las reflexiones que tuvo sobre el budismo incluían diferentes aspectos de la practica, en distintas formas literarias. En sus textos incorpora numerosos elementos tomados de las fuentes chinas como son: reglamentos monásticos, administración de los preceptos y casos de Kōan y sus comentarios, además de los sutras que conocía previamente.

Los monasterios que visitó en China T'ien-t'ai y Ayû-wang, pertenían al sistema gozan, se encuentran en una región aislada de región extensa de montañas y valles rodeada de otros monasterios. El monte T'ien- t'ai estaba verdaderamente lejos.

Los acontecimientos más significativos durante su estancia en China los relata él mismo en sus textos como el *Eihei Koroku*, que el libro que recoge uno de sus discípulos sobre sus sermones. Y en el *Tenzokyōkun*, uno de los primeros textos, donde también narra parte de su experiencia en China, que abordaré a detalle más adelante.

Los años de formación de Dōgen muestran las motivaciones que tenía Dōgen en un principio y puede verse su cambio de percepción en sus textos, para Heine los escritos de Dōgen son colecciones de varios tipos de sermones o instrucciones del comportamiento clerical que muestran cómo se apropió y asimiló al ambiente socio-religioso de Japón. (Heine, 2006, 6).

Dōgen consideró las condiciones locales en el ámbito de lo social, político y económico, para ajustar lo que aprendió en China de acuerdo a los aspectos culturales del Japón de ese periodo. Preocupado más que en la forma institucional, profundizó en la organización al interior del monasterio y el espíritu del Zen que quería transmitir, ya que su prioridad era satisfacer una necesidad religiosa.

El *Chanyuan Quingui* y el *Eiheishingi*

2.1 Contexto budista: La introducción del Vinaya a Japón

El canon budista se conoce como Canon Pali *Tipitaka*. Es la colección estándar de las escrituras budistas, compuesto en India en el año 29 D.C. Se divide en tres categorías *pitaka* se traduce como canasta, las tres canastas son: El *Vinaya pitaka*, trata sobre las

reglas de disciplina que deben realizar los monjes y monjas, *Sutta Pitaka* son los discursos atribuidos a Buda y *Abhidharma Pitaka* son comentarios de la canasta anterior que se consideran textos de filosofía, psicología y metafísica budista.

El *vinaya* son las escrituras budistas indias que contienen los preceptos formales necesarios para la ordenación (Yifa, 2002, p.3). Las comunidades budista surgieron a partir de ordenaciones de los monjes, una característica del *vinaya* es que está centrado en las reglas del monasterio. Donald López explica que para cada regla había una narración que explicaba las circunstancias de su creación, entonces no es simplemente un conjunto de reglas, sino una fuente que nos acerca al interior de la comunidad y algunos de sus incidentes (López: 2004 223-224).

La tradición monástica que se estableció en Japón fue por influencia del establecimiento sólido que tuvo en China. Uno de las compilaciones más famosas que establecían reglas monásticas eran los *shingi*.

2.2 Chanyuan quingui: El Reglamentos monástico Zen en China de Baizang Hyakujō: estructura y uso.

En China, los budistas Zen desarrollaron sus propios estándares de la práctica comunitaria, bajo el nombre de *Quinggui* 清規 (en japonés *shingi*). Se consideran una adaptación del *vinaya* indio al contexto y la cultura de China. El *Chanyuan Quinggui* es conocido como el primer código monástico chino Chan-Zen. Este texto comprende un grupo de reglas escritas para regular cada aspecto de la vida monástica escrito por algunos de los grandes monasterios de la época.

En la tradición Zen, Hyakujō Ekai (Baizhang Huihai, 749 a 814 d. C.) se ha considerado una figura revolucionaria que peleó por la independencia del Chan-Zen ante otras escuelas, especialmente la escuela Lü (Yifa, 2002, p. 28), y estableció el llamado *Shingi Hyakujō*. Aunque los académicos se cuestionan sobre la existencia del texto y su veracidad, es sin duda un texto ampliamente citado y se tomó como referencia para la escritura de otros códigos, incluyendo el de Dōgen.

El reglamento chino *Chanyuan Quinggui* fue escrito como suplemento del *vinaya* y no como reemplazo. Es una adaptación más que una ruptura radical con las

tradiciones canónicas. La escuela Chan estableció su propio sistema de reglas monásticas que sirvieron como símbolo de su independencia institucional. El desarrollo institucional estaba ciertamente relacionado a la nueva formulación de la enseñanza y la práctica que intentaba reconfigurar un ethos iconoclasta que se expresaría en una nueva forma.

Al regresar a Japón, Dōgen escribió, entre otros textos importantes, una serie de ensayos de organización monástica, basándose en el código que utilizaban en China, pero presentado su propia adaptación. ¿Cómo es la adaptación que escribe? ¿Qué tanto se parece al reglamento Chino? En forma y contenido son muy diferentes. El reglamento Chino y japonés recibieron el mismo nombre: 清規 *Qinggui* en japonés *shingi*.

Los estatutos monásticos establecen la estructura del monasterio, sus lineamientos administrativos, las prácticas ascéticas que se llevan a cabo durante el año y los castigos por trasgredir las reglas del monasterio. Además incluye: las actividades diarias de los monjes practicantes desde la mañana hasta la noche, las prácticas de meditación, los servicios de sutras, el tipo de trabajo físico que se lleva a cabo alternado en la práctica, la práctica ascética al dormir, considerando en todo ello el orden, la limpieza y la disciplina. También se incluyen ciertas reglas de la cocina.

Dōgen asumía a Hyakujō como el primero que estableció las normas de la comunidad, por lo que intentó seguir el espíritu de Hyakujō, sin por eso dejar de lado sus propias adaptaciones. El primer texto que escribió regresando a Japón fue un breve ensayo llamado *Fukazanzengi*, ahí dice: "Nosotros debemos valorar y seguir las normas de Hyakujō y penetrar en las enseñanzas de Bodhidharma." La máxima más famosa de Hyakujō era: "Un día sin trabajo es un día sin comida", con lo que enfatiza el trabajo como defensa a la acusación de los monjes como parásitos de la sociedad.

2.3 Eiheishingi: Adaptación de Dōgen a la cultura japonesa, estructura del texto.

El nuevo orden monástico de Dōgen, donde se discuten aspectos de la práctica, está contenido en el *Eiheishingi* (永平清規), una colección de seis ensayos independientes: Instrucciones para el cocinero encargado (*tenzokyōkun*), El modelo de participación en

la vía (*bendohō*), El dharma para tomar la comida (*fushukuhanpo*), Regulaciones para la sala de estudio (*shuryō shingi*), El dharma para reuniones con maestros de alto rango con más de cinco veranos de práctica (*taitaiko Gogejariho*) y Reglas puras para el administrador del templo (*chiji shingi*).

El texto fue conformado como tal mucho tiempo después de la muerte de Dōgen. Muchos de los escritos de Dōgen se encuentran en varias versiones (Heine, 2012, 16). El primero en realizar esta compilación fue Kōshō Chidō en 1670. Menzan Zhuihō se dedicó a investigar los documentos de Dōgen y propuso otro manuscrito en 1767. Finalmente, en 1969 Ōkubo Doshū, en su compilación *Dōgen Zenji zenshū*, presenta este texto como una tercera versión del texto.

Un primer ejemplo de las adaptaciones del reglamento chino al texto de Dōgen las expresa él mismo en el *Bendohō* “Los monasterios de la gran Sung no tenían lugar para masticar la planta de limpieza de dientes en el lavabo. Pero esto ha sido instaurado ahora en el templo del gran buda (Daibutsuji)” (Ichimura:1993, 68) El uso de los lavatorios era considerado también un aspecto que se incluía en la práctica monástica, al recitar “tomando una hoja de la planta de limpieza dental, me permito con todos los seres vivientes que la mente adquiera el dharma correcto por el que pueda ser limpiado” (Ichimura:1993, 67). Además explica cómo debe lavarse la lengua, los ojos y la nariz; así como el uso del agua, de la toalla, que no existía en China.

El segundo ejemplo es que Dōgen explica las adaptaciones prácticas que tuvieron que hacerse en cuanto al uso de los utensilios de cocina, razón por la cual se lleva a cabo un ajuste en el *Fushukuhanpo* del *Eiheishingi*.

“El comportamiento de comer con las manos se volvió obsoleto y, además, no tenemos un maestro que nos muestre la antigua manera. Por eso, hemos estado utilizando palillos, cucharas y muchos tazones.” (Leighton:1996, 94)

Comer con la mano y poner toda la comida en un mismo tazón era una práctica india que no llegó a China ni a Japón. Dōgen expresamente adopta esta práctica y prefiere no mezclar la sopa con el arroz, sino utilizar palillos y muchos tazones.

Dōgen hace énfasis en las reglas de la cocina, la manera en que se consiguen los insumos, se preparan y se comen los alimentos como una parte fundamental de la práctica monástica. Se cree que una de las razones principales de esto fue el encuentro

que tuvo con el maestro cocinero en el puerto Chekiang, cuando recién llegó a China. A pesar de ser un adulto mayor, el monje chino desempeñaba las labores de la cocina que le exigían con gran esfuerzo físico y las cumplía con devoción como parte de su práctica. Este asunto lo describe detalladamente en el *Tenzokyōkun* del *Eiheishingi*.

***Tenzokyōkun*, médula del proyecto monástico de Dōgen.**

3.1 El *dianzou* del *Chanyuan Quinngui* y el *Tenzokyōkun* del *Eiheishingi*

El *Tenzokyōkun* del *Eiheishingi* está inspirado en el *dianzou* del *Chanyuan Quinngui*. Dōgen cita algunos de sus fragmentos textualmente. Ambos tienen el nombre de reglamento. Sin embargo, el texto de Dōgen no es un reglamento (*shingi*) sino que pertenece a un género literario distinto, se le dio el nombre de *shingi* porque era el género literario al que mantenía cercanía, y por otras razones que explicare más adelante. El texto chino contiene solamente una página en la versión china y expresa de manera normativa algunos aspectos relacionados con la organización de la cocina del monasterio y el cocinero:

El cocinero está a cargo de la comida para la asamblea de monjes. Debe ejercitar su mente con la vía y variar el menú para que cada uno lo reciba con gusto. No debe desperdiciar comida del monasterio y debe asegurarse de que no haya desorden en la cocina. Al seleccionar a los ayudantes de la cocina debe escoger personas que sean capaces y asignarles una tarea adecuada. Sus órdenes no deben ser severas que repriman a los ayudantes ni tampoco laxas que no puedan completar sus labores. Durante la preparación de la comida debe revisar personalmente que la comida sea natural, cuidadosamente preparada y limpia.

Al comprar los ingredientes o al escoger el menú debe consultar a los encargados. Las salsas, el vinagre, los vegetales en vinagre son responsabilidad del cocinero, que debe considerar la estación para prepararlos. Además, debe cuidar los fuegos de los hornos, prendiéndolo y apagándolo en el tiempo apropiado (...) El cocinero come su comida en la cocina, pero lo que come no varía de la comida que se sirve

a los demás. (Yifa:2002,154)

Tenzokyōkun de Dōgen son aproximadamente 15 páginas en su versión en japonés. El tema es similar que el *Diazou*, sobre las instrucciones del cocinero. Sin embargo, la forma en que está escrito y el énfasis son muy distintos. El texto de Dōgen además de los protocolos de la conducta monástica y las reglas institucionales, abarca el aspecto moral de las instrucciones; es decir un intento de expresar la regla no como protocolo sino expresar del espíritu con que debe cumplirse la labor.

Este texto problematiza la tensión entre el cumplimiento de la regla monástica por obligación, la escritura de las letras y el cumplimiento de la actividad por convicción moral.

En el monasterio Zen el cocinero tiene una labor práctica meticulosa con gran responsabilidad de alimentar a la asamblea de monjes dos veces al día. Este trabajo le da al practicante una oportunidad de apreciar otros aspectos de la vida monástica.

La propuesta novedosa del texto de Dōgen es que esta ardua labor, realizada todos los días, es una oportunidad privilegiada de convertir el trabajo en la cocina a una entrega a la práctica del Zen. La exposición que lleva el nombre *Instrucciones para el cocinero*, es un texto *sui generis* que propone en la práctica concreta de la figura del cocinero la base para que el monje practicante se funda totalmente con la práctica Zen mediante las labores en la cocina.

Durante el tiempo que permaneció en el barco, Dōgen conoció al monje cocinero del templo, *A-yū-wang*, quien había ido al puerto a comprar algunos hongos para preparar la comida del monasterio. Dōgen quedó impactado al conocer a un monje de edad mayor que, pudiendo delegar la responsabilidad, asumió su tarea con toda rigurosidad, como cualquier otra de sus actividades de práctica budista, del mismo modo que preparaba la comida de todos los monjes del monasterio y conseguía los insumos necesarios.

El monje desempeñaba la función de *tenzo*⁴⁵ en el monasterio. Este es el puesto que recibe el encargado de la cocina, y para él esa era la tarea que debía cuidar y respetar profundamente:

El *tenzo* dijo: “Me han hecho responsable de este trabajo por mi avanzada edad. Es decir, la práctica de un hombre anciano. ¿Cómo puedo confiar todo ese trabajo a otros? Además, cuando salí del templo, no pedí permiso para pasar la noche fuera.”

El monje de esta montaña preguntó: “Pero, ¿cómo es que tú, siendo ya anciano, haces el duro trabajo de *tenzo*? ¿Por qué no empleas tu tiempo en practicar el camino budista o trabajando con los la escritura de los antiguos maestros? ¿Hay algo especial que obtener del trabajo concreto de *tenzo*?”

El *tenzo* se echó a reír y recalcó: “¡Ah, mi buen amigo extranjero! Aún no entiendes en absoluto en que consiste el entendimiento del camino budista, ni conoces el significado de las palabras.”

Cuando el monje de esta montaña oyó estas palabras pronunciadas por el viejo monje se sintió desconcertado y muy avergonzado. Entonces le pregunté: “¿Qué son las palabras y que es el entendimiento de entrega a la práctica?”

El *tenzo* respondió: “Si no te engañas a ti mismo en este asunto, serás un hombre del camino.” (Foulk en Warner: 2001, 27).

Dōgen, asombrado del monje mayor que viajaba tal distancia caminando y cargando todo eso sobre su espalda, preguntó por qué no lo ayudaban otros monjes más jóvenes o delegaba a ellos la tarea. Cuando el monje mayor le dijo a Dōgen que no entendía la práctica que está más allá de las palabras y las escrituras Dōgen emprendió la búsqueda de la comprensión con gran determinación. Este es uno de los temas más importante del Zen de Dōgen: La distinción entre las palabras y la entrega a la vía de la práctica.

Esta proponiendo el compromiso no con las escrituras, sino con la practica. El proceso por el que se realizan las cosas es más importante que acción terminada.

⁴⁵ *Tenzo*, es el encargado de cocina, es uno de los 6 cargos que describe Dōgen.

El párrafo más citado y comentados del *Tenzokyōkun*, donde explica el momento de comprensión de este tema, un segundo encuentro con el mismo cocinero:

Al monje de esta montaña le causó gran alegría verlo y lo recibió cordialmente. Hablamos de varias cosas y reanudaron el asunto que el habían tocado en el barco respecto a la práctica y el estudio de las palabras.

El *tenzo* dijo: “Una persona que estudia las palabras debe saber qué son las palabras y una persona que practica el entendimiento del camino debe saber qué es la entender el camino de practica.”

El monje de esta montaña le preguntó: “¿Qué son las palabras?”

El *tenzo* respondió: “Uno, dos, tres, cuatro, cinco,”

Nuevamente preguntó “¿Qué es el entendimiento del camino de la practica?”

El *tenzo* respondió “En el mundo entero nada en absoluto está oculto.”

(Foulk en Warner: 2001, 28)

Esta última línea expresa la comprensión que rebasa el uso de la lógica representacional que es la base del lenguaje. Las palabras son formas arbitrarias para referirnos a las formas de la realidad. Cuando el mundo pasa por la desocultación de las palabras, no quiere decir que adquieran un nivel sagrado o superior, sino que las cosas son simplemente lo que son y no los conceptos que creamos de ellas a través de la representación lingüística que las encubre.

Dōgen presenta el ejemplo que encontró para expresar este sentimiento en la literatura de Seppō.

Una letra, siete letras, tres letras, cinco letras

El entendimiento de la imagen de todas las cosas, no puede asirse.

Bajo la luna brillante, se ilumina el océano;

Las joyas se encuentran en donde quiera.⁴⁶

El encuentro con el cocinero es entonces, el pasaje que mejor refleja el espíritu de la práctica en el sentido de *bendō* 弁道, muestra que no hay nada que memorizar ni aprender, sino manifestarlo. Esta es la principal contradicción con el entrenamiento monástico que está lleno de instrucciones protocolarias, que son necesarias. La tensión entre una y otra no exige la eliminación de uno de los polos sino que ambas cohabitan en el mismo momento, por eso dice Dōgen “Antes veía las letras son: uno, dos, tres, cuatro y cinco; ahora también veo el seis, siete, ocho, nueve y diez. Ustedes, los discípulos que vienen deben ser capaces de ver aquel lado desde este lado y también este lado desde aquel lado.

Si practicas con esfuerzo intenso, usando todo tu ingenio, serás capaz de alcanzar la esencia del zen que va detrás de la superficie de las letras.” (Fouk en Warner: 2001, 29).

3.2 Temas, estilos de escritura y enseñanza del *Tenzokyōkun*

Tenzokyōkun no tiene un estilo uniforme y podemos distinguir las diferentes estilos en que Dōgen escribe:

3.2.1. Instrucciones directas, aquí dice cómo deben llevarse a cabo ciertos procedimientos formales y en ocasiones cita el código monástico chino.

Dice *Reglas de pureza para los monasterios chan*: “cuando se deciden los ingredientes, así como los sabores y platillos de los alimentos, primero consulta a los otros encargados (*roku chiji*).” Los encargados a quien se refieren aquí son el director (*tsūsu*), el asistente de director (*kansu*), el administrador (*fūsu*), el supervisor de la conducta de los monjes (*inō*), el jefe de cocina (*tenzo*) y el líder del trabajo (*shissui*). Una vez decidido los sabores y las cantidades escríbelos en el tablero de anuncios del cuarto del abad y en el salón de estudio de los monjes. (Fouk en Warner:2001,23).

⁴⁶ Poema de Xuedong del *Soei Shu*, colección de poemas.

Estas expresiones, muestran instrucciones muy específicas de la práctica, la referencia a los encargados son pocas en el texto. Si solo tomamos estas instrucciones como referencia no encontramos una basta explicación de los procedimientos del monasterio. Otro aspecto que debemos tomar en cuenta es que para las labores cotidianas había otras fuentes: la referencia oral y el manual de procedimientos, no el *shingi*. En tiempo de Dōgen seguramente era él quien daba la instrucción, que después se transmitió oralmente de unos a otros monjes.

3.2.2. *Mondō*問答. Esta palabra hace referencias a anécdotas zen tipo *kōan* 公安 que el alumno debe reflexionar e interpretar. El sentido de la frase no apela a una lógica ordinaria, apela a la lógica zen.

Cuando Seppo⁴⁷ era *tenzo* en el monasterio Tōsan. Un día que estaba limpiando el arroz le preguntó Tōsan, “¿estás separando la arena y tirando el arroz o estás separando el arroz y tirando la arena?” Seppo respondió: “Tiro la arena y el arroz al mismo tiempo.” Tōsan preguntó “¿qué comerá entonces la asamblea del monasterio?” Seppo volteó el tazón hacia abajo. Tōsan dijo, “En el futuro te irás de aquí y conocerás a otro maestro más adelante.” (Foulk en Warner: 2001, 23)

En el *Tenzokyokun* hay dos citas anecdóticas del maestro Xuefeng, en japonés Seppo. Esto muestra que Dōgen se interesó por conocer sobre estos maestros que inspiraban la práctica de los monjes, pues le impresionaba la actitud que se mostraba en las anécdotas de la práctica más que la enseñanza doctrinal. Las referencias a Tōsan muestran el conocimiento que Dōgen tenía sobre este linaje. Uno de los caracteres de su nombre, 洞山, son los mismos que lleva el linaje Sōtō 曹洞宗. Tōsan Ryōkai (807-869) se conoce como fundador de la escuela Sōtō en China. Aunque Dōgen conocía otras escuelas Zen que se encontraban en China desde el periodo Tang, al final optó por el linaje Sōtō, asiente con la enseñanza que recibió de los maestros que conoció ahí. Esta escuela tiene más características chinas que indias y ofrece la doctrina de las cinco

⁴⁷ Xuefeng Yicun (822–908), uno de los monjes Chan más sobresalientes durante la dinastía Tang, inspiró a Dōgen en la escritura de este texto notablemente.

categorías (Dumolin 1986, p. 27): Lo absoluto dentro de lo relativo; lo relativo dentro de lo absoluto; no hay fenómenos relativos; la relatividad de los fenómenos, y la unidad indiferenciada.

Dōgen opta por no citar los textos canónicos, sino mostrar la enseñanza de otra manera: mediante preguntas y anécdotas, al modo chino, para que el alumno que esté listo para comprender la enseñanza la adquiera por él mismo.

3.2.3. Descripción de la actitud que debe tener el *tenzo*, es decir, cómo debe llevar a cabo sus labores. Al final se hace énfasis en la explicación de las tres mentes.

Cuando laves el arroz y prepares los vegetales, hazlo con tus propias manos con mucha atención, esfuerzo vigoroso y devoción. No permitas ningún descuido, ni flojera, siquiera por un instante. No dejes ni una gota del océano de virtudes; hasta a una montaña de buen karma se le puede agregar un grano (Foulk: 2001,22).

La actitud con que llevan a cabo las labores de la cocina es el corazón de la práctica. En otras palabras, es más importante el espíritu con que se realiza la acción que la acción misma. Pero ¿cómo puede evaluarse esta actitud? Es un asunto muy personal, la medida se encuentra en cada persona, lo que es bueno hoy puede que no sea bueno mañana, como lo expresa el mismo Dōgen. El espíritu no diferenciador que expresa: “No debes juzgar a los monjes por su capacidad, no debes juzgar si una persona mayor o joven. Aún uno mismo no sabe dónde encontrar su propia estabilidad. Si medimos a los otros con el propio criterio para juzgar ¿cómo podríamos no equivocarnos?” Este párrafo muestra que la enseñanza no tiene un sentido normativo. La actitud del cocinero se extiende hacia los otros oficios, como modelo de devoción mediante la entrega a las labores.

3.2.4. Crítica a los monjes de Japón en Kenninji en cuanto a la práctica y los compara y critica en relación a lo que vio en China.

Cuando el monje de esta montaña regresó a Japón, permaneció durante dos o tres años en el monasterio Kenninji. En este templo había alguien que tenía el puesto de *tenzo*, pero era solamente de nombre, no había nadie que realmente desempeñara el trabajo de *tenzo*.

Absolutamente no había nadie que desempeñara el puesto como el trabajo de Buda ¿cómo pueden comprender que su labor es una entrega a la practica del camino. Verdaderamente es miserable que estas personas pasen su tiempo en vano rompiendo descuidadamente las normas de la practica. (Foulk: 2001, 30).

¿Por qué decidió centrarse en la figura del cocinero? En la crítica al *tenzo* de Kenninji, Dōgen señala que no era valorado la labor de la cocina. Sin embargo, Dōgen se da cuenta de que el *tenzo* es quien tiene más oportunidades de realizar una práctica activa, justo porque la propuesta de Dōgen de la iluminación es la práctica a través de todas las actividades cotidianas.

Si cada momento de la vida y cada actividad son el camino de la práctica budista, no existe separación entre la vida de religiosa y la vida fuera de la práctica. Ante tal comprensión, *todas* las actividades son la realización del camino budista. A esto se refiere Kim al decir que Dōgen es un *Mystical realist*, pues la propuesta de Dōgen es no separar lo sagrado y lo profano, sino darle a todas las cosas, a todos los fenómenos, el sentido sagrado para que ni un aspecto quede fuera de la práctica.

3.2.5. Anécdotas históricas nos dan referencias sobre su vida y cronología de sus acciones, en ocasiones incluye fechas. En el pasaje del cocinero de A-yû-wang, Dōgen precisa las fechas, los personajes y el escenario donde se lleva a cabo este encuentro.

Dōgen narra la conversación con detalle, ¿Por qué decide darle tanta importancia a este relato? En el *Tenzokyōkun* narra el primer y el segundo encuentro que tuvo con este maestro cocinero. La experiencia que vivió lo impresionó significativamente, pues el episodio del cocinero y los champiñones le permitió adquirir una enseñanza que no pudo haber encontrado en ningún libro, pues mediante la experiencia fijamos mejor los conocimientos al acompañarlos con las emociones que experimentamos en el momento.

Dōgen quedó muy impresionado de la actitud que mostraba el cocinero; las palabras del cocinero eran congruentes con la actitud y la labor que desempeñaba. Por eso, le fue fácil comprender después que “las palabras son: uno, dos, tres, cuatro, cinco. La entrega a la practica del camino es: no hay cosa en el universo que este oculta”.

Conclusiones

Dōgen escribió el *Tenzokyōkun* a la edad de 37 años, en el monasterio Kōshōji, cuando apenas esbozaba su propio proyecto. El profesor Ishii Seijun afirma que Dōgen estaba seguro de que estas reglas monásticas y las actividades que trajo de China eran formas ideales para el monasterio, en contra de una practica silente de la meditación, y que la nueva propuesta de camino budista para alcanzar la vía se encontraba en la práctica cotidiana.

En el *Tenzokyōkun* los pasajes que se consideran de referencia histórica de Dōgen, han contribuido a la construcción de la vida y las características de la personalidad de Dōgen. Sin embargo, contiene una parte aspiracional que también refleja la manera en que Dōgen interpreta su realidad en ese momento y los aspectos que quiere resaltar.

Como he explicado anteriormente, al *Eiheishingi* se le dio el nombre de código monástico, y se reconoce como el primer reglamento de este tipo de Japón. Dependiendo de la definición que demos a “reglamento monástico” es que decidiremos si entra o no en esa definición. Aunque fue llamado *shingi*, el texto no comparte las características que definen a los *shingi* de China y, como en Japón no había un libro como tal, se le dio ese nombre.

El *Eiheishingi* no es un *shingi* por dos razones: Fue compilado como tal cuatro siglos después de ser escrito, y se le dio ese nombre para legitimar la obra de Dōgen de un grupo frente a otro grupo. Aunque es un conjunto de ensayos sobre un tema que

coincide con el de los *shingi*, y que claramente se inspira en ellos, no expone las reglas que deben seguirse en el monasterio a modo de reglamento.

La segunda razón es que no corresponde con la estructura de los *shingi* de China. Tal vez se le otorgó este nombre al ser la escritura de los *shingi* el género literario más cercano, pues se refiere a la organización del monasterio. El contenido de los códigos chinos es parecido a los contenidos de los preceptos normativos que, entendidos desde la moral, son instrucciones que deben llevarse a cabo para la buena convivencia y el orden en el monasterio. En el *Eiheishingi* se perciben aspectos que se relacionan más con el aspecto ético-religioso que con el moral.

El *Tenzokyōkun* plantea la enseñanza en un contexto más amplio al proponer que el practicante que no siga los preceptos como una fórmula, que no vea únicamente palabras, sino la vida misma, que es de lo que hablan esas palabras.

A manera de conclusión: El *Tenzokyōkun* no parece ser un manual de procedimientos del cocinero, sino que muestra el espíritu del Zen en el cargo de *tenzo* del monasterio, el cual fue especialmente atractivo para Dōgen gracias a su viaje a China. Si el *Tenzokyōkun* no señalaba los procedimientos específicos para el monasterio ¿cuál era la autoridad que lo hacía entonces? Es muy probable que en tiempos de Dōgen fuera él mismo quien daba las instrucciones. El profesor Ishii de la Universidad de Komazawa explica cómo el enorme templo Eiheiji en Fukui, en tiempos de Dōgen era mucho más pequeño, lo que permitía una administración directa y personal de parte de Dōgen. Después fue necesario recurrir a una serie manuales donde se especifican algunos puntos hasta llegar a un modelo estándar.

¿Cuál es el sentido de repensar la manera en que fueron compilados los textos de Dōgen? Ahora, la escuela Sōtō se ha abierto a la investigación de los textos de Dōgen mediante diferentes metodologías: histórica, textual, crítica y comparada. Al analizar este texto encontramos una caracterización más fiel a la figura y proyecto monástico de Dōgen y es posible compararlo con el proyecto monástico de la institución, que en ocasiones es atravesada por otros objetivos políticos o económicos.

La propuesta de Dōgen, al pasar por la estructura de la institución que formó después la escuela Sōtō, volvió el Zen una práctica bastante rigurosa en cuanto a los protocolos que debe llevar a cabo el practicante y la institución; lo cual es casi

inevitable para cualquier religión. Pero en la lectura del texto original de Dōgen podemos apreciar su inquietud de mostrar el Zen mediante su propia carne, y entender que la preocupación institucional surgió después de Dōgen. En este sentido el *Tenzokyōkun* se aleja de ser un reglamento aunque el nombre de *shingi* lo ha presentado como tal.

Bibliografía

Bodiford, W. Eds. (2005). *Going Forth. Visions of Duddhist Vinaya*. Kuroda Institute. University of Hawai'i Press. Honolulu.

———, (1993) *Sōtō Zen in Medieval Japan*. University of Hawaii Press. Honolulu.

Collcutt, M. (1981), *Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Dōgen, K. (1996) *Dogen's Pure Standards for the Zen Community*, State University of New York Press, Albany.

Dumolin, H. (1953) *The Development of Chinese Zen after the Sixth Patriarch in the Light of Mumonkan*. The First Zen Institute in America. New York.

Foulk, G. Instructions for the Cook, Traslacion. En Warner, J. (2001) *Nothing is Hidden*. Weatherhill. Tokyo.

Heine S. (2006) "Did Dōgen Go to China?: Problematizing Dōgen's Relation to Ju-ching and Chinese Ch'an," *Japanese Journal of Religious Studies* 30/1–2 (2003): 27–59.

Heine S., Dale, (2006). *Zen Classics*. Oxford University Press. USA.

Heine, S. and Wright Dale (2008) *Zen Ritual Studies of Zen Buddhist Theory in Practice*: Oxford University Press, New York.

COLECCIÓN ALADAA

- Ichimura, S. (1993). *Zen Master Eihei Dōgen's Monastic Regulations*. Washington: Daihonzan Eiheiji Committee for the 750th year commemoration, Japan North American Institute of Zen and Buddhist Studies.
- Kasahara, K. A. (2001). *History of Japanese Religion*. Kosei. Tokyo.
- Kim, H. (2004). *Dogen Kigen Mystical Realist*. Wisdom. Boston.
- Kamo no Chōmei, (1966) Hōyōki. Traducción de Kasuya Sakai, *Estudios Orientales* 1:1, El Colegio de México, México.
- LaFleur, W., (1985). *Dōgen Studies*, Kuroda Institute. University of Hawai'i Press. Honolulu.
- López, D., (2004) *Buddhist Scriptures*, Penguin books, England.
- Matsuo Kenji. "What Is Kamakura New Buddhism? Official Monks and Reclusive Monks," *Japanese Journal of Religious Studies* 14/1–2 (1997): 179–189.
- Morris Jonathan (2005) *Buddhist Hagiography of Japan*: Routledgecurzon, New york.
- Warner, J., Okumura, S., McRae, J. (2001) *Nothing is Hidden*. Essays on Zen Master Dōgen's Instructions for the Cook. Weather Hill, New York.
- Welter, Albert "Zen Buddhism as the Ideology of the Japanese State: Eisai and the *Kōzen Gokokuron*," in Steven Heine and Dale S. Wright, eds., *Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism*. New York: Oxford University Press, 2006, pp. 65–112.
- Yifa. (2002). *The Origin of Buddhist Monastic Codes in China: An Annotated Translation and Study of the Chanyuan Quigui*. Honolulu: University of Hawai'i Press. Kuroda Institute.
- Yokoi Yūhō (1976) *Mater Dōgen An introduction with selected writings*. Weatherhills: New York, Tokyo

La Revolución cultural a través de la mirada de tres directores de la quinta generación: Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang y Zhang Yimou.

Diana Alejandra Dávalos Rayo

Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, UNAM

Introducción

El presente trabajo analiza la interpretación de la historia reciente de China, principalmente de la Revolución cultural, hecha por tres películas de ficción: *Adiós a mi concubina* (霸王别姬), Chen Kaige, 1993; *El papalote azul* (蓝风筝), Tian Zhuangzhuang, 1993, y *Vivir* (活着), Zhang Yimou, 1994.

Estos tres directores forman parte de la quinta generación de cineastas de la Academia de Cine de Beijing, considerados como una generación de ruptura dentro de la historia del cine chino. Estos personajes vivieron los momentos más representativos de la actual vida china: la llegada del Partido Comunista al poder, el 1º de octubre de 1949; las campañas de los Tres y los Cinco Anti, así como la de las Cien Flores, a lo largo de la década de los 50, la Revolución cultural, el ascenso de la facción comunista moderada que lideró Deng Xiaoping, y la muerte de Mao Zedong. Finalmente, fueron testigos de visita de Mikhail Gorbachev a su país y la matanza de Tiananmen.

Es evidente que tienen mucho qué decir acerca de su país, es cierto también que pocas personas pueden presumir de vivir en circunstancias tan singulares, y además, tener la oportunidad de contarlas y compartirlas.

No son los primeros cineastas de su país, sin embargo, su generación fue una de las que mejor pudieron abrirse camino dentro del mercado cinematográfico mundial, e incluso, Zhang Yimou es hoy considerado uno de los realizadores chinos más importantes a nivel internacional y también el más versátil, ya que lo mismo ha filmado drama y cine de propaganda, que western y películas de época y artes marciales, género conocido como 武侠 (*wuxia*).

Los otros dos, a diferencia de Zhang, viven en el exilio y de manera recurrente se han enfrentado a las autoridades del Partido Comunista de China por su manera de tratar temas particularmente sensibles en la vida política nacional, entre ellos, la Revolución Cultural, y por supuesto, criticar las restricciones a las libertades individuales en su país.

En cierto sentido, las anteriores son las razones por las que elegí a estos tres directores y a tres de sus primeras películas, presentadas unos años después de lo sucedido en Tiananmen.

En ningún momento es posible afirmar que ellos se inspiraron en aquellos trágicos acontecimientos del 4 de junio de 1989 para realizarlas, sin embargo, a partir de ese momento estos tres cineastas comenzaron a realizar obras más críticas, alejadas de las apologías a las transformaciones que llegaron junto con la paz instaurada por el Partido. Son ellos los que han contribuido a difundir una nueva interpretación de la historia contemporánea de su país casi sin querer. ¿Cómo? Eso lo explicaremos a continuación.

La quinta generación de la Academia de Cine de Beijing (北京电影学院, Běijīng Diànyǐng Xuéyuàn)

El término fue acuñado a principios de los noventa para referirse a los graduados de esta institución pública de enseñanza de las artes cinematográficas que egresaron en 1982 y rompen con el realismo socialista de influencia soviética que caracterizó durante muchos años a las películas filmadas en los países comunistas. Aunque su innovación va más allá. A partir de Cheng Kaige (1952), Tian Zhuangzhuang (1952) y Zhang Yimou (1951), la censura tuvo que redefinirse en la República Popular de China. (Urban, Elizabeth C., 2010)

En este sentido, es importante conocer un poco de la biografía de estos tres hombres, nacidos poco después de la fundación de la China de Mao.

Chen Kaige nació en Beijing en 1952 y fue amigo de la infancia de Tian Zhuangzhuang, quien también nació el mismo año y es originario de dicha ciudad. Ambos son hijos de personas cercanas al trabajo cinematográfico. El padre de Chen era

director de cine igual que el de Tian y sus madres se dedicaban a la actuación. (trigon_film.com, 2013).

Durante los años de la Revolución Cultural (1966-1969, según la cronología oficial), ambos pertenecieron a la Guardia Roja y se dedicaron recorrer la China rural. Chen incluso denunció a su padre, un hecho del que se arrepintió más adelante, una vez que pasó la fiebre revolucionaria. Este evento lo presentará como parte de su película más famosa: *Adiós a mi concubina*. (movies.nytimes.com, 2013).

Tian, en cambio, comenzó su trabajo cinematográfico como asistente de cámara, sin embargo, debido a la situación política del país, la Academia de Cine de Beijing permaneció cerrada durante los primeros años de la década de los 70, y reabrió hasta 1976, año en el que Tian ingresó a ella para dedicarse formalmente al estudio del cine. Sus primeros trabajos pueden considerarse cine documental. En ellos rescata la vida en el campo chino y las tradiciones y costumbres de las etnias mongola y tibetana. (trigon_film.com, 2013).

Zhang Yimou nació en 1951 en la ciudad de Xian. A diferencia de los anteriores, su futuro no era nada promisorio, ya que su padre había formado parte del ejército del Guomindang. Al estallar la Revolución Cultural, Zhang fue expulsado de la escuela y obligado a trabajar en el campo. Su familia fue perseguida hasta 1972, año en el que llegó al poder Deng Xiaoping y las cosas comenzaron a cambiar para él, y pudo enrolarse en la Academia de Cine de Beijing, donde compartió clases con Chen y Tian.

Los trabajos de estos tres directores comparten tres importantes semejanzas: el uso de una fotografía realista, con tomas pausadas, en donde se cuida cada detalle de la escena y se busca el encuadre constante de las emociones de los protagonistas; temporalmente, han ubicado casi toda su obra en el periodo que va de 1911, año del estallido de la Revolución nacionalista liderada por el Guomindang y los años de 1980; sus roles más fuertes de sus películas descansan siempre en las mujeres, quienes son ejemplo de sobrevivencia y de alguna manera, pueden interpretarse como una alegoría de su propio país.

Adiós a mi concubina (霸王别姬), Chen Kaige, 1993; *El papalote azul* (蓝风筝), Tian Zhuang zhuang, 1993, y *Vivir* (活着), Zhang Yimou, 1994 tienen como

protagonistas a personajes femeninos, si bien, en la concubina de Chen son dos las mujeres que llevan el rol principal, aunque una de ellas es en realidad un hombre, que fue forzado a vivir como mujer.

La temporalidad en la que se desarrollan las tramas es muy importante. Comienzan justo antes del fin de la Guerra civil entre los nacionalistas, el ejército liderado por Chiang Kai-shek, líder del Guomindang, y el Ejército de Liberación Popular, dirigido por Mao Zedong y las historias concluyen poco después del fin de la Revolución Cultural china, así que no llegan al momento de la muerte de Mao, un tema que aún parece tabú dentro de la cinematografía china.

Historias de vida, los cambios de un país: las tramas

La primera película, *Adiós a mi concubina* (霸王别姬), Chen Kaige, es quizá la más famosa. Aunque ya antes dos filmes de Zhang Yimou habían sido nominados en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera de los premios Oscar, *La concubina* de Chen recibió una mayor difusión en los cines de todo el mundo, probablemente porque a diferencia de la anteriores películas de Yimou, ésta hacía una crítica más directa a las atrocidades cometidas por el gobierno chino para la instauración del comunismo.

Grosso modo, la trama está basa en el libro del mismo nombre de la escritora Lilian Lee, quien se encargo de retratar la vida de los artistas durante la historia reciente de China, particularmente, la de los actores de la ópera tradicional china u ópera de Pekín (京剧).

El núcleo de la narración es la relación que existe entre los dos protagonistas masculinos: Shitou y Douzi, quienes al crecer se hacen llamar Xiaolu y Dieyi. El primero es un chico testarudo y fuerte, que siempre está protegiendo al segundo, más delicado, hasta que ya adultos, se separan por la homosexualidad de Dieyi y el amor que Xiaolu siente hacia una prostituta, Juxian.

A través de la vida de estos tres personajes es posible apreciar cómo cambian las personas, para bien y para mal, al mismo tiempo que se transforma la vida en China.

Desde el comienzo del movimiento para expulsar a los colonialistas, hasta el enfrentamiento con Japón, pasando por las distintas crisis económicas del país durante los primeros veinte años del comunismo, *Adiós a mi concubina*, es un testimonio de la actitud acomodaticia de muchos chinos y del modo en que el pasado se convirtió en una losa para miles de ellos, una vez que inició el proceso de consolidación del régimen comunista.

Dieyi, Xiaoyu y Juxian son los tres representantes del viejo régimen feudal y burgués que los comunistas pretendían erradicar, y como tales, fueron perseguidos y hostigados hasta la muerte, sin importar que sus orígenes fueran humildes.

En *El papalote azul* (蓝风筝), de Tian Zhuang zhuang, las vicisitudes de una familia compuesta por un profesor y una bibliotecaria, son narradas a través de su hijo Tietou. La película comienza aproximadamente en 1956, durante la campaña de las Cien Flores, en la que el marido de la bibliotecaria es delatado por un amigo de la familia y enviado a un campo de reeducación, donde finalmente muere. La joven viuda es rechazada por la comunidad, hasta que se casa con el hombre que delató a su marido, lo que le devuelve cierto estatus, sin embargo, vuelve a enviudar, cuando su nuevo esposo muere como víctima de una de las terribles hambrunas que azotaron a la región en la que vivían entre 1959 y 1962. Para asegurar el futuro de Tietou, la mujer vuelve a casarse, esta vez con un líder del partido de su comunidad, quien evidentemente le otorga una vida llena de comodidades, hasta que estalla la Revolución Cultural y entonces su marido es acusado por los miembros de la Guardia Roja de contrarrevolucionario y ella y su marido son humillados públicamente y asesinados ante la mirada de sorpresa de Tietou, que no atina a comprender qué es lo que sucede.

A lo largo de toda la película, el pequeño Tietou vuela un papalote azul, que de alguna manera simboliza la volubilidad y los constantes cambios de la China comunista, que arrastra a la gente a vivir situaciones que jamás imaginaron.

La situación es muy semejante en *Vivir* (活着) de Zhang Yimou, presentada en 1994. Se trata de la historia del joven hijo de un hombre muy rico, con un talento innato para fungir de titiritero, pero con un grave problema de adicción a los dados. Esta última característica, lo hará perder la propiedad de su familia y de paso, alejara a su joven esposa, Jiazhen, quien no entiende porqué su marido es un bueno para nada.

Al quedar la familia en la ruina por su culpa, Fugui comienza a trabajar en la compañía Chunsheng de teatro de sombras, quienes son capturados durante la Guerra civil, primero por el Guomindang y después por el Ejército de Liberación Popular, para quienes realizan funciones. Este hecho ayudará a la familia a no ser considerados contrarrevolucionarios más adelante, en las sucesivas purgas que tendrán lugar en la China comunista. El principal mensaje de la película se sintetiza en el deseo de Jiazhen: “Sólo deseo vivir a tu lado tranquilamente”, y que aparece al principio y al final de la película. Igual que en las anteriores, el periodo de la vida de Fugui que presenta el cineasta coincide con el inicio de la rebelión nacionalista y termina poco después de la Revolución Cultural.

Esta breve revisión de la tramas de las tres películas hace evidente el fuerte impacto que tuvieron las distintas campañas de movilización social orquestadas por Mao Zedong en la vida de estos directores.

En ese sentido, la sutileza de las películas de Zhang Yimou encuentra una explicación muy clara: entre ellos tres, el menos favorecido por el sistema fue él, ya que formaba parte de la clase social perdedora dentro del nuevo régimen.

Tanto Chen como Tian no tuvieron ese problema y esa es la principal razón por la que se toman la libertad de criticar abiertamente al régimen. Lo que les ha traído la expulsión de China.

Ambos viven en el exilio en los Estados Unidos y en muchas ocasiones han señalado su desacuerdo con la situación de las libertades individuales en China continental y se han manifestado a favor de una apertura democrática dentro del Partido.

Zhang, en cambio, se reserva casi siempre su postura política y prefiere que hablen sus películas, en donde generalmente el mensaje político aparece casi imperceptiblemente, a través de la sorpresa de sus protagonistas, quienes simplemente se dejan arrastrar. Aunque en algunos casos, como en *La linterna roja*, se resisten sutilmente a su destino en aras de la realización de los ideales comunistas (Loeb, Jacqueline, 2011).

En ese sentido, las tres obras pueden analizarse en los siguientes niveles: como una interpretación de las transformaciones de la historia contemporánea de China, como un testimonio de la Revolución cultural, y como un reto al silencio oficial acerca de las

consecuencias sociales e históricas de las purgas, movimientos de masa y situaciones promovidas desde el gobierno para la instauración de un régimen comunista que pudiera considerarse un ejemplo para el resto del mundo.

***Larga vida al presidente Mao*⁴⁸: el cine como historiografía de la Revolución cultural.**

La República Popular de China tiene una historia que se remonta apenas al siglo pasado. El 1º de octubre de 1949 marcó el inicio de un nuevo orden dentro de la vida del país que comenzó en 1911, con el estallido de la primera revolución nacionalista y republicana al mando de Sun Yat-sen, quien fundó el Guomindang (Partido Nacional Popular) que sería de vital importancia para el fortalecimiento del Partido Comunista chino, que surgió casi diez años después, en 1922.

La llegada al poder de los comunistas no fue sencilla. A pesar de que las autoridades soviéticas apoyaron la colaboración entre éstos y los miembros del partido nacionalista, los segundos siempre desconfiaron de los primeros, de tal manera que más de una ocasión, ambos bandos protagonizaron reyertas que incluso amenazaban la liberación colonial de su país.

Eso significó la sucesión interminable de conflictos internos que se vieron recrudescidos con las intervenciones extranjeras, principalmente la japonesa, que aprovechó la división de la China continental y comenzó a invadirla.

Así las cosas, el nuevo gobierno de la República Popular asumió la costosa y difícil tarea de reconstruir en todos los sentidos a un país devastado.

En principio, el líder moral y político de los revolucionarios desde los tiempos de guerra fue Mao Zedong. Es evidente que él mantuvo a lo largo de toda su vida la posición privilegiada de marcar las directrices morales y éticas de la recuperación china, sin embargo, no tuvo la visión para combatir a largo plazo la bancarrota del país ni tampoco para garantizar el justo reparto de la riqueza en la China de la posguerra.

⁴⁸ Canción muy popular durante la Revolución Cultural china, la letra no sólo pide porque Mao sea casi eterno, sino que además lo ensalza como un gran revolucionario y el único capaz para dirigir el movimiento revolucionario. (En Joseph, William, 2010).

Es cierto que los primeros cinco años bajo el régimen comunista significaron un cambio radical y positivo.

La organización del Ejército de Liberación Popular establecida durante los años más difíciles de la época bélica pudo levantar eficaz, pero limitadamente la economía del país, lo que permitió al país participar en la Guerra de Corea, restaurar la producción industrial y emprender una radical reforma agraria, que supuso la redistribución de tierras confiscadas a los mayores terratenientes, entre otras reformas sociales.

Al mismo tiempo, las autoridades consiguieron restaurar la integridad territorial china. La isla de Hainan fue ocupada por el Ejército Popular de Liberación en abril de 1950, mientras que el Tíbet, independiente de *facto* desde la caída de la dinastía Qing, fue ocupado en octubre de 1950.

Desafortunadamente, el siguiente plan que se instauró no trajo consecuencias tan benéficas para China. El Gran Salto Adelante fue un plan de crecimiento económico quinquenal, cuyo objetivo era la industrialización de la economía china a semejanza de los países del llamado primer mundo.

Este plan fue un absoluto fracaso, atribuible no sólo a la inadecuada gestión de los dirigentes de las comunas y los líderes de los poblados, sino también a los desastres naturales que azotaron al país, situaciones a las que se sumó el retiro de la ayuda soviética en 1960.

En este contexto es que se realizaron campañas de reeducación y de movilización política que de algún modo tenían la intención de afianzar el poder del Partido en el país. Las más importantes de estas cruzadas de masas tenían sobre todo una función propagandística de la ideología marxista-leninista, sin embargo, también servían para expulsar del Partido a todos aquellos elementos no gratos que se desviaban siquiera ligeramente de la línea comunista trazada por el presidente Mao. Entre estas campañas destacan la de las Cien Flores (1951), las de los Tres (1951) y Cinco Anti (1952) y la tristemente célebre Revolución Cultural (1966-1969), uno de los temas que retrata con mayor frecuencia el cine de la llamada quinta generación.

Éste último fue un movimiento de masas organizado por Mao Zedong, dirigido contra miembros importantes del partido e intelectuales a los que Mao y sus seguidores acusaron de traicionar los ideales revolucionarios.

La mayor parte de los historiadores tipifican a la Revolución Cultural como una lucha por el poder en la que la aspiración de Mao de recuperar su autoridad se vio apoyada por las ambiciones de otros miembros del Partido, como su esposa Jiang Qing y el líder del ejército Lin Biao.

El objetivo principal era apartar del poder político a Liu Shaoqi, jefe del estado, y a Deng Xiaoping, secretario general del Partido, ambos contrarios a la idea de revolución permanente de Mao y representantes de una postura económica moderada, que fue interpretada como un retorno a las formas burguesas y colonialistas combatidas por el comunismo.

La Revolución Cultural en sí finalizó con el IX Congreso del Partido Comunista de China en abril de 1969, pero generalmente se extiende el periodo histórico para denominar así a toda la etapa de luchas por el poder en la República Popular China que se extendió desde 1966 hasta 1976, año en que murió Mao y se arrestó a la Banda de los Cuatro, la facción encabezada por Jiang Qing.

La Revolución Cultural permitió a Mao recuperar el poder político, del que había sido apartado tras el fracaso del Gran Salto Adelante, aunque generó una situación de caos y conmoción política que estuvo acompañada de numerosos episodios de violencia, en su mayoría protagonizados por los miembros de la Guardia Roja, un grupo de choque integrado principalmente por jóvenes, la mayoría adolescentes, que organizados en comités revolucionarios que atacaban a todos aquellos que habían sido acusados de deslealtad política al régimen y a la figura y el pensamiento de Mao Zedong.

Este movimiento alcanzó niveles dramáticos de violencia que en su momento fueron explicados por académicos e intelectuales simpatizantes o detractores del socialismo alrededor del mundo (Esherick, Joseph W. [ed.], 2006).

Sus motivos y la forma en la que fueron resueltos han sido asuntos ampliamente discutidos por la historiografía contemporánea, sin embargo, aún son escasos los estudios de nacionalidad china que la explican y curiosamente, el levantamiento del silencio ha coincidido con la labor creativa de los miembros de la quinta generación.

¿Por qué? Buena parte de los críticos de cine y analistas de la historia de la cultura china coinciden en el factor determinante que ha desempeñado la

internacionalización de estos directores, para que sus denuncias hallen eco en su propio país. (Urban, Elizabeth C., 2010)

A partir de sus trabajos, y también luego de lo sucedido en Tiananmen, el gobierno se vio obligado a hablar, aunque sólo fuera para repetir lo que en su momento se publicó en *El diario del pueblo* y *Bandera roja*, los diarios que el Partido utilizó en aquellos años para difundir las líneas de acción del presidente Mao.

En las tres películas aquí mencionadas hay una revisión de la historia de China, que va más allá de la búsqueda de culpables. Es principalmente una reflexión acerca de cómo actuó en su conjunto la sociedad del país y el modo en el que ésta se deshumanizó en aras de una realización ideológica que cumpliera a cabalidad la instauración del pensamiento socialista como Mao lo entendió.

En las películas hay siempre un momento o acción en el que lo anterior se hace manifiesto. En el caso de *El papalote*, es la denuncia que hace un amigo. El profesor y su esposa confiaban en él, pero éste, para salvar su propia vida, prefiere enviar a un campo de reeducación a su compañero de varios años. Lo mismo sucede en *Adiós a mi concubina*, cuando Dieyi acusa de prostitución a la esposa de Xiaolu, después de que éste lo denunció por homosexual. En este caso, Juxian se suicida cuando su marido, con tal de salvarse, manifiesta su arrepentimiento por haberse casado con ella y la repudia públicamente.

En *Vivir* el rechazo es más sutil. Ninguno de los personajes se enfrenta entre sí directamente, salvo en el caso de Long'er, el jugador que despojó a Fugui de su fortuna, quien es denunciado como terrateniente y señor feudal. La principal acusación que se realiza en la película es la autocrítica a la que se someten el protagonista y su familia, quienes durante el inicio del Gran Salto Adelante participan en la recolección de acero y uno de sus hijos, el más pequeño, denuncia a Fugui y a sus títeres de metal. Él se había negado a arrojarlos, por cuestiones sentimentales, sin embargo, su hijo destacó que era necesario, por el bienestar del país, entregar esos títeres. Al ver el rostro triste de Fugui, el encargado de recolectar el acero sonrió y le dijo al niño que eran muy pequeños y por tanto, ese metal no era necesario.

COLECCIÓN ALADAA

A lo largo de la misma, Fugui y Jiazhen, su mujer, vivirán situaciones como esas que los obligan a preguntarse por su procedencia de clase y les hace reafirmarse una y otra vez como parte del pueblo.

En las tres obras el espectador siente una sensación de ambivalencia hacia lo ocurrido en la Revolución cultural. La ventaja que tienen, sobre todo la pieza de Zhang, es que dan la percepción de objetividad necesaria para que cada quién se fije su propia opinión acerca de lo sucedido.

Las tramas presentan a los acontecimientos históricos como meros accidentes, pues lo que debe destacar es el drama humano, las vicisitudes de los individuos, sus dilemas y temores antes las decisiones que toman sus gobernantes y en las que ellos no desean participar.

Así, podemos apreciar las formas en las que se manejó el poder dentro de la vida política china y los excesos que se cometieron para generar una atmósfera que facilitara la instauración del comunismo y las tres son un testimonio de uno de los temas más controvertidos dentro de la historia de los regímenes comunistas en todo el mundo: el culto a la personalidad.

En China, el establecimiento del culto al líder respondió a varias razones, pero la presentada por los miembros de la quinta generación es la insatisfacción generada por las antiguas instituciones y las nuevas, que reinterpretaron ideales culturales que daban unidad a las etnias de todo el país.

Esta apelación a las estructuras míticas de la razón humana es entendida de manera jocosa por Zhang Yimou y de un modo más sarcástico por Tian y Chen, quienes de hecho en sus películas sólo presentan los *Dazibao* (大字报), a diferencia de Zhang quien no tiene empacho en mostrar retratos de presidente Mao.

Aunque los cineastas no entran de lleno a explicar las causas de este movimiento y sus repercusiones, sí destacan el papel de Mao como líder del mismo y el establecimiento del culto a su persona, a través de las famosas “Citas de Mao Zedong”

que serán conocidas alrededor del mundo como *El libro Rojo*, y de la Guardia Roja⁴⁹ y su distintivo: una banda roja en el brazo junto con su atuendo verde oliva.

En este sentido, los tres comparten la percepción de este grupo como el principal vigilante y difusor del pensamiento comunista-maozedong. Asimismo, son los instigadores de “la revolución dentro de la revolución” y el grupo de élite de la Revolución Cultural, encargado de difundir el pensamiento de Mao en cada rincón del territorio chino y de expulsar a quienes no estén dispuestos a sujetarse a él. El rol de la Guardia Roja es en ese sentido como la representante de la fuerza del terror, lo que contrasta con la inocente juventud de los actores que la representan. ¿Será porque después de todo, China era en esos años un país donde la apuesta principal era por el porvenir?

Conclusiones

Tian y Chen juzgan, en apariencia, más duramente al gobierno comunista y denuncian la violencia de los guardias rojos al momento de humillar y exponer públicamente a los sospechosos de contrarrevolucionarios. En contraste, Zhang plantea la posibilidad de juzgar no sólo al gobierno, sino también a las personas que no hicieron nada por oponerse a lo que estaba pasando.

Los tres hombres tienen claro que el miedo y la sed de venganza influyeron muchísimo para que las purgas maoístas resultaran tan exitosas. Si bien ninguno reconoce a Mao Zedong como el único responsable de estos eventos, sí lo señalan como su autor intelectual y denuncian el abuso cometido al usar su imagen para promover el fanatismo que caracterizó muchas de las acciones de la Guardia Roja.

¿Para ellos la historia de China ha sido sólo destrucción y opresión? Eso se deduce de los finales de *Adiós a mi concubina* y *El papalote azul*, el suicidio de Dieyi y la muerte de la madre de Tietou, en donde los personajes, incapaces de adaptarse a la nueva situación prefieren morir.

⁴⁹ Cabe destacar que la Guardia Roja no fue una, más bien fueron varios los grupos que se adjudicaron dicho calificativo y no siempre compartieron visiones ni intereses sobre los problemas de la RPCh y sus posibles soluciones.

No pasa así con el final de la cinta de Zhang, en donde después de todo, sin importar lo que suceda políticamente, la vida sigue, y es por eso que vemos a la pareja protagonista visitando con su nieto la tumba de su hija fallecida durante el parto, hablando de que el futuro les depara tiempos mejores y en ese sentido, parece que el director tuvo razón.

Bibliografía

Sin autor, (s.f), *Zhuangzhuang Tian*. Recuperado de http://www.trigon-film.ch/de/directors/Zhuangzhuang_Tian, 10 de julio de 2013.

Sin autor, (s.f.), *Chen Kaige*. Recuperado de movies.nytimes.com/person/96605/Chen-Kaige, 10 de julio de 2013.

Sin autor, (s.f.), *Zhang Yimou*. Recuperado en <http://movies.nytimes.com/person/117624/Zhang-Yimou/biography>, 10 de julio de 2013.

Daubier, Jean (1972). *Historia de la revolución cultural proletaria en China*. México: Siglo XXI.

Esherick, Joseph W. [ed.] (2006), *The Chinese Cultural Revolution as History*. California: Studies of the Walter H. Shorenstein Asia-Pacific Research Center.

Fairbank, John K. (1996), *China: una nueva historia*, Barcelona: A. Bello.

Joseph, William (2011), Long Live Chairman Mao! *Songs of the Cultural Revolution*. Recuperado en <http://academics.wellesley.edu/Polisci/wj/China/CRSongs/crsongs.htm>.

Loeb, Jacqueline (2011), Dissonance Rising: Subversive Sound in Zhang Yimou's *Raise The Red Lantern*. *Film-Philosophy Journal*, (15, 1), 204-219. Recuperado de <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/226/789>.

Urban, Elizabeth C. (2010), *The Evolution of Revolution: The Dilemma of Censorship and Fifth Generation Filmmakers*. (Tesis para optar por el grado de Bachelor of Arts en

COLECCIÓN ALADAA

Historia, Pace University, Nueva York, EU). Recuperada en http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/88.

Películas

Chen Kaige (1993). *Adiós a mi concubina* (霸王别姬). 171 minutos.

Tian Zhuangzhuang (1993). *El papalote azul* (蓝风筝). 138 minutos.

Zhang Yimou (1994). *Vivir* (活着). 125 minutos.

Panel

NATURALEZA, SENSIBILIDAD Y CAMINO DEL ARTE JAPONÉS. NUEVAS PERSPECTIVAS.

Coordinadora: Claudia Lira

Participantes

Claudia Lira (Académica Instituto de Estética, P.U.C. Chile). *“Sensibilidad y Camino del arte. Aportes a la conciencia medioambiental por medio del huerto urbano-educativo.”*

Carolina Larrea (PUC). *“El Oficio y Transmisión del Papel hecho a Mano en el Contexto Budista.”*

Gonzalo Maire (PUC). *“EL HAIKU COMO POÉTICA DEL (DES)MONTAJE Y SU INTERÉS HEURÍSTICO PARA LA POESÍA LOCAL”.* (gonzalo.maire@gmail.com)

Matilde Belén Gálvez Sepúlveda (PUC). *“Naturaleza y sensibilidad a través del Ikebana y su aporte a la salud.”* (mbgalvez@uc.cl)

Maria José Inda De la Cerda (PUC). *“Sumie; arte en vivo. La pintura social en el periodo Edo.”* (mariajoseinda@yahoo.com)

Sensibilidad y Camino del arte. Aportes a la conciencia medioambiental por medio del huerto urbano-educativo.

Claudia Lira

(Académica Instituto de Estética, P.U.C. Chile)

El camino del arte va unido a la sabiduría del cuerpo (taitoku) tanto como a la transformación de la personalidad mediante la disciplina corporal (shûgyô), en este camino la naturaleza cumple un rol fundamental pues ayuda a purificar la mente y el cuerpo. Este método extrapolado del camino del arte japonés, que a la vez hunde sus raíces en el budismo y en el sintoísmo, ha sido sintetizado para inducir a la experiencia estética de la naturaleza en el contexto de los huertos educativos a fin de despertar la sensibilidad (conciencia sensitiva-emotiva): la fuente que induce al nacimiento de la conciencia medio-ambiental. Esta propuesta supone que la estética es la base de la ética.

En Japón la experiencia estética primordial fue y es la percepción de la belleza natural. De hecho, el Shintô, su religión originaria, destaca como templos todo espacio dotado de una peculiar configuración natural, considerada plenamente bella. De ahí que se diga que Japón ha hecho de la belleza una religión. Ella no sólo envuelve las cosas naturales sino que se manifiesta en el despliegue de los fenómenos, lo que revela una sensibilidad que permanece conectada y atenta al movimiento del acontecer. El fuerte vínculo con la naturaleza, la consonancia con los procesos fue también un método para desarrollar la sensibilidad, requerida para crear, así como el principal tema de inspiración en las artes. De hecho, la obra era una re-creación de ese mismo mundo natural. Por otro lado, los métodos espirituales vinculados a la disciplina corporal, en las diversas escuelas del budismo en Japón, tomaron como eje central esta misma relación, lo que les permitió profundizar en el apoyo que la naturaleza puede prestar en el camino para alcanzar la iluminación.

En este sentido, es necesario resaltar además, el rol que el budismo le otorga a la naturaleza en la senda espiritual debido a que en un principio, en los textos canónicos, no se hace mención explícita a ello. Según, los estudios realizados por Schmithausen, en la India Antigua, el respeto y cuidado hacia el medio ambiente se debía a las consecuencias karmáticas que acarrearía el daño hacia los seres vivos, es decir, el daño voluntario producía serias consecuencias para la próxima encarnación (mal Karma). En los textos canónicos se realiza la distinción entre seres vivos móviles e inmóviles, éstos últimos serían las plantas que no debían ser destruidas por los monjes, hasta el punto de respetarse, incluso, las semillas. Sin embargo, la prohibición no se extendía al mundo laico, que tenía que vérselas con otras

reglas de sobrevivencia. Por otro lado, el budismo aceptó la creencia popular de que ciertos árboles estaban habitados por divinidades, las que podían negarse a trasladarse de residencia si las personas se lo pedían, abogando por la necesidad de usar la madera. Esta coincidencia entre Budismo y Shintō respecto de la realidad divina de la naturaleza es una de las razones religiosas por las cuales no se la debe intervenir arbitrariamente. No advertir la presencia de un dios, o a sabiendas darle muerte, es un acto contrario al orden establecido, y por ende, peligroso para los seres humanos en cuanto el equilibrio del cosmos depende de estas conciencias que habitan la naturaleza. Los seres divinos entendidos como vibraciones se podían percibir sintonizándose con ellos por medio de la meditación y la oración pero también se debía cultivar la simpatía y compasión hacia todos los seres vivos. Incluso en la India búdica el agua y la tierra estaban vivas, concepción que más tarde perdió fuerza. Ya en el budismo tibetano se decreta que las plantas no están vivas, al menos, no al modo como lo están los seres móviles, por lo cual no se incurría en mal karma al consumirlos.

Pero por sobre estos aspectos pragmáticos del consumo y uso de plantas y animales, existe otra relación con la naturaleza que siempre fue buscada por la comunidad budista, debido a la necesidad de encontrar un espacio idóneo para la meditación, la que se dificultaba en medio del bullicio y el comercio de la ciudad. El lugar privilegiado para alcanzar la iluminación era el retiro en la naturaleza (en su estado primordial, en su “estado salvaje”). El monje que realiza su práctica en la naturaleza logra integrarse al conjunto de movimientos del acontecer sin rechazarlo ni intentar cambiar su estructura. Schmithausen comenta al respecto: “Tal es la actitud del monje que habita en el bosque, del ermitaño que ya no le teme a los animales salvajes, porque él no los amenaza sino que les ofrece seguridad y amistad; se trata de aquel que es feliz en la soledad porque ha abandonado el mundo de los deseos” (1991, p.79) Nace, entonces, el aprecio a los beneficios de la vida al amparo de la naturaleza en donde el monje descubre que el silencio natural lo ayuda a encontrar la calma previa al nirvana. El monje libre de los deseos podía apreciar y disfrutar libremente de la belleza de la naturaleza, muchos de ellos dejaron su experiencia escrita en prosa o poesía. Se descubrió también que la naturaleza lograba estimular las mentes inquietas, apaciguándolas, por medio de la purificación que producía el mero contacto con esta belleza. Además, la práctica de la contemplación, en medio de la naturaleza, de manera constante permitía vislumbrar algunas ideas centrales del budismo, como la “impermanencia” de todo cuando existe reflejado en la caducidad de las hojas y en el paso de las estaciones. Más aún, las plantas, especialmente, las flores comenzaron a aparecer como expresiones de un modelo espiritual, en cuanto eran libres y desapegadas, no tenían metas, sólo existían en un presente constante, ideal del monje budista, es decir, el “aquí y ahora” como realidad del instante tempo-espacial.

Por otro lado, en la tradición filosófica la visión positiva de la naturaleza tiene fundamentos metafísicos surgidos en el seno del budismo *mahāyāna* chino, en la escuela *Huayanzong* (Escuela de la ornamentación florida) emparentada según esa misma tradición con dos grandes maestros indios, Asvaghosa y Nāgārjuna. Esta idea que se encuentra en el *Avatamsakasūtra* (traducido en China recién en 420 d. C), se denomina “la doctrina de la interpenetración de todos los seres”. En ella se postula que el vacío, *dharmadhātu* (*hōkai*, en japonés), sustrato de las manifestaciones, es el espacio del movimiento simultáneo de los fenómenos. Así todo está unido y a la vez interpenetrado, es decir, cada cosa contiene a las demás. El que despierta (alcanzando la budeidad) descubre esta realidad, los que aún duermen perciben y creen que las cosas están separadas y existen con independencia unas de otras (lo que se llama *lokadhātu*)⁵⁰ Así todo fenómeno individual contiene en sí mismo los otros fenómenos, lo que permite que la penetración profunda en uno de ellos conduzca a la comprensión del todo.

En términos pragmáticos el daño a un solo ser produciría una reacción en cadena, difícil de manejar, comprender y sobre todo, de determinar las consecuencias para ese mismo todo. Por otro lado, cabe destacar la relevancia de la contemplación sistemática de la naturaleza en cuanto ayudaría a despertar a esta realidad más aún cuando se planteará, en las Escuelas budistas japonesas (Tendai y Mikkyo) que la naturaleza misma permanece en estado de budeidad (máximo estado de conciencia humana que incluye ver la realidad en su talidad y el sentimiento de compasión hacia todos los seres). Así, el contacto profundo con una flor por medio de la percepción contemplativa induciría a captar y vibrar en ese estado de conciencia, el búdico. La naturaleza entendida de esta manera conduce a la liberación, ya que ella en su espontaneidad (simplemente ser) y en su aceptación quieta y callada de la caducidad (impermanencia) se vuelve una especie de maestro que muestra el valor del desapego necesario para la verdadera captación de la vida.

A modo de ejemplo presentamos la posición de Chujin, de la escuela Tendai, quien se cuestionó respecto de la conciencia de las plantas llegando a establecer que al estar vivas y “presentes” se encuentran en igualdad de condiciones con los otros seres vivos. Sin embargo, su planteamiento más relevante tiene que ver con las acciones humanas, ya que para él una persona “perfecta”, en el entendido que alguien lo es sólo cuando ha despertado a la conciencia, se mueve en armonía con la naturaleza de manera espontánea.

⁵⁰ Fazang, explica la interpenetración por medio de la metáfora del León de oro, en la cual el oro es el *Dharmadhātu*, el león una de los fenómenos posibles; León y oro existen simultáneamente y se incluyen mutuamente. Las partes incluyen la globalidad del león mediante el oro, a través del cual cada una de las partes se asimila a las demás. De esta manera cada una de las partes contiene en sí al león entero. Por esto cada fenómeno del universo lleva en sí mismo el principio del *dharmadhātu*.

De igual manera, podemos encontrar el nexo del pueblo japonés con la naturaleza en la literatura: en donde el paisaje es valorado y resaltado en cuanto estímulo y guía hacia el despertar de la conciencia ética y estética; lo que podríamos denominar conciencia del sentimiento. Por ello, quisiera hacer notar en este punto que esta secuencia de poemas que seleccionamos y expondremos a continuación, tienen la función de revelar un paradigma: el de la experiencia japonesa de la belleza natural, en un intento por develar la íntima relación entre el ser humano y su hábitat. Consideramos fundamental ilustrar por medio del arte la conmoción del ser humano ante la vida cotidiana en medio de la naturaleza.

Comenzaremos con un poema del Emperador Yōmei que pertenece al Manyōshū (Colección de diez mil hojas) la primera antología de poesía japonesa (4. 416 poemas) compilada a partir del año 760 de nuestra era, en la que se guarda el antiguo sentir del pueblo japonés. La temática de estos poemas es variada, pero la mayoría de ellos expresan profundos sentimientos de amor entre hombres y mujeres. Los autores, son de diversas condiciones sociales, a saber: Emperadores, aristócratas, campesinos, soldados, entre otros. Lo notable de la colección es que en muchos poemas, los afectos de pareja se entrelazan a aspectos estacionales, a detalles del entorno natural en el que se mueven los protagonistas. Sin embargo, notamos que aún no siendo la naturaleza el tema principal, quienes escriben poseen un detallado conocimiento de su medio, y por sobre todo, lo tienen presente como contexto vital, proyectivo y simbólico de sus vivencias.

Hay en Yamato cadenas de montañas,
pero la preferida es kagu la celestial.
Cuando la escalo y contemplo el país
sobre la vega, sube la niebla
y se extiende ampliamente.
Y sobre el extenso mar vuelan las gaviotas.
¡Es bello el País de las islas Libélulas,
Mi país de Yamato!
Manyōshū, Emperador Yōmei, s. VII (Lanzaco, 2003, p.29)

El Emperador contempla su región desde la altura, sin imponerse como sujeto, describe su impresión panorámica del paisaje, contándonos lo que aprecia: la niebla, el extenso mar y las gaviotas en el cielo, lo que lo incita a expresar su emoción en la exclamación que declara la belleza de su país, el de las islas Libélulas. La contemplación se practica tras un ascenso (escalar la montaña) lo que ayuda a que se liberen los sentidos abriéndose a la percepción directa después del ejercicio físico. Movimiento y detención permiten que el paisaje toque los sentidos purificando el cuerpo para que se detenga en las sensaciones, tras lo cual nace el sentimiento de admiración (asombro) ante el esplendor del paisaje. La exclamación que dice “lo bello del paisaje” es la verbalización creativa de esta experiencia, que al llenar y envolver el cuerpo lo carga con una energía que espontáneamente enuncia gratitud ante la

vivencia. Lo que se ha experimentado es un resonar estético (corporal) gracias al paisaje, que trae aparejado el cimbrar del corazón junto con la constatación de la mente, que registra y traduce la comunicación con el movimiento de la vida en el cuerpo y en el paisaje (movimiento de las gaviotas, del mar, de la niebla que asciende). La vivencia estética está unida al gesto simbólico de ascenso a la montaña como eje cósmico, como centro, desde el cual el Emperador realiza el ritual de comunicación con lo alto para mantener el equilibrio cósmico, social y humano, que es lo que le corresponde hacer por su posición en la vida.

Por otro lado, el poema del Emperador Yōmei permite entrever que el vínculo del pueblo Japonés con la naturaleza se debe a la belleza del territorio, la cual despierta una profunda emoción unida a un sentimiento de gratitud ante tal bendición. Autores japoneses de distintos períodos la destacan considerándola el origen de su sensibilidad. En este punto quisiera rescatar la afirmación de Donald Keene respecto del Manyōshū, ya que al contrario de autores como Lanzaco, que aseguran que la presencia de la naturaleza es subsidiaria a otros temas en los poemas, establece que lo que “inspiró a los poetas fueron las montañas y mares de Japón” como en el ejemplo expuesto. La manera en la que la naturaleza es revelada en estas poesías, en diálogo e interrelación con las vivencias íntimas de las personas, delata atención y afecto, incluso empatía hacia el paisaje. Agregaremos unos poemas anónimos de los Cantares de Amor a fin de apreciar gráficamente, el entrelazamiento entre la vida humana y el cosmos:

Como voz de grulla cuando ya alborea
la madrugada,
mi pena persiste, mi querer aumenta. (2.269)

Me valdría más volatizarme,
como el rocío de las lespedezas
que penado amarte (2.254)

Cuando de quererte yo languidecía,
se levantó el viento de otoño
y la luna caía. (2298)
(Lanzaco, 2003, p.38)

En el primer poema apreciamos que el propio proceso del poeta es percibido como la voz de la grulla, es decir, él es capaz de percibir la vibración del canto como correlato de su pena, haciendo suyo el canto del ave, incluso identificándose con ella. En el segundo, el poeta anhela ser como el rocío para evadir su triste destino. En el tercer poema, observamos que en medio de la tristeza del desamor el protagonista está situado y en sintonía anímica con la estación del año, ya que aún estando estremecido

por sus sentimientos no deja de percibir su entorno, nota el viento y percibe la Luna que desciende. En esta selección constatamos que la sensibilidad de los escritores es capaz de enunciarse a sí misma por medio de la conducta de la naturaleza, especialmente formulada en un sentir común o en una constatación del acontecer. Hay algo difícil de traducir a palabras pero que logramos percibir al leer una y otra vez los poemas, incluso cuando miramos los caracteres (kanji) que los constituyen; algo enlazado con la vivencia del instante. En el segundo poema, por ejemplo, el rocío visto por el poeta es la vida efímera, su no presencia posterior. Esa realidad es deseada por el poeta, lo efímero como rasgo de lo real toca al receptor otorgándole un sabor de la existencia, en ese tiempo y en ese lugar, en donde sentimos el propio ser como devenir. Lo que anheló el poeta, lo podemos volver a saborear y al hacerlo, queda resonando en nosotros como una melodía que alivia la mente al depurarla de contenidos. Es el remanente, el sabor estético de la obra que nos cala y se queda como intimidad. Esa intimidad es la que descubrimos en la literatura japonesa, hecha de muchos y pequeños momentos de contacto, de conexión, de permitirse ser tocado por lo próximo. A ello se le ha denominado simpatía cósmica, es decir, una manera de tener y disfrutar un trato personal con el medio ambiente. Sin embargo, la capacidad de vibrar con y como el entorno, se debe a una manera de ser y estar en el mundo, la que se ha tratado de definir como el corazón japonés (kokoro).

A este respecto, Masaharu Anesaki (1873-1949) plantea que la mitología y la temprana poesía del Japón, estuvo influenciada tanto por los rasgos naturales como por el clima de las islas. Lo propio de la escritura temprana es plantear la diferencia entre la belleza armónica de la naturaleza en contraste con el patetismo de la vida humana. Esta tensión a la que los japoneses de distintas épocas han sido tan susceptibles, volviéndola incluso tema poético, desembocará en el anhelo de homologarse a la belleza del mundo que los rodea. El mismo autor plantea:

“El pueblo se sentía en armonía con los aspectos cambiantes de la naturaleza, que aparecían en los fenómenos de los cambios estacionales, en la variedad de la flora, y en los conciertos de pájaros e insectos cantores. Sus sentimientos hacia la naturaleza siempre se expresaron en términos de emociones humanas. Se personificaron las cosas de la Naturaleza, y los hombres fueron representados como seres vivos en el corazón de dicha naturaleza” (Lanzaco, 2000, p. 43)

Lo que se expone arriba es reforzado con la afirmación de Yasunari Kawabata respecto de que la belleza del paisaje habría moldeado a los habitantes de Yamato dándoles su característica principal: su “esteticismo naturalista”, como lo denomina Lanzaco. “La riqueza de matices de la Naturaleza de Japón, con la delicadeza de sus tonalidades infinitas, es probablemente única en el mundo. Hay montañas con escenarios maravillosos, ríos y mares fascinantes, con una exquisita y extraordinaria

variedad de estaciones. La sensibilidad de los japoneses ha estado siempre condicionada por este clima evocador del ambiente natural”. (Japan: Monuments of civilization.1973; Lanzaco, 2003, p.19)

Kawabata es más osado en su propuesta al establecer un “condicionamiento” del paisaje sobre la idiosincrasia del pueblo japonés. Esta idea forma parte de la propuesta de varios autores respecto de la definición de la cultura japonesa como una sensibilidad (Octavio Paz). Es justamente la deslumbrante naturaleza la que habría abierto y educado los sentimientos de las personas haciéndolos proclives a la búsqueda, contacto y creación de la belleza. Podríamos agregar que es ella la que los ha conducido a quedar absortos en sus múltiples formas y colores, guiándolos hacia la práctica de la contemplación, a silenciar la mente tras el impacto de la belleza. El hecho de que Kawabata use la palabra evocador indica el aspecto incitante, estimulante e inspirador del paisaje, cómo éste puede modelar la sensibilidad del pueblo que lo habita.

Sin duda, es inherente al ser humano la actividad de la mente y su capacidad de mirar, oír, sentir, saborear y oler pero permitir el acceso al estímulo, que viene desde fuera, de manera radical, es decir, abriéndose y entregándose no es tan común. Ello es posible gracias a una mente quieta, apaciguada, que ha quedado enganchada a la apariencia externa del paisaje, detenida por el asombro y la admiración, por lo cual se hace posible abrirse a navegar en el despertar del cuerpo incitando y profundizando las emociones. Ante tal vivencia se guarda un sigiloso respeto, pues el cuerpo despierto cede al sentimiento, a la inteligencia del corazón, que al unirse a la mente silenciosa penetra en la esencia de la realidad. Así comienza una relación, un reconocimiento entre el ser humano y los fenómenos, es el inicio de un mundo de iguales, de inserción y sentido, de armonía y certeza, sobre todo porque estará basado de ahí en adelante en el sentimiento, base de la ética.

El tema fundamental es la relación con la mente, entendida como un elemento perceptivo en el budismo, ya que ella tiende a elaborar y a perderse en los conceptos. Sin embargo, la belleza provoca el asombro y el ser humano que lo experimenta en vez de volcarse a la pregunta filosófica se queda vibrando y penetrado por la experiencia hasta que ella se transforma en una percepción que trae aparejada no sólo un sentimiento sino también sabiduría. La mente en silencio permite a los sentidos penetrar en los objetos gracias a que se une al sentimiento transformándose en una mente con corazón (Kokoro). Testigo conmovido que une sentidos y emociones, es decir, un cuerpo estremecido, vibrando en la purificación de la percepción gracias a la naturaleza, y por ello, teniendo una vivencia directa de ella: el gozo de la belleza. **A fin de graficar estas afirmaciones, ocuparemos la traducción que realiza Vicente Haya, de un haiki de Buson (s. XVIII) en su libro Haiku-dô**

Es probable que esta tendencia natural haya sido moldeada por los ejercicios espirituales del taoísmo y del budismo. Empero, debemos notar que existe en el Shintō (la religión originaria del Japón) el instinto de exponer al ser humano a la contemplación, al destacar y resguardar lugares esplendorosos de la naturaleza. De esta manera, conduce a sus creyentes al contacto con la belleza espontáneamente. Siendo la belleza un elemento no definido pero clave para el reconocimiento de la presencia del Kami (dios del Shintō) ya que habitan. Habitan especialmente, en lugares sin intervención, en aspectos inusuales de la naturaleza, notables por su apariencia fascinante, por su pureza, nobleza y antigüedad. Además, el Kami concentra una cantidad de poder que se despliega a su alrededor haciendo lucir la vida o los procesos vitales. De ahí que, la actitud del ser humano ante ellos haya sido la de honrarlos, respetarlos y admirarlos, reconociendo que la mantención de la existencia se debía a su presencia y estabilidad. Por ello, se suele asociar esta experiencia de la belleza al sentimiento de admiración, respeto y veneración del entorno expresado en el Shintō. Así, lo sagrado y lo bello permanecen entrelazados a lo puro y ancestral del paisaje.

Autores como Octavio Paz o Takeshi Umehara destacan la asociación de la experiencia estética de la belleza con la visión sagrada del entorno. Por este motivo, el Shintō no se puede clasificar como una religión animista pues en ella no se trata solamente de establecer un vínculo con los seres que animan las cosas para asegurar la sobrevivencia material a través de rituales. La consciencia de la vitalidad del cosmos va siempre unida en el Shintō a la sensibilidad ante su belleza, diferencia evidente frente a otros animismos. Se puede establecer que, desde los inicios los japoneses fueron capaces de aislar y destacar el valor de la belleza por sobre otras necesidades, considerándola una necesidad básica del habitar del ser humano en este mundo. Incluso podemos deducir que el mero existir sin el sello de la belleza no tendría sentido en cuanto la vida humana en sí misma, precaria y efímera, se torna vivible y gozosa gracias a su presencia. Da la impresión de que desde muy temprano se generó la premisa de que sólo el matiz de la belleza haría llevadero el destino mortal del ser humano. Suzuki consolida esta idea asegurando que una persona que no es sensible a la belleza del entorno se la considera falta de educación en Japón. Es posible que el dicho popular, *Hana yori dango* (bolas de masa hervida en vez de flores) sea un resabio de esta consideración, pues es una expresión crítica respecto de la actitud de ciertas personas que asisten a la fiesta de la floración del cerezo (*Hanami*) para comer los dulces tradicionales descuidando el sentido real de la fiesta que es apreciar la belleza de los cerezos en flor. Es decir, existe todavía hoy en la tradición la amonestación a la falta de sensibilidad ante el entorno. Es necesario recordar en este punto la película: *Sueños*, de Akira Kurosawa, en la cual se plantea la misma idea a través del sueño del huerto de duraznos. En él un niño que amaba el huerto en floración es emplazado por los *kami* del lugar pues han podado el huerto. Los *kami* le reclaman que él no quería

que talaran el huerto porque le gustaba la fruta. Sin embargo, el niño llorando les responde que eso no es así pues la fruta se puede comprar en el mercado pero un huerto de duraznos en flor no. Esta respuesta tan radical de un niño hace que ellos inmediatamente le hablen en otro tono, incluso se disculpan y para premiar su sensibilidad danzan ante él. Baile que finaliza en un pequeño árbol de duraznos que ha florecido como metáfora de la continuidad de la vida gracias a aquellos que la aprecian. A través de la danza de los *kami* se afirma la propuesta de que arte y floración son lo mismo, es decir, el arte es recrear la vida.

El asombro ante la apariencia de las cosas y las personas, así como el reconocimiento de ese rasgo se encuentra incluso en el mito de creación de las islas del Japón. Ejemplo de ello es el mutuo elogio embelesado que se expresan los dioses, Izanami e Izanagi, creadores de las islas cuando se encuentran (Kojiki, Registro de cosas antiguas y en el Nihon Shoki, Historia del Japón, del s. VIII). En la primera fase del mito existe un error protocolar, ya que ella habla primero faltando al orden (recato y pasividad que como hembra no respeta) por lo cual dan a luz dos hijos deformes. Luego, se corrige esta situación expresándose admirativamente él primero, tras lo cual proceden a unirse conyugalmente. Presentamos a continuación los dos momentos, el incorrecto del inicio y el adecuado del segundo encuentro.

Oh, Ah,

Oh, Ah

¡Qué maravilloso hombre!

¡Qué maravillosa mujer!

Oh, Ah

Oh, Ah

¡Qué maravillosa mujer!

¡Qué maravilloso hombre!

El valor que se da a la sensibilidad ante la belleza de la forma no sólo física sino en la manera de expresarse correctamente según un criterio de armonía cósmica revela el don de esta cultura al apreciar y conservar la belleza.

Por otro lado, es necesario ahondar en la traducción del concepto *kokoro* (ideograma), involucrado directamente en el modo de acoplarse con el entorno, siendo a la vez órgano y facultad para el desenvolvimiento de la sensibilidad. *Shin-Kokoro* (mente-corazón; la primera palabra corresponde a la fonética china y la segunda a la japonesa) es una imagen simplificada del órgano corazón, y habitualmente se lo traduce bajo ese sentido. Sin embargo, también implica las ideas de mente (interior), alma, espíritu, incluso intención, concepción y voluntad. De manera extensiva, sensibilidad y sentimientos (*Shin-ki*).

El término implica la capacidad de ser afectado emocionalmente, y al mismo tiempo la concepción que deriva de ello; así como el “elemento cognitivo informante”. Lo que da cuenta de que se comprende el fenómeno del sentir como una totalidad que incluye la elaboración que se hace de los sentimientos e incluso el rol del aprendizaje que supone su presencia o la comprensión derivada de tal experiencia.

Lafcadio Hearn, define Kokoro como “el corazón de las cosas”, insinuando que la capacidad sintiente permite penetrar en lo fundamental, es decir, define el término por su homólogo en lo externo, como si fuese posible una conexión o un dialogo a un cierto nivel: de corazón a corazón (I shin den shin). Como lo insinuamos arriba, alcanzar esa profundidad es posible gracias a la inmersión en las entidades a través del ejercicio de la receptividad (contemplación), que es un ponerse en el sitio de lo otro, sentir cómo y con las cosas. Se puede graficar esta concepción a través de la imagen de la vibración musical de un instrumento que al sonar es escuchado por el órgano del oído pero al mismo tiempo es sentido en el cuerpo (piel), lo que nos permite vibrar, percibir de manera sensitiva y emotiva lo que el sonido comunica. Todo hace pensar que, al ahondar en la sensación corporal por medio de la atención volcada sobre la resonancia de la vibración, se despiertan los sentimientos, que es la forma de experimentar la empatía; la facultad para mirar a través de los ojos de lo otro, mimetizándose con su modo de ser.

El pensador Katsuchirō Kamei (1907-1966) definió la actitud japonesa ante la naturaleza como *soku shizen*, “inmersión total” en contraposición al estilo occidental de enfrentamiento (*tai shizen*) justamente, para explicar esta manera de aprehender la realidad por medio de la identificación. (2000:40)

La receptividad, la contemplación es una manera de entrar en el ámbito vital de lo otro, como si la persona pudiese cambiar de piel y sentirse dentro de otro cuerpo (*soku shizen*). Los budistas han llamado a esta manera de aprehender la realidad, la otra orilla, es decir, trascender la separación sujeto objeto logrando la intuición o sabiduría (*prajñā paramita*) alcanzable mediante el ejercicio de la concentración de la atención (*zazen*). Sin duda, la sabiduría que implica la percepción directa de la realidad tiene como requisito previo la experiencia del desapego, el que se adquiere paulatinamente, en contacto con la belleza del entorno, practicando la concentración, ya sea en su versión móvil (*henrō-tonseisha*, peregrino) o en la quieta (*zazen*) o mediante ambas.

Esta misma idea es reforzada por Junzō Kōrakū (1894-1980) quien afirma que los japoneses adquieren su conocimiento por medio de una “identificación profunda de nosotros con todas las cosas” a través de la cual desaparece la oposición sujeto-objeto, en donde aquellas no aparecen como ajenas y distintas de quien las aprehende. Ese “dentro de nosotros” al que se alude como un modelo epistemológico, es un modo de recepción, en cuanto el sujeto se deja tocar y penetrar por lo distinto o viaja fuera de sus

límites, lo que es entendido como un entrar en; un dejarse transportar para ingresar en lo diverso sin temor a perder la propia estructura.

Estas definiciones de un modo distinto de aprendizaje y saber respecto del mundo, ha sido analizado como un fenómeno característico de lo japonés. Así, se describe su temple de ánimo como emotivo, menos analítico y discursivo que el de otras culturas, como lo sostiene Paul Varley, en *Japanese Culture*:

Los japoneses siempre han valorado más la parte emocional del hombre que las otras facultades, y la sinceridad de sus sentimientos ha prevalecido siempre sobre otros posibles valores, tales como “la verdad”, la justicia, el bien. ..No quiere decir que sea incompatible con ellos, o que no se reconozcan como valores humanos. Pero, sí es cierto que la “ética de los sentimientos” es predominante a lo largo de toda la historia cultural de Japón. (2000:43)

Descripción que los japoneses comparten y enarbolan de sí mismos a partir de la apertura del Japón al Occidente, en donde se vieron por primera vez enfrentados a un otro que no experimentaba los mismos sentimientos ante las cosas. Incluiremos en este punto, algunos comentarios de Natsume Sōseki (1867–1916) respecto de su estancia en Europa a fin de graficar la diferencia de sensibilidad ante el entorno natural:

Cuando estaba en Inglaterra, una vez se rieron de mí porque invité a alguien a contemplar cómo caía la nieve.

En otra ocasión, describí a unos ingleses la profundidad con que a los japoneses nos afectaba contemplar la luna, pero mis oyentes se quedaron perplejos...

Una vez me invitaron a quedarme en una mansión de Escocia. Mientras paseaba con mi anfitrión por el jardín, observé la espesa capa de musgo que había en los senderos y comenté admirativamente cómo esos senderos habían adquirido una hermosa pátina del tiempo. Entonces mi anfitrión replicó que muy pronto iba a pedirle al jardinero que limpiara los senderos y arrancara todo el musgo. (Sōseki, 2003: 34)

Los tres comentarios de Sōseki dan cuenta de tres emblemas de la belleza en la tradición estética del Japón: la nieve, la luna y el musgo. Pero, más allá de éstos, pues cada pueblo puede ser sensible a distintos aspectos del entorno, lo que sorprende es la “perplejidad”, la “risa” y el “arrancar el musgo” como respuesta de sus interlocutores, respuesta que delata la falta de empatía y la insensibilidad respecto del otro y del paisaje. Este escritor, que vivió los intensos momentos de la mirada japonesa hacia el exterior (en pugna consigo misma) es un ejemplo del descubrimiento de una identidad, que al

“verse” siente la necesidad de definirse, de autoafirmarse para poder dialogar y no desaparecer frente a otra cosmovisión, aparentemente más exitosa.

En los comentarios estéticos de Sōseki podemos sentir su quedarse absorto ante la manifestación de la naturaleza, pues permanecer largo rato mirando el descenso de la nieve es una inducción hacia la presencia: estar frente al movimiento hasta cabalgar en su ritmo es asir el hilo conductor hacia el ser que presencia la nieve como algo real ocurriendo en este instante, en el que surge la conciencia del existir personal ante la vida externa. En este entregarse a observar la nieve sin finalidad se suspende la tendencia innata del ser humano de correr tras una meta, se difumina la mente instrumental para dar cabida a la mente estética que incluye el sentimiento y el cuerpo logrando la unidad. La mirada libre, concentrada ante el despliegue del proceso logra traspasar los límites que separan los objetos del sujeto. Así, hombre y paisaje se inter penetran dialogando. Esta comunicación silenciosa es la intimidad del corazón humano con el corazón de las cosas, es el sentimiento compartido, la cercanía, el reconocimiento, la hermandad. En un lenguaje metafórico podríamos decir que la nieve o las flores le sonríen al ser humano.

Finalmente, es notable que Sōseki tratara de explicar el valor de la experiencia estética en la novela *Kusamakura* (almohada de hierba) asociándola a la tradición japonesa con la estética occidental. Aparece en ella el *suki no tonseisha*, el monje esteta, que viaja para exponerse a la belleza, la que se descubre sólo al vivir a la intemperie, reconociendo lo sencillo, lo valioso del acontecer pero mediatizado y en conocimiento del arte occidental que explica el arte como un quehacer desinteresado. Esta síntesis realizada Sōseki es una respuesta–vuelta a los valores propios, aunque mezclados con los de Occidente pues habita un mundo que ya se había abierto.

El protagonista de la novela se explaya respecto del desinterés (económico-práctico) como temple de ánimo que ayuda a gozar del paisaje. Lo notable de su novela es la introducción del concepto de desinterés propio de la estética Kantiana (occidental) gracias al cual logra insertar la tradición estética japonesa al pensamiento filosófico que acaba de descubrir y asimilar en sus viajes por Europa (comisionado por el gobierno japonés).

La experiencia budista correlato del desinterés occidental es el desapego y en el shintō, el ritual de la purificación. Ambos conducen a la vivencia gozosa de la belleza del entorno. Así, el autor de *Kusamakura* sigue la tradición de escritura de los que van a la montaña para embeberse de su riqueza sensorial para crecer espiritualmente, en palabras del protagonista:

COLECCIÓN ALADAA

Al mirar las flores de girasol, tan sólo percibo conscientemente mi corazón bailando en mi interior. Lo mismo me ocurre al contemplar las florecillas de la ladera o los cerezos en flor, que ahora he perdido de vista. Allí en las montañas, rodeado de los encantos de la naturaleza, todo cuanto ves y escuchas rezuma alegría. Se trata de una alegría pura, sin el más leve rastro de inquietud. En la montaña pueden dolerte las piernas o quizás echés en falta una buena comida, pero eso es todo. (2003:17)

En esta descripción de experiencia estética se encuentra contenido todo lo anterior; al concentrar la atención el protagonista descubre su corazón apareciendo la conciencia de sí, la unidad entre el sujeto y el objeto acontece cuando el ser humano se olvida de sí mismo pero conectándose con la vida, así la vida lo trae de vuelta hacia sí mismo porque el ser vibra en la misma sintonía del ser de las cosas (*soku shizen*). Por ello cuando se siente el ser de ellas se experimenta el sí mismo (esencia); es nuestra existencia quien lo reconoce reconociéndose. En tal estado sólo se experimenta gozo y serenidad: “alegría pura sin inquietud”. La mente instrumental cede, no hay metas, no hay preocupaciones, ni delirio pues el cuerpo sano a tomado las riendas liberando a la mente de su manto de ilusiones para estar presente en el acontecer. Por otro lado, se recurre al símbolo de la montaña, centro espiritual de taoístas, budistas y del Shintō, el sitio de la purificación, en donde el ser humano limpio gracias a la percepción de la belleza natural puede adentrarse en sí mismo sin temor a reconocer quién es (experiencia estético-espiritual).

En la tradición japonesa muchos poetas y prosistas asumieron esa búsqueda; personajes que fueron marcando estilo y desarrollando a la vez, un modo de ahondar en la inmersión total. Esta última es la que anhela el protagonista de Kusamakura, sobre todo porque ella ha sido parte del camino del arte japonés, en cuanto la verdadera creatividad nace en quien ha desarrollado su sensibilidad en contacto permanente con el entorno.

Agregaremos algunos ejemplos de inmersión total registrados en la poesía y prosa japonesa. Quisiera destacar en primer lugar el texto: *Makura no Soshi*, de Sei Shōnagon escrito durante el siglo X, ya que comienza anotando lo que más disfruta de las cuatro estaciones y al hacerlo describe impresiones sensoriales que delatan su sensibilidad. Ella explica en otra parte del libro la razón por la cual comenzó

a escribir, que era expresarse, anotar lo que veía y sentía. Si bien habría razones para clasificar ese comportamiento como netamente femenino, durante el período en el cual vivió (época Heian s. VIII-XII) la sensibilidad estética era muy valorada, siendo patrimonio tanto de varones como de mujeres.

Desde aquel período en adelante la sensibilidad y conocimiento del entorno natural y del paso del tiempo fueron marcando de manera definitiva las artes japonesas. En dicho período el desarrollo de la sensibilidad estaba fuertemente influenciado por la cultura china. Sin embargo, la estética japonesa rápidamente se perfiló hacia lo que se llama la japonización de lo extranjero (tendencia identitaria japonesa) depurando, estilizando y sintetizando lo recibido hasta dejarlo convertido en obras sencillas, profundas y espirituales; sobre todo, en obras y caminos del arte en donde lo natural está presente como eje estilístico tanto como tema de inspiración.

Este mismo período en donde se asentó el budismo Shingon (Mikkyō), la escuela Tendai y el Budismo Zen, cuenta con la presencia de Saigyō (s. XII) quien es considerado el poeta (monje) de las flores del cerezo (a las que la cultura japonesa es especialmente sensible), a continuación algunos de sus poemas:

Desde el día que me emocioné profundamente
Al ver la exquisita belleza de las ramas del cerezo en flor,
Mi corazón parece como si me hubiera abandonado
Para correr tras la hermosura de las flores. (2000:45)

En este poema aparece la experiencia de la belleza como identificación, alcanzada gracias al corazón que se ha entregado como un enamorado a las flores, es decir, gracias al amor; y en el siguiente, expresa claramente como es el corazón, la inmersión en las flores, lo que ha despertado en él un sentimiento que logra enlazarlo con la naturaleza. Es el sentimiento el que permite ver, apreciar, y valorar las cosas en su ser tal, y a la vez el que ayuda a trascender la condición egoísta y egocéntrica. La pregunta que realiza Saigyō respecto de las “primaveras que los reúnen” no se debe sólo a que ha experimentado mucho gozo en distintas primaveras, sino a que escribe el poema ya entrado en años, por lo cual se siente como aquel árbol. Al compartir la vejez, se comprenden, nace un sentimiento en común.

Me afano por mirar
las escasas flores que este árbol
añoso consiguió abrir...
El sentimiento nos une: ¿cuántas
Primaveras, luego nos reúnen?.
(1989:13)

Así, en el tercer poema expresa el esfuerzo que debe realizar el perceptor “afanarse” pero un esfuerzo que mediatizado por el sentimiento es un regalo. Su intimidad con los pétalos, revela la empatía estética como “éxtasis doloroso”, pues cae cuando los pétalos caen:

Distante observador
con los años constata
su intimidad con las flores:
al desprenderse de las ramas
es él quien cae... éxtasis doloroso

En el último que añadimos se comprueba la amistad profunda con los cerezos, cálida, serena, al punto de aspirar a morir cubierto de aquello que ha amado durante tanto tiempo, pasando a ser parte del ciclo cósmico, abandonando la necesidad de trascender como poeta, pues como él mismo lo dice en otro poema: Pierde quien no pierde su yo.

Cautivo sólo de la belleza de las flores...
Sentado esta noche bajo un cerezo,
Desearía me cubriesen todas sus hojas al caer
Y así morir sin nada más ver.

Dōgen, fundador de la escuela zen, fue capaz de transmitir la senda al pueblo, pues invitaba a practicar zazen a los campesinos. Por esto es importante agregar un trozo de sus reflexiones espirituales en cuanto ellas revelan un instante de conciencia, una impresión estética de la realidad, un limpio percibir el mundo y dejarse tocar por él. Expresa la sentencia budista de la vida como sueño, pero en medio de ello, la plenitud del instante, la conciencia búdica: el sonido de la lluvia, el que al ser escuchado concentradamente, limpia, purifica, diluye, expande y conecta con el todo.

“Nuestra vida flota como las nubes, y discurre entre el nacimiento y la muerte por los caminos de la ignorancia y de la fulminación. Caminamos como en un sueño. Y en mi caminar sólo recuerdo una

cosa en mi memoria: el sonido de la lluvia que escuché una noche en mi refugio del templo de Fukakura”44-45

Destacamos también al monje Ryōkan, peregrino practicante del zen del siglo XVIII pues como Dōgen expresa con sus palabras la conciencia como percepción limpia, la experiencia estética de la plenitud serena que permite estar presente en lo que acontece tras lo cual el ser humano es tocado y fecundado por la naturaleza:

“No podía dormir al caer la noche de otoño. Tomé el bastón y salí al bosque. Los grillos cantaban bajo las viejas tejas de mi choza y las hojas caían secas de los árboles temblorosos. Allá lejos se oía el murmullo de una corriente de agua. Y la luna se levantaba perezosa sobre una cima lejana. Todo el paisaje me incitaba a meditar profundamente, me di cuenta que estaba todo empapado del rocío de la noche”

La descripción de Ryōkan es en gran parte auditiva. El caer de las hojas secas es sutil, por lo cual vislumbramos el nivel de atención perceptiva en el que se encontraba. Ese murmullo del agua que se oía a lo lejos debió ser una vibración que sintió no sólo con sus oídos sino también en la piel. Por eso su “darse cuenta” del rocío puede ser entendido como una experiencia de plenitud estética: algo que penetra en el ser humano como un manto cálido que lo nutre y ante el cual no queda otra actitud que el recogimiento agradecido.

Desde esta experiencia mística (silencio, recogimiento, agradecimiento, integración) se comprende lo que planteaba Kūkai (fundador del Mikkyo) respecto de la alianza entre el arte, la religión y la belleza, pues para él la belleza era la presencia real y encarnada de la conciencia búdica, algo que podíamos percibir y comprender de manera directa. Las palabras, los Sutra, eran difíciles de asimilar pero la flor estaba ahí ante el hombre esperando ser apreciada para inducirlo al despertar:

Naturaleza, Arte y Religión es Uno, porque todo lo bello participa de la naturaleza cósmica de Buda. (Kūkai, 774-835)

Así, se comprende el aporte realizado por Mochiki Okada, el fundador del método Arte y Cultura, en cuanto éste es una versión práctica, actualizada, de una larga tradición que sabe que la experiencia estética de la naturaleza ayuda al hombre a despertar. Este método insta a las personas a contactarse con las flores durante la práctica del Ikebana: a mirarlas, observarlas y sentirlas para verlas realmente, con la finalidad de expresarlas, de hacer lucir su belleza y no a sí mismo en el arreglo floral. Despertar al propio cuerpo (sentidos) a los sentimientos a través de la conexión con la flor es sentir el latido de la vida que fluye dentro y fuera del ser humano. Algo aparentemente simple y obvio pero que hemos

COLECCIÓN ALADAA

olvidado percibir. Sin embargo, al volver a experimentarlo nos sentimos felices, sin ningún motivo reconocible (sin propósito) y al no tenerlo, abrazamos el Gran propósito de la vida humana que es estar conectado con la Gran Vida.

La vida está en todas partes, pero la naturaleza propicia sentirla a través de la capacidad del ser humano de tener experiencias estéticas, en donde el sentir se une al sentir de las cosas. Por ello, se hace indispensable aproximarse a la naturaleza para aprender a sentir la vida que palpita en ella, y al hacerlo descubrirla en nosotros. Tal como lo expresa Okada, en este notable haiku (poesía tradicional japonesa):

En el campo, frente al alero de la casa,
Las ciruelas son mojadas por la lluvia;
Su fresco verdor brilla en mis ojos

(1998:24)

Así, al mirar sin propósito somos tocados: siendo reflejos de la vida que palpita allá fuera, entonces describimos el instante del que somos testigo. Cuando percibimos y tenemos una experiencia estética, las impresiones nítidas y el sentimiento que ellas despiertan en nosotros, nos hacen crecer espiritualmente pues reconocemos nuestra pertenencia, nuestra hermandad con el cosmos. En ese verdor reflejado en nuestros ojos, aceptamos nuestra condición de vida que se expande para ser tomada y asimilada por otra vida hasta ser semilla para nuevas existencias. Cuando nos alejamos de la vida olvidamos que somos alimento nutricio, abono y simiente. Olvidamos que la belleza no está en las cosas sino en el descubrimiento de una relación abierta y desprejuiciada con ellas. Todo eso aparece contenido en la percepción limpia de las ciruelas mojadas por la lluvia, en su aceptación quieta del acontecer. La experiencia estética no sólo nos otorga el gozo inherente del existir sino la sabiduría para comprenderlo, aceptar sus condiciones y sentido vibrando en el cuerpo como gratitud.

Quisiera cerrar este capítulo con otro haiku de Okada, reconociendo que la belleza aparece en el instante en que nos permitimos sentir la existencia tal y como aparece ante nosotros, cuando nos abrimos como flores, aceptando y asumiendo nuestra condición y nuestras posibilidades:

Después de la borrasca, mar calmo de la mañana.

La luz pura del sol naciente

COLECCIÓN ALADAA

Destella en la punta de las olas.

(1998:74)

Bibliografía

1. Dr. Kawai, Teruaki: (1999) *El concepto de los japoneses sobre la naturaleza: nieve, luna y flores*. MOA International/Pan-american OA Foundation, Inc. Japón,
2. Morris, Ivan: (2007) *El mundo del príncipe resplandeciente*. Atalanta, Girona.
3. Swamy Satyananda Saraswati: (2005) *Caminos para realizar el ser. Meditaciones de todas las culturas*. Academia de Yoga Satyananda, Bogotá.
4. González Valles, Jesús (2009) *Filosofía de las artes japonesas. Artes de guerra y caminos de paz.*, Verbum, Madrid.
5. Natsume, Soseki: (2003) *Kokoro*, Gredos, Madrid. Introducción y notas de Carlos Rubio.
(2009) *Kusamakura (Almohada de hierba)* Sígueme, Salamanca.
6. Saigyō: (1989) *Espejo de la Luna*, Miraguano, Madrid.
7. Bashō, Matsuo: (1993) *Oku no hosomuchi (Sendas hacia tierras hondas)* Hiperión, Madrid.
8. Lanzaco, Federico: (2000) *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, Universidad de Valladolid.
(2003) *Los valores estéticos en la cultura japonesa*, Verbum, Madrid.
9. Collado, José: (2007) *Mikkyo. Budismo esotérico japonés*, Shinden, España.
10. Kawabata, Yasunari: (1968) *El bello Japón y yo*.
(2000) *La existencia y el descubrimiento de la belleza (extractos)* Ediciones elaleph.com. Libro dot.com
11. Shōnagon, Sei: (2002) *Makura no Soshi (El libro de la almohada)* Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
12. Suzuki D. T.: (1996) *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona.
13. Schlüter, Ana María: (2001) *La experiencia de lo bello en el zen*, Revista Sufi N°2
www.Nematollani.org (4 -08 -2010)

COLECCIÓN ALADAA

14. Haya, Vicente: (2007) *Haiku – dō. El haiku como camino espiritual*, Kairós, Barcelona.

(2004) *El espacio interior del Haiku*, Shinden, España.

15. Kuki, Shuzo: (2007) *Iki y Fūryū. Ensayos de estética y hermenéutica*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia.

16. Naumann, Nelly: (1998) *Antiguos mitos japoneses*. Herder, Barcelona.

16. Schimithausen, Lambert (1991) *Budismo y naturaleza*. Revista de estudios budistas. Año I N° 1, Asociación Latinoamericana de Estudios Budistas. (P. 63-87) ISSN0188-591X.

17. Okada, Mochiki (1998) *Antología Poética*. Pan-American MOA Foundation, México.

Geidō: el camino del arte

En las artes: dō - vía -camino - viaje - travesía (**movimiento**)

1. proceso: procedimiento -método -conducta (pauta)
2. práctica: (regla-disciplina)- rito (acto solemne - consagración)
3. evolución - transformación

Para cada etapa existe un cierto estado espiritual (consciencia)

para entrar en comunión con la **esencia del arte** :

de tal manera de hacerse florecer a sí mismo en el arte

Arte: provee de una técnica que puede permitir realizar en esta vida la iluminación.

Lo central es za zen

Arte es **asobi** (juego - sin por qué) puede ser usado como respaldo en la meditación

La rosa es sin por qué

1. Lo verdaderamente importante: conocer cada uno su propia naturaleza
2. Arte medio de concentración: para el que lo ejecuta - para quien contempla

La contemplación impacial de la belleza concebida como medio hacia la iluminación fue central en la tradición estético religiosa del geidō:

En el camino del arte

la iluminación es
inseparable de la
experiencia
de la belleza.

Gei Dô Camino del arte

Shugyô: verbo: dominar - sustantivo: práctica
literalmente: dominar una práctica

-Se ha traducido por **cultivación** o **auto - cultivación**

-Sentido último de Shugyô: alcanzar un estado de no-mente - no-ego
en el que el ego habitual es transformado
durante la cultivación.

- gyô: **fortalecer la mente y mejorar la persona a través del entrenamiento del cuerpo.**

Austeridad - ascetismo (próximos a shugyô) purificación
cultivación: (occidente) labrar - mejorar - labrar

-Para realizar arte hay que estar en un estado de silencio y vacío
- El zen trata de ir más allá de la conceptualización
-Destreza técnica **es insuficiente** para expresar el zen

Métodos de cultivación

Desde la llegada del budismo,
más intenso a partir Período Heian (794 - 1192)

Escuela Tendai (Maestro Chih-i; texto Mahashikan)

7 métodos agrupados en:

1. **Zanmai** (samadhi a través del constante sentarse)
2. **Jogyô zanmai**(samadhi mediante el caminar constante)

Samâdhi: Iluminación - visión extática: concentración: Objeto y sujeto se hacen uno en un nivel más sutil que el de la dimensión física.

Todos los métodos centrados en borrar dualismo cuerpo - mente

MUSHIN : no- mente

MUGA : no - ego

KENSHÔ : ver la propia naturaleza tras la unión mente - cuerpo

En las artes se enfoca la mente en el vacío (mu).

de forma que todos los sentidos se encuentren abiertos para recibir el universo y se pueda actuar así con plena libertad

-Misión de todo arte : **apertura total hacia la vida
realización efectiva de la espontaneidad.**

-Creatividad: surge de la inmersión en la propia interioridad a través de la no-acción. Wu-wei

-Procede del interior y fluye hacia el exterior.

-Tao no es un orden repetitivo ni sistemático.

1.Desapego: como actitud estética
es necesaria para la experiencia de la belleza en la naturaleza y en el arte.

2.Noción japonesa de la belleza
como profundidad oculta que puede ser captada a través de una inmersión en el **vacío**.

3.Existe una manera de mirar a los objetos que puede ser estética.

美学 Bigaku BI: Belleza - Gaku: estudio
vocablo utilizado como traducción del término Estética

Experiencia estética basada en la contemplación/concentración
Zazen

Biteki kôatsu : “contemplación estética”- Unidad de las artes

Arte – Vida – Naturaleza

Tres Pilares para entender el desarrollo de los valores estéticos japoneses

Arte: **Geidô** (camino del arte) – **Asobi** (Juego)

Cada época tiene una sensibilidad y los estetas que tienen experiencias profundas ayudan en la definición de las sensaciones/emociones, las que luego se delimitan como sentimientos experimentados ante el mundo y las cosas.

1.**Asimetría**: Concepto de perfección constituye un obstáculo en la vía espiritual. La asimetría se expresa en el arte y en la vida cotidiana.

“Cuando llego
a esta aldea de pescadores
a finales de otoño
no hay flores
y las hojas de arce han perdido el color”

Fujiwara Sadaiye XII-XIII

Con respecto a la pintura de ángulo: cuando se espera encontrar un elemento equilibrador este no aparece---la propia omisión provoca placer

La imperfección se transforma en una forma de perfección.

La belleza no es perfección

Los japoneses suelen materializar la belleza en formas de imperfección incluso en formas de fealdad

Imperfección + antigüedad: Sabi: soledad aislamiento

primitiva tosquedad

La soledad invita a la contemplación pero no se presta a demostraciones espectaculares

**2.Sencillez: Espiritu zen evita el caos, todo lo innecesario y fuera de lugar es un obstáculo.
Búsqueda de lo natural.**

**“El pino vive mil años
la tierna veza de la mañana sólo un día,
pero ambos cumplen su destino”**

**imperfección + simplicidad: rustica sencillez
pobreza**

Wabi

**En el sentido de no ser dependiente de las cosas terrenales Vanidad- riqueza - poder
No estar acorde con la sociedad de su tiempo
Reserva y distanciamiento: trascendental en medio de la
multiplicidad**

3.Contracción o sequedad:

propiedades relacionadas con la edad. Se reduce todo lo accesorio y queda lo esencial. Esta
esencia es la belleza a través del uso. Sabiduría, palabras profundas.

4.Naturalidad:

Capacidad de crear sin reflexionar.

Es honestidad: decoro, pureza, recato, pudor, virtud

espontaneidad:sencillez

7. Paz interior: espíritu del artista antes de crear tiene que estar en paz, equilibrado,
descansado.

Antes de crear ensimismamiento, para lograr vaciamiento.

Buson (XVIII)

Cuerpo, experiencia total

Harusame

ya

mono

kakanu

mi

no

aware

naru

**Lluvia de primavera
Alguien que no escribe
profundamente**

emocionado

Karada hito la verdad del ser humanos

Mi

Cuerpo, puede significar carne (persona o animal), la persona misma e incluso status social.

También la hoja de la espada puede ser mi.

Frases en referencia al cuerpo:

1. Cuando arriesgas la vida: expandiendo el cuerpo

2. cuando estás desocupado, tiempo libre: el cuerpo se ha abierto

3. Kimi ni mo mi ni oboe ga aru darō

También para ti hay una memoria en el cuerpo ¿no?

La conmoción espiritual sucede en el reino de lo corporal (aware)

Una persona es un cuerpo

Lluvia de primavera

Nada que escribir

Un cuerpo que se emociona

Escribir, pintar (Kaku)

Lluvia de primavera

Nada que pintar, nada que escribir

El cuerpo emocionado

Lluvia de primavera

Un cuerpo que ni pinta ni escribe

Trastornado por la emoción

Resuelto a morir:

Sopla en mi cuerpo el viento

hasta el corazón

No zarashi

wo kokoro ni kaze

no shimu **mi** ka na!

En este poema aparece la palabra **no-zarashi** :

significa partes de un esqueleto esparcidos por las praderas y las montañas, y especialmente, calaveras. 225

kokoro ni puente de enlace entre **no zarashi**

wo kokoro ni kaze

COLECCIÓN ALADAA

El helado viento del otoño penetra y traspasa un corazón que ha decidido viajar aunque enferme a mitad de camino del viaje, y quede como calavera tirado a la vera del camino.

La frase **mi ni shimu**, desde los versos ilados de Sogi, expresan **una fuerte resolución que penetra el cuerpo**

Bashô, al utilizarla modificándola como **Shimu mi** trató de expresar su propia condición vital.

La habilidad con que expresa la resolución de morir en las praderas que vibra por todo su cuerpo y su corazón,

mediante la última frase:

kokoro ni kaze shimu mi ka na!

Muestra con ello la mutua resonancia entre una aguda receptividad y las profundidades del corazón

La doma del buey maestro zen del s.XII Kakuan shûbun s. XV

El Oficio y Transmisión del Papel hecho a Mano en el Contexto Budista.

Carolina Larrea

PUC

“El hogar más simple de los dioses era un nido de papel”

Dorothy Field

En la vida cotidiana del pueblo chino, el papel cumplió diversas funciones además de ser utilizado como soporte para la escritura. Una de las más importantes está relacionada a su rol espiritual como pasaporte hacia la conexión con el mundo de lo sagrado, lo intangible y lo misterioso.

Todas las tradiciones de la cultura china tienen su origen en la agricultura. Sus ritos y el comportamiento del pueblo están ligados a la tierra. (Maillard, 2008). En este sentido, la materia prima del papel proviene de ella, por lo tanto lleva intrínsecamente esa misma carga simbólica.

En las culturas en donde el papel ha sido importante, éste ha cumplido un rol de ayuda para la comunicación con el mundo de los misterios infinitos, recordándole a las personas el estar atentos. Ya en las corrientes anteriores al asentamiento del budismo en China, el papel era utilizado para realizar y representar ceremonias que iban desde pedir por una buena cosecha hasta ayudar en los funerales para la entrada del alma al “otro mundo”.

Es probable que los primeros contactos de China con el budismo se realizaran entre los siglos III al I AC (Vidal, 2009). Pero como fechas oficiales se habla de la llegada del budismo en China en el siglo I DC; y entre los siglos III y VI DC, se expandió por todo el reino y se difundió hacia el extremo Oriente. Con el budismo, se llevó de la mano el oficio del papel, que fue además sumándose a los elementos ya utilizados en las

religiones primitivas de cada pueblo. En cada lugar que entró, cumplió básicamente el mismo rol: ser el umbral de conexión entre el mundo terrenal y el espiritual.

El papel además será fundamental en su rol educativo como soporte para la transmisión del *Dharma*⁵¹. Esta tarea evangelizadora de los monjes contribuyó sin querer a la diseminación de uno de los oficios más importantes de la historia de la humanidad, el arte del papel hecho a mano, y que gracias a su invención, conocemos los grandes acontecimientos ocurridos en el mundo a través de los siglos. Desde este punto de vista, el rol cultural que ha tenido el papel es muy importante y ha sido preservado por varias generaciones, diseminando y conformando una tradición que involucra formas, estilos y significados tanto en su proceso como en su resultado.

En los monasterios budistas de China, los monjes no sólo aprendieron la palabra del Buda a través de los *sutras*; también debieron saber cómo escribirlos; y con esto, todos los elementos que involucran este aprendizaje, es decir, desarrollar las habilidades necesarias para materializar este conocimiento. Así conocían la palabra a través de la escritura, siendo instruidos en el arte de la caligrafía; el medio para escribir la palabra, que se traduce en el aprendizaje de la preparación de la tinta en barra. El material donde sería escrito, abarcando no sólo el uso del papel, sino también el aprendizaje de su elaboración; Y la herramienta para escribir, aprendiendo la construcción de sus propios pinceles. De esta manera conocieron todos los elementos llegando a comprender el significado más profundo del *Dharma*.

El budismo que llegó desde India se vio transformado por la cultura china para que pudiese ser mejor entendido. Y lo hizo en la gran época del pensamiento, de las corrientes y especulaciones filosóficas (siglo III AC); pero también en un período de una grave crisis gubernamental. El confucianismo, que más que una corriente es un tratado de moral; fue un instructivo de cómo debía ser el orden de las cosas y de la vida en la comunidad y la familia, poniendo al estado como una figura paterna que protegía y gobernaba. Y luego el taoísmo más anárquico, más conectado al cosmos en convivencia con la naturaleza, en donde todo orden se haya implícito, y en el que el hombre no debe intervenir, pues se pierde la virtud. Entonces, por aquí entra el budismo que fue considerado como algo inofensivo, pues no buscaba sobresalir, ni dominar, ni

51· Aproximadamente 400 años después de la muerte de Buda, sus enseñanzas fueron codificadas en los cánones budistas. Este se divide en 3 partes. En el budismo theravada (Canon Pali) el primero recopila el Dharma o enseñanzas del Buda.

entablar una nueva religión. En este sentido, encontrará afinidad con el taoísmo, a tal punto que muchas veces se perdieron sus límites y hasta se pensó que era una misma corriente de pensamiento. Además fueron los propios maestros taoístas quienes tradujeron los *sutras* al idioma chino, por lo tanto estaban influenciados por este pensamiento. Las adaptaciones que se hicieron desde el budismo indio al chino no significó un gran problema, pues este pueblo a diferencia del indio, es más flexible frente al dogma (Maillard, 2008). Además es una cultura más pragmática y visual, por lo tanto, también necesitaban adaptar la forma de transmitir el pensamiento budista, de manera más adecuada a su forma de percibir el mundo. Se creó el budismo de culto, y no sólo de meditación, pues es importante para el pueblo chino construir imágenes para su devoción.

Los monjes viajarán con frecuencia a India a través de la ruta de la seda en busca de libros para ser traducidos ⁵² y para visitar lugares sagrados. También viajarán a sus tierras vecinas llevando de la mano todos los oficios aprendidos en el monasterio, así también junto a los *sutras*, enseñaron a elaborar papel con la misma dedicación que daban a cada una de sus tareas; y tal vez, esta misma manera en que sus maestros les enseñaron, influyó en quienes recibieron esas enseñanzas, conformando una tradición cultural, y una manera más espiritual de considerar también sus oficios, en donde la observación es un factor fundamental para el aprendizaje.

El papel fue usado como medio para transcribir los *sutras*, representar la imagen del Buda y como ofrenda en los altares y santuarios. Esta relación del papel y las ofrendas se encuentran en casi todas las corrientes devocionales de Asia oriental.

Uno de las formas más antiguas que toma el papel en China es en los funerales. Estos papeles ceremoniales se elaboraron en los primeros años, en reemplazo de las monedas de plata que usualmente se colocaban encima del féretro de los señores más ricos del reino, para que en su viaje al mundo de los espíritus, pudiese comprar lo que le hiciera falta y pudiese vivir en abundancia (Hunter, 1978). Pero dio pie a algunos saqueos de tumbas, así es que se instauró la idea de colocar un papel representando estas monedas metálicas.

52· La traducción de los sutras demoró 8 siglos con más de 1500 títulos

El papel moneda hace su aparición en el siglo VII y ya en el XIV era muy común en China. Se hizo una costumbre el usar papel que imitaba el dinero utilizados en los entierros, a los que se les llamó “espíritu de papel o espíritu de dinero”. En el siglo VIII, el maestro de ceremonias Wang Yü comenzó a quemar papel moneda falso en los sacrificios imperiales, teniendo mucha fe en este ritual como cuentan las crónicas de la época (Hunter, 1978). A pesar de los reclamos de los intelectuales y estudiosos que en su mayoría pertenecían a familias acomodadas, esta práctica se hizo muy popular y se sumó a las ya existentes quemas de papel en las ceremonias fúnebres. Durante mucho tiempo hubo polémica en el uso del papel para estas quemas, relacionadas a: una práctica budista utilizada para entregar el alma desde el hades⁵³ (Hunter, 1947, p.207).

Esta costumbre existe hasta nuestros días y se amplió a todos los países asiáticos donde los chinos se asentaron como inmigrantes. Cada uno aportará una variación en su diseño de acuerdo al lugar.



fig. 1 Espíritu de Dinero imitando una moneda fig. 2 Papeles funerarios a la venta fuera del monasterio budista. Generalmente miden entre 10 y 12 cm de diámetro Quanzhou Kaiyuan, Fujian, China. © 2006 Brian Nichols.

53 Las palabras textuales dichas por el heredero Hsiao Tsung, indignado por la quema de papeles en el funeral de su padre el emperador Kao Tsung: “The Burning of spirit-money is a Buddhist practice to deliver the soul from Hades: my holy sire needs no such things”.

COLECCIÓN ALADAA

Los papeles funerarios siguen siendo hecho a mano y la fibra que se utiliza principalmente es el bambú. También se pueden encontrar estos papeles hecho a partir de la paja del arroz y de la corteza interna de algunos árboles.

Cada año se queman miles de resmas de papel en estas ceremonias, que no han estado exentas de episodios dramáticos, como por ejemplo el caso contado en el libro de Dard Hunter, que registra una noticia aparecida en un diario norteamericano en Tiyuan, China, con fecha el 17 de Junio de 1936 que pone: Monjes budistas estaban quemando los utensilios para el hogar hechos de papel y espíritus de dinero del General Li Sheng-ta frente a su ataúd. Las llamas siguieron un camino hacia unas imágenes de papel que se encontraban cerca del féretro en honor al muerto. En pocos segundos se desarrolló un incendio. la viuda y el hijo se apresuraron en salvar el cuerpo de las réplicas de papel ardiendo, pero ambos resultaron quemados fatalmente (Hunter, 1978, p.210)

La elaboración de papel para destinarlo a papeles funerarios tuvo su apogeo en los años 30, por ejemplo en la provincia de Chekiang en 1933 se avaluó su producción en más de veinte millones de dólares, y sólo la provincia de Fuyang contaba con más de cuarenta mil maestros papeleros.

Hoy en día la quema de papeles para los funerales ya no es sólo con impresiones de dinero, sino que ha tomado formas que imitan diversos objetos, que ayudarán al fallecido a vivir en el mundo de los espíritus. Esto es muy importante si atendemos que para el pueblo chino, los descendientes velan por sus padres aún después de muertos, alimentando y cuidando sus altares para procurarles una mejor vida en espera de reencarnar. (Maillard, 2008). Por otro lado, la quema de papel se utiliza como ofrenda para la buena fortuna. Mientras más papel se ofrece, mejores posibilidades de que la petición sea concedida. Fuera de los templos se ubican hornos especiales para quemar estos papeles que deben estar siempre plegados para distinguirse del dinero real, aunque quemar dinero verdadero es considerado de mala fortuna. No todas las corrientes budistas utilizan la quema de papel en los funerales. La tradición de la tierra pura, considera que no es necesario que los muertos lleven cosas materiales pues no le darán uso en un mundo inmaterial. En cambio, pueden dejar los papeles funerarios tendidos al viento o sobre las tumbas, y luego reutilizarlos para su reimpresión.

En los templos budistas de Myanmar (Birmania) existe una antigua y fuerte tradición en la ciudad de Mandalay en donde la mayoría de las cúpulas de los templos, están

cubiertos por una capa de oro, conocida como la tierra de las mil pagodas. El *sutra Amitaba* (texto de la luz infinita) representa la tierra pura como un lugar donde el suelo es de oro y árboles de gemas y cristales⁵⁴.

El oro representa la pureza y por lo mismo, los budistas diariamente recubren con oro las imágenes sagradas como una ofrenda. Es el llamado “pan de oro”, elaborado solamente en esta ciudad y exclusivamente en talleres familiares.

La elaboración del pan de oro es un largo proceso que involucra el uso del papel de bambú hecho a mano. Revisamos su proceso de elaboración, registrado por la historiadora especialista en papel Elayne Koretsky, en uno de sus viajes, visitando talleres de papel artesanal por Asia. Ahí comenta que el tiempo de formación de una hoja de este papel, es el más largo que ella hubo presenciado jamás (Koretsky, 2002). Efectivamente, formar una hoja de este papel toma más de 10 minutos. Y se puede ver en el pueblo de Daung Ma, distrito de Sagaing. Pero si toma todo ese tiempo en formarse una hoja, la preparación de la fibra demorará aún más. Entre 3 y 5 años de maceración en cal y dos semanas de apaleamiento para transformar la fibra en pasta de celulosa. Luego de terminado el papel y puesto a secar, se corta en pequeños cuadraditos de alrededor de 12 x 12 cm. y se martillean para satinarlos y dejarlos con una superficie oleosa, parecido al papel encerado. Esta última etapa del proceso lo realizan en general las mujeres jóvenes del pueblo, dándoles golpes rítmicos por un espacio de 30 minutos. (fig.3)

54· Descripciones similares se encuentran también en textos de otras religiones.



Fig. 3 Jóvenes birmanas satinado el papel de bambú golpeándolos rítmicamente con palos de madera para elaborar pan de oro. © 2013 Claudia Wiens

Lo interesante es saber que este papel sólo será un soporte que permitirá la formación del pan de oro, pues para hacerlo, se pondrá un pequeño trozo de oro de 24 quilates, cortado de una larga tira (formada en un máquina) de 152 cm. que pesa 12 gr. Luego se corta en 200 partes y cada parte se pondrá entre dos papeles de bambú y éstos a su vez irán entre papeles hecho de paja de arroz. Se empaquetan 200 piezas bien amarradas y puestas en un sólo bloque para ser martilladas durante media hora. En 3 etapas, y con varios pasos entre medio, como el corte a cuadrados más pequeños y traslado a un nuevo papel de bambú para volver a golpearlos por 30 minutos más. A ésta, le sigue una etapa final de 5 horas para que quede tan fino que debe ser empaquetado dentro de habitaciones especiales protegidas hasta de la más leve brisa (Fig.4). El papel de paja de arroz sirve para proteger el papel de bambú del impacto del golpe, y el papel de bambú será el soporte del pan de oro pero también será conductor del calor producido por los golpes, y es aquí que la maestría y habilidad del martillero, más el factor climático, podrá producir una lámina que no se quiebre, pues de ser así, deberán repetir todo el proceso. Lo mismo ocurre con el trabajo que el maestro papelero debe realizar; cabe

COLECCIÓN ALADAA

aquí un comentario acerca de su oficio realizado con paciencia y observación: El objetivo del papelerero es preservar las cualidades inherentes de la fibra original, su humilde fortaleza y belleza, al transformarla en papel. En el papel tradicional no hay espacio para el ego (Field, 2007, p.5). Y en este sentido, el maestro sacará la calidad más importante del papel de bambú para este propósito. Su extraordinaria fortaleza es tal, que el papel es reutilizado 20 veces en toda la cadena de constantes martilleos para adelgazar la lámina de oro, antes de ser descartado. Un ejemplo de un larguísimo proceso, con el único propósito de hacer una ofrenda.



Fig. 4 Pan de oro entre papeles de bambú golpeado por 6 horas en total, listo para ser cortado y vendido en paquetes de 100 láminas. © 2005 Eric Lafforgue

En Corea, el chamanismo ha convivido con el budismo, desde su llegada. Sobre todo por tener un punto en común en su relación con la naturaleza, además de compartir muchas de las tradiciones en lo que al papel respecta. Esto es probable que se deba a que el budismo llegó al mismo tiempo que el papel y que como dijimos anteriormente, los monjes transmitieron y mejoraron el oficio, al ser parte de las disciplinas que conformaban su instrucción.

Los molinos papeleros se instalaron dentro de los monasterios, donde se elaboró papel de la más alta calidad y sólo recién a fines del siglo XIV, se independizaron, y comenzaron a establecerse fuera de ellos (Amlie, 1996). El papel coreano ganó su fama principalmente por sus adelantos técnicos (relacionados directamente a la fe budista).

COLECCIÓN ALADAA

Fueron los primeros en fabricar sobres y en teñir el papel con plantas antes de su formación. Los monjes copistas, teñían el papel con índigo y escribían con oro y plata. Estos trabajos fueron encargados en general por la realeza. (Lee, 2012, p.5). También debemos agregar que con el tiempo la biblioteca de Corea tuvo una repercusión importante en la historia del reino, y la transcripción de los *sutras*, influyó significativamente en el desarrollo y en la demanda del papel.

El *Palman Daejanggyeon* (Fig.5), la más completa versión coreana del *Tripitaka*⁵⁵, fue grabada sobre madera, sin ningún error en el s. XIII, y demoró dieciséis años para completar las más de ochenta mil tablillas que la componen. El *tripitaka* fue grabada dos veces, pues el primero fue destruido por la invasión de los mongoles en 1232. La segunda vez fue iniciada en 1236. (Lee, 2012, p.5). En el s. XV se construye el *Janggyeong Panjeon*, en el templo Haeinsa, para preservar las tablillas. en Gyeongsang del Sur, Corea del Sur. Éste es patrimonio de la humanidad, declarada por la UNESCO en el año 1995.

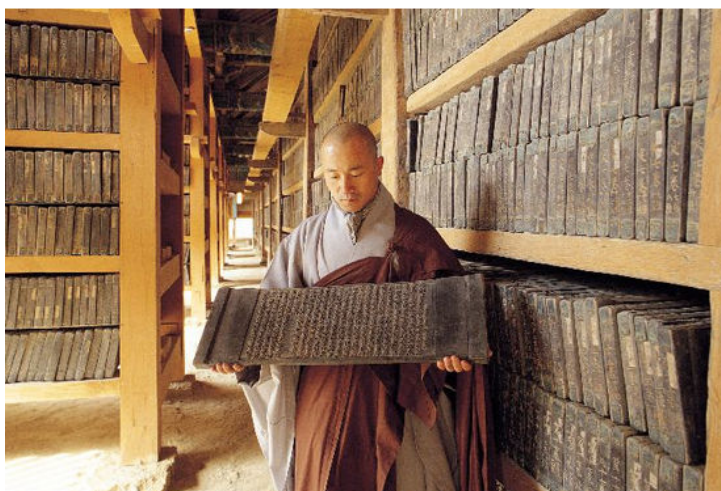


Fig.5 monje budista sosteniendo una de las tablillas del tripitaka coreano
© ONT Coréen.

Pero también los monjes tuvieron una época muy difícil en el que se vieron forzados a dejar sus deberes en el monasterio, para satisfacer la demanda de papel que les exigía el gobierno, ya que a estas alturas también se usaba para los escritos oficiales. Éste, a su

55. Antigo texto budista, conocido como el Canon Pali (el pali es el idioma usado por los vedas anterior al sánscrito o relacionado al sánscrito clásico)

vez subió los impuestos a los monjes en la época en que se adoptó el confucianismo como religión del estado, abandonando el budismo. Frente a esta situación, muchos monjes sentían temor de aprender el oficio del papel, pues estarían a merced del gobierno, trabajando constantemente sin ninguna esperanza de atender su propia demanda espiritual. Esta situación provocó finalmente que muchos templos se vieran forzados a cerrar sus puertas, al no poder satisfacer la demanda de papel, y ya para principios del s. XIX, el papel no se hizo más en los templos. Los molinos pasaron a manos de familias que enseñan el oficio hasta hoy, pero sólo lo transmitirán a aquellos que pertenecen a sus miembros o a los más cercanos.

Actualmente, todavía existen algunos monjes que se dedican a la elaboración de papel; para ellos es algo muy natural, y es probable que se deba a su antigua tradición de ser los portadores y transmisores de este oficio (Fig.6). Aunque lo elaboran en menor escala, aún se desarrolla en un contexto budista (Lee, 2012, p.5). Incluso hay términos en el proceso del *hanji*⁵⁶, o papel tradicional coreano, que deriva de la filosofía budista, como es el término para la transferencia del papel llamado *ümyang hapji*, que significa papel sol/luna (Lee, p.33) y que consiste a grandes rasgos en la laminación de dos papeles para equiparar su densidad.

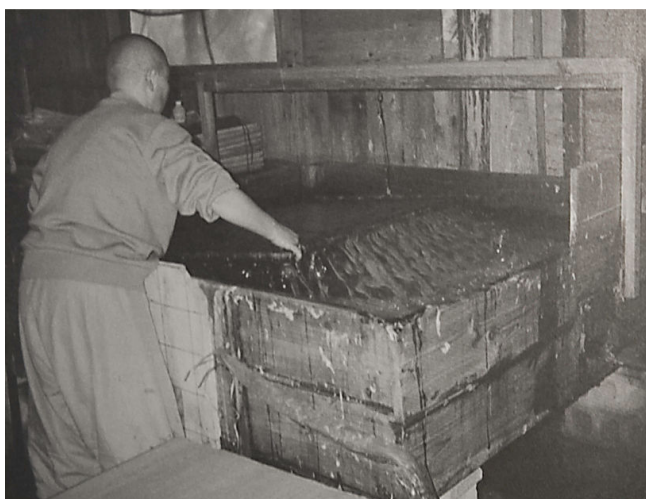


Fig. 6 Young Dam Sunim, monje budista en el pequeño taller de papel de su ermita en 1996 en Gapyöng, Norte de Seúl.

56· Han: Corea y ji: papel

En los monasterios budistas del Tíbet, el papel utilizado en los *sutras*, no se recicla; los tibetanos al igual que los antiguos chinos, consideran un sacrilegio reutilizar los papeles en otra cosa; sólo les queda quemar los textos escritos o impresos sobre tela o papel, una vez que no son de utilidad, pues a través del fuego su poder es devuelto al éter⁵⁷ (Field, 2007, pág.27).

Los *sutras* escritos por los tibetanos tienen un aspecto distinto del de sus vecinos. Con una escritura horizontal utilizaron, antes de la llegada del papel, hojas de palma como soporte de páginas sin encuadernar, conformando un libro que se amarraba en un sólo bulto. A veces las hojas de palma eran perforadas y por ahí se pasaba un hilo grueso que sostenía sus páginas. Este mismo hilo servía para enrollar todo el contenido en una encuadernación que lleva por nombre *pecha*, que significa libro en tibetano⁵⁸.

Luego de la llegada del papel al Tíbet, éste reemplazó a la hoja de palma; y a pesar de que el papel permite escribir en superficies más amplias, su formato alargado se mantuvo, otorgándole una característica distintiva hasta nuestros días. El *pecha* que corresponde a los *sutras* se envuelve con una tela naranja amarrado con una cinta del mismo color (Fig. 7 y 8).

Al igual que en Corea, los budistas del Tíbet se encargaron de hacer el papel y la impresión de los *sutras*. Esto sucede hasta el día de hoy, destacándose las imprentas artesanales, como Derge Parkhang, fundado en 1729, que conserva xilografías de los principales textos budistas, compuesto por alrededor de setenta y dos mil planchas, que contienen las enseñanzas de los más venerados maestros budistas (Bénali, 2009, p.51). Aquí se imprimen *sutras* que compondrán libros de estudio y consulta, utilizados en las universidades que están dentro del mismo edificio donde están los templos.

57· Tibetans, like early Chinese, consider it a sacrilege to do anything but burn written or printed writings on cloth or paper. once they are no longer useful. By burning, their power is returned to the ether.

58· en India es llamado *pothi*, libro de oraciones.



Fig.7 *Pecha* tibetano, libro de estudio monje templo de Byllakupe, Asentamiento tibetano en Mysore, India.

Fig.8 La autora sosteniendo el sutra del corazón, un libro de estudio y cuadernos, junto a un novicio del monasterio de Sera me, en Byllakupe, Mysore India. © 2009 Carolina Larrea.

El cuidado de las planchas es muy importante y aquellas de mayor valor, sólo serán impresas por los trabajadores con mayor experiencia, así como también las planchas más antiguas no superarán las diez copias por año, para ayudar en su conservación (Bénali, 2009, p.52). Las técnicas utilizadas para la impresión son totalmente artesanales y se trabaja de a dos personas. Uno sostendrá la plancha de madera y el otro procederá a su impresión frotando el papel sobre la plancha entintada, tal cual se hacía en la antigüedad. Los papeles son prensados y secados al aire de manera natural (Fig.10), que tardará de acuerdo a las condiciones ambientales del lugar y a la estación del año. El trabajo xilográfico (*parshing*) se realiza a la manera antigua tallando los caracteres uno a uno y los papeles son elaborados a mano, a partir de las largas raíces de la planta altiplánica llamada *Rechak*⁵⁹, que se encuentra de manera abundante en los caminos y campos de esa región⁶⁰. El proceso de preparación de la pulpa es similar a los otros papeles de Oriente, y el estilo de formación corresponde al de pulpa vertida; una

59· Abundante en el altiplano tibetano, nombre botánico: *Stellera chamaejasme linnaeus*, pertenece a la familia de las thymelaeaceae

60· Se utiliza la corteza interna de esta raíz que corresponde a la parte más blanca de la planta, descartando el centro y corteza externa. que producirían puntos oscuros en el papel.

de las técnicas más antiguas para formar una hoja. Otras imprentas budistas importantes se encuentran en los asentamientos tibetanos de Dharamsala y Byllakupe en India

Una importante tradición tibetana que involucra el papel, es la impresión de oraciones del “*Om mani padme hum*”⁶¹ y la imagen de un caballito en el centro o la imagen de Buda. Estos papeles (Fig. 10) se lanzan al aire para multiplicar el efecto de



Fig. 9 Papel recién impreso secando al aire



Fig. 10 lung-ta lanzados al aire ©2007 Reurinkjan

la oración, algo parecido a lo que sucede con los banderas de colores, que se pueden ver en todos los templos, caminos y casas tibetanas. Cada color corresponde a un elemento más el azul que indica la consciencia. Tanto papeles como banderas se llaman *lung-ta* que significa en tibetano “caballo del viento”. El caballito simboliza la velocidad y la fuerza del viento que lleva las oraciones al cielo o a la conciencia total (Field, 2007, p.31). También las oraciones impresas sobre papel de la planta *daphne* son enrolladas

61· mantra budista proveniente del sánscrito, que al ser recitado purifica los aspectos que nos atrapan en el Samsara como son el ego, la envidia, el deseo, el prejuicio, las ganas de poseer y el odio. Al mismo tiempo cultiva las seis Paramitas: dicha, paciencia, disciplina, sabiduría, generosidad y diligencia. (a cada una de éstas le corresponde un color, que se ven reflejados en los lung.tam.)

dentro de las ruedas de oración que se asemejan a un cascabel. Estas oraciones no son para ser leídas, sino que una vez impresas o escritas a mano, se introducen dentro de esta rueda de oraciones que pueden ser de mano o de mayor tamaño, y al moverla, generará en el ambiente una carga de energía llenándola de bendiciones a todos los seres sensibles. Así, todo aquel que camina y pasa por una de estas ruedas de oración la hace girar. Tanto las banderas de oraciones, como la idea del caballito del viento son anteriores al budismo y encontramos su origen en la religión chamánica del Tíbet, el *Bon*, que se basa en la existencia de un mundo impregnado de buenos y malos espíritus (Field, 2007, p.31). Y que a la llegada del budismo se relacionó rápidamente con el *vajrayana* o camino del diamante, vinculado al budismo esotérico.

Finalmente nos acercamos a Japón donde la cultura del papel hasta nuestros días es la más intacta de Asia (Field, 2007, p.3).

El papel tradicional japonés o *washi*, puede ser visto en todos los templos y santuarios del budismo y del shintoísmo⁶², como guía que marca una transición entre lo terrenal y lo celestial. En el umbral de sus portales, se pueden apreciar los *shide*, tiras de papel cortados y plegados en forma de zig zag, (Fig.12). que tiene su origen en el *origami*⁶³, tal vez la forma más antigua de papel plegado japonés (Pearlman, 2007, p.29). Para el shintoísmo, los dioses (*kami*)⁶⁴ consideran el papel blanco inmaculado como la expresión perfecta de la naturaleza divina. Plegar el papel (*kami*) le otorga a los dioses una sólida presencia en la tierra; fácil de formar, fácil de destruir; sugiriendo el ciclo estacional de la vida y la muerte (Pearlman, 2007, p.30). El *shide* está referido a la pureza del espíritu, y encuentra aquí uno de los tantos sincretismos entre el budismo y el shintoísmo.

Lo que en su origen fue utilizado para ceremonias, con el tiempo se hizo muy popular, y del *washi* tradicional y blanco, apareció el *chiyogami*⁶⁵ con diversos diseños y figuras de acuerdo a la festividad o *matsuri*. La forma más común es la figura de la grulla (o

62· El Shintó es la antigua religión del Japón, una forma de animismo, que principalmente se centra en la naturaleza. El viento, el cielo, la tierra. Significa camino de los dioses, y tiene una fuerte conexión con la tierra, como lugar sagrado y para los dioses (Fields, pág.13,2007)

63· Origami viene de la voz *Ori*, plegar, y La doble locución, *gami*, o *kami*, papel y al mismo tiempo divinidad. Esta es la razón por la que en un principio estaba más ligado al culto religioso; era el papel de los espíritus

64· La voz *kami* es utilizada tanto para denominar a los dioses como al papel en general. Así el festival de la diosa del papel Kawakami, se llama "*Kami to kami no matsuri*"

65 Papel japonés decorado con hermosos diseños y colores, utilizado principalmente para decoración de diversos objetos.

COLECCIÓN ALADAA

flores) y puede ser vista en grandes cantidades formando verdaderas guirnaldas, en los santuarios ubicados en ciudades y pueblos. El sentido de esta acumulación se basa en que si una persona pliega mil figuras y las pone como ofrenda, su petición será atendida (fig.13).



Fig.12 *Shide* (papel en zigzag) -Vista hacia el mercado desde el Templo Nishiki, Kioto. © 2007 Carolina Larrea.

Fig. 13 altar cerca del santuario de Asakusa, Tokio. © 2007 Carolina Larrea.

Para la transcripción de los *sutras*, en Japón se tomó especial cuidado en el papel utilizando *kozo*⁶⁶ de la mejor calidad y *gampi*⁶⁷. En el s. V, se utilizó el papel teñido con índigo, atendiendo al simbolismo que existe detrás de este color, asociando el azul a la verdad, la pureza y la paz (Field, 2011, p.5) Este papel era teñido hasta 8 veces, para que quedara de un azul muy intenso y oscuro. Luego lo satinaban con un martillo de madera para lograr una superficie compacta, para finalmente aplicarle una capa de cola (gelatina y alumbre). De esta manera se impermeabilizaba y permitía la escritura con tinta de oro. La unión del papel hecho a mano y el oro es una poderosa conjunción de energías numinosas (Field, 2007, p.24).

En el período Heian, Japón debió soportar enfermedades, guerras y terremotos; esto llevó a respirar un aire muy desanimado conocido como la era *mappo*, una época de corrupción de la ley budista, en el que se pensó que la mejor manera de liberarse y salir

66· Morera. (*Brussonetia Papyrifera*)

67· Bot: *Diplomorpha Sikokiana*

COLECCIÓN ALADAA

de esta época pesimista, era a través de la enseñanza del *sutra* del loto. Éste fue copiado con tinta de oro sobre papel azul (Fig.15). En un principio estos *sutras* fueron escritos con una estética muy simple, y con el tiempo se volvieron un poco barrocos. En todo caso, escribir con oro se tradujo también como una manera de agradecer y honrar a Buda por su misericordia.

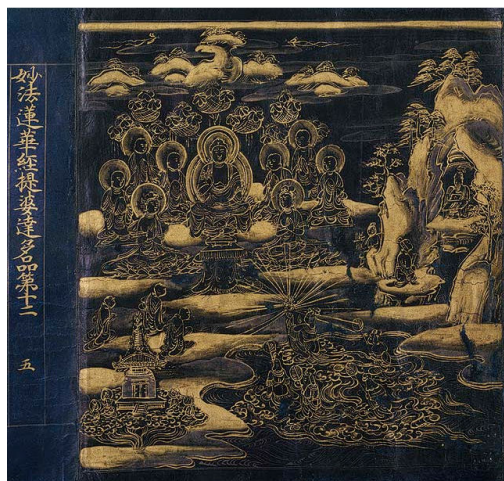


Fig.15 Sutra del Loto. Era Heian, S. XII- Japón oro sobre papel teñido con índigo © 1965 Seymour Fund.The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el budismo de línea esotérica *shingon*, existe la tradición de visitar los ochenta y ocho templos instaurados por su fundador *Kobo Daishi*⁶⁸, siendo el más importante el templo madre llamado *Kongobuji*, que se encuentra en la cima del monte Koya. Tanto monjes como peregrinos (*henro*) realizan este viaje, y llevarán consigo un libro acordeón llamado *Goshuin cho* (fig.16), en el que irán registrando el paso por cada uno de los templos, donde el monje que dirige cada uno de ellos, pondrá el sello y la caligrafía con el nombre del templo visitado. Los peregrinos además llevan papelitos con su nombre que depositan en las cajas, en frente de las salas de oración como manera de dejar su paso por allí (Field, 2007, p.57). Otra de las costumbres es dejar como

68· Conocido popularmente como Kukai

ofrenda, sandalias hechas de paja de arroz a *Dosojin*⁶⁹, dios de los caminos y fronteras, protector de los peregrinos, viajeros y de todo aquel que esté en un período de transición. Estas sandalias a veces son de gran tamaño y es común ver amarrado a ella un *omikuji*⁷⁰ comprado en el templo. Aquí podemos encontrar una vez más el sincretismo japonés uniendo ritos y elementos del budismo y el shintoísmo.

Otro peregrinaje realizan los *yamabushi* o sacerdotes de la montaña que en su práctica mezclan el budismo, el shintoísmo y elementos del chamanismo (Field, 2007, p.57).

En su rito de iniciación los *yamabushi* suben una escalera hecha con peldaños contruidos con espadas, y del pasamanos cuelgan *shides* (papel cortado en zigzag, que proviene del shintoísmo). La escalera a su vez, es el puente hacia el mundo chamánico. Subir por esta escalera es dirigirse al reino de los dioses y el papel doblado (*shide*) ayuda a la maestría del sacerdote en este viaje “ínter espacial” (Field, 2007, p.57).



Fig. 16 Goshuin Cho, con sellos de templos recorridos. © 2011 Kristina Pino.

Existen líneas dentro del budismo japonés que viven bajo normas muy estrictas, como los monjes célibes que viven separados del sexo opuesto. Según la leyenda un monje de

69· Dosojin pertenece a las divinidades del Shintō.

70· Omikuji significa “lotería sagrada”, de tradición shintoísta, se consulta en los templos shintoístas a cambio de una moneda

nombre *Shoku*, utilizaba las cubiertas de los *sutras* viejos que eran descartados y con este papel se hizo su bata de monje. A esta bata se le dio el nombre de *Kamiko*⁷¹ (Fig.17), que viene de la voz *Kami* (papel) y *Koromo* (bata del monje). Desde ese momento, los monjes comenzaron a utilizar el papel como prenda interior, para demostrar su ascetismo y libres de la necesidad de una mujer para que les cosiera la ropa (Field, 2007, p.67). Luego se extendió su uso entre los samuráis que lo identificaban con su ética, austeridad y espíritu guerrero. Así poco a poco su uso se fue expandiendo a todas las personas. Pero entre los monjes budistas japoneses esta costumbre continúa teniendo un significado profundamente espiritual, llegando a formar parte de una importante ceremonia que ha continuado por más de 900 años, llamada *O mizu tori* (Toma del agua).

El *O mizu tori* se realiza en el templo *Todaiji*, en Nara todos los años. Para este evento los monjes se preparan confeccionando su propio *Kamiko* un año antes, y que usarán durante la ceremonia. Ésta comienza con una etapa de 27 días de silencio y meditación. Al final de este período, los monjes hacen la “toma del agua sagrada”, y queman el *kamiko* que han utilizado durante todos estos días, que ahora estará sucio y desgastado por el uso. La ropa de papel usada por los monjes crea una quiebre que los distingue. Un tipo de barrera entre la vieja manera de vivir y la nueva; entre el cuerpo que el monje ha trabajado para purificarlo y el mundo material. El *kamiko* alberga el alma y la protege del exterior (Field, 2007, p.67). El papel tiene en sí mismo una connotación de pureza del espíritu, que lo lleva a ser el medio perfecto para diferenciar los dos mundos.

71 Para la confección de un *Kamiko* se necesitan 40 papeles. Estos son hechos del papel tradicional japonés, *washi*, al que aplicarán un almidón, extraído de la raíz de la planta llamada *konnyaku* que le da impermeabilidad y resistencia. Luego lo manipularán arrugándolo y estirándolo muchas veces para otorgarle flexibilidad. Sólo después de este tratamiento el papel queda como una tela lista para ser cortada y cosida con hilo de cáñamo, que está asociado a la muerte y a ceremonias de transición (Field, pág.67, 2007). Hoy en día se puede encontrar el papel listo para usarlo, al que se le da el nombre de *momigami*.



Fig.17 Kamiko usado en Omizutori 2001 . Fig.18 Ceremonia del agua sagrada.
Omizutori, Templo Toadaiji, Nara.
© 2010 Terufusa Nomoto.

En este contexto de pureza, queremos por último destacar el papel que jugó el volantín antes de ser un pasatiempo. El papel y el hilo son la puerta de entrada que nos llama a tomar conciencia del momento presente (Field, 2007, p.60)

En muchos lugares de Asia, tanto los budistas como quienes profesan las religiones más antiguas, han utilizado originalmente el volantín como una conexión con los dioses, así como un enlace del alma que cruza las fronteras entre los mundos a través de un delgado hilo. Durante el festival de invierno en Corea, se escriben mensajes en volantines blancos, pidiendo buena suerte y protección. Estos son elevados y luego se corta el hilo dejándolos libres. En el Tíbet, elevar un volantín muy alto simboliza una oración atada al cielo, que cuando alcanza su cenit, se sueltan para que continúe su viaje. (Field, 2007, p.61) En Japón, el volantín fue introducido por los monjes coreanos y chinos. Hasta el s. XVII fue asociado con ceremonias religiosas. Un intermediario entre el cielo y la tierra. Hoy en día es muy popular, se realizan competencias y son famosos por sus enormes tamaños y coloridos.

Por último agregar que en la preparación de este texto, luego de haber escrito toda la tarde y terminar refiriéndonos, acerca del significado del volantín como el que lleva el

COLECCIÓN ALADAA

mensaje y se deja libre para que siga su viaje en lo alto y nos comunique con los dioses, una buena parte de este texto desapareció. A pesar de seguir el procedimiento regular de guardar, éste no se grabó y siguió su viaje por el *ciber* espacio. Algo así como escribir en el viento, para que lo lean los dioses.

Bibliografía

Amlie, L. (1996, Winter), Hanji: Korea's Traditional Paper. Handpapermaking, vol.11, nº 2, de la página.29 a la 34.

Bénali, R. (2009, Enero y Febrero), Derge, una imprenta con historia. Altaïr, nº 57, páginas desde la 51 a la 58.

Budismo Esotérico: www.budismocaminodeldiamante.org/ 21 Junio 2013- 18:43 hrs

Field, D. (2007), Paper and Threshold, The Paradox of Spiritual Connection in Asian Cultures. Michigan, The Legacy Press.

Field, D. (2011 Winter), Bark Cloth and Blue and Gold Sutras: Ritual and Hierarchy, Handpapermaking, vol.26, nº 2, páginas de la 3 a la 9.

Golden Leaves of Mandalay: <https://www.youtube.com/watch?v=gBMgVowmuAE>

1 Julio 2013 18:17 hrs.

COLECCIÓN ALADAA

Hunter, D.(1947) Papermaking, the history and technique of an ancient craft, 2da edición. Nueva York, Dover Publications Inc.

Koretsky, E. (2002) Traditional Paper Sheet Formation Around the World 1976- 2002 [DVD] Institute of Paper History & Technology. Boston.

Lee, A. (2012) Hanji Unfurled, Michigan, The Legacy Press.

Maillard, C. (2000) La Sabiduría como Estética-China: confucianismo, taoísmo y budismo, 2da. Edición 2008, Madrid. Akal.

Pearlman, L. (2007 Summer), The Unique Functions of Washi in Japanese Daily Life.

Handpapermaking, vol. 22, nº1, páginas desde la 29 a la 31.

Vidal, J. (2009) La introducción del budismo a China y su desarrollo hasta la dinastía Tang, Claudia Lira Latuz (Ed) A la Sombra del Manzano en Flor, Indagaciones estéticas en torno al budismo (p.104), Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía.

Imágenes:

kamikos: <http://www.art-inn.jp/tokushu/003179.html>

El Haiku como poética del (des) montaje y su interés heurístico para la poesía local.

Gonzalo Maire

Historiador del arte, estudiante Ph.D. (PUC)

*“Mientras veía el camino que acaso iba a separarnos
para siempre en esta existencia irreal, lloré lágrimas de adiós:*

*Se va la primavera,
quejas de pájaros, lágrimas
en los ojos de los peces”.*

Matsuo Bashō (1644-1694)

“El Decir de un poeta permanece en lo no dicho.

*Ningún poema individual, ni
siquiera su conjunto, lo dice todo.*

*Sin embargo, cada poema habla desde la totalidad del
Poema único y lo dice cada vez”.*

Martin Heidegger (1889-1976)

INTRODUCCIÓN.

Conjeturar una dilucidación nítida de los rendimientos poéticos y filosóficos de la poesía haiku desde un diálogo intercultural, basado asimismo sobre un pensamiento transhistórico de una práctica aislada, o por lo menos minoritaria, de la poética japonesa dentro de los procesos reflexivos de la propia regionalidad americana, y que se dirija, además, hacia una imbricación teórica, recíproca, coagulante con el quehacer poético latinoamericano es, por lo menos, una empresa capciosa con resultados soslayados y

altamente objetables⁷². Pesa, sobre un título tal y como se presenta en esta ponencia, obstáculos metodológicos: la clarificación y especificidad de instrumentales categoriales, epistemológicos, analíticos y filosóficos, vale decir, los conjuntos interpretativos de un problema no dilucidado completamente. Dicho así, la propuesta de esta ponencia puede ser una investigación sin puerto aparente. Y sin embargo, aún en la presunta ingenuidad de sospechar un campo establecido de producción de haiku latinoamericano, lo que sulfura en el fondo es la necesidad de una investigación singular sobre el rendimiento del pensamiento creativo de la forma poética japonesa sobre un enorme conjunto de autores desperdigados espacial y temporalmente en el continente americano desde finales del siglo XIX, más o menos, hasta el presente⁷³. O lo que es lo mismo, poner en relieve para los historiadores del arte y la literatura, además de la práctica filosófica, que la presencia estética-estilística de la cultura japonesa no es un fenómeno contemporáneo de una cultura pop tecnificada, y anclada a cierto grupo etario, sino una impronta no despejada ni manifiesta –oscilante– en su totalidad, y cuyos problemas son de una naturaleza original para las disciplinas emparentadas.

¿Hay la pretensión de repensar aspectos de la obra de autores latinoamericanos desde proximidades formales y semánticas –no sólo reducido a la métrica– con la poesía japonesa haiku? ¿Es un problema ineludible e insobornable de afrontar? El nervio gravitante es de una doble dimensión: delimitar los puntos neurálgicos de la actividad creativa de la poesía haiku en los autores latinoamericanos, y cómo esta poética nipona ha sido aprehendida y repensada desde la coyuntura literaria local. Ello exige un estudio cardinal, a largo plazo, de cierta retórica anclada a estructuras semánticas desde la alteridad, es decir, una aproximación lingüístico-estilística de un proceso formal de creación particular, que han adoptado un cúmulo importante de poetas sin tener una relación teórica de proximidad –por lo menos abiertamente declarada y vinculante– con un fuero poético japonés⁷⁴. Por de pronto, el trazado general de esta investigación, y de la

⁷²Estas objeciones no sólo tienen una relación inherente con los criterios, límites y enfoques de la investigación, sino que fundamentalmente con el empleo de conceptualizaciones holísticas de los objetos de estudios y sobre los campos en que confluyen; a saber, el espacio metafórico de lo latinoamericano, y su homogeneidad a priori como condición de toda proyección filosófica, y la reducción analítica entre una definición referencial de la poética haiku y la recepción particular que el concepto tuvo históricamente en la fibra intelectual de cada artista.

⁷³ Estoy pensando, justamente, como un punto de partida, esa corriente modernista de la literatura, que en términos de poéticas, resulta ser una filiación dilatada y heterogénea, incluso si comparte en su génesis algunos elementos derivados del pensamiento de Rubén Darío o José Martí.

⁷⁴Inexorablemente esta ponencia carece de un trabajo de largo aliento que involucre un arqueo concienzudo de fuentes primarias para los poetas aludidos, preferentemente, sobre las obras o autores japoneses que leyeron o, en los que se introdujeron al haiku, además de los documentos que den cuenta de

que tomaré algunos estadios generales de trabajo, será una exposición secuencial de cómo la forma métrica (diecisiete sílabas dispuestas en tres líneas de 5, 7 y 5 sílabas), ideográfica y fenoménica del haiku se ha adaptado al uso metamórfico del lenguaje castellano, y cómo, a su vez, se constituye en un modo de expresión y constatación matricial de repertorios significantes, propositivamente haciéndose cargo sobre y de “la naturaleza” asociada al motivo o problema de la representación, y que bien puede decirse también a esto, de la categoría de la naturaleza como problemática gnoseológica entre la operación subjetivante y las formas de afección que son dispuestas a la sensibilidad, codificada, a posteriori, como un sistema de lenguaje o sígnico (podríamos, incluso, discutir desde una estética netamente japonesa, si antes de la operación del conocimiento, las afecciones del entorno ya proveen un tipo de lenguaje, algo así, como un lenguaje sin lenguaje o sin fundamento tácito –pensando en la estética zen, en primer lugar-). La columna vertical de esta ponencia es formular un modelo analítico del haiku sobre el espacio latinoamericano bajo el tópico de un rastreo arqueológico formalista de las poéticas locales, mancomunadas a un concepto históricamente determinado de gusto, o ruptura con cierta tradición regionalista, que posibilitaría el arribo de tendencias, tal vez bajo el rótulo de vanguardistas y apropiadas por un cierto límite de poetas –pero en ningún caso constitutivas genealógicamente de ramificaciones o géneros-, o bien, en esa misma arqueología de las formas del haiku, estudiar el comportamiento de lenguaje respecto a limitantes estilísticas y formales desde una alteridad, que devienen en modos particulares de constitución de mensaje, sentido y experiencia desde el análisis y la teoría del discurso.

CATEGORÍA Y MÉTODO EN LA MAGNITUD HETEROGÉNEA LATINOAMERICANA.

sus reflexiones o apropiaciones teóricas, estéticas del verso japonés. Sin embargo, prolijado a una ventura preliminar, ésta presentación busca únicamente dar cuenta de una introducción a una problemática, un nicho investigativo no totalmente explotado, en el que se centra sintéticamente en algunos momentos importantes, antes bien parciales, de un escenario histórico y estético latinoamericano mucho más complejo.

Antes de bosquejar cualquier labor hermenéutica, apologética, de poéticas (inter)continentales, está sobre la base que, preguntarse de plano por el rendimiento poético que pueda sostenerse a partir de la evocación del ejercicio creativo haiku en lo latinoamericano, es convocar nociones filosóficas de categoría y método analítico en el objeto de estudio, y modelar el tipo de resultado que se busca deslizar: cómo definimos para una investigación al haiku, y cómo esta definición provisoria ilumina poéticas locales por contigüidad, irrupción, hibridación y reciprocidad. Sin embargo, esto es ya encontrar una violencia epistemológica: la tendencia dispersiva en los discursos de los movimientos orientales que asila Latinoamérica, y su poca relación, por lo menos indicial, en la producción artística y crítica continental. A modo de emplazamiento: la poca difusión de investigación vinculada estrechamente a los procesos demográficos de inmigración de colonias japonesas al continente, especialmente en el caso de Brasil, Perú y México, por sobre todo, y cómo ciertos imaginarios japoneses se han masificado, desplegado, y transformado con la multiplicidad cultural local⁷⁵. Allí hay un vórtice de omisión y demarcación. En términos de imaginarios, el problema es la comunicación reflexiva que eventualmente los poetas tuvieron con los inmigrantes, o bien, los medios de circulación y apropiación de las fuentes literarias japonesas desde las traducciones europeas, norteamericanas, en los poetas latinoamericanos. Hablo, aquí, concretamente, del rol específico de la producción artística, y extiéndase a todos los soportes, incluida la poesía, de los Nikkei. Por lo menos en mi país, Chile, ese tema no ha sido trabajado directamente, aunque se han elaborado publicaciones puntuales sobre la inmigración japonesa, de carácter historiográfico, y su estado actual desde las últimas décadas. En cualquier caso, si reparamos en estos puntos, una presunta investigación sufriría de afirmaciones por lo menos controvertibles, en términos argumentales. A razón de, por una parte, suponer de entrada que las imbricaciones semánticas que se proponen están dadas por unos objetos de estudios irreductibles –el haiku y lo latinoamericano–, indefectiblemente delimitados en su uso. Y es que “lo latinoamericano”, como categoría de arte, etnológica o filosófica, no puede, sino, traer fisuras descriptivas y conceptuales. Ya implica, lo latinoamericano, pues, un lugar del habla legitimado y

⁷⁵Sin prejuicio de esto, hay vasta investigación historiográfica, antropológica y sociológica sobre la formación demográfica de cada país, y el desarrollo y asentamiento particular, en términos culturales y simbólicos, de las colonias de inmigrantes. No obstante, y en aquello que concierne netamente a una historia del arte, la producción es más reducida, aunque no de estimación menor. En un sentido analítico, cabe recalcar las espesas mediaciones que tiene esta producción historiográfica del arte con la sociología, y aun así, no desarrollando en un terreno más incisivo la investigación sobre el arte como una historia de las tradiciones iconográficas, los medios y formatos de circulación de las obras, o una historia de la recepción de las obras desde la óptica de los inmigrantes.

cohesionado, lo que no sucede, y por contraparte, manifiesta asperezas en la concepción identitaria y situacional del habla local: *“la objetivación “latinoamericana” supone una realidad relativamente homogénea y, sobre todo, implica concepción temporal y situada del pensamiento”*, dice el filósofo chileno Marcos García de la Huerta (s.f., p. 2). No puede permitirse la clausura de la espesura continental a un estereotipo cómodo, flojo, para los filósofos o críticos americanistas. La misma señal se suscita para las matrices teóricas en los discursos estéticos orientales, que generalmente, adolecen en variadas reflexiones sobre la base de conceptualizaciones occidentales y categorías universales predispuestas a estructurar el objeto al discurso hegemónico de la razón (voluntad de saberendocéntrica), o también, a mistificar y construir un imaginario sobre lo “otro” que proyecte una oposición idealizada a la lectura unívoca europea. En este punto, quizás, una de las mayores desavenencias sea afirmar que hay propiamente un “arte japonés” (ponga el énfasis en la palabra “arte” y el peso cultural, europeizante que tiene, aunque ya dilatado desde el siglo XX. No obstante, de gran impronta si consideramos su vasta manipulación para interpretar y categorizar objetos artísticos, pensados aquí, como aquellos que congregan una intención artística, e incluso una tipología arqueológica)⁷⁶. Veamos el caso del haiku en dos conceptualizaciones: *“El haiku es un poema distribuido en tres líneas. En tan estrecho espacio parece empeño imposible encerrar los grandes movimientos del universo. Mas, por una especie de trabajo mágico, el poeta consigue hacer entrar el infinito en esa pequeña prisión, donde caben todas las sorpresas”*, dice Jorge Carrera Andrade, (Henaó, s.f., p. 1), mientras que Raúl Henaó afirma: *“El haiku es el estado paradisiaco, porque es vivencia -y no pensamiento- del instante irrepetible”* (Ibid, s.f., p. 2); dos categorizaciones que, si releemos con atención, en la concepción del tiempo como una definición estética de una poética japonesa se torna contradictoria: por una parte, el poema es situado como principio continentede lo cósmico, allanador cosmogónico de toda existencia del hombre y de la naturaleza, sintetizado en sus tres versos. En el segundo caso hay una exclusión mágica, una sustracción escéptica de la dimensión temporal para dejar a la

⁷⁶. Véase, a modo de ejemplo, las grandes transformaciones en la tradición artística japonesa en el siglo XIX, en el marco del debate paradigmático entre el discurso occidental del arte, su reflexión por parte de la intelectualidad japonesa, la aparición de las academias, y la defensa de lo “japonés” por filósofos e historiadores del arte occidental.

palabra gravitar como una unicidad indisoluble, inmediata, entre su enunciación y la recepción. Frente a esta disparidad categorial, debe ponerse una advertencia⁷⁷.

Por de pronto, pues, se hace dificultoso establecer estilística, o en periodización, una corriente haiku entre los autores locales, chilenos, menos autorizadamente en Latinoamérica, como una genealogía poética. Lo que sí es posible hallar son cultores particulares de la forma haiku, y ciertos autores o grupos que, eventualmente, se apropian de registros compositivos, marcos conceptuales próximos a la poética haiku para resolver, innovar o problematizar sus propias interrogantes artísticas (que en muchos casos escapan a lo propio de la poesía). Desde ya, puedo aventurar la siguiente: el enunciado “rendimiento heurístico”, deber versar sobre las proximidades que el haiku ha sostenido como dislocación con el acontecer artístico coyuntural latinoamericano, y desde la reflexión abierta decómo el haiku ha supuesto y apelado a requerimientos de aperturas o lecturas hermenéuticas de procesos estéticos regionales, en el horizonte de una superposición de discursos sobre el arte, sus poéticas, y las coyunturas modernistas en el continente. Esta ponencia pone sobre la mesa, a modo de introducción a una investigación de largo aliento, algunos momentos dentro de la historia de la literatura latinoamericana donde los autores locales encontraron en la forma poética del haiku un rendimiento heurístico a sus propias inquietudes, ya sea desde el terreno formal de la creación, como también desde un ámbito filosófico, estético. Su finalidad es humilde: señalar espacios poéticos particulares que abren la reflexión hacia un campo virgen de investigación sobre la impronta que la literatura japonesa, y la poesía, ha suscitado en nuestros autores. Asimismo, resaltar los elementos dentro de sus obras, así como dimensiones estético-filosóficas, que entran en juego a la hora de proyectar un análisis crítico estético de tales vinculaciones culturales y conceptuales.

EL PROBLEMA-RENDIMIENTO DE LA GRAFÍA, IMAGEN Y CONCEPTO.

Desde un cómputo cronológico, la naturaleza como motivo de representación en la poesía latinoamericana en su contigüidad al haiku, se encuentra fundacionalmente en la poesía del poeta mexicano José Juan Tablada. Sobre ello, quisiera referirme a su libro

⁷⁷Aquí, bajo la categoría de Arte, no denoto un problema simplemente disciplinar, de definición, sino del orden del discurso, un voluntad hegemónica de categorizar y situar el habla y los lenguajes a través de las imbricaciones del deseo-poder (Foucault, 1970), y acusando recibo a ese llamado, los ejes prohibitivos que formula o extiende aquello que se designa con el nombre de Institución del Arte.

Un día..., publicado en 1919⁷⁸. Tablada redacta este volumen compilatorio sin ningún tipo de referencia literaria, o predicamento en lengua castellana, por lo que constituye un trabajo inaugural –y crucial- de las formas poéticas japonesas en el continente. De su obra se descuelganpoetas-también mexicanos- como José Rubén Romero, Carlos Gutiérrez Cruz, Rafael Lozano, Joaquín García-Izcabalceta, José D. Frías o Francisco Monterde. Dentro de su expediente poético, el poetamexicano se centraliza en la problematización dela ocasión cognoscitivaque se suscita entre la relación de la palabra y el concepto, desde un discurso óntico-antropológico que define la manera de vincularnosfronterizamente⁷⁹, en tanto que seres humanos con las cosas, y la configuración crónica de discursos poéticos-disciplinares hacia epistemes históricas del conocimiento.

La aparición de Tablada, junto aun importante capítulo de su obra, se inscribe en el cultivo del haiku, y surge desde el arco de sentido del modernismo en el continente, a fines del siglo XIX, no sólo como un hecho histórico, sino como una producción diversificada de discursos estéticos homónimos. Una ideología literaria empoderada, que interrumpe –o irrumpe- en el acontecer creativo local. El escenario de intervención del poeta mexicano acusa insistenciaprimeramente, respecto a la teorización que se está llevado a cabo dentro del modernismo (ya sea de José Martí, José Asunción Silva, o de Rubén Darío, entre muchos otros) y los problemas filosóficos derivados de la relación lenguaje-concepto, vale decir, entre palabra-imagenen la experiencia lectora de un significante autonomizado, y paralelamente, la puesta en relieve crítica de la mirada cultural europea que, inseparablemente, es la figura de una trama heurística que delimita los fenómenos naturales a un enfoque cognoscitivo, asociado a la representabilidad de una voluntad de saber (orientación ya supuesta en Nietzsche como una voluntad de poder (2010)⁸⁰), desde la posibilidad de fabulación del lenguaje –instituido en una disciplina- con lo poético.

⁷⁸La primera publicación del libro fue en la Editorial Bolívar, en Caracas, Venezuela, y cuya dedicatoria es para la poetisa Shiyo y el poeta Basho (Ota, 2000).

⁷⁹Y digo aquí, fronterizamente, siguiendo la huella del filósofo Eugenio Trías, quien sostiene que sustancialmente estamos determinados por una razón fronteriza, que nos pone delante de nuestros propios límites, los que se renuevan en una actitud insatisfecha hacia aquellos. Únicamente de esta forma, es como podemos habitar el mundo y vincularnos con él, en un constante trazado de trasgresión –a veces utópica- de paradigmas (Trías, 1991).

⁸⁰Referida aquí como la actitud trascendental del querer lo anhelado consumado, y el sentirse pleno y correspondido en su justa medida respecto al mundo. Nos remite, pues, a definirlo como una afirmación de la vida en tanto que capacidad intrínseca al ser humano de posibilitar su ocasión de existencia.

José Juan Tablada, en el plano del modernismo hispanoamericano, se enfrenta junto a sus coetáneos a la problemática del lenguaje poético como puesta en escena de la palabra en tanto que representación del concepto, o procedimiento trascendental de la razón. Esto, se trasluce, en un debate de raigambre simbolista y romántico. Ya desde Mallarme, Valery, tenemos en el horizonte la crítica insistente al lenguaje en términos de reducción de la experiencia del mundo sobre la dimensión lingüística, en tanto la palabra como una frontera definitoria, aunque no absoluta, de límite gnoseológico del sujeto frente a la experiencia parcelada de lo sensible⁸¹. El lenguaje, pues, se construye como un espejeo opaco y delimitado de la proyección del ente ante el horizonte del mundo. La fractura epistémica que se suscita con la razón, facultad conformadora de conceptos, es desplazada y dejada en suspensión en la figura de una poesía pura, donde la experiencia sensible es incorporada dentro y desde la imaginación como un campo autónomo, y en ello, ilimitado en la percepción de significantes. La diferencia literaria que divide dos formas de operar del lenguaje está en la alegoría, como idea representada en una imagen, y el símbolo, en la transformación de una unidad indisoluble, pero a la vez, inagotable (Hauser, 1998). Pensemos, por ejemplo, el discurso estético de la revista Klaxon (1922), sobre la huella de la novedad—lo actual, actualizable— y la advocación constructivista de la realidad a través de los lenguajes artísticos. Dicho de forma muy sintética, y en ello tosca, hay una vertiente modernista —latinoamericana— que se desprende de la lectura del poeta francés, y cifra la tesis sobre el verso desde una formulación de códigos, palabras, que se constituyen como un cúmulo de significantes ante sí mismos inaplazables y desbordantes, desde la génesis dionisiaca de “un sentimiento” connatural al imperativo del poeta, y otra desde el redescubrimiento inminente de la realidad desde los hechos mismos (Manifiesto Poesía Palo del Brasil, 1924), y en la que desde ambas posturas, el lenguaje no alcanza a establecerse, o no precisa hacerlo, en su condición acuñadora de conceptos prefijados y direccionados a un sentido específico de representación.

Para Tablada, y en más o menos medida a los poetas que aquí emplazaré, ésta cuestión es relevante, dado que se formula una serie de problemas relacionados con los campos semánticos del lenguaje y sus usos exploratorios en el soporte poético. Por una parte, está sobre la palestra la reflexión desde los límites retóricos del habla y del lenguaje

⁸¹Sobre este punto, luego, Heidegger intentará proyectar una superación esencialista en el diálogo del pensamiento y la poesía como un nuevo aprender de la substancia del habla, desde la que se repiensa el habitar el mundo (Heidegger, 1990, p. 2).

como correspondencia sígnica con el dato, la posibilidad de orquestar la producción de imágenes poéticas desde la propia facultad de la imaginación sin intromisión directa, incisiva, de la razón, cómo éstas se constituyen en un código lingüístico, y, finalmente, el problema holístico de los modos de recepción y formación de la experiencia fenoménica de la naturaleza en la concepción romántica, simbolista, del artista-poeta. Ya sea de manera directa, o bien por una mera eventualidad, Tablada se centra en estudiar y traducir poemas haiku, así como desde la tradición poética china, de cuyo desarrollo haya un rendimiento estilístico-filosófico a su obra sobre estas tres dimensiones, retrospectivamente. Yo quisiera destacar sus predicamentos en torno al ideograma, en su constelación de imagen-texto, y la naturaleza como fenómeno –dotado de carácter ontológico– dispuesto en sí mismo a la contemplación por medio de la prioridad conferida a la sostenida facultad imaginativa. En efecto, y aunque el mismo autor resta importancia al ideograma como operación poética imperativa (declara: “*en mi obra el carácter ideográfico es circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos*” (En: Meyer-Minnemann, 1988, p. 3)), no deja de tener impronta en los rendimientos heurísticos en la poesía continental: el ideograma, pensado, atenazadamente desde la tradición china como unkanji, y definido como un símbolo dominante que unifica sonido e imagen y direcciona un sentido⁸², proporciona para el autor la posibilidad de discontinuidad experiencial en la categorización imperante de las emociones –desde una concepción de data romántica–, y la exploración dinámica del significante de la palabra, que se sustituye, o más bien se monta y se extravía, en la relación mimética de contenido visual y gramatical sobre la imagen de factura conceptual procesada. Pongamos a atención al siguiente poema:

⁸²En la poesía japonesa el acento tónico y la cantidad son inexistentes. La norma reguladora en la poesía nipona es la cantidad de sílabas, vale decir, el número de posibilidades permutables de símbolos ideogramáticos legibles bajo cánones formales y semánticos de calificación como poema.

Hasta que el poeta
 Como pesado fubón
 cae y el viento
 le deshaja el pensamiento
 como una
 flor

En este trabajo del poeta mexicano, el sentido lingüístico que arrojala composición se visualiza en la imagen entrópica del verso final, la flor. El último verso invita a considerar las posibilidades representacionales de la imagen como la forma sintética - resto, resultado- de la reflexión de un gesto poético con disímiles verbales. fonéticos. Si bien la composición no presenta elementos formales nítidos del haiku, como por ejemplo la métrica, el kigo o el kigeri, denota una relación semántica entre la naturaleza, como dato fenoménico accesible al poeta desde la descripción visual, y el ser humano, en cuanto ente dispuesto hacia el encuentro con lo nouménico desde una actitud deslimitadora o constructiva y expansiva de la realidad física⁸³. El último verso, pues, “el pensamiento como una flor”, pone en relieve esa relación que va desde la imagen a lo metafórico, esencial imaginativo (producción de imágenes) sin condensarse en un concepto determinado, más constituyente de un acto de extralimitación desde la comparación poética. El resultado es la extralimitación, como el nuevo paradigma que impulsa la reformulación de la función de la palabra y el lenguaje en tanto que un espejo sintetizador, catalizador de sensaciones internas, síquicas⁸⁴. Otrosí, todavía podemos hallar conexiones o resonancias de una influencia zen en la posición que ocupa el poeta respecto a la descripción del movimiento cósmico que encarna un fenómeno de la naturaleza, por mínimo que sea, y cómo afecta la voluntad imaginativa del ser humano. Esa traslación cósmica es observable en su compatriota Octavio Paz, en gran medida en sus poemas vinculados a los imaginarios prehispánicos aztecas. En sus composiciones breves, Paz deshace y rearticula el lenguaje cotidiano para trasuntarlo a una suerte de oda a las deidades mexicanas. El verbo compadece en el poema

⁸³ Es la búsqueda en la experiencia del lugar que aguarda hacia nosotros, sin presentar o develarse en su totalidad, más que como un límite absoluto a traspasar, que se nos antepone en tanto que entes en el horizonte del ser.

⁸⁴ Tsudzumi Tsuneyoshi habla de la “indlimitación” (1936, p. 19), para dar forma a la obra de arte – japonesa- como un contenedor del desborde de lo cósmico en un fragmento objetivable.

deslimitado, abierto a la relación con lo trascendente desde los elementos constitutivos de la naturaleza, que sin ser absolutamente descriptivos, tampoco son irreales en términos de direccionarse a objetos de la conciencia, metafísicos, o en un sentido del discurso surrealista: son más bien fenómenos de la conciencia míticapoetizables como instancias sensoriales.

Pero volvamos a Tablada: este fenómeno, que se puede observar desde un punto de vista tipográfico –la huella de la grafía en el papel y su visualidad- constituye un proceso de extralimitación de las posibilidades de la palabra hacia la composición y montaje de las imágenes poéticas lúdicas. Abre, de alguna manera, un nuevo paradigmacreativo: el trabajo ideográfico del mexicano, vinculante con la escritura china, y en concomitancia con la escritura japonesa, deja obsoleta la temporalidad de la escritura, en tanto que no sigue un proceso lineal de lectura, sino que entrega a la contemplación el fenómeno que acontece como motivo y como cosa, en el verso, como una unidad, discontinua de toda historicidad: la imagen y la palabra transmutadas por un montaje diagramático en un símbolo.

luciérnagas alternas
que enmarañaban el camino
del poeta ébrio de vino
con el zigzag de sus linternas

En este otro poema de Tablada aparece un similar de kigo, las luciérnagas, que establecen una temporalidad del acontecer del escenario, la noche. Sin embargo, el concepto de tiempo, o de linealidad de la lectura acostumbrada, desde donde a medida que la retina avanza en la decodificación semántica se narra o emerge un estado de significación, aquí no aparece en su forma convencional. Por el contrario, y en tanto que asociada a una noción ideográfica, el poema aparece como un fenómeno sensorial que apela directamente a una facultad imaginativa. La alternancia tipográfica para sugerir el estado físico y anímico del poeta, así como para visualizar el espacio donde se desarrolla la descripción, presentan al poema como un fenómeno existencial, vale decir, como un dato cargado en sí mismo. No se lee propiamente tal, sino que se atestigua a su

encuentro. De una estética similar al zen, nutriente de la poética haiku, la poesía no es el lugar donde irrumpe, en cuando gesto artístico, un thelos no declarado, sino que el observador-lector se proyecta en él, ya sea desde un punto de vista budista, como el vaciamiento de toda proceso intelectual hacia el satori, bien como la ocasión de apertura hacia el ser, en tanto que significante desplazado y su pura sustancialidad atemporal.

EL POETA COMO CREADOR DE SIGNIFICACIÓN DESDE EL FENÓMENO ABIERTO

No muy lejana a esta concepción simbolista, se encuentra el chileno Vicente Huidobro. Sus proximidades con Tablada no sólo se vislumbran en la permutabilidad de los sentidos que se ha adhieren a las palabras, vale decir, la posibilidad intrínseca en el lenguaje de desmarcarse de usos cotidianos y prefijados entre la palabra y las cosas, sino que también hay un núcleo analógico en las referencias –tal vez accidentales- con lo japonés, pero por sobre todo, en el uso de la tipografía como un instrumento catalizador de las formas de lectura –y agregamos ahora- de contemplación, casi como una pintura, del poema. Más aún, entra en disputa la figura del artista como aquel que sabe escuchar y comprender el cosmos, no desde un punto de vista físico-material, en un sentido heracliteano, sino como un trascender metafísicamente la realidad hacia un estado suprasensorial desde el lenguaje. En su manifiesto, Huidobro se aparta de la mimesis de la poesía y literatura realista para pasar a la exploración constructiva de la realidad: *“Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza como una cosa nueva”* (2010, p. 16). La poética del chileno, que no es la creación de haikus, toma prestada, eso sí, el proceso de desmontaje de la sensorialidad del sujeto frente a la naturaleza, en tanto que torbellino de eventos sincrónicos, para armar una arquitectura nueva de qué cuenta de ellos, pero de un modo metafísico, surrealista, creacionista. Veamos los primeros versos del poema “Entre ambos”:

He aquí los cálculos de la tempestad

el techo de la almohada

demonio de su distancia

mi sombrero

mi corteza

tu línea recta

cortad el viento (Huidobro, 2010, p. 188)

Lo que es para el poeta mexicano una investigación teórica de los modos de constitución lingüística desde un nervio semántico, y la estructura cognoscitiva que sostiene esa relación, un tanto rígida, entre el objeto de experiencia y su puesta en el verso como imagen no conceptual, para Huidobro constituye la posibilidad de conformar nuevos sistemas de significación, a la vez que nuevos fenómenos inteligibles que se dirigen a esas estructuras lingüísticas fundacionales. En el poeta chileno no es el cómo se constituye la relación entre palabra, cosa e imagen, sino desmarcarse de un modo de observar la naturaleza determinado por una voluntad de saber, que categoriza los datos a un sentido específico, nuclear. Desde la Ilustración, y fundamentalmente desde Kant, el sujeto se ha conformado en su relación con la naturaleza, en términos de una razón de síntesis trascendentales, objetivadora de las apariencias y elaboradora de conceptos o categorías para dirigirse a tales datos. Subyace, no obstante, la sospecha inherente a la sensibilidad. El poeta chileno no está dirigiendo su atención en este campo, más, si éste determina el fenómeno de la naturaleza como copia especular en el lenguaje. Por el contrario, asiste a una concepción de la realidad dionisiaca, de puro acontecer único y renovado del dato, por cuanto consiste en la construcción deslimitadora de un sujeto-genio (a quien la vida como un eterno flujo lo atraviesa y lo desborda); postura similar a la Basho, para quien la naturaleza siendo la fuente primaria de su poesía haiku, es un proceso constante de revelación cósmica y autoafirmación del ser humano en ella. A propósito de una plática con su discípulo Kikaku, quien compone un poema sobre las libélulas, donde se versa que quitándole las alas, se parecen a una pimienta, Basho dice: “*No. De ese modo has matado a las libélulas. Di más bien:*

¡Vainas de pimienta!

Añádeles alas

y serán libélulas” (Bashô, 1986, parr. 2)

Destruir en el haiku significa retrotraer el flujo experiencial de la cosa dada a los sentidos a una mera categoría denotativa, como puede serlo el sustantivo “pimienta”, que limita y proclama un velamiento esencialista de la materia, desmonta de toda complejidad vivencial a su ente respecto al ser del universo. Bashô reintegra el lenguaje desde la descripción simple de un fenómeno hacia la arquitectura de un proceso de fluir ilimitado. Huidobro, de manera análoga, pero con recursos retóricos diferentes, saca rendimiento resolutivo de la figura del poeta como contenedor de la experiencia de mundo, al desmontar el dato desde la sensibilidad, rearticularlo desde la facultad imaginativa, y sin darle un concepto definitorio, lo entrega como un símil de un fenómeno natural dispuesto a su reflexión exponencial. En esta vereda se ha situado en su momento la poesía concreta en los años 50, al declarar las demarcaciones del lenguaje, a la vez que la posibilidad de proyectar sus campos semánticos por el poeta, que se ensalza en la función de un diseñador, un proyectista (Luis Ângelo Pinto, Décio Pignatari, Haroldo Campos, etc.).

La figura del poeta como genio-creador, y la ocasión metafísica del poema en fenómeno abierto a su interpretación, es la ruptura incisiva de la manera de ver la naturaleza desde el discurso occidental de institución disciplinar del saber, esto es, la naturaleza análoga al objeto del conocimiento o dispuesto a la contemplación, para dar lugar, en proximidad con el haiku, a una apertura de significación del lenguaje y las cosas hacia la interioridad del ser⁸⁵, ya sea como una actitud extralimitadora del sujeto cognoscente, bien la experiencia personal de una intuición vaciadora de todo intelecto, en términos del zen. Antes bien, la expresión de la palabra, pues, alude a un proceso personal de aplicación de sentido al lenguaje, o cargar semánticamente los fonemas, ya sea en la concatenación de los signos, el uso de la retícula gráfica como medio de diagramación geométrico del verso, o “lo japonés” como objeto de representación, no es propiamente caracterizante de un cultor del haiku. Muy por el contrario, el haiku como poética de la naturaleza, implica por una parte un proceso de recorte formal y de abstracción de la multiplicidad de los fenómenos, analógicamente a un enmarque, o un zoom del espectro sensitivo espacio-temporal, y en la misma ocasión, la posibilidad

⁸⁵ Algo que Bashô definía como una oscilación entre cambio y permanencia: lo que fluye en el accidente, la manifestación pluralista de la naturaleza y la inmanencia, simultánea, del Ser íntegro que radica –desde la religión japonesa– como el ánima que habita en las cosas, y del que podemos proyectarnos hacia su encuentro desde la sugestión de su circunstancia accidental.

COLECCIÓN ALADAA

abierta de intuir la totalidad, casi de forma metafísica, o más bien remitida al nómeno del dato, a través de una insinuación de completitud transitoria –el discurso estético mismo del haiku- en los modos de establecer la relación entre la facultad de la imaginación y la sensibilidad –proceso de aclaramiento, o revelación a modo de intuición trascendental que se consigue con la iluminación-.

Triángulo armónico

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancando una tarde de estio del imperial jardín

Todos la adoran como una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie sabe que haya su amor malogrado
Y siempre está risueña, está sonriente
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

El poeta chileno, desde el creacionismo, se distancia de esa teorización, es cierto, como también lo es desde la medianía con la naturaleza, respecto a su desmarcación de la mimesis literaria sobre el dato sensorial. Y sin embargo, perduran rendimientos estilísticos, heurísticos asociados a complementariedad de la imagen visual y la grafía para producir una intensificación de la experiencia significativa del verso como un símbolo accesible, pero gravitando por debajo de esta coyuntura poética, germinantes elementos filosófico-estéticos que pertenecen a la tradición del haiku japonés –y que han sido trabajados reflexivamente en diversos papers académicos-. Estos son: a) la apreciación fenoménica del tiempo como experiencia sincrónica en el montaje de operaciones metafóricas, o descriptivas, b) a partir de esto rearticular los modos de “ver” la naturaleza como apariencia sensible, y sus modos de constituirse en conocimiento sobre la sabe de la ruptura con la voluntad de saber occidental, y c) la posibilidad del haiku, y del lenguaje, de ser un proceso abierto de consideración del ente puesto en el horizonte del ser como retórica ontológica

de apropiación de la naturaleza en términos cósmicos. No obstante, es el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, referido a continuación, quien desenvuelve estos campos desde la dimensión de la corporeidad lírica en el poema.

EL GESTO DEL CUERPO COMO TESTIMONIO DEL COSMOS.

Finalmente, el último momento heurístico del haiku en la poesía latinoamericana que deseo exponer en este encuentro, versa sobre la poética de Jorge Carrera Andrade. En él, y mucho más cerca que en Huidobro, se aprecia una consideración orientalista de la naturaleza desde el motivo de la representación, en su condición de fenómeno dispuesto no solamente a la sensibilidad, como facultad sensitiva e imaginativa, sino que también al cuerpo en el entendido de receptáculo de la alteridad del individuo. Y es que es el cuerpo quien reacciona frente al estímulo del objeto del poema, no meramente desde un apartado teórico desde las facultades kantianas, incluso, desde la reflexividad romántica, sino que lo vivencia en tanto que fenómeno temporal de la fragilidad del hombre, el poeta y la palabra. Sobre esto último, a modo de paréntesis, el mismo Borges es un muy buen ejemplo de la afección existencial imperecedera del ser humano sumergido en la naturaleza desbordante, aplicada a sus haikus⁸⁶. Pero volviendo al relato, la poesía en el poeta ecuatoriano, como veremos, se constituye en una liberación epistemológica de los modos de ver y percibir el entorno desde la tradición occidental, para dar lugar al encuentro con el ser íntegro, cósmico, de la naturaleza. El lenguaje es el testimonio de nuestro cuerpo y lo nouménico –una ritualización del lenguaje en la forma de la hierofanía- desde una concepción trascendental.

Sobre Carrera Andrade, me referiré a su obra “Microgramas”, confeccionados entre los años 1926-36, y publicados en Japón en el año 1940. En este tipo de poesía, de breve formato de extensión, sobre el que se le conoce generalmente en latinoamericana, el autor rescata axiomas de vertiente zen para enfrentar el problema de la representación como artificio humano del sustrato nouménico fuera de los límites de la razón: en primer lugar, tal diferenciación no es existente por cuanto el ser y la nada no son dos espacios discontinuos del cosmos, sino una expresión manifiesta en dos caras análogas.

⁸⁶Tenor exuberante de la naturaleza, ésta, la de Borges y muchos otros autores, que entre lo Real Maravilloso y el Realismo Mágico, han apuntalado una noción universal y categorial del mundo latino que, por supuesto, se repara hoy en díasu homogeneidad desde diversos frentes.

La razón, pues, debe ser supeditada a la intuición, y en ella, el salto a la iluminación-ilimitación: un vaciamiento de todo pensamiento abstracto, y puesta en escena del extravío de los sentidos en la naturaleza. Si en el caso de Vicente Huidobro es el sentimiento del artista en su categoría de creador quien intercede sobre los fenómenos para despojarlos de sus cadenas lingüísticas y le otorga nuevas formas de significación, en el poeta ecuatoriano es el cuerpo, la corporeidad del individuo quien se hace cargo del testimonio semántico de la naturaleza. Es un trabajo mágico de hacer compadecer el cosmos, bajo la rúbrica de la hierofanía, en el funcionamiento en el lenguaje.

Venado:

tu ojo

es una burbuja del silencio

y tus cuernos

floridos son agujas

para ensartar luceros

En este micrograma, como en casi todos sus poemas, no hay un seguimiento exhaustivo a la métrica japonesa del haiku. Tampoco existen formalidades con el uso de palabras sugerentes de estaciones, frases de remate, etc. No obstante, la pluralidad de los fenómenos de la naturaleza aparece en cada verso desmontado de una continuidad, un fluir, no por la referencia occidental de una razón histórica de categorizar, distinguir o seleccionar un fragmento del horizonte, a modo de una pintura renacentista (tipología de la visualidad), en el encuadre o el uso de la retícula para ordenar y disponer la narración. Por el contrario, Andrade pone como poeta, delante de sí, su corporeidad y es ella quien desmonta los procesos universales hacia la experiencia sensible personal: el venado se presenta a su descripción como una cosa íntegra, y a la vez abierta hacia una metafísica de las emociones (hierofanía), donde el poeta desmonta y vuelve a montar en el verso no un sentido nuevo, actualizable, sino algo que en potencia ya se encontraba en el fenómeno. La relación del venado con las estrellas ya estaba en los medios de aprehensión corpóreos del individuo que capta la escena. Lo que realiza el poeta es delimitar los rangos de acción del lenguaje, para que emerja desde la posibilidad a la existencia sensorial, el fenómeno como entramado de sucesos sobre el campo cósmico

de la naturaleza. El poeta, pues, se reduce a observar, contemplar, la trama de relaciones sígnicas de la naturaleza, y fragua en su experiencia esa dimensión no manifiesta convencionalmente.

Una dimensión importante de su obra con los microgramas, es la relación con el tiempo, apreciación de un fenómeno de la existencia. Por lo menos en buena parte de la narrativa occidental, y sin intentar caer en generalizaciones groseras, la dimensión del tiempo ha estado supeditada a nociones próximas a los postulados aristotélicos de relación entre tiempo, lugar y acción. Vale decir, instaurado ya desde un modo de interpretar el tiempo, ya sea desde Heráclito o Aristóteles, supone una linealidad o una proyección unidireccional del ser humano en su relación con las cosas en el espacio. El haiku, en términos de montaje y desmontaje en la escritura de los fenómenos de la naturaleza, ha expuesto su propia poética del tiempo. Por una parte, el kigo, presenta una estación o un período de tiempo definible en el poema, y quita al verso de una atemporalidad, pero en tanto que fragmento de la naturaleza, es también una sustracción de las condiciones generales de continuidad, como lo es el tiempo o lo infinito. Y sin embargo, temporalmente el lector está dispuesto a dar el movimiento de la lectura en un tiempo. ¿Cómo entender esa operación de continuidad del tiempo y por otra la suspensión del mismo? Si se aprecia el haiku desde la vertiente zen, en efecto, se intenta trasuntar esta condición a priori de los entes, más, la naturaleza, como campo lúdico de movimientos sin orden aparente, también se considera poseedor de múltiples tiempos. De hecho, no hay que pensar que el ser se encuentra en un espacio atemporal de la existencia fenoménica, sino en una temporalidad diferente. La relación que en el haiku abre el lenguaje entre el poeta, el lector, y la naturaleza es un montaje de temporalidades múltiples, que producen las instancias de extralimitación y salto a la sensación de infinito. El poeta ecuatoriano es quien saca más rendimiento a este fenómeno, pues para él, los microgramas se elaboran a partir de la concepción de la naturaleza como montaje sincrónico del tiempo. El lenguaje como hierofanía, o manifestación de lo trascendente, es sincronidad de tiempos narrativos convergentes:

Son guijarros de luz

sobre las playas

del infinito, pueblo numeroso

o capital nocturna

iluminada.

Sus millares de ojos

ven el Islote de la luna helada

¡Oh polillas del cosmos!

En este poema vemos la intención de deslimitarla palabra y la escena descrita a través del movimiento pánico de tiempos coetáneos montados en las significaciones que tienen los motivos de la naturaleza en resonancia a nuestra propia experiencia corporal. El poema, tanto para el poeta ecuatoriano o el japonés, implica necesariamente la vivencia situada del observador, quien rescata metáforas no declaradas abiertamente en la naturaleza, bien que su propio cuerpo las descubre y las proyecta en el verso. Así, por ejemplo, en este poema la revelación del cosmos se hace en la implicancia de varios fenómenos temporales: la noche, significada a través de la luna y su duración horaria, el ser humano en su propio tiempo cotidiano en la ciudad, el mar, movimiento de las olas con un ritmo, y las polillas, que van desde lo infinitamente pequeño, esto es, en su dimensión corporal, hasta la imagen que las relaciona con el universo, acción expansiva y abarcadora del ser. El lenguaje, aquí, en Carrera Andrade, como en la poesía haiku, sacan trote a la posibilidad de ser un vaso comunicante entre nuestra existencia y una trascendentalidad que surge en la contemplación de la naturaleza y la reflexión -no en una operación de conceptualización, como hemos dicho- en el lenguaje poético.

CONCLUSIONES.

A partir de este análisis preliminar de toda investigación relacionada a la impronta de la poética japonesa del haiku en los poetas locales, se ha constatado, por de pronto, el requerimiento metodológico fundamental de una singularidad de autorías en la revisión de discursos latinoamericanos sobre problemas puntuales de representación, y en los que recae la pregunta articuladora sobre la manera en que ésta producción periférica, marginal si se quiere, de poesía haiku pueda poseer un interés-problema con un

rendimiento para la poesía continental. A contrapelo, la ponencia ha intentado encontrar rendimientos heurísticos frente a la inquietud discursiva y filosófica de los poetas continentales respecto a la noción de naturaleza, y desde allí, abrir el campo de reflexión hacia dimensiones poéticas desde la modernidad americana. Situación impresa en los medios críticos de los autores desde finales del siglo XIX, frente a los problemas epistémicos y estéticos del lenguaje poético moderno y el arribo de las vertientes vanguardistas del pensamiento. La primera constelación examinada fue desde José Juan Tablada, pionero en emprender una cercanía con el haiku desde el problema del lenguaje y la imagen desde un aspecto semántico del rendimiento del ideograma. A ello se contrapuso, en un segundo momento, una reflexión del haiku como un desmontaje de los fenómenos de la naturaleza, lo que implicaba el asistir al encuentro con ellos en tanto que procesos de delimitación y extralimitación del acontecer, proponiendo un canal experiencial desde el lenguaje al ser desde el concepto de límite. De ello, da cuenta desde una dimensión corpórea el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade en sus microgramas y su rendimiento en la experiencia sensible de la naturaleza como en la dimensión mágica y translimitadora. Para concluir, y paralelamente, desde un punto de vista óptico-categorial, el haiku es un problema que se ha suscitado localmente en la figura del poeta como creador-productor de sentido (rearticulador la noción mirada como el sentido fundamental del “ver” lo sensible), en Vicente Huidobro, desde los parámetros de relación entre el ente y lo nouménico. En síntesis, esta ponencia, ha revelado dos posiciones de problematización y vislumbramiento heurístico preliminares por autores locales para futuras investigaciones de largo aliento: a) la naturaleza en tanto que fenómeno de significación en su exploración de “cosa dada” a los sentidos y la experiencia del tiempo en el verso breve, con resonancias en el haiku y en la categorización del cuerpo (en cuanto contemplación y receptor), y b), el apartado del artista-cognoscente, provisto de un carácter deslimitador en la manera de habitar y dar sentido al mundo (a modo de un constructivismo subjetivo), resolutivos en la disgregación ontológica entre el ente y el ser desde lo estético, junto al desmontaje de los elementos representacionales y el impulso de traspasar los límites experienciales del lenguaje. Sin bien esta ponencia es meramente un indicio de un estudio más profundo, extensivo y acucioso, deja abierta la puerta a un campo de exploración fecundo, que invita a las disciplinas de la historia del arte y la literatura a hacerse cargo del problema del arte japonés, no como un objeto lejano, sino una presencia palpitante en la

COLECCIÓN ALADAA

modernidad, más a día de hoy, en el quehacer artístico y estético de nuestros artistas latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA.

- Bashô, Matsuo (1986). *Libros de los Malos Tiempos*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Eco, Humberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- García de la Huerta (s.f.), Marco. *La cuestión de la nacionalidad cultural*. Santiago de Chile (inédito).
- Hauser, Arnold (1998). *Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo II: Desde el Rococó hasta la Época del Cine*. Madrid: Editorial Debate.
- Heidegger, Martin (1990). *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Henao, Raúl (s.f.). *Antología mínima del haiku latinoamericano*. (Inédito)
- Holzapfel, Cristóbal (2012). *De cara al límite*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Huidobro, Vicente (2010). *Altazor y otros poemas*. Santiago de Chile: Editorial Zigzag.
- Meyer-Minneman, Klaus (1988). *Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada*. Revisado el 30 de mayo desde internet. http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/X6RJPQJGQ5QFB4U9SF8A89U2EBHU.pdf
- Nietzsche, Friedrich (1998). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Editorial EDAF.
- Ota, Seito (2000). *José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en Un día...* Japón: (revisión artículo) Journal of Comparative Literature.
- Oyarzún, Pablo (2009). La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano. Ensayos. Historia y Teoría del Arte, 17, 61-87.
- Quevedo Rojas, Aleyda (2003). La corporeidad de lo abstracto en la poesía de Jorge Carrera Andrade. Revista Andina de Letras, Corporación Editora Nacional, 15, 187-193.

COLECCIÓN ALADAA

- Ries, Julien; (1995). *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rubio, Carlos (2011). *El pájaro y la flor. Mil quinientos años de poesía clásica japonesa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tsuneyoshi, Tsudzumi (1932). *El arte japonés: bajo los auspicios del Instituto Japonés de Berlín*, España: (s.n.).

Naturaleza y sensibilidad a través del Ikebana y su aporte a la salud.

Matilde Belén Gálvez Sepúlveda

PUC

La presente ponencia tiene como fin contextualizar al ikebana en relación a su evolución histórica, fundamentos filosóficos y aplicaciones en la actualidad. Es por ello que se hará énfasis en rescatar el carácter del ikebana como arte plástico, dando a conocer los fundamentos teóricos y tradiciones culturales que la perfilan en la línea de las prácticas espirituales. En este sentido, el ikebana es una práctica muy enraizada en la cultura tradicional japonesa y ejemplifica su particular relación con el mundo natural, resultado de una evolución natural autóctona y de influencias externas, principalmente el Budismo Chan Chino.

La ofrenda floral y el origen del ikebana

El ikebana ha sido siempre una vivencia de contacto y armonía con la naturaleza en una de sus más bellas expresiones. En resumidas cuentas, es un camino de realización de la sensibilidad estética y de otras facultades espirituales. Antiguamente se llamó *tatebana* por la forma vertical de colocar ofrendas florales, pero luego pasó a llamarse *ikebana*, literalmente flor viviente (Valles, 2007, p. 318).

Efectivamente el término ikebana es relativamente reciente, pero en él condensa la profundidad filosófica que fue adquiriendo este arte a lo largo de los siglos. La sílaba *ike* puede traducirse como *vivo*, *dotado de vida* y *bana* literal y llanamente hasta el día de hoy significa *flor* o *flores*, por lo que *ikebana* puede traducirse como *dar vida a las flores*, *flores vivas* o el *arte de vivificar flores*. *Hacer que vivan las flores* puede ser otra traducción (Richie, 1968, p. 21). Todas ellas denotan la importancia de reconocer que los elementos de construcción del ikebana están dotados de vida, es decir, contienen en sí mismos una cualidad energética que en el mundo animista japonés se le otorga a todos los elementos de la naturaleza, incluyendo la piedra y el agua, materiales que a su vez también son incorporados en esta práctica.

Reconocer que los elementos están vivos da cuerpo a las máximas que se esconden detrás de este arte, pues será el ikebana un método de conexión con dicho mundo natural en la medida en que se establece un puente de observación entre quién ejecuta el arreglo y los materiales

mismos. No solo el material está vivo sino que a través de su disposición se le concede a dichos elementos la posibilidad de ser presentados de manera que ellos *se expresan a sí mismos*. Así se puede entender que ikebana no sólo implica el trabajar con elementos vivos sino a su vez otorgarles *una nueva vida*. Este concepto de *otorgar vida* implica presentar los elementos de manera que ellos expresen dicha vitalidad, canon que está presente a su vez en la pintura tradicional china:

Una pintura que se aprecie de tal debe ser un trozo de realidad, pero no una imitación de ella, pues no se trata de copiar el aspecto superficial, la apariencia o figura (*hsing*) de las cosas, sino de lograr insuflar vida a la seda. Esto se logra captando lo sustancial de cada elemento, que sería la manera en que la vida se mueve en ellos (Lira, 2011, p. 104).

La expresión de la vitalidad se consigue dentro de las técnicas del ikebana con leyes de composición que tienen a otorgar movimiento a los elementos presentados. Es así como el ikebana se inserta en la estructura de las artes tradicionales japonesas, marcada por una evocación recurrente del mundo natural que es presentado en sus artes de manera sintética. Es decir, se produce una transformación del mundo natural, no con el fin de reemplazar lo natural por lo artificial sino de ensalzar lo natural poniendo relieve en lo que contribuye a enaltecerlo, ya sea en términos estructurales, dimensionales o cuantitativos (Richie, 1968, p. 21). Es así como se han cuajado a lo largo de su historia distintas técnicas y procedimientos que obedecen a distintas corrientes del arte japonés, en donde la tensión entre lo natural y espontáneo y lo canonizado y técnico, han configurado el arte del ikebana como se le conoce hoy en día.

Los orígenes del ikebana pueden encontrarse en las ofrendas realizadas a la diosa sintoísta *Kono Hana Sakuya Hime*, la diosa de las flores. Es práctica común en todas las culturas el ofrendar flores en ritos de homenaje a dioses o muertos y tiene su origen en que las flores, por su lozanía y efemeridad se relacionan con la vida. Es por ello que siempre han constituido objetos de homenaje, junto con otros de carga simbólica similar como lo son alimentos y agua. Posteriormente las flores pasaron a ser ofrenda común en los altares budistas, en cuyo caso pasan a llamarse *kuge* (imagen 1) Esto no sólo se realizaba en santuarios y templos sino que hacia el siglo XII ya era común tener pequeños altares budistas en los hogares, utilizando como imágenes votivas esculturas o pinturas de buda dispuestas en el *tokonoma*⁸⁷. Parte de la tradición de arreglos florales viene de China, en donde era recurrente el arreglo realizado con

⁸⁷ Nicho de una habitación que cumple la función de lugar sagrado a su vez como espacio de contemplación estética

tres flores o ramas principales, que para Confucio simbolizaban la totalidad (Richie, 1968, p. 30).

Ya en el siglo VII un abad llamado Ono no imoko, quién sería conocido posteriormente como Senmu, estudió el arte floral en China y señala en sus escritos que el arreglo floral no debe ser un ejercicio mecánico de disposición de flores sino reflejar una relación armoniosa entre el hombre y la naturaleza. Senmu, quién se estableció en Tokyo y consagró su vida a hacer ofrendas florales a Buda⁸⁸, se considera el maestro fundador de la escuela *Ikenobo*, una de las escuelas de ikebana más antigua que se conserva hasta el día de hoy. Cabe destacar que la cultura japonesa siempre ha mantenido un proceso de asimilación de la cultura occidental y dentro de ese proceso de asimilación surge la copia como procedimiento técnico de las artes:

Doohachi, Hozen y Shuhei hicieron cerámica china, ya que China era el prócer de la cultura. El propósito del artista era copiar bien, es decir, imposible encontrarse más lejos de lo que es crear. Es más, cuando sucediera algo así como la creación, se consideraba que carecía de valor. En cambio la copia ocupaba el centro en la estética del ceramista japonés (...) Las artes y la educación en Japón fueron iniciados y se afianzaron en el procedimiento de copiar a los “próceres de la cultura”(…) copiar es transformativo, la cultura se transforma naturalmente a través del acto de copiar y por eso podemos decir que la forma japonesa puede ser “natural”⁸⁹ (Tada, 2006, p. 30-31).

Es por ello que demanda revisar con cuidado los procesos de copia que se han dado en la cultura japonesa. El ikebana también ha conformado a lo largo de los siglos una tradición en donde discípulo copia a maestro sin que por ello no se pueda dar en el tiempo transformaciones en el estilo. Esto es base para comprender en la historia japonesa el peso de la tradición en cuanto a las técnicas, aunque aún así es evidente un proceso transformativo, que nos lleva a las formas de ikebana actuales.

El estilo *Kuge* pasó a llamarse *Rikka*, ambos términos significan *flores que se disponen verticalmente*. El *Rikka* hasta la actualidad es el estilo más formal y solemne del ikebana y está condicionado por una fuerte tradición técnica, como lo muestran las imágenes 2 y 3. (Richie, 1968, p. 34) Otro tipo de arreglo que empleaba Senmu, es uno en donde se ocupan lotos

⁸⁸ En esta época la función de realizar estas ofrendas estaba relegada a los sacerdotes y la nobleza.

⁸⁹ Michitaro Tada cita aquí palabras del ceramista contemporáneo japonés Tadashi Kawai.

COLECCIÓN ALADAA

dispuestos en un florero bajo (imagen 4). Esta costumbre tiene su raíz en India y el sudeste asiático. El loto era un tipo de flor comúnmente utilizado como ofrenda pues es símbolo de la iluminación espiritual. Al ser flores acuáticas se usaban floreros bajos para disponerlas flotando sobre el agua. Es así como surgen los dos estilos de ikebana más frecuentes, uno alto en donde las flores se disponen de manera triangular y uno bajo en donde las flores se ubican de manera esparcida.

Ya hacia el siglo XV surgiría el *Sendenso*, un manual de ikebana en donde se enumeran 53 estilos establecidos de disponer las flores según la ocasión. En esta época ya había surgido en paralelo al los arreglos rígidos de las escuelas tradicionales tendientes al Rikka, una contrapartida más suelta que implicaba una mayor participación de la espontaneidad personal del ejecutante; el estilo *nageire*. En el *Senno Kuden*, manual escrito en 1541 por Senno, un maestro de la escuela *ikenobo* describe que el arreglo incluso puede pasar a sugerir paisajes completos en donde se alude a representar el monte *meru*, la montaña sagrada del Budismo, y con él, la representación del universo. Por ejemplo, *shin*, que significa montaña puede representarse con una rama ancha de pino o abeto en representación de su zona iluminada y sauces, bambú u hojas de parra en representación de su zona sombría. Es así como también las cascadas pueden representarse con flores blancas, hileras de colinas con arbustos en flor, colinas solitarias con boj, acebo o azalea y la ciudad con un pino o un ciprés. Este tipo de arreglo lo componían siete a once ramas en donde cada una adquiriría nombre por ubicación y asociación simbólica. (Richie; 1968; 47) Es así como se puede resumir a su vez, al ikebana como un arte en donde por una parte se establece un contacto con la naturaleza directo y por otro se está evocando el mundo natural simbólicamente.

Los estilos de ikebana señalados tienen su relación a su vez con el desarrollo del paisajismo. Es así como el movimiento de las ramas pueden tener una connotación simbólica. El concepto de diversidad y complementariedad propia de la sensibilidad japonesa se refleja en los nombres que adquieren las tres ramas principales dentro del ikebana. *Shin*, *gyo* y *so*. El *shin* representa lo simétrico, lento, rígido, establecido, lo frío. *So* implica lo libre, lo rápido y lo asimétrico, lo cálido. El *gyo* viene a representar un punto medio entre ambos. Esta conjunción entre lo dinámico y lo estático representa los distintos movimientos de la energía universal *-ki-* y es a través de ellos que se puede simbolizar el universo completo en un arreglo floral, tanto en sus aspectos estáticos condensados como en su aspecto dinámico transformativo. (Richie, 1968, p. 48) También en el ikebana se expresa la cosmovisión clásica china, en relación a expresar en yin y el yang a la vez de ser un microcosmos que expresa el macrocosmos:

COLECCIÓN ALADAA

En la estructura del florero ikebana entran en juego los elementos femenino y masculino (el yin y yang de la filosofía china), representativos del cielo y de la tierra, respectivamente. En realidad, un florero ikebana intenta siempre reflejar en miniatura el imponente y grandioso espectáculo de la naturaleza. Además, toda vez que el hombre forma parte de ese cosmos, el arreglo floral incluye al hombre en esa representación de la naturaleza y, con tres ramas principales, llamadas *ten-chi-jin*, que simbolizan la armonía cósmica, representa al cielo en la más alta, la tierra en la segunda altura y al hombre en la más baja. El orden de altura en la tierra y el hombre pueden variar, pero marca la característica básica de cada elemento: el cielo dirige, la tierra obedece y el hombre trata de vivir en armonía con ambos. (Valles, 2007, p. 330)

Ikebana y Budismo Zen; naturaleza y transitoriedad

Entre 1449 y 1473, Ashitaga Yorimasa se convierte en patrono de las artes y muchas de las formas de arte japonés que conocemos hasta el día de hoy se consolidaron bajo su patronazgo. (Richie, 1968, p. 53) En la época de Yorimasa, los tres movimientos también eran aplicables a los estilos de arreglo en sí: *Shin* era una un arreglo bajo realizado en un florero de bronce, el *so* representaba la regulación de la libertad y se hacía en floreros colgantes, el estilo *gyo* constituía el más libre de los tres. El *Rikka* se mantenía como el arreglo más tradicional y estructurado y alcanza en ésta época su versión más elaborada.

A su vez el *ikebana* comienza a impregnarse notoriamente con la atmósfera de la filosofía del Budismo Zen. Estéticamente se empieza a privilegiar más la naturalidad y espontaneidad del arreglo. Surge como concepto importante el *furyu*, que se relaciona con lo elegante, artístico y refinado, pero entendido bajo los criterios de lo humilde, lo atenuado, lo meditativo; el *furyu* implicaría aquellos objetos que transmiten un aire de serenidad. (Richie, 1968. P. 54):

La idea japonesa de la belleza consiste en transformar la naturaleza, pero en modo alguno hasta el punto de anular su apariencia, ya que entonces la belleza desaparece; es decir, no existe *furyu* – sensibilidad espiritual hacia la naturaleza – ni ingenuidad artística. (Richie, 1968, p. 56)

El siglo XVI está marcado por el carácter excéntrico de Hideyoshi, quién también patrocinó las artes aunque tenía gustos más ostentosos. Su vida la compartirá con uno de los grandes maestros de Ceremonia de té de Japón; Sen no Rikyu, quién realizaría en vida exuberantes arreglos

florales para Hideyoshi aunque esto quizás puede considerarse uno de los motivos por los cuales Rikyu profundizó en los valores del Budismo Zen y en la belleza austera y refinada que se había desarrollado en relación al *furyu*: *El que se acomoda a la estación del año, convive con la naturaleza y posee un furyu personal al exhibir una humildad personal*. (Richie, 1968, p. 62)

Es en esta época en la que el Zen comienza a impregnar la mayoría de las artes japonesas estableciendo un método de enseñanza y un sello estético que le da cuerpo e identidad a lo que hoy se conoce como cultura tradicional japonesa. Según la filosofía Zen y su énfasis en lo imperecedero, cada acontecimiento tiene una cualidad irrepetible, ya que la experiencia obtenida depende de las cualidades siempre cambiantes de una mente dispuesta en permanente ejercicio de desarrollo de la concentración. Lo imperecedero está reflejado en la cualidad de los materiales orgánicos, el acabado simple de la cerámica y otros utensilios ocupados y la presencia de una estación en particular representada por un pequeño arreglo floral dispuesto en la sala. La secuencia de movimientos realizada por el maestro de té y el carácter solemne del encuentro crean un ambiente óptimo, y así buscado, para la concentración en el presente inmediato; el invitado de la ceremonia de té ejercita su atención en la medida en que es inducido a percibir cuidadosamente estímulos tales como aromas, los sonidos, formas y sabores asociados a la ceremonia en su conjunto. Es por ello que la Ceremonia de té es básicamente un arte de *performance*, como lo son las artes Zen en general pues el acento no está puesto en el resultado sino en el proceso; en la energía puesta por *quién* ejecuta.

Es así como con el aporte del Budismo Zen las artes se convierten en un método de perfeccionamiento de la personalidad, una manera de tomar conciencia sobre el momento presente integrando los centros emocionales, mentales y corporales para entrar en la naturaleza de la experiencia. La elevación de la personalidad se manifiesta en una naturalidad no forzada y un desenvolverse en lo cotidiano desprendido pero atento. Estas son las cualidades que pueden transparentarse en un maestro de un arte tradicional. En el caso específico del ikebana la técnica asimilada se maneja con tal naturalidad que pareciera desaparecer. Sen no Rikyu es uno de los principales gestores en transformar la ceremonia del té, que por entonces era un pasatiempo para la elite que giraba en torno a la ostentación de artículos para el té exóticos e importados, a una práctica de corte espiritual. Dentro de este contexto surge el *chabana* literalmente flores para el té, que consiste en arreglos sencillos de una flor, muchas veces aún en botón y en donde se utilizan recipientes corrientes, relacionados con las tradiciones artesanales japonesas, como lo son la cerámica y el bambú (imagen 5). Surge así una condensación de filosofía Zen, una

función para las artes y una estética determinada que bien puede expresarse con el término *wabi sabi*:

El *wabi sabi* encarna la visión cósmica nihilista del Zen y busca la belleza en las imperfecciones que hay en todas las cosas, en el constante estado de cambio, que surge de la nada y vuelve a la nada. En este constante movimiento la naturaleza deja unas caprichosas huellas que podemos contemplar y son precisamente esas irregularidades y esos caprichosos cambios los que nos ofrecen un modelo de la modesta y humilde expresión *wabi sabi* de la belleza. El arte del *wabi sabi* que tiene sus orígenes en el pensamiento zen, utiliza la fugacidad de la vida, para transmitir una sensación de melancólica belleza que evoca esta clase de comprensión. (Juniper, 2004, p. 12)

La melancólica belleza a la cual alude la cita surge de la comprensión de las verdades máximas del Zen, es decir, de la conciencia de lo imperecedero. Esta es la idea base que se ve reflejada en la Ceremonia del Té en donde se concentra toda la atención en el momento irrepitible en que dos personas comparten el acto nimio pero íntimo de compartir una taza de té. La estética del *wabi sabi* también puede verse reflejada en los utensilios:

Lo cuencos y utensilios para el té más rústicos destilaban el poder y la naturaleza arbitraria de la generación de gases y el paso de las cenizas por el horno, y u asimetría ofrecía casi un potencial infinito para la apreciación estética. Un cuenco que tuviera una forma y un vidriado perfectos, aparte de las inevitables perfecciones que poseyera, no despertaría tanta atención, ya que al crear un objeto simétrico el artista está reduciendo las posibilidades de quién lo contempla de interpretar la pieza, porque se supone que es completa.. En cambio, al crear piezas asimétricas o que puedan parecer físicamente imperfectas, el artista está ofreciendo la oportunidad de participar en la pieza y de ayudar a completar la idea que representa o incluso de reflexionar sobre la aparente imperfecta naturaleza de la vida. (Juniper, 2004, p. 114-115)

Es esta misma estética de lo incompleto que pasará a formar parte de los recipientes que se utilizan para el *chabana*. La flor además deberá corresponder a al lugar y momento en que se realiza cada ceremonia, con el fin de acentuar el momento presente y por ende su transitoriedad. Esta observación sublime de lo nimio puede parecer a primera vista alejada de cualquier expresión artística occidental, aunque es interesante destaca que el teórico Norman Bryson señala algunas correspondencias en relación al arte de la naturaleza muerta:

En la cualidad de su atención, la naturaleza muerta posee un instrumento delicado y ambiguo. Todo su proyecto obliga al sujeto, tanto al pintor como al espectador, a atender de cerca los objetos ignorados del mundo que, justamente por ser tan familiares, eluden la atención normal. Puesto que la naturaleza muerta necesita mirar lo mirado por encima, tiene que poner a la vista los objetos que la percepción normalmente elimina.⁹⁰ (Bryson, 2005, p. 91)

Es esta misma cualidad de la atención la que se visibiliza en el contexto de las artes Zen. El mismo autor, a propósito de su estudio del género de la naturaleza muerta en Occidente, se refiere a las posibilidades didácticas del arreglo floral estilo japonés para evocar estos conceptos relacionados con la conciencia de la transitoriedad:

El espacio del jarrón acerca enormes distancias; la idea de un lugar particular y del hombre limitado por el espacio, se niega. Cuando se combina con la sensación de lo estacional, la sensación del lugar se señala la fragilidad humana, y los límites del espacio y tiempo que enmarcan la vida humana; aumentar la conciencia que el espectador tiene de ese marco limitador puede constituir toda una dimensión didáctica del arreglo floral, como ocurre en el ikebana japonés. (Bryson, 2005, p. 111)

El *chabana* es por ende la expresión del ikebana más relacionada con la estética del Zen, y como tal, un arreglo que se realiza con espontaneidad. De hecho el *chabana* es un estilo que no forma parte del plan de estudio de varias escuelas, ya que se considera un estilo libre que pueden practicar los maestros del ikebana “*Para los maestros del arte floral, cada flor es lo que ella quiere. Las normas y los preceptos del arte floral se aplican solamente a los principiantes*” (Yamagami Soji en Richie, 1968, p. 63). El *chabana* es un estilo que puede practicar un maestro ya que su autoconocimiento le permite ejecutar el arreglo con naturalidad. El arreglo en este caso pasa a ser la expresión no sólo de la naturalidad de la flor sino también de la naturalidad de quién ejecuta:

El estilo no es algo que su creador ejercite por sí mismo, puesto que, como dijo Buffon, el estilo es el hombre, y el propósito de los artistas japoneses es conocerse a sí mismos tan profundamente que sin necesidad de tener en cuenta consideraciones estilísticas como la de expresarse a sí mismo, consiguen esa expresión manifestándose en forma sencilla pero indudable en cualquier cosa que hagan. (Richie, 1968, p. 68)

Hacia la época de Sen no Riryu, ya había evolucionado el *nageire* como la vertiente más libre en comparación al rígido *Rikka* (Imagen 6). El *Nageire* a su vez evolucionará en el estilo *Shoka*.

⁹⁰ El autor se refiere específicamente a los bodegones de Cotán y Zurbarán

También se retomará el arreglo en florero bajo, como una forma de *nageire* adaptado a ese formato y se le llamará *Moribana*.

Ikebana entre la tradición y la innovación

En la época Tokugawa el gobierno militar ejerce un fuerte control social. Es la época del surgimiento de las ciudades como grandes focos poblacionales y de una nueva clase media que genera un público de consumo, diversificando las escuelas de ikebana. A su vez la aristocracia a la cual se le ha arrebatado cualquier función política contundente queda en Kyoto con el control de las artes. Como patronos podían designar familias quienes eran considerados artistas destacados para preservar la tradición de las artes. Es así como el ikebana queda a cargo de la familia *Ikenobo*, escuela importante hasta el día de hoy que se considera continuadora de la tradición estableciendo una línea directa desde los tiempos de Senmu.

Hacia el siglo XVIII el ikebana se había expandido a un número poblacional mayor. Surge con mayor fuerza mujeres que se dedican estudiar los conceptos básicos de composición y surgen estilos arreglo más sencillos e íntimos, en parte porque se enseñaban en cursos más cortos, en parte para adaptarlos a pequeños espacios domésticos, ejemplificado con la imagen 8. En este contexto surge el estilo *Shoka*, que mezcla algunos conceptos del *nageire* y del *Rikka* en donde tres flores son dispuestas asimétricamente como lo muestra la imagen 7. (Richie, 1968, p. 95)

Son múltiples las proyecciones filosóficas que ha alcanzado el ikebana a lo largo de los siglos. Entre ellas es común la asociación simbólica otorgada a cada rama, usualmente tres, que en conjunto por su espacialidad y multidirección representan simbólicamente al universo. Es así como las tres ramas pueden representar el pasado a través de una rama gruesa y antigua, el futuro a través de una rama joven y delgada y una rama intermedia que representa el presente. A su vez también es recurrente que las ramas se llamen *Ten Jin Chi*: cielo hombre y tierra, respectivamente. (Richie, 1968, p. 95)

En la primera mitad del siglo XIX se produce un endurecimiento de la fuerza militar del régimen Tokugawa que se encontraba en un periodo de debilitamiento después de dos siglos en el poder. Se estipulan políticas de control que afectarán incluso las técnicas del ikebana ya que se promueve la codificación y unificación de sus normas buscando un estilo oficial que debe ser

ampliamente practicado. (Richie, 1968, p. 102) El fin era restringir la libertad personal con el fin de minimizar el surgimiento de escuelas nuevas y otorgar nuevamente el poder a las escuelas tradicionales, como lo era la escuela *ikenobo*. Dicha escuela seguía transmitiendo el arte en sus generaciones respectivas, de acuerdo al sistema *iemoto* en donde la enseñanza se transmite de padres a hijos.

Ya hacia la segunda mitad del siglo XIX con la restauración Meiji, se produce el derrocamiento del régimen Tokugawa y una acelerada modernización y occidentalización del país. Como todas las corrientes tradicionales, el arte del ikebana se cristaliza y pierde popularidad, para luego retomarlo, gracias a la influencia de personajes extranjeros que participaron en un movimiento de revalorización de la cultura japonesa. Surge el estilo *Bunjin Ike* que había surgido en el siglo XVIII como reacción al formalismo. Era una escuela sin organización formal, integrada por aficionados y estetas. Logran un estilo de ikebana que toma elementos de la tradición pero conjugados con la expresión personal como lo muestra el ejemplo de la imagen 9. (Richie, 1968, p. 123)

Hacia el siglo XX surgen variadas escuelas que desde distintos puntos de vista perpetúan el legado técnico y filosófico asociado al ikebana. Algunas más tradicionales y otras más innovadoras, encarnan en conjunto la tensión siempre presente en las artes japonesas entre tradición y expresión personal. Surgen escuelas como la escuela Ohara, la escuela Issoteki Nishikawa, escuela Choka Adachi, la escuela korinka (imagen 10) y la escuela *Sogetsu* (imágenes 11).

Ikebana, sentimiento, técnica y camino espiritual

Si bien el Budismo Zen se practica en el Japón actual de manera reducida su huella bien está presente en distintas artes que se practican en la actualidad, entre ellas el ikebana. Como todo arte tradicional japonés, su práctica no es solo un medio para conectarse con la tradición y así desarrollar una suerte de identidad colectiva sino que conscientemente se considera un camino de autoconocimiento. Dicho autoconocimiento se logra mediante la expresión de sentimientos personales pero a través de una disciplina que apacigua el ego. La verdadera expresión personal se logra una vez asimilada la técnica:

COLECCIÓN ALADAA

Al estudiar el ikebana, lo primero que ha que hacer es aprender todas las reglas, ya que sin ello se corre el riesgo de perder mucho tiempo. Cuando esas reglas son ya perfectamente conocidas, dan paso a la experiencia, en las que ellas son la base de una actuación personal. Respeto así la originalidad de mis alumnos y subrayo que el artista es más importante que los materiales que utiliza, aunque, al mismo tiempo, no existe un ikebana sin flores, y en consecuencia es necesario conocer las reglas adecuadas para colocarlas artísticamente. Cuando ya se conocen es posible que el artista, a través de ellas, se descubra a sí mismo.⁹¹ (Richie, 1968, p. 142)

Es interesante destacar que siempre en el maestro de un arte japonés existe la dualidad entre la experiencia directa que se produce con el contacto del material vivo y la técnica o experiencia adquirida. Una se expresa en sensibilidad y la otra en habilidad. Es importante, y en ello denota la influencia del Zen, mantener un equilibrio entre la disciplina adquirida y la inmediatez mental:

La gente considera que un loco y un sabio son seres aparte, cada uno en un sitio opuesto al otro. Sin embargo, no es así, ya que en realidad están juntos, tan cerca como es posible estarlo (de hecho quienes están en el extremo opuesto son las personas comunes y corrientes, ni excéntricas ni elegantes), pero la diferencia entre ellos es muy considerable, y consiste en que mientras el loco cuenta únicamente consigo mismo, el sabio toma en consideración también y todo lo que puede suscitar su interés. En forma análoga, el artista contiene en sí mismo un equilibrio entre la inocencia y la experiencia, entre lo que él es y lo que ha sido, entre lo que sabe y lo que ha aprendido. (Richie, 1968, p. 152)

Es así como el ikebana se considera un camino personal, pero que se desarrolla en la medida en que se trabaja directamente con material vivo:

El arreglo floral por el hecho de ser camino, no es una simple técnica de preparar arreglos florales sino que implica una vivencia de la armonía latente en el mundo natural. Experimentar esta armonía significa entrar en el corazón de las flores y disfrutar de una mística de inmersión en la naturaleza. (Valles, 2007, p. 328)

Como hemos dicho, el artista puede expresarse a si mismo, pero este expresarse o conocerse a si mismo implica a su vez conocer la naturaleza y lograr que ella exprese su propia esencia. Ello implica una comunión entre la existencia del material natural y la existencia de la realidad sensible del ser humano, ambos se expresan tal cual son si el arreglo está bien logrado: “Es

⁹¹ El autor está citando palabras del maestro Sofu de la escuela Sogetsu.

necesario estudiar y comprender las características de cada flor y planta, porque conociendo el corazón de cada una de ellas, la planta se expresará sola”⁹² (Valles, 2007, p. 328)

Esta expresión a través del arte y de la manipulación de los elementos de la naturaleza es algo muy enraizado en la cultura japonesa. Un autor como Michitaro Tada, lo menciona en su texto la gestualidad japonesa:

A los occidentales les encanta poner flores en un florero. Así también, a las mujeres occidentales les encanta que su belleza sea comparada con la de las flores. Pero las occidentales nunca hacen lo que hacen las japonesas: cortar una rama de ciruelo y doblarla. Aunque sea casi imposible doblar una rama de un árbol, lo logran, porque ponen la total expresión de sus sentimientos en esa acción: el gesto de la rama de ciruelo un poco doblada reflejará sus propios corazones. Las mujeres occidentales son muy diferentes: ellas prefieren expresar sus sentimientos con su cara, su cuerpo, sus manos. Los japoneses pensamos que hacer alarde de la propia belleza es un acto incorrecto o vulgar. Es una exposición de puro ego. Por el contrario, al tomar la rama de un ciruelo con la que compararnos o representar nuestra persona, podemos observarnos a nosotros mismos en la rama, considerarnos representados según nuestra propia visión, aplicando nuestras habilidades manuales para darle a esa representación una forma diferente. En ese proceso, el autocontrol es representado en una forma concreta que proporciona la cultura. Y es una forma además, que lleva al punto culminante de la belleza. (Tada, 2006, p. 128 - 129)

Si bien el autor se refiere a un compendio general de idiosincrasia japonesa, la relación que él establece entre los sentimientos de la mujer japonesa y el arte floral es muy elocuente. Efectivamente, por estructuras sociales que son muy antiguas en Japón hacer alarde de la belleza o la inteligencia personal es desaprobado socialmente, es por ello que los japoneses han desarrollado mecanismos más sutiles para expresar su singularidad y originalidad en el contexto social. Así mismo el ikebana se mantiene no solo como muestra de un refinamiento personal sino que mantiene vivo el espíritu japonés de establecer puentes estrechos entre ellos y la naturaleza que tanto aprecian.

El ikebana hoy y sus aportes a la salud

⁹² El autor está haciendo referencia a palabras de la maestra Okada Kozan III.

COLECCIÓN ALADAA

El ikebana como arte ha sobrevivido hasta la actualidad y es ampliamente practicado en distintos lugares del mundo a través de la difusión de sus escuelas más representativas. Particularmente la escuela Korinka⁹³, ha establecido relaciones entre el ikebana y la salud mental, promoviendo líneas de trabajo específicas en donde se estimula el encuentro con la naturaleza a través de la presencia de arreglos en Centros de Salud (Imagen 12) o la práctica del ikebana de parte de los pacientes.

En dichos talleres se desarrolla la capacidad de atención y concentración, con el fin de cultivar la capacidad de percepción estética. Esto quiere decir, cultivar en la persona la capacidad de reflexionar en relación a su propio sentir a través de los estímulos ofrecidos por los elementos del mundo natural y motivar así al autoconocimiento. Es así como la práctica del ikebana dota al practicante de un método para enriquecer su experiencia de la cotidianidad y conectarse con el momento presente espacial y temporalmente. Esto último se acentúa poniendo énfasis en el cambio estacional, el uso de floreros y materiales de acuerdo a la ocasión y la preferencia por elementos naturales propios de la zona.

Es así como se puede influir positivamente en los estados mentales del practicante, proporcionando este método y su singular combinación de disciplina, creatividad y expresión personal. El practicante es libre de elegir sus materiales y manera de disponerlos en el florero, se le incita a ocupar su imaginación y a dotar del arreglo implicaciones simbólicas de acuerdo al historial personal, pero está sujeto a la rigurosidad que implica la técnica y que se concreta en los procedimientos a seguir, en donde se hace énfasis en el orden, los procedimientos claros, la limpieza y el cuidado hacia las flores o ramas que se utilizan.

La escuela Korinka no necesariamente estimula la práctica del ikebana en el espacio exclusivo de la salud sino también en el hogar y los espacios de trabajo, con el fin de promover la contemplación de la naturaleza en la cotidianidad. Un trabajo como el del ikebana también puede desarrollarse con niños y en este caso se pone énfasis en la expresión creativa del niño, poniendo acento en asuntos tales como el cuidado de la flor explicando que ésta es un ser vivo y que necesita ser cuidada. A través de estos talleres en donde además el niño tiene la oportunidad de crear sus propios recipientes, se desarrolla en ellos aspectos tales como percepción estética,

⁹³ *Korinka* es una escuela contemporánea fundada de acuerdo a las enseñanzas del maestro Mokichi Okada (1882 – 1955).

la creatividad, la observación, la demostración de sentimientos y la conciencia ecológica (imagen 13).

A través de esta ponencia se ha presentado una introducción a la historia del ikebana, sus principales fundamentos filosóficos y los aportes que dicho arte puede tener en el ámbito de la salud hoy. El ikebana por ende no es un arreglo floral de corte meramente decorativo, aunque pudiera también cumplir ese fin, sino que es un puente de comunicación entre el hombre y la naturaleza, el macrocosmos y el microcosmos, la realidad exterior del mundo circundante y el ser interior del contemplador.

Bibliografía:

Bryson, Norman, *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza, 2005.

Jullien, François, *Elogio de lo insípido*, Madrid, Siruela 1998. Pp. 33

Juniper, Andrew, *WabiSabi. El arte de la impermanencia japonés*. Barcelona, Oniro, 2004

Lira Claudia. *Retazos de Universo: Pintura China de Paisaje; Guía de apreciación y experiencia estética*. Santiago, Ediciones UC. 2011. 176 p.

Richie, Donald, *El libro de los maestros del ikebana; Fundamentos y principios del arte japonés de arreglos florales*, Tokyo, Espasa-Calpe, 1968

Tada, Michitaro *Gestualidad japonesa: manifestaciones modernas de una cultura clásica*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

Suzuki, D.T, *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona, Paidós, 1996.

Valles, Jesus Gonzalez, *Filosofía de las artes japonesas*, Madrid, Verbum, 2007

Selección de imágenes tomadas de:

A.A.V.V. *Club MOA Korinka: Texto de estudio*, Buenos Aires, MOA Internacional Asociación Civil de Filosofía y Cultura, 2008

Coe, Stella, *Ikebana: A practical and philosophical guide to japanese flower arrangement*, Nueva York, The Overlook Press, 1984

Richie, Donald, *El libro de los maestros del ikebana; Fundamentos y principios del arte japonés de arreglos florales*, Tokyo, Espasa-Calpe, 1968

Índice de imágenes



Imagen 1: Fragmento del *Kasuga Gongen Reigenki*, Pergamino pintado a mano por Takashina Takakane, 1309. En la escena figura el templo Koryu en Nara en donde se ha colocado un arreglo floral frente a unas escrituras sagradas



Imagen 2: Samurais contemplando un arreglo estilo Rikka, detalle del *Buke Hanjo Emaki*, anónimo, siglo XVIII, Templo Yoshimine, Kioto.



Imagen 3: Pintura de un Rikka por Ikenobo II. Anónimo de 1631. Biblioteca Yomei, Kyoto.



Imagen 4: Ejemplo de arreglo realizado en florero bajo. Pintura montada en puerta deslizante atribuida a Kano Sanraku (1559 – 1635) Colección Keitaro Asai, Kioto.



Imagen 5: Ejemplo de arreglo estilo *chabana*



Imagen 6: Un *nageire* realizado en un hogar. Detalle de un biombo del templo Sojo. Anónimo de la primera mitad del siglo XVII. Museo de arte Tokugawa, Nagoya.



Imagen 7: Arreglo estilo shoka, Lámina del Shoka Karagoromo, por Sounsai Chikuho, 1831. Colegio ikenobo junior, Kyoto.



Imagen 8: Una lección de ikebana, de la selección de xilografías Treinta y seis escenas de la vida de mujeres nobles y plebeyas, por Utagawa Kunisada, Medios del siglo XIX. Colección Minobu Ohi, Tokyo



Imagen 9. Arreglos florales de inspiración erudita por Kanagisawa Kien (1706 – 1758),
Colección Shohei Kumita, Tokio

COLECCIÓN ALADAA



Imagen 10: Ejemplo arreglo escuela Korinka



Imagen 11. Ejemplo arreglo escuela Songetsu



Imagen 12. Arreglo floral en Clínica, Escuela Korinka Chile



Imagen 13: Arte floral con niños, escuela Korinka Chile

Sumie; arte en vivo. La pintura social en el periodo Edo

Maria José Inda De la Cerda

PUC

En mi experiencia como practicante y profesora de pintura *sumie*, me he visto recurrentemente en la acción de pintar en vivo, frente a alumnos y también frente a audiencias curiosas que en muchos casos quedan gratamente sorprendidos de conocer algo nuevo; como ver los utensilios dispuestos en un escritorio de un pintor de *sumie*, que son los mismos que los de un calígrafo y ver la creación de lo que se presenta como pintura tradicional japonesa. En esas ocasiones, no tengo un plan exacto de lo que voy a pintar, pero sí recurro principalmente a aquellas imágenes que aprendí en mis primeras clases de *sumie* en Japón en el año 2001. Bambú, Ciruelo en flor, Crisantemos y Orquídeas solo en tinta.

Entre las razones que me motivan a pintar estas flores y plantas, es un autoimpuesto compromiso con ser lo más fiel posible a mi experiencia de aprendizaje del *sumie* en Japón y con ello intento transmitir a mi audiencia una tradición. Mi compromiso con la idea de poder transmitir una tradición, la asumo con una permanente búsqueda de conocer más sobre los maestros de pintura que ilustran la historia de la pintura monocroma *sumie*.

Para esta ponencia quise proponer un enfoque histórico que diera luces sobre lo que la tradición tiene que decir sobre el acto mismo de pintar *sumie* frente a una audiencia. Este tema se extiende desde los orígenes de la pintura monocroma en China en el siglo VI⁹⁴ hasta el presente y se da en una multiplicidad de instancias, pero aquí me limitaré a ejemplos de pintura social en el contexto histórico del Japón del período Edo (1615-1868).

Los pintores del periodo Edo son comúnmente categorizados dentro de escuelas artísticas, como por ejemplo, como miembros de la escuela Kanō, Rimpa, Bunjinga, Ukiyoe o MaruyamaShijō, y el estudio de estos ha estado enfocado a reconocer las características que corroboran aquellas categorizaciones. En este último tiempo, sin

⁹⁴Bickford, 1996, p.16

embargo, hay historiadores que han puesto énfasis en la relación e intercambio existente entre intelectuales, artistas y pintores de todos estos grupos, lo que tiene sentido en la sociedad japonesa del siglo XVII en adelante, donde el desarrollo cultural urbano desafiaba las divisiones sociales preexistentes.

La historiadora Anna Beerens, con ánimo de comprender la permeabilidad de las escuelas y talleres japoneses, ofrece un estudio prosopográfico⁹⁵ de la red cultural existente durante el periodo Tokugawa⁹⁶, proveyendo información biográfica sobre 173 intelectuales, incluyendo pintores, de diferentes status social, fuente de ingresos y locación geográfica y cómo interactuaban entre ellos como amigos, en actividades sociales y comerciales, visitándose, compartiendo libros y creando obras colectivamente. Muchos de ellos provenían de diversos estratos sociales y con diferentes intereses artísticos pero compartían en actividades donde el pincel y la tinta eran protagonistas.

El historiador cultural, Andrew Markus⁹⁷, aporta un vivo retrato de los *shogakai*, traducible como “encuentros de caligrafía y pintura”, eventos públicos organizados para entretener y promover las artes, principalmente la caligrafía y la pintura, que comenzaron como reuniones íntimas en casas privadas hasta convertirse en publicitados eventos sociales, a realizarse en restaurantes y otros salones, incluso templos, de los barrios de entretenimiento de la ciudades japonesas. Es importante el aspecto comercial de los *shogakai*, como empresa cultural, en tanto daba la oportunidad a artistas de distintas disciplinas de promover y vender su obra, junto a intelectuales y publicistas⁹⁸ que movían la industria cultural con libros ilustrados⁹⁹. Los *shogakai* ofrecían a algunos artistas, la plataforma para hacerse famoso y para tener ganancias como profesionales

⁹⁵ La prosopografía estudia las biografías de personajes en cuanto miembros de un colectivo social, esto es, la vida pública de una persona.

⁹⁶ “*Friends, acquaintances, pupils and patrons, Japanese intellectual life in the late eighteenth-century: a prosopographical approach*”, por Anna Beerens. Leiden: Leiden University Press, 2006, disponible como publicación on-line en www.dissertation.leidenuniv.nl.

⁹⁷ “*Shogakai: Celebrity Banquets of The Late Edo Period*”, por Andrew Markus Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 53, No. 1 (Jun., 1993), pp. 135-167

⁹⁸ Un grabado de 1822, publicado en Addiss, p.100 muestra al calígrafo y pintor bunjinga Kameda Bosai (mano en el aire) en un restaurant de Kyoto, junto a Shibutsu (1761-1837) un autor de poesía china (jp. *Kanshi*), el pintor Sakai Hōitsu (con su cabeza rapada y vestimenta de monje) seguidor de tradición del estilo Rinpa, y Ōta Nampo, poeta y autor de novela ficción, sosteniendo una copa alrededor de una mesa. Esta imagen reúne solo a algunos de los artistas de diversas disciplinas y estilos que participaron en libro ilustrado sobre comida y recetas financiado por el dueño del restaurante de la imagen. El libro se titula *Ryōritsū*, o “Entendido de la Cocina” que incluía grabados de peces, vegetales y frutas por grandes artistas como Bunchō, Nanko, Chinnen, Hōitsu y los maestros de ukiyo-e Kuwagata Keisai y Katsuchika Hokusai (1760-1849).

⁹⁹ . Para los organizadores de los *shogakai* también podían haber ganancias por medio de entradas que se cobraba a los asistentes.

de sus artes, lo cual no era bien visto por algunos contemporáneos que contraponían la elevada idealización del pintor y artista amateur versus la vulgaridad de vender el arte y profesionalizarlo. De todos modos, la imagen idealizada del artista literati era el modelo bajo el cual los artistas profesionales que participaban en estos *shogakai* se elogiaban entre ellos y se autorretrataban literariamente.

En el periodo Edo, el literati o sabio erudito estaba personificado en figuras históricas, tanto de la Dinastía Song como de su entorno contemporáneo japonés. Hay ciertas características que son recurrentes a la hora de insertar en un relato literario o pictórico la imagen de un literati, como la sencillez, integridad y lealtad a los valores espirituales y morales por sobre lo material, el literati practica las artes y es erudito en los clásicos confucianistas, el literati suele emborracharse y viajar, muestras del desapego a las normas sociales y a una identidad con el fluir del pensamiento Taoísta y Budista, en cuanto a sentir una identidad con la naturaleza cambiante¹⁰⁰. Por eso la pintura monocroma *sumie*¹⁰¹ fue adoptada por los literati para representar sus ideales y se convirtió en la técnica pictórica que literalmente mejor los retrataba, ya que es una pintura que con su sencillez y espontaneidad trataba las esencias por sobre los detalles ilusorios de una realidad inexistente¹⁰².

Al mismo tiempo, el pintor alimentaba su propia idealización, ya que desde el inicio de la tradición monocromática, los únicos merecedores de realizar pinturas de los cuatro caballeros eran los intelectuales literati, todos bajo la sombra del gran maestro literati Su Shi (1030-1101).

Los *shogakai* ofrecían como ya vimos, oportunidades al aspecto profesional del artista pero también era un espacio ideal de encuentro, de reencuentro, y de creación amateur, donde no sólo podían ser testigos de las técnicas del pincel de los otros, sino que unirse en la creación de pinturas grupales, conocidas como *gassaku*¹⁰³.

¹⁰⁰NakamuraYukihiko identifica cuatro características en el modelo literati seguido por los japoneses premodernos. a) Versatilidad (jp. *tageisei*): Los literati o Bunjin se esperaba que destacaran en varias artes, incluyendo las marciales y civiles. b) Antagonistas a lo vulgar, mundano o abiertamente comercial (jp. *hanzokusei*). c) Ermitaño (jp. *in`itsusei*): renuncia o aislación de la sociedad, más recurrente de modo psicológico que físico. d) Idealista (jp. *kokōsei*): una tendencia a creerse moralmente superior y defender ciegamente valores individualistas que podían conflictuar con las normas sociales.

¹⁰¹ Literalmente Pinturas realizadas con tinta (*sumi*: tinta, *e*: pinturas)

¹⁰²ChenYuyi (1090-1138) explica; “Si la idea es adecuada, no busques color ni parecido” (Manifiesto de la pintura monocroma de ciruelo por ChenYuyi, traducido en Bickford, p.120). La simplicidad del tema posibilitaba al artista a experimentar y explorar con libertad las posibilidades del material y la técnica (Jaanus, JapaneseArchitecture and Art Net UsersSystem, <http://www.aisf.or.jp/>).

¹⁰³ Ver imagen xx

Para una pintura de materialidad sencilla como el *sumie*, también conocido como *suibokuga*, que utiliza solo agua y tinta, se debían elegir temas sencillos también; como una planta, una verdura o una flor. Por la simpleza de sus trazos, hermanos de la caligrafía, y la posibilidad de hacer con ellos rápidas composiciones en trozos de papel de todos los tamaños, grandes y pequeños, uno de los temas pictóricos más populares en estos encuentros donde se practicaba la pintura en vivo, eran “Los cuatro caballeros” o *shikunshi*¹⁰⁴. Los cuatro caballeros” o “Los cuatro nobles” son el bambú, el crisantemo, la orquídea y el ciruelo en flor, cada uno se pintaba en una composición aparte, por separado¹⁰⁵. Estas cuatro flores y plantas no eran populares sólo en el periodo Edo, sino que se encuentran en la médula del origen y de la tradición de la pintura a la tinta china monocromática en China, desde donde se expandió a partir del siglo XI por toda Asia de extremo Oriente¹⁰⁶.

Para los pintores japoneses del siglo XVIII, “los cuatro caballeros” eran reconocidos como parte del origen de la pintura monocromática en China, una tradición pictórica importada y establecida en Japón por los monjes Zen en el siglo XIV¹⁰⁷. A mediados del siglo XVIII, el bambú, el crisantemo, la orquídea y el ciruelo en flor eran populares al momento de realizar pinturas en vivo en encuentros sociales públicos y en otras instancias más privadas también, aptas para una pintura improvisada que se le regala a un amigo, a una visita o a un anfitrión. Al elegir este género de flores y plantas seleccionadas como “plantas nobles”¹⁰⁸ o “caballeros”, según la tradición literati el pintor se auto-retratava haciendo comparaciones implícitas entre las idealizadas cualidades otorgadas cada variedad de plantas (como integridad, su entereza en climas adversos, su soledad y retiro, su sabiduría y longevidad, humildad) y quien pintaba, quien según la tradición debían ser hombres sabios y eruditos de virtud confuciana.

¹⁰⁴ Esta combinación no se fijó hasta principios del Período Ming (1368-1644), pero entonces ya formaba parte del repertorio clásico de la pintura amateur. p.101. Susan Bush. *literati onpainting*

¹⁰⁵ Composiciones que incluían más de un “caballero”, como orquídeas y bambú o ciruelo con bambú, también se podían encontrar así como combinados con otras plantas “nobles” y formando otras asociaciones como por ejemplo, “Los tres amigos del Invierno” (jp. *Saikansaiyū*) que incluye al bambú y al ciruelo junto al pino en una sola composición grupal.

¹⁰⁶ Kobayashi, Hiromitsu, “*Transmission and Appropriation of Chinese Figural motifs in the Late Momoyama and Late Edo Periods of Japan*” (inédito) y “*The Development of the Comprehensive Painting Manuals in the Late Ming*” (The National Palace Museum Research Quarterly vol.22.no.2 (Invierno 2005) pp.167-198) ofrece un exhaustivo análisis del desarrollo de los manuales de pintura Chinos.

¹⁰⁷ Representativo de los monjes-eruditos que importaron de China, el género de la pintura de plantas nobles o ‘pintura de caballeros’ es TeshuTokusai (1342-1366), conocido por sus composiciones de pinturas monocromas de orquídeas, piedras, espinas y bambú.

¹⁰⁸ Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shi (1037-1101) to Tung Ch’i-ch’ang (1555-1636)*. Harvard University Press. 1971.

El “Manual Pintura del Jardín de la Semilla de Mostaza”¹⁰⁹ explica que cada uno de los caballeros se representan solos en composiciones separadas, ya que cada uno de ellos es *digno y calmo como una montaña y comparte un nexo con personas de carácter noble. Estas plantas son únicas...*¹¹⁰ y por ello se han desarrollado como géneros independientes¹¹¹. Cada uno de los cuatro caballeros es un tema independiente de pintura y tiene su propio legado, sus propios héroes literarios, sus maestros pintores ejemplares elevados al ideal del literati y su propia historia ortodoxa sintetizada y expuesta en cada uno de los libros dedicados a los cuatro caballeros en el manual¹¹².

Muy influyentes en la popularización de “los cuatro caballeros” entre pintores de distintos estilos en el periodo Edo, fueron los manuales de pintura chinos, en particular “El manual de Pintura de las Ocho Variedades”¹¹³ (jp.*HasshuGafu*) y “El Manual de Pintura del Jardín de la Semilla de Mostaza”¹¹⁴ (jp.*KaishienGaden*) ya que incluían capítulos especialmente dedicados al set de los cuatro; bambú, orquídeas, ciruelo y crisantemo¹¹⁵. Estos manuales introdujeron en la comunidad de artistas japoneses,

¹⁰⁹

¹¹⁰ Introduction to the Book of Chrysanthemums. Sze, Mai Mai (editor y traductora) The Mustard Seed Garden Manual of Painting. Princeton University Press, 1978 p.436.

¹¹¹ La pintura monocroma de bamboo fue la primera pintura de caballeros en aparecer como una categoría independiente, en los registros de pintura de la Dinastía Song del Norte, como el XuanheHuapu (Cat’logo de Pinturas de la Colección Xuanhe) escrito en 1120 C.E por encargo del Emperador Huizong. Ejemplos de pintura monocroma de ciruelo en flor existen ya en el siglo XII, pero la publicación en 1238 del Libro del Ciruelo (ch.MeihuaXishen Pu) por Song Boren (ch.MeihuaXishen Pu) representa la legitimación del género. La orquidea monocroma más Antigua existente, esta datada, no despues de 1267, por el literati Yu-chien e inscrita con una caligrafía del monje Chan (o Zen) Yen Chi Kuang Wen (1189-1267).

¹¹² El historiador moderno Aoki Masaru explica con registros literarios la formación de la noción de los cuatro caballeros como grupo shikunshi y data el origen de esta asociación en el Periodo Wanli (1573-1620). Se refiere también a la importancia de la pintura monocroma de otras plantas consideradas nobles por los literati chinos, como el pino, las uvas, los narcisos. Aokimasaruzenchi 青木正児全集, chūkabanjūngā dan, 中華文人画談, publicado en Tokio por 春秋社, 1969-1975. p.105-108

¹¹³ “El manual de pintura de las ocho variedades” (jp. HasshuGafu) fue publicado en China entre 1615-1622 y reimpresso en Japón en 1672 y nuevamente en 1710, incluyendo secciones (entre otros temas o variedades) para cada caballero en el siguiente orden; Ciruelo, Bambú, Orquideas, Crisantemos. Otros manuales más antiguos también incluyeron secciones específicas dedicadas a estas “plantas nobles” aunque no como un grupo aislado de cuatro. Por ejemplo, el “Completo manual de pintura de Gao Song”, publicado en 1550, o de 1598, el manual *Hua-sou* por Zhou Lu qingy la publicación titulada *T’u-hui tsung-i* de 1609. Hiromitsu Kobayashi, The Development of the Comprehensive Painting Manuals in the Late Ming “Huanpu in Wan Li period” The National Palace Museum Research Quarterly vol.22.no.2 (Winter 2005) pp.167-198,

¹¹⁴ La segunda edición del “Manual de Pintura del Jardín de la semilla de Mostaza” (jp. KaishienGaden) se publicó en China en 1701 y fue reeditada en Japón en 1748. Esta segunda edición incluía tres tomos, siendo el Segundo tomo de dedicación exclusiva a los cuatro caballeros, cada uno en secciones separadas con sus propios subtítulos; El libro de la Orquidea a la tinta, el libro del Bambú a la tinta, el libro del Ciruelo a la tinta y el libro del Crisantemo a la tinta.

¹¹⁵ El “Manual de Pintura del Estudio de Bambú” (jp.*JitchikusaiShogafu*, 1621-1627), de origen Chino, fué también muy popular entre los pintores del periodo Edo y uno de los primeros manuales de pintura impresos que se difundieron en Japón, incluyendo secciones exclusivas a la pintura monocroma de

ejemplos visuales y modelos de composición, poemas y caligrafías tradicionalmente aptas para ser inscritos junto a cada uno de los cuatro caballeros, además de incluir información técnica, teórica¹¹⁶ y referencia histórica sobre el origen y los grandes maestros chinos que llevaron a cada una de estas plantas a la categoría de “caballeros” o “nobles”. En general, estos manuales no solo entregaron la forma sino también el fondo en el cual estas plantas representaban el venerable y auspicioso espíritu de un *literati*¹¹⁷, o más bien del ideal del *literati*¹¹⁸.

Mientras es indiscutida la influencia de los manuales de pintura impresos, las ocasiones en que se podía ser testigo de una pintura en vivo de *sumie* o *sekiga*¹¹⁹, eran ocasiones sociales (íntimas o públicas) en que también se ponía en práctica la transmisión y expansión de la forma y el fondo de la pintura monocromática. Sobre todo, eran ocasiones en que se ponía en práctica la transmisión del ideal del *literati*¹²⁰. Los legitimadores del estilo monocromático fueron los intelectuales neo confucianistas del periodo Song, entre ellos, el ya mencionado, Su Shi, un ejemplo por excelencia de lo que es o debía ser un maestro *literati* y quien en el siglo XI frecuentemente improvisaba pinturas y poemas en reuniones con amigos usualmente bajo el efecto del alcohol¹²¹. Manifestando una predilección por la pintura a la tinta de bambú, Su Shi realizaba performances de *sumie* en vivo, siendo esta una forma común de crear poesía y pintura,

orquideas, bamboo y ciruelo, y aunque no dedicaba una sección exclusivo al crisantemo, aparecían reproducciones de este repartidas por el total del manual.

¹¹⁶ Mientras el manual *HasshuGafu* ofrecía principalmente reproducciones de cuadros emparejados con reproducciones de caligrafías, el manual *KaishienGaden* adicionaba al principio de cada sección ilustrada de los cuatro caballeros, información histórica y teoría.

¹¹⁷ Por ejemplo, en el caso del crisantemo, principio del siglo V, T'aoCh'ien cultivaba una devoción por los crisantemos, destacándola como la única flor otoñal que *enfrentaba las heladas*. Siguiendo el patron, la flor del ciruelo era descrito ya en el periodo Tang como la única que soportaba el invierno creando un mundo propio de reluciente hielo. Estas imágenes literarias eran alusivas también al admirado mundo solitario de los reclusos y autoexiliados. Bickford, Maggie *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*. Cambridge University Press 1996. p.24

¹¹⁸ *Bunjinga*, (lit. pintura *literati*) y *Nanga* (lit. pintura del sur) eran usados como sinónimos para referirse al mismo movimiento artístico japonés que revitalizaba la cultura pictórica *literati* china. Joan Stanley Baker analiza las complejidades de la transmisión de conceptos propios de los *literati* chinos a Japón como “*literati*”, caballero”, erudito-sabio amateur.

¹¹⁹ *Sekiga* (lit. pinturas de una sentada) eran performance públicas donde se improvisaban pinturas respondiendo a las peticiones de una audiencia conformada por amigos, anfitriones, mecenas o simples espectadores. *Sekiga* se puede dar en una multiplicidad de contextos sociales y lugares. El tema de las pinturas estaba abierto, siendo la técnica utilizada la del *sumie* o *suibokuga*, pintura monocroma.

¹²⁰ La pintura monocroma en sus orígenes era practicada solo por eruditos-pintores amateur, como tales no habían recibido una formación profesional sino pintores ocasionales familiarizados con la técnica a través de la práctica caligráfica (Bickford, p.101).

¹²¹ Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shi (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Harvard University Press. 1971.

produciendo obras para círculos íntimos en encuentros sociales¹²². Las performances de sumie en vivo de Su Shi son relatadas como escenas espontaneas, como el registro de Mi Fu ; “*Cuando lo vi, estaba un poco ebrio, y preguntó: Podrías pegar este papel en el muro?...entonces se levantó e hizo dos bambú, un árbol sin hojas y una extraña roca*”¹²³. En otro registro, Su Shi aparece disculpándose por unos bambúes en tinta que habría pintado directamente en un muro blanco, propiedad de un Sr. Kuo, quien habría sido anfitrión de una reunión donde habrían bebido alcohol previa performance de sumie. Así, pintar espontáneamente bambúes sólo con tinta, está ligado a la tradición literati y a la figura icónica de Su Shi. Por ello no ha de extrañarnos la historia en que dos reconocidos pintores japoneses del siglo XIX, KamedaBōsai y TaniBuncho, viajaron juntos fuera de la capital de Edo, en busca de una pintura de bambú original de Su Shi que creían poder encontrar en un antiguo templo, conmemorando dicha aventura con una pintura colaborativa de bambú.

Si bien es cierto que la pintura en vivo tienen un perfil idealista e innegablemente constituía una oportunidad incomparable para los testigos de aprender del maestro su manejo del pincel y la tinta, estas performance florecieron en eventos sociales del siglo XVIII en Japón, con el propósito de entretener y ofreciéndole al pintor una oportunidad para vender su obra y mostrar sus capacidades técnicas, atrayendo potenciales mecenas¹²⁴.

Un registro escrito de 1749, describe a Ike no Taiga (1723-1776), destacado y reconocido pintor en su época, realizando una pintura en vivo de “Los cuatro caballeros” rodeado de muchos testigos, en ocasión de una partida de la residencia de un Daimyo, en la que pernoctó en su viaje por la zona este de Japón. Los hechos sugieren que estas pinturas fueron una expresión de agradecimiento al anfitrión. En esta ocasión Ike no Taiga no utilizó pinceles, sino sus dedos, manos y uñas, una técnica conocida

¹²² Según Bush (p.7), no hay paralelo en occidente, en donde el retrato del artista como artesano o profesional viró en el siglo XIX a un perfil individualista, separado de la sociedad, románticamente aislado en la lucha solitaria del artista con su material mientras que en la China Song, el perfil del artista individualista se desarrollaba en un contexto social, donde era común crear obras en compañía de amigos y colegas en fiestas con alcohol.

¹²³ Mi Fu, Hua-shih, traducido por Bush, p.9

¹²⁴ Artistas urbanos bunjin(o literati en japonés) viajaban bajo el alero financiero de mecenas en las provincias u otras ciudades, incluyendo comerciantes, samurai y daimios, quienes los alojaban en sus residencias con la expectativa de recibir de ellos instrucción artística, esta práctica era conocida en Edo como “Invitado de Tinta Literati”(jp.*Bunjinbokkyaku*).Guth, Christine. *Art of Edo Japan : the artist and the city 1615-1868*.New York : H.N. Abrams , 1996, p.161.

como *shitōga*¹²⁵ y sobre seda realizó una serie de pinturas, el testigo NoroGenjō (1693-1761), lo describió así; “*No usa pinceles, sino pinta con sus dedos de forma en que transmite el espíritu...Su nombre florece, nobles y aristócratas vienen a verlo. Extiende seda cruda sobre la mesa y pinta orquídeas, crisantemos, ciruelos y bambú. Todo lo que pinta es nuevo y fresco*”¹²⁶.

Genjō halaga al pintor en un discurso que lo identifica con el idealismo literati al reconocer a Taiga como capaz de “*de transmitir el espíritu*”, pero fue Taiga quien se puso en esa posición halagadora, representándose a sí mismo como merecedor de poner en práctica los ideales Neo-confucianistas al elegir “Los cuatro Caballeros” como tema de su pintura. Composiciones simples y técnica hermana de la caligrafía¹²⁷, el *sumie* es óptimo para sesiones de pinturas espontáneas, conocidas como sesiones de “pinturas de una sentada” (jp. *sekiga*). Es probable que Taiga haya pintado los trazos de un caballero tras otro, cada uno en su propia pieza de seda¹²⁸.

Una vez finalizada la “sesión de una sentada” o *sekiga*, Taiga distribuyó las pinturas entre la audiencia, una audiencia de elite para la cual Taiga eligió usar seda en vez de papel, un material mucho más caro. Esta situación en la que un pintor en tránsito, de viaje, distribuye obras entre audiencias reunidas en torno a su figura, es un ejemplo de como un artista del periodo Edo podía financiar sus viajes, así las pinturas de *sumie* en vivo, también tenían una dimensión de entretenimiento y de trueque, en cuanto una pintura, así como el acto mismo de realizar una sesión de pintura en vivo frente a una audiencia, podía tener un valor comercial de intercambio.

KamedaBōsai (1752-1826) es otro ejemplo de un artista que financió viajes, o al menos parte de estos, realizando pinturas para sus anfitriones. Autoproclamado literati residente de Edo, justo antes de embarcarse a la isla de Sado, pintó un set de cuatro

¹²⁵En “Records of the Famous Painters of all Dynasties” por Zhang Yanyuan, 847.Traducido en KlaasRuitenbeek; en un ensayo por Joan Stanley-Baker. *Discarding the brush; GaoQipei (1660-1734) and the art of Chinese finger painting/ SchilderenZonderPenseel :GaoQipei (1660-1734) en de Chinese vingerschilderkunst*.Publicadopor Rijksmuseum, Snoeck-Ducaju& Zoon en Amsterdam, Gent .1992

¹²⁶ Con ocasión de la partida de Taiga desde la ciudad de Edo (citado en TakedaKōichi, “Kō Fuyō”p.40), NoroGenjō (1693-1761), especialista en estudios holandeses escribe sobre la performance de Taiga en la mansión de un Daimyo. Genjō especifica que cada miembro de la audiencia recibió una pintura. Takeuchi, Melinda Taiga's true views : the language of landscape painting in eighteenth-century Japan. Stanford, Calif. : Stanford UniversityPress , c1992 p.20.

¹²⁷ La técnica de la pintura monocroma de bambú se aprendía a través de los mismos pasos y trazos de la disciplina caligráfica, y al igual que las caligrafías,, las pinturas de bambú y por extensión, todas las pinturas de *sumie*, servían como autoretratos del pintor (Jaanus, JapaneseArchitecture and Art Net UsersSystem, <http://www.aisf.or.jp/>).

¹²⁸Felice Fischer y Kyoko Kinoshita *Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran : Japanese masters of the brush*. New Haven : Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press , c2007. P.384

paneles, cada uno de “Los cuatro caballeros”, obras que quedaron en posesión de una familia de ricos comerciantes, anfitriona en su viaje por la costa de Niigata¹²⁹. KamedaBōsai, era un pintor, intelectual, historiador, calígrafo y poeta, que seguía a conciencia el ideal del literati chino. Miembro de la corriente artística *Bunjinga*, al igual que Taiga, su interés y el de sus pares *bunjin*, o literati japoneses (conocidos también como pintores en el estilo *nanga*), era de reinstaurar en Japón la corriente literati china, como atentos de estar al día con las últimas tendencias artísticas de su China contemporánea¹³⁰. Bōsai se autorretrataba en sus poemas como un poeta y pintor excéntrico, borracho, desapegado y despreocupado de banalidades materiales, todas cualidades ideales del literati que expresaban un desapego físico, mental y social.

La pintura en vivo también fué medio de transmisión e importación de una nueva técnica pictórica desde China a Japón. Por ejemplo, la anterior mencionada técnica de pintura de dedos o *shitōga*, originaria de la China Tang, fue introducida en el periodo Edo en un contexto donde los artistas japoneses de este y oeste se veían obligados a viajar al sur del archipiélago para presenciar las pinturas en vivo realizadas por maestros pintores chinos nativos. Así, artistas como YanagizawaKien, pioneros del movimiento *bunjin* o literati japonés¹³¹, viajaban a Nagasaki para aprender de primera fuente sobre las novedades que traían los pintores chinos, quienes estaban reclusos en estas zonas de puertos bajo la autoridad del gobierno Tokugawa y sus políticas de aislamiento (*sakoku*). Kien fue de los primeros japoneses en aprender la pintura de dedos en esta zona por medio de presenciar en directo al maestro chino de pintura ShenNanping (jp.ShinNanpin), a quien se le atribuye haber transmitido esta técnica a Japón por medio de demostraciones en vivo de *shitōga*. A su vez, el maestro YanizawaKien, replica lo presenciado y expande la transmisión de la técnica por medio de sus propias performance, como se describe en un poema de YanadaZeigan (1652-1757) inscrito por él en una pintura shitouga de Kien, titulado *Observando una pintura de dedos de Kien;*
“Usando sus dedos como un pincel, él trabaja un bambú a la tinta.

*Como un rayo, gira su mano palma arriba y abajo,
 Su dedo índice y dedo tercero se mueven velozmente,*

¹²⁹ Los cuatro paneles se encuentran hoy en la colección Kato, en Izumozaki. Sólo los ciruelos son reproducidos en Addiss, Stephen. *The world of Kameda Bōsai : the calligraphy, poetry, painting, and artistic circle of a Japanese literatus*, Lawrence, KS : University Press of Kansas , 1984. p.49

¹³⁰ Dinastía Qing

¹³¹ Joan Stanley-baker es autora de un profundo estudio en la materia específica de la transmisión de los ideales literati a Japonpremoderno. *The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan: Notes on the Early Phase (1661-1799)* Centre for Japanese Studies. The University of Michigan 1992.

*En un instante ha creado un bambú esplendido*¹³².

La asociación del bambú con la velocidad al crear una pintura en un instante se explica por los pocos y simples trazos con los que se puede componer una pintura monocroma de bambú, similar a formar un ideograma con trazos caligráficos. Mientras Kien pintó principalmente bambú, Ika no Taiga¹³³, su discípulo, expandió los temas del *shitōga* más allá de los cuatro caballeros pintando también muchos paisajes. Contemporáneo a Taiga, GionNankai (1677-1751), un relevante pintor Confucianista y pionero también del movimiento *bunjinga*, describió a Taiga en acción; “*Cuando lo vi pintar con sus dedos fui doblemente sorprendido. No usa pinceles, sino que hunde la punta de sus dedos en la tinta y gotea por aquí y por allá siguiendo su inspiración. Flores, pastos, pájaros, figuras humanas, bambú y árboles son todos creados en un trazo con gran confianza y elegancia*”¹³⁴.

Sería muy difícil exagerar sobre el gran atractivo que tenía para la comunidad artística de Edo todo lo que tuviera relación con el mundo cultural de los literati chinos, tanto históricos como contemporáneos. Artistas e intelectuales japoneses de todas las escuelas, se formaban en la escritura china, en su historia cultural, incluso emulaban sus costumbres cotidianas como vestimentas, alimentación y en el tipo y estilo de tomar el té, por ejemplo.

Los protagonistas japoneses de *sekiga* como los mencionados Taiga, Kien y Bōsai, también anhelaban participar como espectadores y aprender de otros, especialmente atractivas pero escasas eran aquellas instancias en que podían ver en acción a maestros chinos nativos. Aparte de Nagasaki, que era destino ineludible de artistas¹³⁵ que querían entrar en contacto con la cultura continental, los monasterios Zen de la secta Obaku que se introdujo en el periodo Edo, también se convirtieron en una alternativa como centros de aprendizaje de la cultura china contemporánea¹³⁶, ya que los monjes chinos que los fundaron y dirigían eran los únicos extranjeros a los que el shogunato les permitió excepcionalmente ingresar al interior del país.

¹³² (tanaka:81, finger painting in tokugawa japan p.74). Los escritos de YanadaZeigan fueron publicados entre 1741-1750.

¹³³Ike Taiga estudió pintura con YanagisaawaKien en su adolescencia,entre1738 y 1741.

¹³⁴Tanaka 79 sobre la pintura de dedos, shitouga, en Japón del periodo Tokugawa p.74

¹³⁵ Además de Nagasaki, existían otros pocos puertos activos comercialmente a los extranjeros, como la isla de Tsuchima, pero Nagasaki era mucho más relevante para la influencia cultural.

¹³⁶ Los monjes Chinos de la secta Obaku Zen, eran los únicos inmigrantes a los que se les estaba permitido viajar al interior del país, estableciéndose en monasterios fundados con el apoyo del shogunato Tokugawa. Estos monasterios como el Mampukuji en Kyoto, atraían a artistas e intelectuales como centro de cultura china.

En este contexto de renovado interés por la cultura China, que incluía desde la oficialidad del shogunato Tokugawa hasta a artistas marginales, debían sobrellevar las limitantes de aislamiento, por tanto, eran preciados los objetos importados de la china Qing que lograban ingresar al país. Los libros ilustrados principalmente adquirieron protagonismo como medio de transmisión artística, pero de todos modos, no se comparaba con la anhelada oportunidad de ver con sus propios ojos a los maestros extranjeros manejar la técnica del pincel y la tinta.

Sin duda, otra alternativa de entrar en contacto con la cultura continental la ofrecieron las embajadas coreanas que desembarcaron en Japón, recorriendo gran parte del territorio del país en espectaculares procesiones desde Kyushu al sur hasta la capital Shogunal de Edo, en el este de la isla grande de Honshu. El impacto que provocaba el paso de estas embajadas revolucionaba el país completo, y los artistas, ávidos de cualquier contacto con la fuente originaria de la cultura literati, quedaban fascinados con la chance de poder ver en vivo a los recién llegados pintar *sumie*.

Para los japoneses, China y Corea, aparte de sus diferencias geográficas y políticas, no eran considerados como dos culturas diferentes. Es más, los coreanos que desembarcaron en Japón, se consideraban a sí mismos como los mejores embajadores de la cultura China, llamándose a sí mismos como “Pequeña China” o “China del Este”, ya que creían que a diferencia de sus contemporáneos del centro, ellos habían podido proteger y conservar la tradición, ajenos a la influencia de la dinastía Manchúes, y de otros extranjeros bárbaros¹³⁷.

Con la caída de la dinastía Ming en 1644, y el ascenso de la dinastía Manchú, Qing, Japón interrumpió las relaciones diplomáticas con China, y fue a través de Corea que Japón se mantuvo periódicamente informado. Pero las embajadas Coreanas fueron pocas y esporádicas, concretándose 12 visitas oficiales a Japón entre 1607 y 1811, por lo que solo hacía más magnífica la remota posibilidad, al menos una vez en la vida, de presenciar a un maestro del continente pintando en vivo.

Las embajadas Coreanas incluía a un grupo selecto de artistas profesionales y burócratas que también poseían talentos artísticos, algo muy convencional en la tradición confuciana que dice que para cultivar la virtud, hay que cultivar las artes. En el curso de la larga procesión desde el puerto hacia la capital shogunal, la ciudad de Edo, se organizaron actividades sociales para poder conocer y entretener a las visitas, quienes

¹³⁷BurglindJungmann , *Painters as envoys : Korean inspiration in eighteenth-century Japanese Nanga*. Princeton, N.J. : Princeton University Press , c2004, p.43.

tenían la disposición de pintar para un público presente. Estas actividades adquirieron el nombre de “conversaciones de pincel” por el importante rol que jugaban en ellas las sesiones de caligrafía y pintura. En la embajada de 1682, se organizaron “conversaciones de pincel” en Osaka, Kioto, Edo y también en algunas estaciones en la ruta Tokaidō, como el templo Seikenji. Entusiasmados intelectuales y artistas japoneses viajaban de toda parte de Japón para presenciar estas demostraciones de caligrafía y pintura en vivo en la ruta. Durante estos sekiga, los pintores y calígrafos oficiales de la embajada tenían la gran tarea de responder a la gran cantidad de peticiones por parte de una deseosa audiencia, por ejemplo existe el registro de que uno de los pintores oficiales de la embajada, hizo 65 pinturas en un día, mientras otro pintaba 5 rollos por día.

Tanto coreanos como japoneses estaban familiarizados con la iconografía de “los cuatro caballeros”, por lo que era un espacio común el verlas realizarse en estas “conversaciones de pincel”. Los ya mencionados “Manual de las ocho variedades” (jp. *HasshuGafu*) y “El manual del jardín de la semilla de mostaza” (jp. *KaishienGaden*), junto al Manual del Bambú¹³⁸, fueron publicaciones influyentes en las comunidades artísticas de China, Corea y Japón, y que eran promovidos por estas embajadas, como lo confirma la ocasión de una “conversación de pincel” de 1711, organizada por el artista GionNankai, quien recibió de parte de la comitiva, una copia original de la segunda edición del “Manual de la Semilla de Mostaza”, aquel que incluía los cuatro subcapítulos dedicados exclusivamente a cada uno de “los cuatro caballeros”.

30 años después, en 1748, la embajada coreana llegó junto a cientos de artistas y burócratas seleccionados para la misión. El artista e intelectual YanagizawaKien organizó una “conversación de pincel” el quinto mes de 1748 en Kioto, donde fue protagonista Ch’oePuk (1712-c.1786), famoso pintor en Corea, maravilló a las audiencias¹³⁹ con su pintura monocroma de bambú y otros caballeros, pero con una técnica poco convencional y novedosa, reemplazando el pincel por sus propios dedos (sólo algunos pocos como Kien y Taiga ya conocían esta técnica de pintura de dedos o *shitōga*, por medio de demostraciones de pintores chinos radicados en Nagasaki).

Las escasas, y por ello preciosas oportunidades que ofrecían las “conversaciones de pincel” con las embajadas coreanas, influenciaron a la comunidad artística local con su reinterpretación de “los cuatro caballeros”. Durante las sesiones de caligrafía y pintura en vivo.

138

139

A modo de conclusión, quisiera hacer énfasis en el rol estimulante y didáctico de las presentaciones de *sumie* en vivo, en un periodo en el que cada vez era más aceptado ser pintor autodidacta, estas venían a complementar lo que se podía aprender de los manuales de pintura. Además, las *sekiga* (o sesiones de pintura de una sentada) también entretenían a diversas audiencias, desde íntimas reuniones de elite como la que presencié a Taiga pintar con sus dedos en la residencia de un Daimyo, así como la audiencia más masiva que pagaba su entrada para asistir a los *shogakai* (encuentros de caligrafía y pintura) en los distritos de entretenimiento de Kioto, Osaka y Edo. Por otra parte, vimos cómo estas performance cumplían un rol comercial para la vida profesional de un pintor en cuanto financiaba sus viajes o directamente, eran una oportunidad para vender los resultados de estas improvisadas sesiones de pintura.

Existen multiplicidad de instancias sociales para la pintura monocroma en vivo del periodo Edo, pero todas encontraban un lugar común en la cita histórica al modelo del literati chino, quienes legitimaron la pintura monocroma en el siglo XI, como un estilo propio, dando a conocer la pintura *sumie* como pintura literati. La pintura en vivo encuentra eco en figuras históricas idealizadas, ejemplos de moral y virtud neo confuciana, como Su Shi, quien al mismo tiempo se da a conocer a través de la literatura como un artista integral que encontraba ocasión de pintar en relajadas ocasiones sociales donde la ingesta de alcohol resultaba en un ánimo fluido y despojado de normas.

Para finalizar, quisiera repasar las razones técnicas que hacen del *sumie*, una técnica apta y adecuada para estas espontáneas pinturas en vivo. La materia prima básica es la misma que la caligrafía; sólo se requería una barra de tinta, una piedra *suzuri*, agua, pincel y papel, todos elementos que eran fáciles de transportar o conseguir en cualquier residencia.

La pintura monocroma de bambú, orquídeas, crisantemos y ciruelo en flor, ofrecían composiciones simples y hasta cierto punto técnicamente sencillas que lo hacían adecuada para una ejecución rápida, y por ello, apta para una improvisada performance. “Los cuatro caballeros” eran parte habitual del repertorio de estas “pinturas de una sentada”, tanto en China, Corea y Japón. Si bien podría entenderse estas pinturas como expresiones de una convención pictórica que no permite mucha variación, desde mi punto de vista, eso está muy alejado de la verdad, ya que esos simples trazos están llenos de expresividad; fuerte o sutil, abstractos o detallistas; claros u oscuros, hablan de la personalidad de cada autor, o mejor aún, si el pintor se ha abandonado a sí mismo,

son los trazos los que hablan de esos instantes, esos momentos de espontánea expresión, instantes que le dan vida y riqueza a las infinitas variaciones de las obras de sumie.

Bibliografía

Addiss, Stephen. *The world of Kameda Bōsai : the calligraphy, poetry, painting, and artistic circle of a Japanese literatus*, Lawrence, KS : University Press of Kansas , 1984.

Aoki Masaru, Aoki Masaru zenchu青木正児全集 , chūkabunjingadan, 中華文人画談,東京 : 春秋社 , 1969-1975

Beerens, Anna, *Friends, Acquaintances, Pupils, and Patrons—Japanese Intellectual Life in the Late Eighteenth Century: A Prosopographical Approach*. Leiden University Press, 2006. www.denki-etcetera.nl, march, 2008

Bickford, Maggie *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*. Cambridge University Press 1996

Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting: Su Shi (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636)*. Harvard University Press. 1971.

BurglindJungmann Painters as envoys : Korean inspiration in eighteenth-century Japanese Nanga. Princeton, N.J. : Princeton University Press , c2004

Cahill, James, *Scholar painters of Japan : the Nanga school / Asia Society ; distributed by New York Graphic Society; 1972*

Felice Fischer with Kyoko Kinoshita ; with essays by Jonathan Chaves, Sadako Ohki, and Shimatani Hiroyuki. *Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran : Japanese masters of the brush*. New Haven : Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press , c2007

Gerhart, Karen M. *Talent, Training And Power: The Kanō Painting Workshop In The Seventeenth Century*, Chapter 1 Pp. 9-30 In *Copying The Master And Stealing His Secrets Talent And Training In Japanese Painting* by Brenda G. Jordan And Victoria Weston Editors. University Of Hawaii Press, Honolulu, 2003.

Guth, Christine. *Art of Edo Japan : the artist and the city 1615-1868*. New York : H.N. Abrams , 1996

Jaanus, Japanese Architecture and Art Net Users System, (<http://www.aisf.or.jp>)

COLECCIÓN ALADAA

- Jordan, Brenda. *Learning in likely places : varieties of apprenticeship in Japan* . Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press , 1998
- KlaasRuitenbeek, editor ; with an essay by Joan Stanley-Baker. ***Discarding the brush; GaoQipei (1660-1734) and the art of Chinese finger painting/ SchilderenZonderPenseel :GaoQipei (1660-1734) en de Chinese vingerschilderkunst*** .Published by Rijksmuseum, Snoeck-Ducaju& Zoon in Amsterdam, Gent . 1992
- Kobayashi, Hiromitsu, The Development of the Comprehensive Painting Manuals in the Late Ming "Huanpu in Wan Li period) The National Palace Museum Research Quarterly vol.22.no.2 (Winter 2005) pp.167-198
- Kobayashi, Hiromitsu, *Transmission and Appropriation of Chinese Figural motifs in the Late Momoyama and Late Edo Periods of Japan*, unpublished
- Markus, Andrew, *Shogakai: Celebrity Banquets of The Late Edo Period*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 53, No. 1 (Jun., 1993), pp. 135-167
- Stanley-Baker, Joan. *The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan: Notes on the Early Phase (1661-1799)* Centre for Japanese Studies. The University of Michigan 1992.
- Sze, Mai Mai (editor and translator) *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*. Princeton University Press, 1978
- Takeuchi, Melinda editor. *The Artist as Professional in Japan*. Stanford University Press, California 2004
- Yonezawa, Yoshiho and Chu Yoshizawa. *Japanese painting in the literati style*, ; translated and adapted by Betty Iverson Monroe Tokyo : Heibonsha , 1974

**Conferencia de cierre del XIV Congreso Internacional de
ALADAA.**

Biografía del expositor, Dr. Harumia Befu (Stanford University).



Vivió en Japón durante la Segunda Guerra Mundial desde su infancia, llegando a perder su lengua nativa, el inglés. Regresó a los Estados Unidos después de la guerra para realizar sus estudios universitarios. Obtuvo una licenciatura en Antropología, en la Universidad de California en Los Ángeles, luego una Maestra en Estudios del Lejano Oriente en la Universidad de Michigan y el Doctorado en Antropología, en la Universidad de Wisconsin. Comenzó a trabajar como docente en la Universidad de Stanford en 1965 y continuó allí hasta su retiro en 1996. Desde entonces dictó clases y conferencias en Japón, otros países de Asia y en Europa. Ha recibido fondos de investigación provenientes de la National Science Foundation, Wenner – Gren foundation, Japan Foundation, Fulbright-Hays, guggenheim, SSRC-ACLS, etc. Sus publicaciones incluyen JAPAN, AN ANTHROPOLOGICAL INTRODUCTION, HEGEMONY OF HOMOGENEITY, GLOBALIZATION AND SOCIAL CHANGE IN CONTEMPORARY JAPAN, GLOBALIZING JAPAN, JAPANESE DIVERSITY DILEMMA y otras.

Conferencia de cierre del XIV Congreso Internacional de ALADAA.: “The Individual, History, and Area Studies”

Harumia Befu (Stanford University)

La Plata, Pcia. de Buenos Aires, república Argentina

(17 de Agosto, 2013)

The thesis I wish to present in this paper is that (1) how area studies is narrated is a function of the biographical background of the scholar exercising the scholarship; (2) area studies scholarship takes place in the vicissitudes of the historical circumstance in which a particular area studies finds itself in a given country; and (3) particular theoretical development taking place in a given discipline at a specific time in history impacts understanding and interpretations of data. I wish to illustrate these points with the anthropological field of Japanese studies in the United States, with the ultimate purpose of demonstrating how area studies might develop in Latin America.

In the following I outline the nature of Japanese studies mainly in the United States, but with some additional data from Europe and elsewhere to illustrate the point that Japanese studies differs from country to country depending on the historical circumstance and historical relationship to Japan as well as the nature of the received theoretical orientation of the discipline adopted. I present this case hopefully as a mirror for area studies in Latin America, namely to argue that Latin America's particular country's area studies of a particular area, such as Nigeria or Namibia or China or Japan would have different outcome, resulting in differing approaches. And the result would be different depending on which Latin American country in which the said area studies is taking place. Thirdly, how area studies is conducted would vary depending on the scholar conducting the research.

The role of the individual scholar

In order to understand the following analysis of the anthropology of Japan as conducted in the United States, I must digress and refer to my experience in Japan as a youth. I spent the most formative years of my life, from ages six to seventeen, in Japan. This was the time when Japan entered the final years of its imperial expansion through military aggression throughout East and Southeast Asia. Domestically, and more importantly for me as a growing boy, this was the time of ultra-nationalistic indoctrination in schools. Mythic righteousness of Japan as a nation ruled by an emperor who presumably descended from the Sun Goddess, on the one hand, and presumed justice of Japan's imperialistic expansion, on the other, were absolute and never to be doubted, at least among school girls and boys in the primary and secondary education, such as myself, even when the military was losing the war, when hundreds of thousands of soldiers were losing lives in the front line, and when cities were burning at home--not until 1945, when Japan declared unconditional surrender to the Allied Powers.

Overnight Japanese political leaders recanted and admitted their wrong doing, abandoning the emperor-worshipping ideology. Now they were full of praise about the enemies of yester years for their "democracy" as if they saw no contradiction between themselves of yesterday and today. Worse yet, they acted as if they understood what democracy was. In my youthful untainted and innocent mind, this action was totally confusing, incomprehensible, and moreover inexcusable. As a result, in the immediate postwar years I developed deep-seated misgivings about political systems even when I returned to the United States in 1947—two years after Japanese leaders admitted they were wrong in engaging in war against the United States. If the Japanese political system, for which I had been indoctrinated to sacrifice my life and in which I was instilled unshakable belief in the victory of Japan, can be toppled overnight by outsiders and if the toppling can be accepted by Japanese political leaders who had commanded young boys and girls to die for the country and for the emperor rather than accept defeat, what assurance was there for any other political system to be able to enjoy absolute acceptance? These misgivings applied to the political system of the United States and its underlying democratic ideology when I returned to the United States: if the Japanese political system is untrustworthy, how can the American system be trustworthy? I will develop the relationship of this observation to the anthropology of Japan later.

Hegemonic anthropology practiced by Americans

The anthropology I began studying in college after returning to the United States, was taught as a hegemonic discipline about culture and society; as such, this discipline, as taught in the United States, came under my suspicion. This anthropology began to look more and more like a wing of the ideological hegemony of the United States in that this discipline was predicated on assumptions of political values of the United States, such as equality, democracy, feminism, human justice, etc. as the discipline's own agenda as if they were universal values. I am not disparaging such values, but there should be explicit acknowledgement of these assumptions in the discipline. However, as it is, the anthropology of the United States is a machine to propagate political values of the nation in which it is imbedded.

As a result, anthropology in the United States, with its large numbers of followers as counted in the membership of the American Anthropological Association with its 12,000 members--granted a certain number are foreigners--is able to dominate the academic field of anthropology worldwide. What supports this dominance is the relatively sumptuous financial backing of the field by public and private funding, plus the hegemonic influence of the American military and economic power. This hegemonic dominance is reinforced by English language imperialism, which was begun with British imperialism: the latter utilized English as the language to rule over its worldwide dominion, and thus managed to spread the language throughout the British Empire. This military, political, economic, and linguistic dominance was taken over by the United States after World War II. Thus American anthropology is able to maintain its world dominance because it operates in the shadow of such powerful external support. Had it not been for such support—that is, strip the United States of its global, military and economic might and strip American anthropology of its large membership (supported by the powerful US economy), and finally strip the United States of its English language advantage in communicating with the world—would American anthropology enjoy the current vogue and popularity worldwide? Not likely.

The American anthropology of Japan

COLECCIÓN ALADAA

It is this particular anthropology that I began to study after returning from Japan two years after Japan's defeat in World War II. My first task was to re-learn English, which I had totally unlearned while in Japan during the war. In college, I majored in anthropology, and in 1954 enrolled in the graduate program at the University of Michigan, specializing in the anthropology of Japan. In those days, not much literature was available on the topic to study. John Embree was the only anthropologist who wrote about Japan before WWII. After the war, Ruth Benedict, Robert Smith, John Cornell, Edward Norbeck, Richard Beardsley, William Burd, and William Lebra were about the only anthropologists who wrote about Japan. Taking the Ph. D. examination was rather simple since there was not much to read in English or in other languages than Japanese. There was little expectation in Ph.D. examination in disciplines such as anthropology or sociology to be conversant with professional literature in Japanese language. Examination was based almost exclusively on available literature in English. In most part, literature in European languages, too, was not part of the required reading. This practice and expectation resulted in isolating US scholarship on Japan, where United States scholars tended to be oblivious of scholarship on Japan in the rest of the world including Europe. It also meant American scholars' relative ignorance of developments on Japan in Japanese academia. At least, in those days, a foreign language was required to pass the doctoral examination. Those who specialized in the anthropology of Japan naturally took the foreign language examination in Japanese. This requirement has been dropped in many anthropology departments in the United States now, on the erroneous assumption that by now enough anthropological literature on Japan has been produced in English to obviate the need to master the Japanese language and be familiar with anthropological literature on Japan in Japanese.

As more and more scholars began to join all fields of Japanese studies, universities in the United States began to organize centers to administer and coordinate Japanese studies, many with a dozen or more faculty members—at Harvard, Yale, Princeton, Columbia, Chicago, University of California at Berkeley, Stanford, etc., where scholars in humanities and social sciences were appointed in various disciplines, such as literature, religious studies, art history, political science, sociology, anthropology, etc. Also, scholarly organizations spanning the country and beyond national and regional boundaries began to develop, such as (Europe-based) Japan Anthropology Workshop, European Association for Japanese Studies, Japanese Studies

Association of Australia, (Japan-based) Anthropology of Japan in Japan, etc. Curiously, the United States does not have any such scholarly organization specializing on Japan. I have personally proposed a “World Association for Japanese Studies” several years ago at a conference organized by the International Research Center for Japanese Studies (commonly known as Nichi-Bun-Ken) in Kyoto, but did not receive wide acceptance. Perhaps time was premature. But I think it is high time we re-initiate such an organization.

European versus American approaches to Japanese studies

It is essential at this point to appreciate divergent approaches to Japanese studies in different parts of the world. Several years ago, Josef Kreiner, the then director of the German Institute for Japanese Studies in Tokyo, and I organized a conference to discuss this subject with respect to Japanese studies in Europe and North America. (Befu and Kreiner 1992) I pointed out divergent approaches adopted in different countries on the basis of (a) historical circumstances of connection with Japan and (b) the nature of humanistic studies in respective countries which more or less defined the shape of the Japanese studies to develop in these countries¹⁴⁰. (1)

Briefly, European countries differ from the United States in a fundamental way in that in the former, philology constitutes the foundation and core of area studies, such as linguistics, history, religion, literature, and other humanistic disciplines, which were already well developed in Europe when Japanese studies began in mid-19th century. Thus Japanese studies followed the same basic pattern of emphasizing humanistic disciplines, where language constituted the core of the basic training. This is not to assume that all European countries followed the same basic pattern in the development of Japanese studies. Indeed, depending on how and when each country made contacts with Japan and how closely they maintained their relationship with Japan, divergent patterns did develop among them, although for our brief analysis we shall not amplify this point.

¹⁴⁰ In this respect a new comparative research on Japanese studies is very much needed for the whole of Latin America. I hope such an undertaking will be conducted soon.

In the United States, on the other hand, area studies were led by, though not begun with, practical concerns of political economy, and humanistic disciplines more or less followed suit. In case of Japan, in particular, the field rapidly developed to fight the war against Japan, and later to execute military occupation of Japan, and still later to compete successfully with Japan's economic and industrial development as Japan became the 2nd largest economy of the world in the 1960s after the United States. Humanistic studies were never central to this national endeavor.

One immediate difference one sees between Europe and the United States in this respect is the thorough going training in Japanese language in European countries; this is a consequence of the fact that humanistic fields constitute the foundation of the various disciplines. Even students in social science fields, such as anthropology or economics, receive thorough language training in Europe. In the United States, on the other hand, in great part due to the fact that advanced degrees are obtained in respective disciplines where foreign language training is slighted or even neglected, rather than in Japanese studies, students in social science departments generally do not receive adequate language training. Many are very poorly trained, particularly in anthropology, since the basic methodology emphasizes field research, where conversation with natives takes precedence, and reading documents takes secondary place. What aggravates this situation nowadays is the fact that a considerable amount of research literature is by now available in English. Some scholars spend most of the available time searching and reading material in English, and tend to neglect sources in Japanese; some scholars are not even aware of invaluable sources in available in Japanese. Even if they are aware, their limited language ability interferes with their desire to access such sources. American dominance in world economy and in international politics as well as English language hegemony encourages American scholars to ignore scholarship in other languages than in English.

In the 1970s and 1980's an increasing number of Japan specialists were being trained in the United States. This was in great part stimulated by the fact that the United States had fought one of the bloodiest and most expensive wars in its history in terms of human lives and expenditure in war materiel. Also, the United States was the major occupier of Japan among the Allied powers--with millions of GIs and their families rotating in and out of Japan throughout the Occupation period from 1945 to 1952; even after the formal Occupation ended, American bases remained all over Japan, and in fact

are still there, mainly in Okinawa—with military personnel and their families still stationed there. Thus American interest in Japan was born in a serious conflict and maintained through the military Occupation and handing down of the Occupation-made constitution. American interest was strong in keeping Japan as its ally in the fast-developing cold war era. Additionally, so many Americans experiencing Japan first hand created a political and social environment where American interest in Japan was very much “in the air” for several decades to come after the war.

To review briefly, the decades of the 1950s through the 1970s were no doubt “the Japanese decades” in the United States due to the wartime and postwar interest generated in political and social fields, which were further fueled by Japan’s meteoric rise in the 1960’s on as an industrial power that the United States now had to contend with, often likened to the phoenix rising out of the ashes of a war-devastated nation. Japanese products, from textile to steel to shipbuilding to automobile began to flood and even threaten the American market, while the United States military continued to exercise power and strength in East Asia. The United States was anxious, on one hand, to keep Japan as a vital ally and as the frontline of defense against Soviet Russia and communist China in the now developing cold war, and on the other hand, to stem Japan’s economic development from interfering with the American effort to maintain its economic hegemony.

It was thus that Japanese studies in the United States began, greatly aided by the availability of relatively abundant research funds and scholarship, first and foremost by public funds as well as private funds, as both and public and private sectors keenly realized national interest in training experts in Japanese studies. Support for Japanese studies also came from the Japanese government, which was equally interested in spreading knowledge about Japan in the United States through making scholarships and fellowships available to foreigners, notably Americans.

In short the rise of Japanese studies in the postwar United States was in tandem with the keen American interest in Japan, both military and economic. It is highly interesting to note that this pattern is repeated now with respect to the American military and economic interest in China and the increasing investment in Chinese studies, both by the government and by the private sector, e.g., providing research grants and educational resources.

Theoretical interests of American anthropological impacting Japanese studies

While the number of Japanese specialists thus increased phenomenally in postwar years, at the same time in anthropology, at least, as theoretical interests shifted from time to time, anthropologists of Japan followed suit.

When John Embree was a graduate student at the University of Chicago, Radcliffe-Brown, from the United Kingdom, was teaching his structural-functional theory there. Hence Embree's analysis of Suyé Mura (Embree 1939) was a straight Radcliffe-Brownian analysis, and it was as incisive and dull as his mentor's work. Interestingly, his wife, Ella Lury Wiswell, who was in the field with him in 1930, published her findings of the 1930 Suyé Mura in *Women of Suyé Mura* much later, in 1982, with Robert J. Smith (1982). This was the heyday of the feminist movement in the United States, and the book depicts these women as strong, willful individuals, something never suspected in Embree's 1939 book. Thus both books are in effect products of the time.

In the early postwar years, anthropology in the United States enjoyed the heydays of the so-called "national character" studies, or otherwise known as "culture and personality" approach. Anthropology of Japan followed suit, with Douglas Haring, William Caudill, and George DeVos among others, writing in this vein.

Methodologically these anthropologists used the "distant anthropology" method: They studied cultures in war, and had to basically use print material rather than field data since given the conflict situation, field work was well nigh impossible. Ruth Benedict's *The Chrysanthemum and the Sword* (1946) was a prominent product of the time, basically using prewar print material to write a book about Japanese character and value, although she significantly supplemented printed data with interviews with Japanese immigrants interned in relocation camps as substitution for field research and interviewing Japanese in Japan. Since these immigrants were not only not in Japan, they were in an extra-ordinary circumstance of living in the confinement of barracks constructed in barbed-wire camps, one could not expect to collect the kind of data that one can in Japan. Benedict had no illusion of doing so. It should be added that

Benedict's work was not squarely in the "culture and personality" school, as she dealt with cultural values as much as with personality issues.

The tried and true anthropological field method of staying in a community for months or even over a year to gather data, which was the hallmark of the structural-functional approach, continued to be followed by most postwar American anthropologists working in Japan. David Plath, for one, went to rural Japan to study patterns of leisure (Plath 19xx). This method was particularly suited for studying rural agricultural communities, and in the immediate postwar years, most anthropologists did go to rural villages for their study in this postwar period. To be sure, anthropologists like Caudill and DeVos were already working in urban Japan in the 1950s and '60s.

This was the time Japan was going through a rapid urbanization process as the country was recovering from the destruction of the war, and gearing up for double-digit industrialization. Rural population declined rapidly from about 75% in 1946 to less than 50% in 1960 kept declining, in part accelerated by the land reform measure instituted in 1959-60, as more and more Japanese, especially middle school and high school graduates began to leave villages in exodus, and take jobs in urban areas with the rapidly expanding industrial sectors. Anthropologists followed rural exodus and began more and more to find research topics and field sites in urban Japan. As urban life is much more varied than life in rural Japan, research themes also took on varied character—from study of delinquency (DeVos 1962) to fish market (Bestor 2004), from bank (Rohlen 1974) to geisha (Dalby 1983), to popular culture (Craig 2000) and from Takarazuka entertainment (Robertson 1998) to day laborers (Gill 2001).

Reviewing the last eighty years of Japanese studies in the United States, to what extent has it been useful for other area studies? Two things come to my mind immediately. (1) In the United States, area studies is very much influenced by the political and economic development of the country in which Japanese studies is imbedded. As a country goes through a close relationship with another, positive or negative, knowledge about the other country becomes of vital national interest. The national government begins to invest in knowing more about that country; the public develops more interest in it; universities begin to develop programs to promote studies of that country; and finally more students take interest in learning about the country.

All these factors have circular impact such that they tend to mutually reinforce one another to create synergistic results.

Area studies are likely to go through development to support the national cause, for funding of area studies is very much dependent on availability of national budget. At least in the United States, area studies are considered to be hand-maidens of the national policy of the American government. In this context, it pays to be a proactive; that is, developing area studies is in the long run likely to pay back many-folds. I am reminded of the National Center for Japanese Studies in Vietnam, located in Hanoi, where in 1994 I was invited to lecture on Japan for a whole month. To be sure, funding was provided by the Japanese government in this case. Still in all, the Vietnamese government had to show interest in hosting a scholar for a whole month. “Research Center” may suggest an institution with well trained and seasoned scholars with language expertise under their belt. Upon arrival, however, I learned that although it was supposed to be a “research center” with full-time staff of about a dozen, actually only one handled Japanese adequately for research. And only one or two others had ever been to Japan. One should not disparage the effort of the Vietnamese government as being inept; rather we should praise its foresightedness in being proactive. The important point is that the government had the foresight to develop a program and start training its staff as Japanese capital was already beginning to move into the country and Vietnam and Japan were ready to develop stronger economic ties at a time when Japanese capital was already beginning to move out of China, or come directly to Vietnam for cheaper labor and more friendly political environment. Witness the huge loss Japanese businesses suffered in 20013 because of the riots, work stoppage, and factory damages in the anti-Japanese turmoil in China, instigated by territorial disputes over small border islands.

Intellectual biases

As for the role of the intellectual in area studies, the role is not just one in my view, looking at it from the vantage point of Japanese studies; instead there are several roles. First of all, scholars have the obligation to be intellectually honest in spelling out one’s assumptions and biases. An intellectual’s assertion is only as good as his/her assumptions and biases, on which assertions are based. Japanese studies in the United

States is fraught with assumptions of American superiority. American scholars of Japan are often oblivious of this bias, and look at Japan with condescension.

It is extremely important for area studies specialists to develop empathy for the culture and people they study. I used to know a budding American scholar of Japan who had lived in Japan for years, but had nothing good to say about the Japanese people; fortunately he left the Japanese studies field. American scholars of Japanese politics have characterized the Japan's political system as "one-and-a-half system," meaning that the government is monopolized by one dominant, Liberal Democratic Party and that opposition parties are there simply to validate the power of the dominant party by making opposition which does not amount to much. This characterization is derived, of course, from the US two-party system, where two parties alternate in dominating national politics—a system which US political analysts think is the best simply because it has been thus.

This is not to say we should not criticize a country or a people when criticism is called for. But the basis of criticism should always be made clear and transparent; and it should not be based on ethnocentric bias. This assumption is too often hidden or covered, being left for the reader to decipher.

Civic responsibilities of area studies

More importantly, area studies should make positive contributions to the betterment of the world and humankind, which can be done by helping to increase our knowledge and understanding of an area or areas. In humanities fields, whether the Japanese literature, or Chinese architecture, this stance has paid off handsomely by enriching our knowledge of cultures of distant lands. But more pro-actively, social scientists in area studies can help create a better world by collaborating with political or economic institution to treat humans more humanely through cultural understanding.

Better treatment of fellow humans is a pressing issue, when we observe war, slavery, torture, hunger, starvation, malnutrition, spread of disease. callous misunderstanding over the world, there is much area studies specialists can do to help reduce or eradicate ills and evils of the world. There is much we not only can do; it is our obligation to help make this world a better place to live.

Summation

Returning to my original point, area studies is country-specific and area-specific. For example, Japanese studies in Argentina would take shape in quite a different form than Argentina's Nigerian studies precisely because Argentina's historical relationship with Japan has been quite different from its historical relationship with Nigeria. Similarly, Japanese studies in Argentina would manifest very different results from that in Peru or Brazil. We need to zero in on specific historical relationship between the country studying and the countries to be studied. In addition we have to be aware of the theoretical approaches that are being taken in a given discipline at a specific time in a given country. Thus Chinese studies conducted in Brazil in the 21st century would be quite different from Chinese studies done in Peru in the 20th century partly because of the obvious empirical differences in the historical relationship between the two, but also because of the differences in the theoretical framework developed in two different periods.

Bibliography

Befu, Harumi and Josef Kreiner eds.

1992 Othernesses of Japan: Cultural and Historical Influences on Japanese Studies in Ten Countries. Philipp-Franz- von-Siebold-Stiftung Deutsches Institut fuer Japanstudien monographien 1. München, Iudicium.

Benedict, Ruth

1946 The chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture. Houghton Mufflin

Bestor, Theodore

2004 Tsukiji: The fish market at the center of the world. University of California Press

De Vos, George A.

1962 Deviancy and social change: a psychocultural evaluation of trends in Japanese

COLECCIÓN ALADAA

delinquency and suicide. University of California Press

Embree John

1939 Suye Mura: A Japanese Village. University of Chicago Press

Craig, Timothy J., 1947-

2000 Japan pop! : inside the world of Japanese popular culture. M.E. Sharpe

Dalby, Liza

1983 Geisha. University of California Press

Gill, Tom P.

2001 Men of uncertainty: The social organization of day laborers in contemporary Japan

Plath, David W.

1964 The after hours; modern Japan and the search for enjoyment. University of California Press

Robertson, Jennifer Ellen

1998 Takarazuka : sexual politics and popular culture in modern Japan

Berkeley : University of California Press

Rohlen, Thomas P.

1974 For harmony and strength : Japanese white-collar organization in anthropological perspective. Berkeley : University of California Press.

Smith, Robert J. and Ella Lury Wiswell

1982 Women of Suye Mura. University of Chicago Press

