

NOVEDADES ETERNAS

PROBLEMAS DEL DESEMBOQUE JAPONÉS EN LA CULTURA DE LA GLOBALIZACIÓN

ROBERTO FERNÁNDEZ

CAEAU. Universidad Abierta Interamericana

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.09>

Uno de los estudiosos españoles del *haiku* –la más tradicional forma poética nipona– Vicente Haya¹ indica lo siguiente:

El yunque en el que se forja la sensibilidad mística del japonés es la descripción pura, exacta, sin intromisiones del yo, de lo que sucede fuera del poeta; la atención plena al mundo que nos rodea. Lo que se llama en japonés “espíritu de shasei”. Shasei significa “esbozo del natural, describir lo que uno presencia”. Un haiku es una instantánea de la realidad. El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él.

Aparece allí por una parte, el hiper-realismo de imitar lo natural, desubjetivando al máxi-

mo la sensibilidad del poeta y por otra, la omnipotencia sensible del mundo que nos rodea, cuya imitación sólo es posible mediante un trabajo o camino (el Do) cuya mayor destreza será conseguir plasmar tal mimesis. Este es un programa clásico cuya vigencia presente afirma una sensación anacrónica que nos permite reconocer un Japón oscilante entre arcaísmo y posmodernidad, puente que soslaya la estética de la modernidad pero a la vez, posmodernidad o voluntad de discurso global que no es ni placentera ni cínica.

La ecuación más explicativa de un diseño idiosincrático en Japón es, quizá, la que conjunta los opuestos de *arcaísmo* y *postmodernidad*; es decir, si se quiere, una forma de escapar a la modernidad canónica y delimitar un formato cultural que pretende conjugar el compromiso con aspectos de tradición junto a una vocación de participación relevante en la

¹ Haya, V., *Haikú-Do: El haikú como camino espiritual*, Kairós, Barcelona, 2007.

economía global, en la que Japón detenta el tercer puesto, después de EE.UU y China².

Esa tradicionalidad quizá no retenga elementos importantes para significar la cultura presente de este país, diría traumáticamente occidentalizado, pero sí es usada como componente relevante tanto en criterios del procesamiento de las mercancías tanto autóctonas como exportables, cuanto en aspectos vinculados a los productos en sí y a la forma en que se define su *brand strategy*.

Después de la primera fase de contactos con Occidente –básicamente, las incursiones misionales portuguesas, holandesas, inglesas y españolas (entre éstas destaca la actividad catequística de San Francisco Javier hacia mediados del siglo XVI)–, el *shogunato* o *bakufu*, forma militarizada y aristocratizante de gobierno vigente desde el siglo XII, cerró las fronteras –salvo admitir pequeñas misiones holandesas en una sola ciudad, Nagasaki³– por más de dos siglos. Fue hasta la firma del acuerdo de apertura que estableció la misión militar norteamericana del Comodoro Perry en 1854 y poco después la restauración imperial encarnada en la dinastía Meiji que transcurrida entre 1868 y 1912, abre la vinculación con Europa y funda un estado moderno caracterizado por modalidades occidentales.

² Este artículo se basa en parte en el ensayo *Diseño Japón. Fusión de arcaísmo y posmodernidad* incluido en el libro de mi autoría *Arquitectura del Espejismo. Ensayos sobre la ciudad mediática y el fin de lo público*, Recolectores Urbanos, Málaga, 2017.

³ Durante la era Edo la única comunidad extranjera que negociaba con Japón era la holandesa y radicaba únicamente en la isla de Deshima en la bahía de Nagasaki. La novela *Mil Otoños*, de David Mitchell –Duomo, Barcelona, 2011– narra la vida de un representante comercial holandés, Jacob de Zoet en dicho enclave y allí se recrea verosimilmente la naturaleza de las relaciones del Imperio con Occidente.

Esa adopción implica un desmontaje brusco de instituciones como las del *shogunato* o la esclavitud, aunque también generará una retención más bien mítica de antiguas tradiciones como las de las castas guerreras de los *samurais* –el ala específicamente militar del *Shogun*– cuya perdurabilidad ha fluctuado entre los diversos intentos bélicos japoneses –como las guerras manchurianas antes de la primera Gran Guerra o la participación en la segunda Guerra Mundial– y diversas modalidades de insurreccionalidad en formas de guerrilla urbana que han actuado en diversos momentos y mantienen cierta sorda latencia. Todas ellas algo tienen que ver con el movimiento *sonno-joi*, armado por la casta feudal de los *daimios* para oponerse al shogun y a las fuerzas extranjeras, bajo una lealtad virtual al emperador.

Desde la apertura occidental, los *samurais* oscilaron entre su adscripción a los señores feudales –*daimio*– y en su independencia funcional en el caso de los *ronin* (prácticamente devenidos en mercenarios bélicos).

La modernización tardía, sobrevenida hacia 1870 implicó no sólo la occidentalización más o menos relevante de la sociedad y el Estado emprendida por los monarcas Meiji sino también, dada la voluntad de expandir un modelo de inserción en la economía mundial basado en la exportación de manufacturas, unos inicios de industrialismo, dada la históricamente limitada capacidad de producción de *commodities* primarias en rangos como alimentación o energía.

La causa estriba en un territorio singular –4 grandes islas más un archipiélago de 6850 islas menores– añadido a una alta densidad requerida por una población relevante (actualmente de 127 millones, 30 de los cuales

se aglomeran en el área metropolitana de Tokio, hoy el mayor asentamiento del mundo).

Este modelo de industrialización abierta y agresiva en cuanto a su voluntad de inserción en la economía mundial tuvo un choque brusco apenas acabada la II Guerra con un territorio y una población diezmados, pero la ocupación estadounidense, extendida entre 1945 y 1952, paradójicamente restableció la potencia productiva japonesa. La dotó adicionalmente de numerosas acciones tipo *joint ventures*, que perfeccionaron los criterios productivos y la expansión de las exportaciones, así como el acceso a potencialidades tecnológicas y de *management* y *marketing* propias del capitalismo avanzado del que estas sociedades fuertemente organizadas y con nítidas condiciones de liderazgos sacaron tanto o más provecho que los calvinistas originarios sajones y americanos mentados en los estudios weberianos.

La inserción de Japón en el mundo globalizado se dio a través de sus innovaciones tecnológicas y de un estilo determinado acerca del *cómo hacer* (devenido de tradiciones ancestrales) y del *qué hacer* (objetos que pueden ser muy innovativos pero que a su vez recogen nociones significativas de dichas tradiciones, como la valoración de las miniaturas).

Algunas costumbres que explican tanto ciertas ritualidades cuanto sistemas de objetos se vinculan con ceremonias cotidianas elevadas al rango de manifestación filosófica en tanto repetición de una rutina consagrada en sus opciones de vida y pensamiento. La producción y/o uso de algún objeto devenía un ritual y una dedicación práctica (a la perfección de la producción pero también y sobre todo, a la precisión del uso) rayana en eventos religiosos o místicos.

Tal gusto por ritualidades deviene por ejemplo, en los *do* o *caminos*, de prescripciones emergentes de la religión zen –transfiguración japonesa del budismo chino originario–, como el *cha-do* (*camino del té*: línea de meditación y conocimiento que se actualiza en la ritualidad del *cha-no-yu* o *ceremonia del té*), *aiki-do* (*camino de la energía*), *sho-do* (*camino de la caligrafía*), *ko-do* (*camino del incienso*), *ka-do* (*camino de las flores*, habitualidad que instaura los *ikebana* o flores dispuestas), etc.

Otra expresión de estas ritualidades es el *suiseki*, que refiere a la selección de trozos de piedra que en su conformación natural y sin ninguna manipulación, semejan piezas de paisaje, en la forma de su tamaño miniaturizado, así como los *bonsai* –estos sí, vegetales manipulados– remiten a la miniatura de una formación vegetal. Aquí aparece una idea de ligazón entre diseño y contemplación, el diseño como extracción de una pieza singular de naturaleza, una especie de *objet trouvé* que dentro de una naturalidad consistente contiene y genera un efecto determinado de sentido.

Una tradición artesanal japonesa que recibió una gran aceptación en amateurs europeos fueron los *netsuke*⁴, pequeñas esculturas usadas como trabas de sostén de una bolsa para portar valores que se colgaba de la cintura, que causaron cierto furor coleccionístico sobre todo en la época de fin de siglo, de irrupción de los *japonismes* en ambientes burgueses ilustrados de París, Viena o Londres. Tales objetos realizados en piedra, madera o marfil,

⁴ Véase la polibiografía familiar de Edmond de Waal, *La liebre con ojos de ámbar* (Acantilado, Barcelona, 2012) que recrea la vida sofisticada de una adinerada familia judía –los Ephrussi– que en su azaroso avatar por París y Viena desde donde acumularon una espléndida colección de varios centenares de *netsuke*.

devenían fuera de su estricta funcionalidad, minúsculas piezas artesanales realizadas en series pequeñas y representando animales o figuras mitológicas, estando a cargo su ejecución por familias de artesanos que realizaron diferentes estilos y temáticas de estos artefactos por lo menos durante dos siglos a partir de mediados del XVIII.

El *karesansui*, jardines de arena o piedra, arte de conformar jardines secos, es otra práctica conformadora de escenas de meditación de origen budista, con sus primeras manifestaciones en torno del siglo XIV –período Muro-machi– en que se trata de aunar la simplicidad elegante (el concepto *wabi*) junto a la evocación de la belleza del vacío y tendrá algunas expresiones ejemplares en los templos Rinzai Zen cercanos a Kioto.

Una escena *karesansui* debería formar parte –junto a un *tokonoma* o rollo caligrafiado y a una *chabana* o arreglo de flores– de una cabaña de jardín para practicar el *cha-no-yu*, la ceremonia del té, a la que debería llegarse, calzado apenas con los zoquetes blancos de algodón –*tabi*– por un sendero mojado –el *roji*– para iniciar una limpieza preparatoria del espíritu. En estos caminos o procesos de producción ritualizada de una acción cotidiana, la realización de la experiencia se basa en aplicar una norma –el *aiki-do*, como arte marcial no agresivo– y se basa en la potenciación del *ki* que equivale al espíritu o aliento equivalente al *pneuma* griego. Fue sistematizado por el maestro Ueshiba hacia 1930, para realizar el *acting* del que se trate y a su vez, tal *performance* puede generar acciones (tomar el té, disponer flores, aspirar incienso, etc.), productos (un rollo de caligrafía, una pieza pictórica como resultante del *kaiga* o camino de la representación) y a su vez, cada una de las

ceremonias de tales caminos se apoya en acciones y en instrumentos precisos. Así, en el *sho-do* o camino de la escritura o caligrafía hay que operar instrumentos tales como el *sumi* o tinta en barra, o como el *suzuri*, que es una piedra con una oquedad en que se vierte agua para disolver la tinta, el *fude* o pincel de pelo de marta, el *hanshi* o papel de arroz, el *shitajiki* o placa de apoyo del papel y, finalmente, el *bunchin*, pieza pesada para evitar que se mueva el papel. El *sho-do* se materializa utilizando ritualmente tal set de instrumentos –y ninguno más ni menos– y según ciertos estilos estipulados en tres formas de escritura: *kaisho*, *gyosho* y *sosho*.

El camino de la escritura es por una parte, un modo de ideografiar, es decir una escritura no convencional que se ve obligada a representar lo real no a nombrarlo mediante una arbitrariedad (el *sonido-perro* no tiene nada que ver con la *cosa-perro*). Escribir es re-presentar (aquello que está fuera de mí, en la realidad) y por lo tanto caligrafiar es dibujar, atrapar rasgos formales de la cosa que intento denominar. Lafcadio Hearn –el célebre greco-irlandés instalado en Japón y mutado a japonés a inicios del siglo moderno– lo define así⁵, proponiendo grafías que saltan del limitado entorno del libro a la totalidad ambiental:

Para un cerebro japonés, un ideograma es una imagen cargada de fuerza: vive, habla, gesticula. Todo el espacio de una calle japonesa está lleno de tales caracteres vivientes, figuras que saltan a la vista, palabras que sonríen o gesticulan, como si de rostros se tratara.

⁵ Hearn, L., *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890-1904*, Acantilado, Barcelona, 2002.

Y esa actividad se aparta del arte tradicional en la forma de un camino o trabajo, destreza intemporal, inconsciente y colectiva que neutraliza toda subjetividad, tal como continúa Hearn definiendo el arte japonés:

Y todo artista es un trabajador espectral. Si encuentra la más alta forma de expresión no es tras años de tanteos y sacrificios; el pasado de sacrificio lo lleva dentro de sí; su arte es una herencia; en el trazado de un pájaro en vuelo, de los vapores de las montañas, de los colores de la mañana y el crepúsculo, de la forma de las ramas y la irrupción primaveral de las flores, son los muertos quienes guían sus dedos: generaciones de trabajadores cualificados le han proporcionado su destreza, y reviven en la maravilla de su dibujo. Lo que al principio fue un esfuerzo consciente se convirtió en siglos posteriores en algo inconsciente, y deviene casi automático en el hombre vivo, deviene el arte instintivo. Así, un grabado policromo de Hokusai o Hiroshige, que originalmente se vendió por menos de un centavo, puede poseer más arte verdadero que muchos cuadros occidentales tasados en más de lo que pueda valer toda una calle japonesa.

Mi hipótesis acerca del componente de arcaísmo en el diseño en Japón, sostiene que la mentalidad filosófica y metodológica de los caminos –los *do*– forma parte sustantiva de las producciones de diseño y potencian una idea reproductiva antes que innovativa o creacionista, pero asimismo aseguran un rigor metodológico, un

savoir faire, implícito en la prescripción de los aparatos normativos de cada camino. Incluso aspectos que parecen parte de una extremada contemporaneidad –como el diseño de ciertos productos sofisticados como los componentes electrónicos de Sony, los automóviles de Toyota o la arquitectura de Tadao Ando– en realidad pueden llegar a vincularse con procedimientos derivados del fundamento zen de tales rutinas ritualizadas.

El suicidio ritual del célebre escritor Yukio Mishima ocurrido en noviembre de 1970 ejemplifica las tensiones de arcaísmo y modernidad en el caso de este autor de ficciones. En su *Confesiones de una máscara* (1948), de gran repercusión en los ambientes europeos, transcriben las contaminaciones occidentales de su cultura, sobre todo mediante el impacto de las ideas existencialistas de cuño sartreano y las pulsiones sexuales y culturales desencadenadas por las ideas freudianas. Todo ello por demás inmerso en un culto fanático por su tradición, que lo llevó a formar el movimiento *Tatenokoi* (*Sociedad del Escudo*), pequeña milicia tradicionalista que aspiraba a la recuperación total del poder imperial y finalmente a autoejecutarse en la ceremonia expiatoria del *seppuku* –el autodesgarramiento del abdomen con una espada ritual, la *katana*, seguida de la decapitación por un acólito– que celebró en la sede del gobierno militar de Tokio, luego de frustrarse su intención de un golpe de estado.

En los quince últimos años de su vida Mishima cultivó intensamente la modelación de su cuerpo así como se hizo experto en el ritual del *ken-do*, el camino de la esgrima marcial y tal concentración psicósomática en su ser en crisis agiganta la imagen dual del cuerpo entendido a la vez, como perfección y destrucción.

El forjado del pensamiento zen –una derivación o modalidad cúltrica devenida del budismo– en la experiencia japonesa tiene relevancia como enunciación de una estética de la abstracción ligada tanto a producciones determinadas tanto como a fenomenologías minimalistas. Deben reconocerse en ellas las ceremonias diversas enunciadas precedentemente, muchas de las cuales suponen ser alternativas singulares o caminos específicos dentro de una unidad propia de la vía del tao o el acceso a la sabiduría⁶.

Es desde las nociones zen –como *kanso*, simplicidad o *shizen*, naturalidad– que se fundan ideas tendientes a modos de diseño, un tipo genérico de diseño que va contra lo superfluo (es decir: *kanso* significa la noción depurativa de quitar todo aquello no esencial de una forma o cosa o acción) y que tiende a una vía de adaptación a los ritmos naturales cercana a negaciones, como el vacío o el silencio.

El concepto *shizen* es importante porque en particular refiere al saber tendiente a concebir un jardín pero, en general, alude a una naturaleza no librada a sí misma, sino respetuosamente modelada por accio-

nes de diseño que condensan aspectos de la calidad natural⁷.

También es interesante, dentro de la enunciación posible de una estética zen, la noción de *megakure*, que refiere a desvelamiento o graduación en la presentación de la verdad de una cosa, evitando por así decirlo, una total transparencia y reteniendo si cabe, un componente de misterio o enigma en el significado complejo de una experiencia estética.

Desde dimensiones más operativas la estética zen se cursa cierta evanescencia de lo monumental –el templo de Ise por ejemplo, debía rehacerse por completo cada dos décadas–, al valor sistémico de modulaciones. Baste recordar el célebre módulo de piso, el *tatami*, de 3x6 pies que, incluso en su momento, no sólo era base de generación de espacio (el cuarto de ceremonia del té consiste en una planta de 4,5 tatamis, es decir 9 submódulos de 90x90 centímetros) sino también de módulos espaciales como las mamparas corredizas de celosías reticuladas o *shoji*- o a las prescripciones de naturalidad que rechazan la simetría o la composición.

En este último punto la arquitectura o la pintura o la jardinería de inspiración zen debe negar formulaciones rítmico-geométricas o nociones de totalidad cerrada, tendiéndose claramente a criterios de yuxtaposición de imágenes, lo que hará alusión a la forma poética del *haikú*, que suma y yuxtapone referencias o descripciones, sin encadenamientos lógicos.

⁶ El principal divulgador del zen en Occidente –sobre todo en la Costa Oeste de USA– fue Deitaro Suzuki que además participó de eventos de cruce entre esta religión-filosofía y propuestas tardo-occidentales como el psicoanálisis, aunque también estudió las convergencias del zen con los místicos medievales alemanes como Meister Eckhart. El libro cofirmado por Erich Fromm, *Budismo Zen y Psicoanálisis*, FCE, México, 1960, transmite esa sabiduría y su articulación en Occidente sobre todo en su primera parte, que es la que escribe Suzuki, acerca de nociones tales como el *koan* (problema a resolver presentado por un maestro) o los cinco pasos (*go-i*) del camino del tao a la sabiduría y a las iluminaciones inefables o *satori*. Para el zen –define Suzuki– *la encarnación es excaración; el silencio ruge como el trueno, la Palabra es no-Palabra, la carne es no-carne, aquí-ahora equivale al vacío (sunyata) y la infinitud.*

⁷ Una referencia mínima al tema del jardín japonés puede encontrarse en Locher, M., *Zen Gardens: The Complete Work of Shunmyo Masuno*, Tuttle, Tokio, 2012 y en cuanto a su impacto en Occidente, sobre todo USA, en Tschumi, C. y Saito, M. W., *Mirei Shigemori. Modernizing the japanese garden*, Stone Bridge, Berkeley, 2005. Shigemori (1896-1975) es el más célebre paisajista japonés del siglo XX y Masuno es uno de los activos actualmente con obras en su país y en Europa, USA, Canadá, Singapur, etc.

Desarrollos de esa estética, en este caso ligando el *shodo* o camino de la caligrafía con la cuestión del cuerpo humano, fue explorada en el conocido film *The Pillow Book*, de Peter Greenaway, cuyo título remite a los diarios íntimos que se guardaban dentro de almohadas con armazón de madera, pero cuyo desarrollo presenta a Nagiko, narradora y protagonista, que de ser pintada ceremonialmente por su padre calígrafo en cada cumpleaños, deviene lanzada a la compulsión de escribir sobre cuerpos humanos diversos, para terminar escribiendo 13 libros que inscriptos sobre diferentes cuerpos, transmiten diversos contenidos hasta narrar en el último, el libro llamado de la muerte.

Por otra parte, el título del film de Greenaway alude al *Makura no Sashi* –Libro de la Almohada– *nikki* o diario íntimo escrito por la poetisa Sei Shonagun en el siglo XI, una de las primeras *kataribe* o narradoras que se iban a ocupar de practicar el arte del *monogatari*, redacción de narraciones de origen oral devenidas escrituras.

El tema del *kimono*, esa pieza vestimentaria tradicional, podría entenderse como envoltorio-relato, una derivación del arte caligráfico ligado a la corporalidad y es así que objetos tan tradicionales y propios de culturas específicas como ese objeto vestimentario singular, hecho de una sola pieza, que conjuga cuestiones de diseño textil con gráfico ha logrado mantenerse en un modo de producción de serie reducida, atento a la gran relevancia cultural que aún mantiene en su cultura.

El diseño *People Eaters* (1979) es una muestra de tal producción microserial que recoge características específicas de una imagen representada y un objeto de uso de alta valoración ceremonial. Keisuke Serizawa, en cambio,

fue un reconocido artista que se expresó imprimiendo imágenes sobre diversas superficies planas, desde biombos hasta alfombras, y que también incursionó en diseñar kimonos, como sus versiones basados en motivos caligráficos utilizados para elaborar a la vez un objeto y un mensaje (1982).

Serizawa es reconocido además por instituir una técnica singular artesanal de impresión –la llamada *katazone* (*stencil dyeing*)– que requiere un trabajo de contraste equilibrado entre figura o motivo y fondo o soporte, técnicas por otra parte, ligadas a la corriente *mingei*, el movimiento asociado al arte *folk* japonés o *artes del pueblo*, creado por Yanagi Soetsu en los años 20, al que Serizawa perteneció.

La pasión escrituraria o caligráfica devenida en registros corporales en el film de Greenaway o la conjunción de diseño textil basado en las prácticas caligráficas propias de los kimonos lleva en conjunto a investir de relevancia sustancial a la cuestión de las *envolventes* o los envoltorios, lo que rodea laminarmente y da forma a un contenedor de algún objeto o de la nada espacial, tan significativa en las doctrinas zen.

Esta relevancia de los definidores de coberturas fue advertida con la sorpresa de quien confrontaba otro mundo cultural, Roland Barthes, y el registro puntilloso y fenomenológico que hace de su visita al Japón en el texto que se llamaría *El imperio de los signos*⁸. En un capí-

⁸ Barthes, R., *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991. La edición original, *L'Empire des Signes*, Skira, Ginebra, 1970. En el prólogo de la edición española a cargo del filósofo Adolfo García Ortega –que también es su traductor– se destacan algunas claves del ensayo, como la definición del Barthes que viaja al *país de la escritura* y que, por tanto, *no visita Japón sino que lo lee* (*Tengo una enfermedad: veo el lenguaje*). Además, esa saturación textual, con sólo describirla, sumerge al autor en su ingreso, *si no a la novela, en lo novelesco*. Hace incluso vigente la oposición

tulo de ese texto llamado *Los Paquetes* destaca la relevancia del envoltorio y que a menudo es tan importante si no más –por ejemplo, en un obsequio– lo que envuelve la cosa, respecto de la cosa objeto del regalo.

El extrañamiento de Roland Barthes y su ensayística japonesa *alla Montaigne* se nutre de continuas sorpresas devenidas paradojas si se contrastan con similares escenas eurocéntricas. Se demuestra en el caso de sus observaciones sobre la comida, su fragmentación en trozos suscintos que permiten su disposición en un plato como una suerte de *assemblage* estético (*el plato de comida parece un cuadro de los más delicados*) y su captura mediante el desplazamiento que permite el uso de palillos (que tienen además de su uso obvio, *una función deíctica; muestran la comida, designan el fragmento*) o la apología de lo crudo y el manejo de la base natural vegetal o animal de los alimentos despojados de todo efecto de violencia (desgarramientos, cortes abruptos, exposición de las sangres o savias, etc.).

En cuanto a su visión de Tokio, resalta su observación de *ciudad de centro vacío*, ese lugar prohibido sede de un emperador casi absolutamente opaco o invisible, que la ciudad real y funcional debe rodear e incorporar a unas derivas justamente, descentradas. O la constatación de la inexistencia de una correlación entre lugar específico y nominación susceptible de su localización: aquí en cambio, ir a un sitio no implica encontrar una dirección sino seguir un complejo sistema de instrucciones para llegar

entre un *Occidente de significado (El Imperio del Sentido)* y un *Oriente de significantes (El Imperio de los Signos)*, oposición en la que no resulta un tema menor *el sentido versus los signos*; la verdad única frente a un divagar de textualidades relativas.

a cada lugar, resultando, por ejemplo, que una tarjeta en vez de inscribir un código –calle, número, unidad funcional– deba prácticamente, contar una historia u ofrecer una descripción fenomenológica de cómo llegar a tal lugar después de conectar una serie de hitos.

Las extrañas marionetas *bunraku* –unos muñecos articulados de madera de uno a dos metros de altura, manejados por tres operadores vestidos de negro y casi invisibles– es otra manifestación de gestos y ademanes que tratan de contar historias en una suerte de *teatro mecánico* determinado por precisos signos comunicantes.

El carácter tautológico del *haiku*⁹ lo articula a la voluntad zen de obturar el sentido, de alcanzar un estado de flotación en la relación sujeto/mundo en que desaparezca por completo cualquier artificio retórico de significación (*no se pretende aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable sino medirlo, para ese pájaro verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma lo que se ataca es al símbolo como operación semántica*).

En sus capítulos sobre la escritura, Barthes reivindica a ésta como fundadora de la pintura. Consecuentemente, la escritura no puede ser sino arte caligráfico, y sus materiales –el papel especial, las tintas o los pinceles ideogramáticos– asumen el valor de instrumentos esenciales de creatividad, aunque ese arte sea una continua replicación de rituales casi nada fruto de destrezas innovativas o imaginacio-

⁹ Barthes escribirá que *la brevedad del haiku no es formal; el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa*. Su compleja reducción a pura y extática descripción (aunque Barthes le niega entidad descriptiva, ajenidad lingüística de aquello a lo que alude y, por tanto, su carácter contradescriptivo) haría que el haiku sea *analogon* –y no espejo–, del fenómeno real al que refiere; tautología o repetición antes que alusión.

nes. Barthes también percibe la escrituralidad infinita como modo de hacer que cualquier trozo de ambiente o naturaleza devenga pieza de hábitat (*cuarto de los signos*). Y de ello se deduce esa propensión a saturar de acciones caligráficas todas las escenas:

el muro se destruye bajo la inscripción, el jardín es una tapicería mineral de menudos volúmenes (piedras, huellas de un rastrillo sobre la arena).

El Japón de Lévi-Strauss, propuesto a partir de sus investigaciones en los t(r)ópicos brasileños (lo que bautizó como antropología *estructural* y que proponía cientificar la ideología de la antropología articulada con la domesticación colonial y el eurocentrismo), es tardío en su propia biografía puesto que frecuentará ese país en 5 viajes ocurridos entre 1977 y 1988. Es decir, después de haber cumplido 70 años, y señalando ya su apartamiento comprensivo de su mundo final, al decir que se sentía analista de una modernidad de mil quinientos millones de habitantes y no del planeta de seis mil millones de ocupantes de su etapa final.

Viajar al Japón le supuso reencontrarse con una niñez mítica de coleccionista de las láminas de Hiroshige que le regalaba su padre, *amateur japoniste*, como todo el París culto de inicios de siglo. Pero, a la vez, implicó contrastar aquel idilio armónico con los contrastes de una cultura diferente y al mismo tiempo turbulenta. Turbulenta o, al menos, nada pacífica, a pesar de encontrar en ella elementos de sus antropologías primitivas como la imbricación de historia y mitología o la constatación de una radical confrontación con la filosofía eurocéntrica que naturalmente identifica sin más con la metafísica.

Según ello, Descartes, dirá Lévi-Strauss, no tiene ningún lugar en Japón, puesto que el *pienso luego existo* y su implicación de un sujeto que impone un objeto (el ser que existe en lo real) aquí casi se invierte en un *existo* –en un ambiente determinado poblado de objetos resistentes a su cosificidad– que habilita el *pensar* y construye por tanto, el sujeto.

Esa inversión de existencia previa a la esencia –que Lévi-Strauss, si bien extrañado como Barthes, no logra calificar sino como atraso histórico-cultural o primitivismo– no bloquea sin embargo su lucidez de observación, capaz de analizar la música nipona como una hipertrofia de tonos que evoca un dolor de las cosas y una faceta de aproximación a la multiplicación de afanes lingüísticos¹⁰.

O en analizar en la práctica cotidiana de seres comunes, no excepcionales –los pasteles, destiladores de sake, herreros, pintores de kimonos, batidores de oro, cocineros, músicos callejeros, pescadores o los alfareros Jōmon que hace 6000 años que repiten sus facturas– la persistencia de una eterna repetición de gestualidades devenidas en marcas de objeto entendidas como las causales de la construcción de escenas que configuran la existencia (una figura más del *Dasein* heideggeriano).

¹⁰ Hay dos compilaciones de ensayos que registran los 5 viajes levistrausianos al Japón. La primera se llama *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2012, y consiste en el registro de las anotaciones de viaje y sus observaciones casi etnológicas sobre las diferencias en las prácticas. La segunda es *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*, Zorzal, Buenos Aires, 2011, y agrupa un conjunto de conferencias que dictara en Japón. Aquí se preocupa no tanto de acentuar las diferencias culturales cuanto en figurar cursos de homogeneización en torno de un imaginario de globalidad civilizatoria que, hacia los 80, Lévi-Strauss concibe con rasgos positivos y no apocalípticos, reafirmando si se quiere el núcleo progresista de su antropología eurocentrada.

También descubre y se sorprende por la inversión de juntas o imbricaciones que se manifiestan entre una cultura y otra. Por ejemplo, en Japón, el botón se mueve buscando el ojal –y no al revés como en nuestra habitualidad–, y en esa transfiguración de las pequeñas liturgias diarias cree Lévi-Strauss advertir la inversión de aquella causalidad cartesiana.

Asimismo, Lévi-Strauss no se priva de consignar lo que la llama *la brutalidad japonesa frente a la naturaleza*, en lo que describe como una incapacidad de convivir con la autonomía de la naturaleza y aceptar sus componentes de némesis, en favor de la entronización de la noción de *shizen*. En esa noción existe una voluntad proyectual de domesticación y humanización de la naturaleza, a fin de insertar el sujeto en un entorno de naturaleza ajardinada en la que cabrán expresiones de ritualidades armónicas y contemplativas, pero despojada aquella de sus componentes incontrolados que pueden devenir en experiencias trágicas.

La pintura tradicional japonesa –amén de su asociación con el *factum* caligráfico y la frecuente superposición de imagen e ideograma, dibujo y poema– entabla una compleja relación con esa naturaleza que busca registrarse y, a la vez, conjurarse mediante su mitologización enunciativa y su instrumentación proyectual (*shizen*).

Hay además un doble registro que atraviesa toda la historia del arte figurativo japonés: lo natural micro o macrocósmico y el paisaje humano, frecuentemente asociado a la mujer y a la sexualidad, en la que las escenas coitales constituyen casi un género en el que destaca la geografía intrincada de los cuerpos que suele presentarse como figura de un fondo de paisaje natural.

Así se da en el arte de Kitagawa Utamaro (1753-1806) sea en su larga serie de grabados en la técnica *ukiyo-e* llamados *shunga* o eróticos, basados en retratos femeninos *Bijin-ga* (que aparentemente le costó la vida, al compilar una novela ilustrada acerca de la esposa y las cinco concubinas del caudillo militar Hideyoshi) en los que la mujer como paisaje erótico se presenta como naturaleza fluyente y voluptuosa, sea en sus libros ilustrados de insectos, como el *Ehon Mushi Erabi*¹¹, quince lujosos grabados editados hacia 1788 por Jutzaburu, un célebre impresor y amigo del artista que no escatimó esfuerzos en esa publicación, en la que el brillo del ala de algunos coleópteros está logrado con trozos de mica incrustados en el papel de arroz.

En el caso de Katsushika Hokusai (1760-1849), casi contemporáneo y competidor de Utamaro en algunos casos, también se presenta el campo dual de las ilustraciones macrocósmicas de naturaleza –como las dos colecciones de 36 y 100 imágenes realizadas en la técnica *ukiyo-e* sobre el Monte Fuji realizadas entre 1830 y 1834. De entre ellas destaca su trabajo más célebre, *La gran ola de Kanagawa*, que muestra una enorme ola que bate un par de frágiles barcos de pescadores, orlando el lejano Fuji de fondo. Pero también resaltan sus grabados *shunga*, siendo el más célebre el llamado *El sueño de la esposa del pescador* (su nombre original fue *Los Pulpos y el Ama*) de 1814, en que dos pulpos se entrelazan sexualmente con una mujer, lo que tuvo enorme

¹¹ Hay una edición facsimilar de este libro en la publicación llamada *Songs of the Garden*, MET-Viking, Nueva York, 1984, que consta de las quince láminas dobles de escenas microcósmicas de naturaleza en que se muestra, con la minuciosidad de entomólogo, dos insectos en cada lámina doble, posados en su ambiente natural en cada caso y acompañado de un breve poema descriptivo, caligrafiado al margen.

repercusión en la Europa de inicios de siglo –por ejemplo en Picasso– y que ilustra una práctica sexual que todavía se realiza en Oriente.

Hokusai desarrolló también trabajos llamados *surimono* (tarjetas artesanales de saludo), *yomihon* (ilustraciones históricas) y *manga* (que eran retratos de la vida cotidiana del artista y que fueron el origen de la *literatura dibujada* que dio paso al *comic* japonés empezado a editarse a inicios del siglo XX). El interés de Hokusai en desarrollar su *shunga* erótica en escenas de animalismo se conjuga con la fusión de vida y naturaleza y con el auge de inicios de siglo del sintoísmo cargado de referencias animistas. Tanto en sus vistas del Fuji como en sus escenas eróticas, Hokusai se hace cargo, si cabe, de una representación de lo natural que alcanza características de sublimidad y cierta similitud con las ideas de saturación emanadas del discurso erótico de Sade.

La convergencia de estos diferentes registros culturales en aparatos o sistemas de ambiente total que conjugan diseño y paisaje dentro de una voluntad esencialista y minimalista, y adscribiendo una vocación cercana al silencio o el vacío, conjuntando manipulación contemplativa del paisaje *shizen* y la negación casi total de las cosas que desaparecen en un puro y neutro espacio, se vislumbra ya en la Villa Katsura, la casa de campo imperial construida cerca de Kyoto entre 1615 y 1672, aunque permanentemente intervenida en prácticas conservativas y restaurativas dada su fragilidad material. Las tres partes o *shoin* de este conjunto desplegado en siete hectáreas se concentran en el palacio principal, consistente en cuatro pabellones vinculados por sus ángulos. La obsesiva replicación del módulo *tatami*, el armado de marcos o envolturas de captura del paisaje que

emerge como instalación extática, la ausencia de elementos de mobiliario (las cosas se introducen según la ceremonia por cumplirse, el té, la caligrafía, etc.) o la evanescencia de una modulación espacial basada en pantallas móviles de papel enmarcado, son factores todos que se conjugan para presentar un modelo extremo de desarrollo y esencialización de la estética japonesa. Dicho sea de paso, conmovió la naciente estética moderna europea sea el *De Stijl* holandés o el lenguaje de Wright.

En la mezcla de arcaísmos y postmodernidad del puro signo finalmente lo escritural triunfa como estética o barniz dominante de lo culto y lo popular. Se manifiesta en tanto pensamiento escrito, ideografías que incluso tienden a disolver lo duro o fijo o geométrico de la ciudad (cuya occidentalidad es reciente e impostada) y donde reaparece la figura de lo alocacional, atópico, descentrado, que Barthes describió como el no-centro de Tokio. Esa saturación de signos, desprovistos de su raigambre ritual, desemboca o se confunde en el ruido de la publicidad, por ejemplo en Shinjuku, centro del *downtown* de Tokio e imagen de su cualidad global, *no-lugar* semejante a Radio City, mezcla tortuosa de turismo, negocios y excursiones populares.

Pero esa globalización centrifugadora de las viejas afectaciones culturales que es la tradición artesanal o el paisaje de la caligrafía que se torna publicidad, debe reinstalarse en una realidad tecnoeconómica nueva caracterizada por la irrupción japonesa de posguerra en el mercado internacional escogiendo segmentos de tecnologías de punta ya desde los 60. En esos años se buscan posiciones de mercado que aprovechen algunos rasgos de lo nuevo orientado al naciente imperio de la información y las

comunicaciones. Por ejemplo, se observa en la recurrencia a la miniaturización o a la nanotecnología electrónica, pero también en artefactos contemporáneos técnicamente sofisticados como la fotografía, las computadoras o los automóviles, objetos que podrán competir en las prestaciones y calificaciones técnicas globales pero también aprovechar rasgos tradicionales. Se comprende entonces la obsesión de la *calidad total* o *kansei*, conjugación de eficiencia y belleza que pudo trasladarse desde una pieza arcaica de cerámica a un aparato de la complejidad actual, todo ello además innovando en el mundo de la conversión al postfordismo,

es decir, convergiendo no sólo a cambios en la forma y función de los productos, sino también en la concepción de sus procesos de producción y distribución.

Ese Japón emblema o bandera del capitalismo más vigente no parece haber hecho otra cosa que trasladar su capital lingüístico (el arcaísmorealista) y sus destrezas preindustriales (las múltiples vías del Do) para afrontar un lugar prominente en la mundialidad de lo global y ello le confiere a su *patria de diseño* una seguridad y un protagonismo pero también una reconcentrada nostalgia en lo que pierde como cultura auténtica.