

24
2ij

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



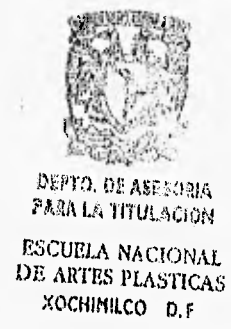
TITULO:
ZHÙ SHŪ
EL LIBRO OBJETO COMO ORACION

TESIS
Que para obtener el título de:
LICENCIADA EN DISEÑO GRAFICO

Presenta:
MONICA EURIDICE DE LA CRUZ HINOJOS

México D.F.

1996



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

光

Indice

Introducción

pág. 4

Capítulo 1.

El libro objeto como concepto no occidental

pág. 6

Capítulo 2.

Lo sagrado y la oración

pág. 36

Capítulo 3.

La caligrafía China

pág. 60

Capítulo 4.

Chú shū (作書): el libro objeto como oración

pág. 86

Conclusión

pág. 108

Fuentes

pág. 110



En el hombre siempre ha existido una cierta idea de lo numinoso. Un extraño temblor le sacude, así hoy, cuando se enfrenta al infinito y sus misterios. Pero nada se compara a la profunda conciencia de mirarse a sí mismo, capaz de contener al Universo a través de su palabra.

Al nombrar las cosas se concretizan y toman color de ser. El hombre ha aprendido a hablar, a nombrar y a perpetuar en diferentes tipos de signos lo que



San Agustín.
Inicial de un
evangelio alemán (?)

Introducción

el tiempo olvida: La escritura re-dimensiona al hombre. Este escrito trata del libro, pero no como un simple hecho histórico, sino del libro como objeto trascendente.

De la escritura como un acto ritual; de un tipo de escritura en particular: la caligrafía china.

¿Por qué este tipo de manifestación y no otra? Tal vez porque en ella hay resonancias de una actitud ritual, en donde la experiencia humana hacia lo sagrado es de índole no estrictamente religiosa.

De ahí que el primer capítulo sea una reflexión sobre el libro y el libro objeto, en particular, desde una perspectiva no occidental; es decir, retomando y describiendo conceptos estimulados por Occidente al llamado libro objeto (término por demás contemporáneo).

El segundo capítulo pretende analizar el ritual, más allá de la concepción juda-cristiana que permea a este término, como realidad activa de la oración, y la escritura como un medio de vinculación con lo sagrado.

En el tercer capítulo se muestran algunos aspectos de la caligrafía china que le dotan de características singulares y de una peculiar relación cosmogónica.

En el último capítulo propongo un libro
objeto como una experiencia ritual,
en donde la oración caligráfica, significa
un doble acto creador:

mi reinterpretación del mundo y
el mundo que me interpreta.

Zhū chū (柱礎) es un libro-habitat,
en donde reside simbólicamente, las
fuerzas primordiales de la naturaleza y
de mi propia sea.

Es una reflexión sobre el qī espíritu
y la vida sheng.

Esta propuesta nace en el seno del
Seminario para la biblioteca: "Taller del libro
alternativo"; en donde personas de
los tres carreres que se encuentran en nuestra
escuela, se encuentran. Cada uno con
intereses muy específicos, que residen
en un abanico extenso de posibilidades.

Para la investigación del presente trabajo
es necesario citar una de diversas
fuentes: libros, entrevistas, artículos,
conferencias, experiencias personales, etc.
No se pretende hacer un tratado erudito
sobre el tema, sino mostrar, como un acto
objetual se transforma en acto ritual.

De hecho la presentación de este texto tiene
que ver con la búsqueda de una coherencia
entre mi propuesta y mi reflexión sobre
la escritura, la página escrita, la tecnología
y la tradición. Es un cúmulo de impresiones,
de notas y otros textos que deseo compartir
con quien desea aventurarse por
las intrincadas líneas de mi escritura
hasta conseguir atrapar los ideas
que mi voz ausente apenas
puede contener.

書

*El libro objeto como
Concepto no occidental*

"Je préfère, devant l'agression,
rétorquer que des contemporains
ne savent pas lire"
Hallarmé: Quant au livre

Un día cualquiera. Un roce suave. Un golpe seco. El Universo
deja de existir...

Aún ahora, en que el silencio invade al espacio, este instante
es factible a la creación.

Un instante como éste, tal vez paralelo a éste, D-os dijo:
"Haya luz y hubo luz. Uto D-os que la luz estaba bien y apartó D-os la luz
de la oscuridad y llamó D-os a la luz día, y a la oscuridad la llamó noche.
Y atardeció y amaneció; día primero." (1)

Dijo, llamó, nombró y las cosas fueron. Al nombrar las cosas
correctamente éstas existen. La acción de nombrar nos confiere
la posibilidad de aprehender el mundo y por lo tanto de
recrearlo.

Pero el nombrar no puede hacerse al azar, no es un acto
eminentemente arbitrario, ¿cómo poder entendernos si cada cual
le llamara a las cosas de diferente manera? Es decir, ¿cómo
nombrar si no es como es naturalmente dado nombrar?:

"... Sócrates.- ¿Y el que quiere tejer tiene necesidad de lo que es preciso
para tejer; y el que quiere horadar, de lo que es preciso para horadar?

Hermógenes.- Es cierto.

Sócrates.- ¿Qué es lo que sirve para horadar.

Hermógenes.- Un barrano.

Sócrates.- ¿Y para tejer?

Hermógenes.- Una lanzadera.

Sócrates.- ¿Y para nombrar?

Hermógenes.- Un nombre.

Sócrates.- Perfectamente. Luego el nombre es también un instrumento.

Hermógenes.- Sin duda.

Aquel Sócrates.- Y si yo te preguntara: ¿qué instrumento es la lanzadera?
con que se teje, dices; ¿no es así?

Hermógenes.- Sí.

Sócrates.- Pero al tejer, ¿qué se hace? No se separa la trama de la urdimbre,
que están confundidas?

Hermógenes.- Sí.

Sócrates.- Lo mismo me dirás con respecto al barrano y a todos los demás
instrumentos.

Hermógenes.- Absolutamente lo mismo.

Sócrates.- ¿Y no quedas de nuevo otro tanto con respecto al nombre?

Puesto que el nombre es un instrumento, ¿cuando nombramos, qué hacemos?

Hermógenes: - Eso es lo que no puedo explicar

Sócrates: - ¿No nos enseñamos algo los unos a los otros, y no distinguimos, por medio de ellos, las maneras de ser de los objetos?

Hermógenes: - Es cierto.

Sócrates: - Luego el nombre es un instrumento propio para enseñar y distinguir los seres, como la lanzadera es propia para distinguir los hilos del tejido..." (2)

El nombre es un instrumento bien cierto, pero de peculiarísima materia: es la imitación del objeto a través del sonido o de una imagen, es propiamente la imitación de las cualidades del objeto.

Los semiólogos (alquimistas modernos) o los semióticos (disecadores de los nombres) viven obsesionados por este hecho, cosa que resulta menos sorprendente que el poder mágico que se desprende de la representación de cada cosa. En este sentido aún Sócrates, como muchos otros, encuentran como causa última de ese poder ~~de~~ ^{un} origen divino de nombrar, de acuerdo a la naturaleza de las cosas.

No en balde hablamos de aliento divino. Es este soplo vital el que nos confiere nuestra calidad de seres humanos, que nos sacraliza y por lo tanto, es a través de nuestro propio influjo que podemos establecer el vínculo con lo sagrado.

Por lo que no es extraño que los griegos relacionaran la palabra. En la tradición egipcia, el dios Ptah, hace la creación de manera intelectual: piensa el universo en su corazón y al nombrarlo, a través del propio acto de nombrar, lo crea como realidad tangible. De hecho, el hombre sería producto del pensamiento, en el corazón de Ptah; del aliento del gran Dios, que pasa a través de su lengua, labios y dientes: el nombrar es una acción creadora.



Por lo que no es extraño que los griegos relacionaran a la palabra con la idea de creación material, como lo hace Sócrates al explicarle qué es el nombre a Hermógenes; de ahí que la imagen sea la de tejer:

La palabra-lanzadera que separa los hilos (diferencia para conocer), el caos no sería otra cosa que la imposibilidad de diferenciación.

La mayoría de las tradiciones con respecto a la creación del mundo parten de esta idea: separar al todo, diferenciarlo. La variedad de seres es producto de este acto maravilloso de individualizar y diversificar el Uno primigenio.

La palabra surge como un acto oral, es en el sonido y la inmediata percepción de éste, que la ~~verdad~~ realidad accede a nuestras mentes y a nuestros sentimientos. No es pues en vano imaginar la estrecha relación de la palabra y la música; relación arcaica que resulta la base de la idea de cadencia y ritmo en la poesía.

↳ Tal vez, a riesgo de ser o parecer poco riguroso, sea la poesía, el único eslabón para el hombre occidental, de encontrar estas relaciones mágicas - o metafísicas - de la palabra, la música y la imagen visual. Relación que por cierto, no se ha perdido en otras culturas, y en otros ámbitos de la experiencia humana - como en la religión - no ajena a los propios vivencias del hombre moderno.

Sin embargo, la palabra como sonido, como fenómeno temporal, va buscando nuevos causes, y gesta a su vez un otro nacimiento, se desdobra en una dimensión espacial. Se solidifica, se hace visible, aún sensible a nuestro tacto.

La escritura nos parece así, de un poder mucho más profundo, porque permanece casi inalterable en ese eje que la hacía efímera: el tiempo.

La variedad de métodos o formas que cada cultura ha adoptado para llegar a la visualización de sus sonidos, o el hecho de que algunos no lo hayan hecho aún, no invalida la universalidad de la escritura. (3)

Algunos escépticos podrían discutirme que el nombrar, el escribir, son actos propiamente humanos, que Dios o que los Dioses no son los causantes de ello, ya que esa gran variedad en el desarrollo, tipos y resultados que se han obtenido a

lo largo de la historia de la escritura no hacen más que confirmar su cualidad humana. (4)

Antigua tablilla pictográfica. Mesopotamia, sumera. →

Fragmento papiro "Pedin-Imenut". Egipto



Sin embargo, ningún texto sagrado que hable de la creación del mundo, del hombre, de nuestra realidad sensible, negará que el ser humano es, no sólo partícipe de esta creación, sino que de alguna manera lo reconoce como creador a él mismo. Es más, en muchas tradiciones, es el hombre quien literalmente tiene la última palabra.

Refiriéndonos a la Edad Media: "En efecto, aunque en nuestra época algunos digan que nomina sunt consequentia rerum, el libro del Génesis es por demás bastante claro sobre esa cuestión: Dios trajo ante el hombre todos los animales para ver cómo los llamaría, y cualquiera hubiera sido el nombre que éste les diese, así debían llamarse en adelante. Y aunque sin duda, el primer hombre había sido lo bastante sagaz como para llamar, en su lengua idiomática, a toda cosa y animal de acuerdo con su naturaleza, eso no impedía que hubiera dejado de ejercer una especie de derecho soberano al imaginar el nombre que a su juicio correspondía mejor a su naturaleza. Por lo tanto, ya se sabe que diversos son los nombres de los hombres que imponen para designar los conceptos, y que sólo los conceptos, signos de las cosas, son iguales para todos. De modo que, sin duda, la palabra nomen procede de nomen, o sea de lex, porque precisamente los hombres dan los nombres ad placitum, o sea a través de una concepción libre y colectiva" (5)

Es curioso observar como muchos textos sagrados están escritos en lenguas muy antiguas, algunas de las cuales se desarrollaron a tal grado que no guardan lenguas modernas una relación clara con su alma máter de la que se derivan. (6)

Muchas escrituras sagradas han perdido su uso cotidiano y son utilizadas sólo para fines rituales. (7)

Esta paradoja no deja de mostrarnos que el ser humano conserva el sentimiento del origen divino de la escritura, que si bien pueda parecer tan remoto e inaccesible, que casi lo hemos olvidado. Y que en la constante reinvencción de la palabra, el hombre re-significa la Creación.

Así pues esta doble creación que se verifica en el mundo concreto

y en el mundo humano

- creación divina -

↓
- creación conceptual -

le da dinámica y sentido a nuestra relación con lo sagrado, con la realidad tangible y con los otros.

Levy-Strauss define al hombre como ser simbólico. La realidad cultural presupone un manejo constante de símbolos, no sólo a nivel perceptual, de comprensión, de conocimiento sino también como forma de comunicación propiamente humana. Por lo que es indudable que la palabra ha sido en gran medida el crisol en donde ha tenido efecto la transformación sutil de nuestra ~~estructura~~ estructura espiritual y psíquica.

El Texto, que bien hace Franco Verdi en recordar su etimología (8), es este tejido conceptual en donde la palabra-lanzadera articula, separa, diseña y crea al mundo. Es a través de este tejido que el hombre tiene acceso al conocimiento de lo real y de su propia interpretación de las cosas.

Esther Cohen al referirse a la tradición cabalística señala:

"La creación, lo dice desde el primer momento el Zohar o el Libro del Esplendor, recuperando el discurso bíblico de la creación en su sentido más preciso, es un acto lingüístico, un ejercicio del lenguaje a través del cual Dios, al nombrarse así mismo a través de la historia de la construcción de un nuevo universo, construye al hombre y su mundo a partir de la facultad y el ejercicio pleno de sus capacidades lingüísticas de manera más concreta, a través de la escritura de la lengua hebrea..." (9)

En la tradición judía tenemos un buen ejemplo en cuanto a la importancia de la palabra, en donde nombrar es crear

En este sentido el texto, las palabras articuladas, las imágenes de las cosas, en un delicado balance

del

arriba		afinso
abajo	e interno o x + e r s	revelado

es el hilo conductor de la ~~relación~~ relación entre lo sagrado y el hombre. dialéctica

Relación cuya materialización más patente es el libro (10)

Por lo que cabría reconsiderar nuestra manera de entender y conceptualizar el término Libro, sobre todo cuando nos referimos a los textos sagrados de diversas culturas y épocas.

El libro aparecería así como las palabras (11) desplegadas en el espacio físico. Cuya presencia tiene carácter simbólico y conlleva a la idea de un espacio-cósmico y un espacio-antropológico.

↙
Dicho espacio ha sido reducido en Occidente a una sola expresión, a la que damos la categoría de Libro.

En muchas lenguas que no proceden del tronco indoeuropeo, la palabra para libro, como tal, no existe (12), y por lo tanto la vivencia del fenómeno es de otra naturaleza.

En China, el ideograma antiguo es Běn (13), que es por otro lado, el que se sigue utilizando en Japón, con la pronunciación Hon. Este ideograma es la imagen de un árbol que empieza a crecer y significa origen, es precisamente la idea del origen, de la raíz cultural, el equivalente para designar lo que nosotros llamamos libro, aunque el término occidental no abarque todas las connotaciones chinas.



En la actualidad, China utiliza otro ideograma, que es a mi parecer, igual de significativo y revelador: Shū. Sho ó Kaku para los japoneses, los cuales lo utilizan para designar la acción de escribir.



Estas conceptualizaciones están más cercanas a la idea del texto en cuanto la construcción conceptual y tangible, en donde la palabra (1^u) cobra vida, en cuanto símbolo sagrado: dador de la relación de simultaneidad entre el nombre y la cosa.

La imagen del ideograma es contundente, cuando yo digo:
一木书 yī běn shū (un libro), estoy mirando el acto mismo de escribir.

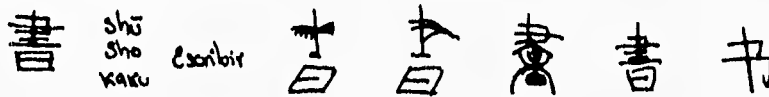
Estoy conceptualizando el acto humano de trascender la realidad a través de la transformación de los objetos concretos (tinta, papel, mano) en un signo que representa esta realidad.

Este doble acto mágico (15) (la transformación física de la realidad al mundo conceptual, y la ~~graba~~ aprehensión de la misma), ha sido conservado en culturas donde la colonización occidental de la modernidad no ha logrado la absoluta aculturización. Y lo más sorprendente, es que esas mismas culturas, le han devuelto a occidente parte de su propia memoria histórica.

A través de la búsqueda de la palabra -con su elemento de imagen visual-, pintores y poetas contemporáneos han visto en el ideograma, pictograma, ~~jeroglífico~~ ^{jeroglífico} o glifo, la posibilidad de acceder a esta vinculación de la palabra con el movimiento del Cosmos: Con el texto vivo que es el mundo.



En la actualidad, China utiliza otro ideograma, que es a mi parecer, igual de significativo y revelador: Shū. Sho ó Kaku para los japoneses, los cuales lo utilizan para designar la acción de escribir.



Estas conceptualizaciones están más cercanas a la idea del texto en cuanto la construcción conceptual y tangible, en donde la palabra (14) cobra vida, en cuanto símbolo sagrado: dador de la relación de simultaneidad entre el nombre y la cosa.

La imagen del ideograma es contundente, cuando yo digo: **一木書** yī běn shū (un libro), estoy mirando el acto mismo de escribir.

Estoy conceptualizando el acto humano de trascender la realidad a través de la transformación de los objetos concretos (tinta, papel, mano) en un signo que representa esta realidad.

Este doble acto mágico (15) (la transformación física de la realidad al mundo conceptual, y la ~~otra~~ aprehensión de la misma), ha sido conservado en culturas donde la colonización occidental de la modernidad no ha logrado la absoluta aculturización. Y lo más sorprendente, es que esas mismas culturas, le han devuelto a occidente parte de su propia memoria histórica.

A través de la búsqueda de la palabra -con su elemento de imagen visual-, pintores y poetas contemporáneos han visto en el ideograma, pictograma, ~~ideograma~~ ^{hieroglífico} o glifo, la posibilidad de acceder a esta vinculación de la palabra con el movimiento del Cosmos: Con el texto vivo que es el mundo.

Estas consideraciones preliminares, le dan, creo yo, un nuevo rumbo a una posible visión desde adentro, a lo que el productor visual contemporáneo le ha dado por llamar libro objeto. Que es el objeto - en el sentido filosófico amplio del término- de este tejido un tanto informe al que llamo un escrito.

Reflexionar sobre lo último, lo que anima a la escritura, lo trascendente más que lo formal, me ha llevado inevitablemente a la idea del libro sagrado, que apunta en el sentido opuesto de la lógica común con respecto al concepto del Libro.

En lo general, la crítica literaria -gran contradicción- establece como obvia la existencia del libro (así como tal), peor aún, la pre-existencia del libro (como si éste perteneciera al mundo de las ideas platónicas): El libro que siempre ha existido como este número de hojas empastadas con letras de algún alfabeto.

O la existencia del libro sólo como el libro positivista (16), en el cual se verifica la evolución darwiniana, civilizatoria. En donde existe también una prehistoria del libro (la propia terminología latina parecería una muestra de ello).

Sin embargo valdría la pena preguntarse si el proceso no es a la inversa. Esto significa pensar que el libro (convencionalmente establecido) es sólo una de las múltiples opciones históricas y culturales, que por razones más concarnas a la dominación occidental que a fines de búsqueda o como solución a necesidades particulares, se ha establecido como el paradigma a seguir, considerándolo auto-suficiente, auto-definible, auténtico.

Bajo esta óptica el libro ~~sigue~~ objeto aparecería, más allá de su significado dentro de la estructura capitalista -específicamente del arte-, como un descubrimiento afortunado del hilo negro. Veríamos que sus características intrínsecas apuntan a una especie de rectificación del camino, a una integración del conocimiento y el sentimiento, a un rescate de los lenguajes arcaicos, del origen (bén) del libro.

Considero que en el análisis de la participación del fenómeno suscitado alrededor del libro alternativo con todas sus variantes, clasificatorias: otro libro, no-libro, anti-libro, libro de artista, libro objeto, libro híbrido... en el ámbito de las artes, hay un sin fin de interpretaciones que de algún modo quedan trunca. Posiblemente se deba a que se les observa como un algo surgido sólo del quehacer artístico, sólo como una traslación de medios, como un simple cambio del discurso (propio del de la estructura ya establecida).

estas porque no es asunto exclusivo de los artes visuales
esta gestada en la literatura.
y digo
sino que

Es decir, el libro alternativo -y en particular el libro objeto- como la descontextualización del libro, olvidando que el libro es una estructura, convencionalizable o no, pero que el rompimiento que se pretende no hace sino afirmar su necesaria presencia en relación al texto.

¿Qué sucedería si vemos al libro como un producto artístico, a pesar de la industrialización? ¿Qué pasaría si vemos al Libro como objeto desde siempre? ¿No encontraríamos que sus contenidos intrínsecos le dan sus características particulares? Y que su estructura es independiente sólo en nuestro contexto histórico, es más que podríamos considerarla una subestructura diferenciada; pero no así en el pasado o en el futuro; pero no de igual manera en otras culturas.

Es más, me atrevería a especular que el libro objeto debe su origen al abismamiento de la modernidad en el Otro (17) -o sea, también en nosotros-, sintomático de la cultura y el arte contemporáneos.

Ya sea Picasso con la escultura tradicional africana, hasta la exposición, que aproximadamente en 1991, presentó el Centro Pompidou, Les magiciens de la terre, encontramos un gradiente amplio de ejemplos que muestran la ambigüedad creada por occidente con respecto a la contemporaneidad y la tradición. El libro objeto no escapa a ello.

Fuera del círculo vicioso de la intelectualización fragmentada, propio del racionalismo exacerbado de este siglo, existen otras maneras de ser, otras estructuras de pensamiento y vivencias de la realidad; a las cuales nuestra cultura está firmemente enraizada y desde las cuales podemos elaborar discursos (incluso no sólo artísticos) que tiendan puentes entre estos dos aspectos que en occidente se viven de manera contradictoria. Y que fuera de ella, existen sociedades que están utilizando ambos lenguajes, no exclusivamente para adaptarse o hibridizarse, también para generar y proponer interpretaciones de la realidad desde dentro de sí mismos con respecto a los demás y como retrospectiva de sus propias culturas.

Una de ellas, que por cierto es un pilar importante de la cultura occidental, puede darnos una pista interesante para

ubicarnos en el atrás histórico del Libro sin los conceptos del adelante, es decir, de los juicios de la teoría del arte, o más claramente, sin la racionalización de lo que hoy llamamos artístico.

Me refiero a una cultura ya citada anteriormente, la judía. La cultura del libro, basada en él, del Libro por autonomasia: La Torah.

"Los elementos del lenguaje divino aparezcan como las letras de la Sagrada Escritura. Las letras y los nombres no sólo son medios convencionales de comunicación. Son más que esto. Cada uno de ellos representa una concentración de energía y expresa una variedad de sentido que es absolutamente imposible traducir, al menos exhaustivamente, al lenguaje humano" (18)

El libro, al menos en la mística judía, la Cabala, tiene tres principios básicos que le dan sentido

1) Principio del nombre de Dios.

2) Principio de la Torah como organismo

3) Principio de la infinita multiplicidad de sentidos de la Palabra divina

↳ nombre organismo infinita multiplicidad de sentidos.

↳ Dios, Torah, Palabra

En esto, la tradición va más allá que la idea contemporánea del libro como simple contenedor del texto. El texto para el cabalista, es en el sentido más extenso del término latín *Textus*: enlace, tejido - en el sentido figurado, relato, exposición, contexto.

La Torah es un tejido (*ariga'*), por un lado órgano, organismo vivo, y por el otro es una conceptualización de Dios. De este tejido vital y conceptual se logra una *textura*, por medio de las diversas combinaciones y permutaciones de consonantes, según fueran dadas por los taludistas y que después de una serie de procesos aparece al fin, bajo la forma del texto hebreo de la Torah actual. (19)

Quiere decir también que quienes están familiarizados en estos procesos podrían invertir el orden de las combinaciones y permutaciones, recantar el camino inverso hasta llegar al tejido original de los nombres.

La Torah es de hecho un nombre. El Nombre. Pero este nombre está constituido como un organismo vivo:

La creación como el gran libro objeto de Dios y el cual el Hombre ** reactualiza, transforma y acaba -con la interpretación del texto-.*

Hayim and Talmon, Certified Esthetic Cosmet.

25

מאמרו של הרב הראשי בטרומה

כ ז תשס"ג



המאמר של הרב הראשי בטרומה, שפורסם בכתב העת 'השקפה' (The Outlook) בשנת תשס"ג, עוסק על חשיבות התורה והמצוות בחיינו. הרב מציין כי התורה היא לא רק ספר חוקים, אלא גם ספר חיים, המלמד אותנו על אודות אלוהים ועל אודות עצמנו. הוא מדגיש את חשיבות המצוות, ואת האופן שבו הן מסייעות לנו להיבנות ולהתקדם. הרב מציין גם את חשיבות התורה בחינוך הילדים, ואת האופן שבו היא מסייעת להם להבין את ערכיהם ואת חשיבותם. המאמר מסיים בהצעה להמשיך וללמוד את התורה והמצוות, ולהשתמש בהן כמנוחה וכחוכמה בחיינו.

המאמר של הרב הראשי בטרומה, שפורסם בכתב העת 'השקפה' (The Outlook) בשנת תשס"ג, עוסק על חשיבות התורה והמצוות בחיינו. הרב מציין כי התורה היא לא רק ספר חוקים, אלא גם ספר חיים, המלמד אותנו על אודות אלוהים ועל אודות עצמנו. הוא מדגיש את חשיבות המצוות, ואת האופן שבו הן מסייעות לנו להיבנות ולהתקדם. הרב מציין גם את חשיבות התורה בחינוך הילדים, ואת האופן שבו היא מסייעת להם להבין את ערכיהם ואת חשיבותם. המאמר מסיים בהצעה להמשיך וללמוד את התורה והמצוות, ולהשתמש בהן כמנוחה וכחוכמה בחיינו.

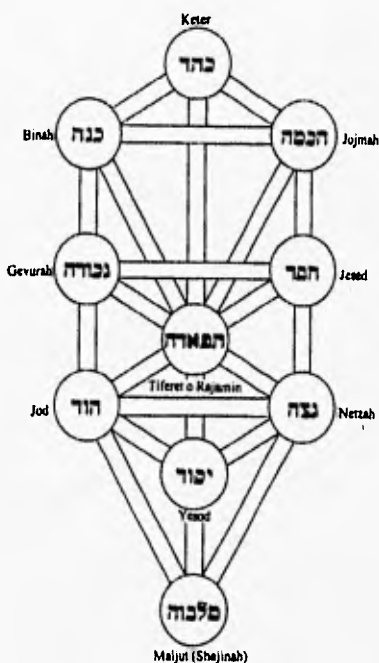
Conceptualmente el objetivo del libro sagrado es ser un objeto que sirva a la transformación y a la creación, su función nada tiene que ver con el que le damos al libro tradicional.

"Si el judío venera a la Santa Escritura es porque en ella percibe el mensaje vivo de Dios. La forma escrita es sólo externa, aunque cada letra adquiera un significado simbólico. Cada letra contiene fuerzas que sólo esperan su liberación por el hombre. El texto escrito se hace sagrado por la santidad que le confiere el copista, **sofer**, en el momento de la transcripción.

Y entonces ese texto se dirige al lector para decirle:

«Escrútame», «interpretáme». Y con esta invitación despierta en el hombre el deseo de conocer".(20)

ÁRBOL SEFIRÓTICO



El libro sagrado en la interpretación del hombre, deja de ser estático y el movimiento genera al Universo, de tal suerte que la acción humana le da sentido a la textura, al tejido, al texto, a la acción divina. El hombre logra a través del acto creador de la interpretación del texto, experimentar a Dios y Dios logra, por su parte, vincularse con el hombre a través de su gran libro-objeto: La Creación.

Umberto Eco escribe en El nombre de la rosa: "Mi querido Adso dijo al maestro —, durante todo el viaje ha estado enseñándote a reconocer las huellas por las que el mundo nos habla como por medio de un gran libro. Alain de Lille decía que

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est inspeculum (21)
pensando en la inagotable reserva de símbolos por los que Dios, a través de sus
creaturas, nos habla de la vida eterna.
Pero el universo es aún más locaz de lo que creía Alain, y no sólo habla
de las cosas últimas (con cuyo caso siempre lo hace de un modo oscuro), sino
también de las cercanas, y en esto es clarísimo." (22)

En otras tradiciones existen ideas similares.

En el hinduismo por ejemplo, existen escritos que se llaman Tantras (libros de la gran diosa madre), inscritos en una concepción mágico-religiosa, en donde se busca conocer igualmente al mundo, cómo funciona y cómo actuar en él y sobre él.

En los Tantras hay varias características importantes a resaltar en cuanto al tema que nos ocupa:

La utilización del mundo físico para el dominio de ciertas fuerzas. El Mantra, cuyo sonido es vehículo para actuar en el mundo físico y espiritual, en donde la palabra mágica, con una energía específica, es fundamental.

Asimismo el uso de lo visual: Yantra (diseño, dibujo, signos) que sirven para canalizar, concretar, transformar y utilizar la energía.

Cada Yantra se corresponde con un Mantra y cada Dios o energía del cuerpo tiene un binomio Mantra-Yantra específico.

Aquí encontramos de nuevo la idea central que tan obsesivamente ha permanecido a lo largo de este trabajo: la palabra, el texto -como elemento de vinculación con lo sagrado y por lo tanto de creación-.

Retomando las palabras del poeta David Huerta (23), el texto es, en cuanto al fenómeno del libro, el primer medio que pone al alcance no sólo la realidad sino la realidad virtual; sobre todo, en los libros sagrados encontramos claramente el inicio de la interacción. ¿Qué puede ser más interactivo, que los cabalistas transmutando las letras de la Torah, creando nuevos firmamentos?

La nostalgia de esta posibilidad, de la infinita posibilidad del texto, fue uno de los tantos sentimientos que la atomización de la vivencia humana provocó con la llegada de la modernidad.

La irremediable fragmentación de la vida, el exilio de lo sagrado al ámbito del privado e higiénico examen de conciencia, la práctica negación a la muerte, a la enfermedad, a la vejez, a la sexualidad en aras de la productividad; hizo que los escritores primero -en diferentes épocas- y los artistas visuales, en las últimas décadas, se volcaran al libro, como este despojo frágil del pensamiento integrador del hombre, que persiste y que se niega a desaparecer.

Recordemos que si ha existido un criterio en el desarrollo humano que nos unifica, este es el Texto, como la gran memoria colectiva. Es el texto quien nos legitima como cultura, el que nos explica y nos hace parte de un destino común.

~~Jorge~~ Luis Borges reflexiona sobre este aspecto fundamental de la escritura en su ensayo La muralla y los libros: El rey Tsin, Shi Huang Ti, quien construye la muralla china (24), es también quien pretendió abolir tres mil años de la historia de China, anterior a su imperio, quemando todos los libros. De esta manera el tiempo histórico comenzaría con su reinado.

La destrucción infalible de una cultura se da cuando se ha logrado la amnesia, el olvido del pasado. La quema de códices en el mundo prehispánico, la desaparición sistemática de las escrituras y la prohibición del relato oral tradicional han sido métodos muy eficaces para lograr el sometimiento de muchos pueblos.

Sólo aquellas formas particulares de escribir, que afortunadamente los conquistadores no relacionaron con su propia cultura del libro, permitió que muchos elementos originales y de sabores muy particulares subsistieran, convirtiéndose camuflados para los extraños.



En los textiles tenemos un buen ejemplo, ya que en ellos existen tanto -en el sentido literal y figurativo del término-.

Los huipiles, el quezqueñitl, el rebozo, los morrales, y otros, son relatos en el sentido amplio de la palabra.

O los quipus del Perú, en los cuales nos enfrentamos al modelo ideal a discurrir sobre el libro como simple contenedor de textos o el libro como texto mismo; para occidente posiblemente los quipus puedan ser aceptados como escritura, pero ¿estaría dispuesto a considerarlos libros? De ser así, el concepto de libro-objeto ha estado presente en culturas muy antiguas -aún arcaicas- antes que occidente lo descubriera, lo que significaría además, que los artistas visuales son los últimos en abordarlo. En el mejor de los casos dinámicos, que son ellos los que recuperan el elemento de integración que habrá perdido el libro tradicional o moderno.

Es posible aplicar la reflexión de Borges anteriormente referida a la propia modernidad occidental. Aunque no se ha destruido muchas de las escrituras tradicionales de Europa, la propia construcción del proyecto de la modernización ha ido ido perdiendo contacto con los estratos más profundos de las culturas que la sustentan, las cuales no han desaparecido, viven de forma latente y en ocasiones afloran enriquecidas por experiencias ajenas que favorecen su reaparición, ya transformadas ya elaboradas en nuevos discursos, re-codificados fundamentalmente en el campo de lo artístico.



Nadie puede negar, sobre todo ahora, que la cerámica griega tiene una gran carga del sentido del relato contemporáneo, muchos han querido ver en estas ánforas, enóforos, cántaros, cráteras, y demás contenedores, embriones de la narración ~~literaria~~^{pictórica} cercana a la concepción de las imágenes en movimiento -léase cine-, cosa a mi parecer exagerada; sin embargo considero a estos extraordinarios vasos como verdaderos textos (25)

Anfora griega con volutes desplazados por la pintura hacia lo pictórico.

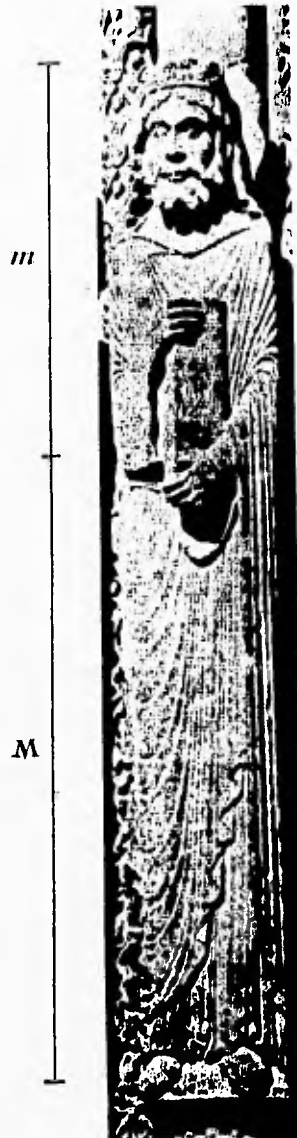


→ Abadía de Saint-Denis.
Fachada occidental.

y que decir de los libros-objeto más asombrosos
que el hombre occidental ha creado:
las catedrales góticas,
monumentales libros-esultura,
donde el libro sagrado se interpreta;
nos permite leer en el espacio, el plan divino,
y visualizar la juxtaposición del plano delo sagrado
y del plano de lo profano

Libro de lectura abierta.

El primer hipertexto tridimensional



→ Catedral de Chartres.
Statua de la Portada Real.

En la tradición el libro objeto es parte orgánica de la comprensión cotidiana de lo sagrado. La Mazuzah (pequeño rollo de pergamino que contiene versículos bíblicos, colocados dentro de una caja ornamental de madera de olivo, metal, piedra, aún de plástico, que está fija al marco derecho de la puerta), tiene como función que el judío sea bendecido cada vez que entra a su casa. No tiene que leer el texto, sólo toca con sus manos la cajita rectangular y la besa con sumo respeto. El texto sin ser leído no deja de poseer su fuerza creadora.

En un sentido contemporáneo el libro-objeto comienza a germinar en occidente justo en el momento en que la secularización de la vida llevaba a los artistas a sacralizar su experiencia creativa y con ello la necesidad de re-nombrar a las cosas y por lo tanto de transformarlas:

*"Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement,
sur champ obscur, l'alphabet des astres,
seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu;
l'homme poursuit noir sur blanc" (26)*

Aunada a este proceso de restructuración en el quehacer artístico, la democratización que supuso en un principio la imprenta de Gutenberg se transformó en un medio alienante, límite aparentemente insalvable para los escritores, campo semi-estéril para los artistas visuales.

Si bien en China la imprenta surge de mucho tiempo atrás, la relación de esta nueva tecnología con los demás componentes culturales fue más de complementación que de oposición, por lo que renovó el sentido de libro-arte. Claro está que esto no ayudó a la difusión del ~~conocimiento~~ ^{conocimiento}, por el espectro reducido de lectores. Sin embargo tal razón habría que centrarla en los aspectos político-económicos de la China imperial más que en la utilización de un avance tecnológico.

El Occidente (muy dado también a las actitudes del rey Shi Huang Ti) descubre en la imprenta su pasado, en relación a la palabra como imagen visual: no es de extrañar que el primer libro impreso por este medio sea la Biblia de Magucia, como una búsqueda de rescatar el texto iluminado de los monasterios medievales, es decir, la imitación del manuscrito.

A lo largo de la historia moderna encontramos esta necesidad de ver al libro como objeto artístico. Ya sea por lo que éste dice, por su valor de autenticidad histórica o por su valor como estructura.

↳ en donde las artes gráficas han creado un libro muy sui generis.

Sin embargo considero como un elemento que rompe con la cadena más fuerte del libro convencional los movimientos poéticos de estos dos últimos siglos. En donde, desde el interior del espacio limitado por la imprenta, despliegan al texto, recuperando con la palabra la organización del espacio, que no sólo la contiene y la circunda, sino que es parte vital de sí misma. Es su presencia per se, su musicalidad, su sentido usual, y por lo tanto el rescate de su oralidad. Es el reconocimiento de la palabra, pero entrelazada a la página, lo que hace que dicha página tenga su revaloración como espacio artístico. (27)

"Voilà ce que, précisément, exige un moderne: se mirer, quelconque — servir par son obséquieux fantôme tramé de la parole prête aux occasions.

Tandis qu'il y avait, le langage régnant, d'abord à l'accorder selon son origine, pour qu'un sens auguste se produisît: en le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre. Visiblement épité qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure quelque secrète parovite de musique, dans la réserve du Discours." (28)

Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Ezra Pound, José Juan tablada, Fenollosa, Octavio Paz, Blanco, Oliverio Girondo ... son sólo algunos de los nombres de quienes se han aventurado a no negar al libro sino a re-dimensionarlo (29)

William de Ridder. European
Mail-Order Warehouse / Fluxshop.
1963; reconstructed.
Photograph by Rick Gardner.



El dadaísmo, el surrealismo,
los vanguardistas,
Fluxus,
los beatniks,
entre otros,
son sólo ^{algunos} ~~muchos~~ movimientos
que le dieron al libro
el valor de objeto estético,
restauraron también su valor
político, social,
y en ocasiones sagrado;
no sólo en cuanto los
elementos formales
que le conforman,
sino como propuesta conceptual.

La palabra:
imagen,
espacio,
vacío,
grafismo,
volumen,
contexto,
se conciben de nuevo
como Texto,
el texto se incorpora
nuevamente
a la dimensión
que le dió origen,
al espacio-tiempo.



Daniel Spoerri and François Dufréne
"Optique Moderne: Collection de Livres"
Spermi avec en regard, d'inutiles
rotules par François Dufréne.
1963 Cay. 1992
Photograph by Grand Inconnu.

Un coup de dés
jamais
n'abolira
le hasard (30)

La tecnología no podrá acabar con el libro, entendido como
organismo
en el cual es imposible separar el texto del espacio.

El libro como tal no es un objeto natural,
sentencia el poeta David Huerta,
el libro es al fin y al cabo un objeto
que ahora se obtiene através de la máquina,
por lo que su transformación tecnológica
no hará sino
confirmar su existencia
como el objeto conceptual
más antiguo del hombre.

Gabriel Macotella,
por su parte, como decía que,
el que hace libro objeto,
más que resignar al libro, busca "reflexiones" sobre el
origen posible del libro, en el contexto de la acción del hombre
(tribalización del acto creativo)
romper la lógica estructural
del libro (convencional)
para en esa libertad
re-encontrarse con la idea
primigenia del concepto
libro (33)



> Gabriel Macotella "De la tierra a la luna"
Dibujo
(texto: David Huerta)
60 X 56.5 cms
Ejemplar único
1987

Tal vez una de las grandes aportaciones que nos brinda occidente es precisamente la diversidad en los niveles de conceptualización de los objetos:

La cosificación -en su sentido amplio- del Libro nos lleva a una reflexión mucho más allá de las artes plásticas, que valdría la pena mencionar, ya que independientemente de sus implicaciones sociológicas o antropológicas, son elementos que le sirven al artista contemporáneo.

Que va desde la mala traducción de objetos-escritura de otras culturas al concepto occidental de libro (convencional).

El libro convencional transformado literalmente en cosa, para que el nuevo rico adorne con él metros de su biblioteca.

El libro como objeto de status, pasaporte de intelectualidad, si se sabe cómo y en dónde usarlo; sobre todo si está escrito en otro idioma.

Hasta la bibliofilia y el fetichismo (sacralización laica del libro), cuyos principales promotores son, claro está, los propios escritores:

"Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablaran entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante. Así que era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo". (31)

Cuando uno tiene en su poder (casi la magia del libro) un incunable o una edición extraordinaria, como por ejemplo las de Gallimard, la lujuria del coleccionista - para utilizar palabras de Umberto Eco - nos invade por completo la fuerza de la Creación. Del universo mismo, que otros llaman biblioteca (32)

"Junto a un trozo de pared encontré un armario, por milagro aún en pie, y que, no sé cómo, había sobrevivido al fuego para pudrirse luego por la acción del agua y los insectos.

En el interior, quedaban todavía algunos folios. Encontré otros jirones hurgando entre las ruinas de abajo. Pobre cosecha fue la mía, pero pasé todo un día recogiéndola, como si en aquellos disiecta membra de la biblioteca me estuviese esperando algún mensaje. Algunos jirones de pergamino estaban descoloridos, otros, dejaban adivinar la sombra de una imagen, y cada tanto el fantasma de una o varias palabras. A veces encontré folios donde podían leerse oraciones enteras; con mayor frecuencia encuadernaciones aún intactas, protegidas por lo que habían sido tachones de metal... Larvas de libros, aparentemente todavía sanas por fuera pero devoradas por dentro; sin embargo, a veces, se había salvado medio folio, podía adivinarse un incipit, un título...

Durante el viaje de regreso a Melk pasé muchísimas horas tratando de descifrar aquellos vestigios. A menudo una palabra o una imagen superviviente me permitieron reconocer la obra en cuestión. Cuando, con el tiempo, encontré otras copias de aquellos libros, los estudié con amor, como si el destino me hubiese dejado aquella herencia, como si el hecho de haber localizado la copia destruida hubiese sido un claro signo del cielo cuyo sentido era tolle et lege. Al final de mi paciente reconstrucción, llegué a componer una especie de biblioteca menor, signo de la mayor, que había desaparecido..., una biblioteca hecha de fragmentos, citas, períodos incompletos, muñones de libros." (34)



¿No será que el demiurgo contemporáneo, hacedor de libros, busca en esta biblioteca menor, la reconstrucción de aquel texto mayor, presente en nuestro inconsciente colectivo, al que anteriormente se llegaba también a través del maravilloso acto de nombrar?.

Si así fuera, al margen de las especulaciones teóricas -sin negar su valor sustancial para la comprensión del libro objeto en el ámbito del arte contemporáneo-, sería una vía luminosa para acceder a la recuperación de la integración vital de nuestras fuerzas creativas, que la atomización modernizadora a vulnerado a tal grado que miramos lo sagrado como mera palabra sin sentido.

Un día cualquiera. Un roce suave. Un golpe seco.

El Universo sigue su marcha...

↳ Dicen los judíos que, mientras alguien en el mundo interpreta la Torah, se mantendrá el universo en movimiento.
En el Tibet piensan que son los hombres sabios (los que crean los textos sagrados, al mundo, al hombre) los que sostienen al mundo.

No importa que los textos sagrados estén ahora cerrados, siempre habrá otro que lo abra...

NOTAS.

1. Génesis 1;3,4,5.
2. Platón, "Cratilo o del lenguaje", Diálogos. México, Edit. Porrúa, 1981. pág. 252-253.
3. Sobre la escritura véase el libro de Marcel Cohen El arte de la escritura.

El hecho que menciona la posibilidad de que existan culturas que no hayan desarrollado un tipo de escritura, me refiero a lo que occidente entiende como tal: un alfabeto que represente una serie de sonidos. Así como los antropólogos se han fijado en escrituras no convencionales que tienen toda la estructura de un código bien articulado y durante mucho tiempo se les ha visto como simples dibujos. Cf. Elliot, Jorge. Entre el ver y el pensar. México, FCE, Cuernavaca no. 259, 1976 pág. 16

4. Ver anexo. Texto de Humberto Eco "La búsqueda de la lengua perfecta."
5. Eco, Humberto. El nombre de la rosa. España, Narrativa Actual RBA, 1993. pág. 334.
6. En el caso del brahmanismo: Rg Veda, Sama Veda, Paya Veda, Atharva Veda. Para los judíos: La Torah, fundamentalmente. En el cristianismo: La Biblia. El Islam considera al Corán la palabra de Dios que le fue transmitida a Mahoma por el arcángel San Gabriel; aunque no es sagrado en sí mismo -porque en el Islam no hay mayor abominación que asociar algo con Allah, ya que es él y sólo él lo sagrado-, en términos occidentales el libro sí lo es. Asimismo, la concepción de libro sagrado en China tiene matices diferentes; pero podríamos ubicar en esta categoría libros como: el I-Ching, Li-chi, Shu-ching, Shih-ching y también Lun-yü, Chung yung, Ta-hsio y las obras Mêng-tzú's. → En la mayoría de los libros encontramos el sistema fonético Wade para los ideogramas, por eso lo conservo aquí, como referencia.
8. Tal es el caso del sánscrito antiguo para los textos brahmánicos, hinduistas y budistas.

Otro ejemplo interesante es el aínab del Corán, el cual muchos de los fieles recitan sin entender la lengua. Esto ocurre también en los textos del cristianismo ortodoxo que están en griego.
En México, podríamos citar el caso de los indios yucatecos -mal llamados Yaguis- en donde el libro sagrado (una versión particular de la Biblia) está escrita en una mezcla de latín, náhuatl y yucateco.

8. Verdi, Franco. Liber. Catálogo fotocopiado.s.p.i.
9. Cohen, Esther, et. al.. Zohar: libro del esplendor México, CONACULTA. pág. 11-12.
10. cf. González de Cardenal, Olegario. "El libro en las religiones". La cultura del libro. Madrid, Ediciones Pirámide, 1983 pág. 188-189
11. Uso aquí el concepto palabra con absoluta libertad, entendiéndola como un signo dentro de una estructura significativa: código, claramente convencionalizada.
12. Aunque Liber proviene del latín que significa corteza y por extensión árbol; no me queda claro todavía si tiene toda la connotación de origen que en el caso chino, y si así fuera este concepto se perdió con el tiempo, cosa que sucede en otras sociedades.
13. Utilizo el sistema fonético que china estableció para la representación de los ideogramas.
14. Entiendo por palabra no sólo como algo propio de los alfabetos fonéticos, sino la unidad mínima de significación.
15. Empleo aquí el término magia, en el sentido de la capacidad humana de incidir en el curso de los hechos, como el poder de transformación
16. Término de mi invención para referirme, de manera sarcástica al fenómeno de la modernidad y el libro convencional surgido en este proceso.
17. A partir de la discusión de la modernidad y la postmodernidad Occidente ha descubierto el diálogo con el otro, es decir con lo no-occidental.
18. Scholem, Gershom. La cábala y su simbolismo. España, Siglo XXI, 1979. pág.39
19. La Torah es un tejido hecho con la materia del Tetragrama (nombre de D-os: יהוה → Yaveh) y las combinaciones del Nombre H V H Y
"La Torá es una estructura cuyo elemento básico -sobre el calcarapaga su construcción- es el Tetragrama"
Ibid. pág. 46
20. Safran, Alexandre. La Cábala. ^{España} ~~México~~, Ediciones Martínez Roca, La otra ciencia, 1983. pág. 52

21. Todas las criaturas del mundo
son como libros y pinturas
que nosotros podemos observar
(versión libre. Mónica de la Cruz).

22. Eco, Umberto. El nombre de la Rosa. pág. 22-23.

23. Vox Anaxo.

24. Sobre la muralla china, tema que de por sí sería una tesis aparte, baste mencionar el maravilloso texto de Kafka sobre la misma: La construcción de la muralla china.

25. Véase Anexo, "Apuntes de la entrevista a David Huerta", México, noviembre 1995.

26. "Tu notaste, no se escribe, luminosamente,
sobre campo oscuro, el alfabeto de los astros,
solo, así se indica, bosquejado o interrumpido,
el hombre persecución negro sobre blanco "¿o", el hombre que
(Versión literal, H.C.) persegue negro sobre blanco.

Hallama, Stéphane, "Quant au livre". Oeuvres complètes.
France, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984. pág. 370

27. "No tomo tus palabras
simplemente como palabras.
estoy alejado de eso.
Escucho
lo que te hace decir las _____
lo que ellas quieren ser _____
escucho."

Takahashi, Shinichi. Poesía 2001. Verdad Halago, Instituto Mexicano de Cultura, 1994. pág. 49.

28. "He ahí lo que, precisamente exige un moderno: mirarse, cualquier — servir por su desequilibrado fantasma trama con la palabra dispuesta para la ocasión.
Mientras estuvo el lenguaje reinante, primero al concordar según su origen, por que en sentido que se produce: en el verso, dispensador, ordenador del juego de las páginas, amo del libro. Visiblemente y sea, que aparece su integración, entre los márgenes y el blanco; o que se disimula, nombrolo Prosa, sin embargo es el o rora algún secreto persecutor de música, en la resaca del Discurso".
(Versión libre. H.C.)

Hallama, Stéphane.
pág. 370

29. Ver Anexo. "Poemas sueltos".
30. Ver Anexo. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard".
Mallarmé. op cit.
31. Eco, Umberto. El nombre de la rosa. pág. 271.
32. A propósito de uno de los textos más conmovedores de ~~Julius~~ ^{Jorge} Borges: →
33. Ver Anexo. "Entrevista a Gabriel Macotela". (MC)
11 de noviembre 1995.
34. Eco, Umberto. op cit. pág. 470

La Biblioteca de Borges

Fragmento que me evoca de manera muy clara la idea del libro objeto, de ahí la reproducción de toda una página. Asimismo me parece interesante como en la literatura misma existen, no sólo conceptualizaciones, sino verdaderas creaciones de libros objeto -en este caso virtuales-:

"Para contar como quisiera, había falta que esta página blanca se arizase de rocas regatas, se exfoliase en una arenilla danza, guijarros, y creciese en ella una hirata vegetación de enebros.

Por medio, donde carpentea un mal trazado sendero, haría pasar a Agilulfo, arrojado en la silla, lanza al viento. Por arón de comarca rocosa, esta página debería ser al mismo tiempo cúpula celeste achatada aquí arriba, tan baja, que en medio sólo haya sitio para un uelo gracioso de cuervos. Con la pluma tendría que escribir en el papel, pero con ligereza, porque el prado debería formar recorrido por el arrastre de una colabra invisible en la hierba, y el bezañ a travesado por una liebre que alara solo del claro, se detiene, al fatiga a su alrededor con sus cortos bigotes, ya ha desaparecido.

Cada cosa se mueve en la lisa página sin que nada se use, sin que nada cambie en su superficie, como en el fondo todo se mueve y nada cambia en la rugosa corteza del mundo, por que hay sólo una extensión enorme de la misma materia, esencialmente como la hoja donde escribo, una extensión que se contrae y se coagula en formas y existencias diversas y en diferentes matices de colores, pero que puede imaginarse embudada sobre una superficie plana, incluso en sus angulosaciones peludas o empalmadas o nudosas como una cancha de tortuga y la pilosidad o empalmeamiento o nudosidad a veces parece que se mueve, o sea que hay cambios de relaciones entre las diversas cualidades distribuidas en la extensión de materia uniforme alrededor, sin que nada desplace substancialmente."

Caluso, Italo. El caballero inexistente. España, Ediciones Sinela, 1990.
pág. 107.

聖

Lo sagrado y la oración

夜宿山寺 <唐> 李白

危楼高百尺，
手可摘星辰。
不敢高声语，
恐惊天上人。 (1)

Ninguna cultura ha escapado al sentimiento de lo sagrado. Aunque no exista una idea previa de dicha experiencia, el hombre tiene una capacidad innata de experimentar lo.

La columna vertebral de toda religión es la idea de lo sagrado. Los mitos analizan y se nutren de su contenido, los dogmas y la moralidad religiosa lo socializan, los ritos utilizan sus propiedades, los santuarios y los templos lo asientan en el mundo, los sacerdocios lo institucionalizan: "La religión es la administración de lo sagrado"; (2)

Podemos dudar de su existencia objetiva, que sea una realidad independiente al ser humano, *per se*; podemos estar de acuerdo o no con las peculiares formas de elaborarlo -de acuerdo a cada grupo social-. Es más, podemos negar su incidencia en la vida humana. O considerarlo sólo parte de la dimensión emocional del hombre, un elemento arcaico de la psique. Parafraseando a Freud: lo sagrado como deseos importantes de la humanidad que son satisfechos por el deseo de que existan.

Sin embargo es difícil dudar o negar que lo sagrado, real o irreal, permea la experiencia humana desde tiempos inmemoriales. Y la única manera de acercarse a dicho fenómeno es aceptar como real la creencia en lo sagrado. (3)

Es decir, creer que quien cree en lo sagrado lo cree realmente. ↩

Independientemente de que lo sagrado exista, la experiencia de lo sagrado es una constante en la historia de la humanidad, manifiesta en un sistema religioso o no, a través de dioses, de un dios personalizado o de un franco ateísmo. Está presente en la vida en su conjunto o sólo como parte de ella (como ocurre en el mundo occidental moderno).

Si avanzamos en el problema ontológico sobre lo sagrado, podemos considerarlo un fenómeno reconocible y claramente diferenciado a otros, debido a la peculiaridad y universalidad de dicho acontecimiento.

La especificidad de la experiencia sobre lo sagrado es lo que le da su dimensión subjetiva única e identificable. La universalidad del fenómeno le da su dimensión inter-subjetiva y ~~es~~ transcultural.

Estas características supondrían la falta de un peso objetivo, (si consideramos que la experiencia de lo sagrado sólo es experimentada emocionalmente y subjetivamente). La existencia de una dimensión objetiva significaría que lo sagrado tiene una realidad independiente; pero una aserción de tan gran magnitud sólo le corresponde al mítico. Tenemos a cambio, una serie de expresiones observables objetivas, como son los ritos, los textos, los objetos sagrados, los mitos... Para los fines de análisis que nos compete, también podemos obtener una dimensión objetiva del fenómeno si lo consideramos real en cuanto a su valor específico y universal.

Parte de la especificidad de lo sagrado es lo 'inducible' del fenómeno, ya que la manera de comprenderlo es a través de la vivencia. Por lo que la búsqueda de una interpretación racional y clasificatoria es de hecho 'imposible'. (4)

por ejemplo: No es lo bueno sino lo bueno.

Lo sagrado por lo tanto no es una entidad sino una cualidad, tiene características de sujeto no de predicado. Es además, una cualidad no intrínseca, que no se posee por sí misma. Permanece como una propiedad estable o efímera, presente en ciertos objetos, seres, plantas o animales; que le es propio a ciertos espacios y lugares; que es inherente a determinados momentos o ciclos de tiempo...

No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado, pero esta es una condición dada, es un don.

Si tuviéramos que diferenciar esencialmente a lo sagrado, estableceríamos que es cualitativamente diferente de lo profano -aunque se manifieste constantemente en éste

último-, porque lo sagrado tiene la capacidad de transformación de "todo objeto cósmico en paradoja por medio de la hierofanía". (5)

Lo sagrado obtiene su diferenciación con lo profano no sólo por su propiedad, sino por su capacidad dialéctica de manifestarse en lo profano: sacralizando, vinculando, transformando el mundo en una realidad simbólica, reflejo de su propia existencia.

La división entre las dos dimensiones (profano-sagrado) varía enormemente. Para las culturas primordiales (6), toda actividad humana y natural está claramente marcada por la relación del hombre con lo sagrado: los ciclos naturales, la alimentación, la reproducción, el nacimiento, la muerte, las relaciones sociales y familiares, la agricultura... Los macrosistemas (7) que conforman su conocimiento y relación emocional con el mundo y consigo mismo, son concebidos como un todo; en donde lo sagrado no es una pequeña y aislada parte, desvinculada de lo demás. De ahí que en estos sistemas de pensamiento y de vida la realidad sea complementada con lo visible y lo invisible, la integración de ambos aspectos es la base de toda cosmovisión.

En el mundo occidental contemporáneo lo sagrado ha sido reducido al aspecto formal de una religión particular y a un espacio físico determinado: la iglesia, fuera de ahí es muy raro que lo sagrado se manifieste y la realidad con toda su compleja conexión -tanto concreta como interna- con el ser humano y el mundo, ha sido secularizada, adaptada a las necesidades productivas de las economías nacionales y que responde a una clara ideología dominante internacional:

"... una de las principales diferencias que separan al hombre de las culturas arcaicas del hombre moderno reside precisamente en la incapacidad en que se encuentra este último de vivir la vida orgánica (en primer lugar la sexualidad y la nutrición) como un sacramento" (8)

Sin embargo raros son los fenómenos magicorreligiosos (9) que no implican, de una u otra manera, cierto simbolismo (10): Toda manifestación de lo sagrado es susceptible de convertirse en símbolo.

"No es sólo porque prolonga una hierofanía o porque se sustituye a ella, por lo que el símbolo es importante, es ante todo porque puede continuar el proceso de hierofanización y, sobre todo porque ~~por~~ ocasionalmente, es el mismo una hierofanía, es decir porque revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra "manifestación" está en posibilidad de revelar" (11)

Lo interesante del símbolo en relación al hombre, es que mientras la hierofanía presupone una ruptura o un paso -como lo señala Eliade- entre lo sagrado y lo profano, el simbolismo establece una relación estable y perenne del hombre con lo sagrado. Es decir este último, ancla en el mundo profano la permanencia de lo sagrado. Paradójicamente esta permanencia de lo sagrado a través del símbolo no es consciente para el hombre salvo en momentos muy particulares.

En el símbolo el mundo funciona como una serie de espejos, en donde la hierofanía se repite at infinitum.

Asimismo el símbolo no funciona como un elemento aislado, se establecen sistemas de símbolos, que en ocasiones se entrecruzan de diferentes formas, que a su vez elaboran una vivencia y una explicación de la realidad. Dichos sistemas a veces, transfieren ciertos símbolos a otros, se intercambian con otras estructuras o se integran a nuevas.

Aunque el simbolismo no esté manifestado de manera concreta y esté constituido por conjuntos de símbolos interdependientes e integrables a un sistema, no significa que sean menos reales.

Hay que reconocer que el simbolismo es de hecho un 'lenguaje' que como tal es convencionalizable y que se establece como válido por una comunidad específica y que refleja sin lugar a dudas la condición social, histórica y psíquica de quien la utiliza y que es además un producto de 'larga duración!' (12)

↳ Lo anterior no niega en lo absoluto la existencia de símbolos universales, a los que el psicólogo Carl G. Jung denominó arquetipos y que son parte de una herencia cultural, emocional y de conocimiento de toda la humanidad. (13)

El símbolo unifica la experiencia humana, no sólo en el aspecto magicorreligioso, sino en la experiencia global. Revela -independientemente de su contexto- no uno sino varios planos de la realidad: esta integración de la vivencia

bio-antropo-cósmica del mundo supone continuar con la diálectica de la hierofanía; es decir, transformando los objetos en otra cosa a lo que la experiencia profana indica. Al hacerse estos objetos símbolos "signos de una realidad trascendente, estos objetos **anulan sus límites concretos**, dejan de ser fragmentos aislados para integrarse en un sistema; más aún, encarnan en sí, a despecho de su precariedad y de su carácter fragmentario, todo el sistema en cuestión". (14)

Un objeto que se convierte en un símbolo busca coincidir con el todo, es decir, a **representar** el mayor número de planos, a integrar en sí la multiplicidad de situaciones y por otro lado, a hacer más transparente esta relación.



El pensamiento simbólico del hombre permite recorrer libremente por todos los distintos niveles de lo real. El símbolo es el elemento que le da al ser humano esta posibilidad y la experiencia de lo sagrado permite al hombre transformarse, él mismo en símbolo:
 "Todos los sistemas y las experiencias antropocósmicas son posibles en la medida en que el hombre se convierte él mismo en un símbolo" (15)

De tal suerte que la vivencia de lo externo le conduce inmediatamente a la vivencia de lo interno. A través del mito y del ritual el hombre se recupera así mismo, se comprende, se reconoce, ya que los acontecimientos macrocósmicos a los que estos fenómenos se refieren, lo conectan, a su realidad antropológica, existencial y personal.



Francesco di Giorgio: Planta de una iglesia en correspondencia con las proporciones de la figura humana
 Biblioteca Laurenziana, Florencia.

Lo sagrado se manifiesta en el mundo y en el hombre
 ↓
 El hombre
 se reconoce como parte de este ámbito
 - él es parte de la dialéctica de lo sagrado.
 El hombre es, de alguna forma una hierofanía.
 Es un cosmos abierto al cosmos infinito
 ↓
 en donde lo sagrado
 guarda su corazón.

Lo sagrado es peligroso ya que su poder es ilimitado, por lo que puede destruir a quien no está debidamente preparado. (16)

Mientras que el místico obtiene la revelación de lo divino apartir de su propia decisión. No todos los hombres pueden recorrer los caminos rituales por su propia voluntad o por su fe. El que busca por ~~esta~~ ^{esta} vía consagrarse a lo sagrado tiene que esperar que las fuerzas de lo sagrado lo eligan. Los guías rituales son señalados siempre, de alguna forma, ya sea que nos refiramos a sacerdotes, brujos o chamanes.



Rodrigo Medina Silva, mará'qasmas,
con la vestimenta especialmente
elaborada para la cacería del payote.

Si bien es cierto que es imposible separar la experiencia de lo sagrado sin que esto resulte artificial, sí podemos rescatar aspectos particulares de los cuales queremos acentuar su importancia. Es verdad que en todo rito está presente la realidad mitológica y que de hecho, muchos de los rituales a los que nos enfrentamos son re-actualizaciones de un mito en particular (o de un sistema de mitos como bien lo señalaría Levy-strauss). Sin embargo es la relación del rito y la oración la que me interesa rescatar, la elaboración simbólica.



El rito es en esencia una vía diferente a la mística para llegar a lo sagrado. Mientras que la mística presupone un camino individual, en solitario. El rito es una vía hacia afuera, se establece como un acto social, aunque pueda, en algún momento, ser personal. El rito trae lo sagrado al mundo de los hombres, el rito también es una revelación o manifestación de lo sagrado. Propicia el estado necesario para alcanzar la experiencia religiosa. A través del rito el hombre también se vincula con su comunidad: El rito funciona como cohesión de la comunidad.

Hombre ↔ rito ↔ Dios

El rito es una acción simbólica
 acción cuya principal función
 es introducir al hombre
 a lo sagrado.

↓

Intermediario

¿Qué se busca en el rito?

Felicidad
Poder
Alivio de los males
Perdón por las faltas
Congratulación
Protección

Acercaamiento con los dioses o entidades
Asegura la permanencia de la naturaleza
y el hombre



Ritual naujo de curación.
Pintura con arcilla

El ritual es una concentración de una fuerza nueva,
capaz de mantener el vínculo social.
Aseguran la unidad y permanencia
de un grupo

Cuando los ritos se degradan se utilizan solo como praxis religiosa

¿En que consiste el rito? Para los estructuralistas todo ritual es una secuencia, de la que analizamos fragmentos. Consiste ^{en} ~~en~~ actitudes, gestos, palabras, acciones concretas, uso de objetos particulares. (17)

↳ con un objetivo,
tienen consecuencias.

En el ritual operan dimensiones que no corresponden al mundo profano:
el tiempo y el espacio sagrado.

El tiempo sagrado es un tiempo de oportunidad:

"La duración es la gran corriente que sigue fluyendo inconteniblemente. Pero el hombre -con quien se encuentra el poder- tiene que detenerse. Entonces hace una incisión un tempus. Y entonces perpetra un "tiempo sagrado", una fiesta.

Con esto demuestra que renuncia a la oportunidad como tal y que busca la posibilidad" (18)

El tiempo sagrado tiene una estrecha relación con el mito. Todo mito habla de hechos que tuvieron lugar en un tiempo primordial (atemporal o intemporal) un tiempo sin tiempo -estático, sin movimiento-. Cuando se establece el movimiento (mitos cosmogónicos: el recorrido del sol, por ejemplo) es cuando el tiempo surge como tal se transforma en un tiempo humano; El tiempo como duración finita. El tiempo sagrado es una duración infinita, eterno, ilimitado. Por lo que el rito reactualiza el tiempo sagrado, en donde el tiempo profano queda abolido. Salirse del tiempo es salir del orden cósmico para entrar a otro orden (el tiempo sagrado). (19)

Si el tiempo es duración el espacio es extensión. El espacio no es una especie de masa homogénea, ni siquiera es la suma de varias porciones espaciales.

El espacio sagrado es un lugar, que no es por otra parte, un punto cualquiera del espacio. Es un punto de detención en la extensión. Es un sitio que lo sagrado reconoce y hacia el que el hombre se dirige.

El espacio sagrado no está dado a partir de la elección del ser humano, son por lo general revelados (el sitio es cuando se destaca un punto de la gran extensión) cuando el hombre reconoce su poder y se detiene ahí.

El espacio sagrado es también el sitio de culto.

El santuario.

Los primeros santuarios fueron, como se podrá suponer, sitios naturales: los bosques, las cuevas, las montañas, los ríos y un caso muy particular: las piedras.



piedras puestas al borde del camino por caminantes de la India para representar al lingam, símbolo fálico indio de la procreación.

Las construcciones humanas posteriores se hicieron sobre los sitios naturales, no puede haber una edificación sin que esta esté asentada en un espacio sagrado. El edificio sólo subraya el carácter sagrado de un lugar, no se lo otorga.

El hombre construye casas-poder, delimita el ^{espacio} ~~espacio~~ sagrado para que él pueda reconocerlo. "El santuario es un centro de poder, un mundo para sí".(20) Rememora a los sitios naturales en su arquitectura.

Es la casa de lo divino, donde lo sagrado reside, por lo tanto es un sitio libre, destacado, un lugar de resguardo. El templo, la iglesia, son los sitios de asilo, donde la ley humana no es aplicable.

Es la santidad del espacio sagrado, que es en ella, donde se erige el santuario.

No siempre la delimitación del sitio implica la construcción sobre él, es común encontrarnos que sólo está señalada, como ocurre con los santuarios del Kami japonés. En donde la puerta (en este caso el Torii) nos indica la transición a



puerto del Sol, en Tihuanaco, c. de
Paris

otro plano de la realidad: el mundo oculto, de los seres divinos, de las fuerzas cósmicas.

La puerta es el umbral, donde el hombre se prepara para acceder al poder sagrado.

El sitio sagrado tiene un significado cósmico no terrestre:

El santuario no se encuentra propiamente en el mundo, precisamente se ha sacado de él.

El rito tiene dos formas fundamentales de expresarse(21):

a) A través de la Ofrenda. Cuya principal manifestación es el sacrificio.

b) La Oración. Que presupone la existencia de lo sagrado.

El sacrificio(22) es un rito en el cual una ofrenda se transforma de profana a sagrada para poder llegar a los dioses o a dios. Es un don del hombre para poder vincularse por su parte con lo sagrado.

Dare es ponerse en relación con. Por consiguiente, participar en una segunda persona por medio de un objeto que, propiamente no es objeto alguno sino una parte del propio yo, un símbolo de entrega, de entregarse. El don liga al hombre y a quien lo recibe.

En el plano profano esto se ve manifiesto constantemente, la relación de un grupo humano entre sus miembros o con otro grupo, está determinado por esta relación de dar y recibir. De hecho el negar o no recibir puede ser motivo de guerra. El dar y el aceptar crea un compromiso con el otro, es una manera de pactar: dar, recibir y devolver.

El sacrificio (en primer lugar, el sacrificio de ofrenda), no es solo un asunto comercial, de toma y daca, con los dioses, o la simple adoración a una divinidad. Significa, entre otras muchas cosas, la apertura de una benéfica fuente de dones, en la cual ya no se sabe quien inició primero, quién es el donante y quién el beneficiado (23).

Independientemente del tipo de sacrificio al que nos referimos, el punto medular de todo ritual está en el dar mismo. El dar implica poner en movimiento "te doy poder para que tengas poder y para que la vida no se detenga por falta de poder". (24)

En esencia, el sacrificio busca la transfiguración humana de un ser profano a un ser sagrado. Ya que los dioses se dicen a sí mismos para que él exista y el hombre se da para que los dioses existan.

Por otro lado, el sacrificio significa también restituir el poder dado y el intercambio de poder: Yo doy a cambio del favor del dios algo que sustituya el poder recibido.

El sacrificio es el corazón de todo ritual.

El cómo y el cuándo de un sacrificio está determinado por muchos factores, cada cultura establece su manera particular de vincularse con lo sagrado.

Un embargo todas comparten la idea de dimensionar al sacrificio como un rito, o parte de un ritual en el área espacio-temporal sagrada.

Y en donde la ofrenda sea lo más precioso, importante, valioso que el hombre tenga para dar, ya que lo sagrado, no solo fundamenta nuestra existencia y le da sentido a nuestra permanencia en el mundo, es quien nos da la vida, es la vida misma.

De ahí que el sacrificio más sagrado está relacionado con la entrega de la vida (la vida humana también) y que este sacrificio de vida tenga una estrecha relación con la sangre.

Por lo que podríamos establecer dos tipos fundamentales de sacrificios:

- 1) Los sacrificios cuarentos → derramamiento de sangre
- 2) Los sacrificios incruentos → que no implican derramamiento de sangre (25)

Los sacrificios tienen como objetos simbólicos de vínculo con lo sagrado desde flores hasta el holocausto (26)

Asimismo con el correr de los siglos, el sacrificio ha ido sublimando ciertos elementos o transformando los objetos reales en meros símbolos. (27).

Sin embargo es muy difícil establecer con rigor, en dónde empieza, dentro de un ritual, a actuar el sacrificio, en dónde ya no. El rito, es un fenómeno de grandes sutilezas y de transformaciones constantes y los elementos que le integran están de tal suerte entretnejidos que en ocasiones son tan similares, que no alcanzamos a distinguirlos. (28)

El sacrificio implica comunicarse con lo sagrado y el hombre utiliza, entre otras muchas cosas, la palabra; la palabra sagrada es también una forma de ofrenda: la palabra tiene vida y poder, es salida de sí mismo para entregarse.

Si el tiempo sagrado es la búsqueda de la posibilidad, la palabra decide sobre la posibilidad.

La palabra es una actitud. Un acto creador. Es tener una posición y ejercer poder. Está antes que la realidad.

La palabra lleva a la decisión. Concreta, definida, decisa

→ "En el hablar vivo, el tiempo se transforma en cairós, en hic et nunc". (29)

La palabra es nombre, el que habla se presenta, ejerce un poder, pero también es descubierta. Los nombres presentan, dan poder, pero nos dejan también a la merced del otro.

Es por eso que los nombres de las personas se deben mantener ocultos, descubren la naturaleza del ser. Quien sabe nombrar puede ejercer poder.

La palabra es encantamiento

Ante el poder de la palabra surge el voto de silencio. Quien dice palabras, para poder es movimiento.

Las palabras son las esencias materiales y activas de las cosas; hablar equivale a hacer manifiesto esto que de manera oscura, con los "dobles" de los objetos, y que llamamos lenguaje.

Por la palabra oral aumenta o disminuye su poder a partir de la utilización de la materia que la conforma: aumento o disminución del volumen, la intensidad, la unión de ritmo y rima, cantar, recitar, ulular...

De ahí que la palabra potencialice su poder al unirse con otras, conformando una frase determinada con una tonalidad, un ritmo y una acentuación fija. No existe cultura en el mundo en donde la fórmula no sea utilizada.

La repetición de las palabras aumentan su poder aún más (mantras, que maría, lotarías)

A través de la palabra nos define, nos honra o deshonra, nos legitima, la palabra de consagración es malición o bendición, de lo sagrado.

El voto, el juramento, son algunas de las formas en las que la fuerza sagrada de la palabra permiten ejercer poder al hombre.

Si bien el voto es un contrato con lo sagrado, en donde lo sagrado actúa junto con el hombre; el juramento purifica el acto humano a través del compromiso con lo sagrado.

Dentro del discurso de los dioses resuena también la palabra del hombre, es muy difícil distinguir una de la otra. La palabra sagrada es potente y poderosa en boca del hombre y en boca de dios. La palabra del hombre es esa de la primera, pero es palabra mágica, creadora.

La palabra potente por lo tanto, es inseparable de la plegaria.

La oración es la utilización de los nombres.

↓
Recitar es ejercitar la fuerza

La oración es el poder manifestado en la palabra,
es arma contra los enemigos
es protección y consuelo
es conjuro — corrección de la realidad
es creación.

↓
genera sucesos

↓
"Cuando el hombre reconoce en el poder primero la figura, después la voluntad, la palabra potente se transforma, la conjuración se vuelve oración. El poder sólo tiene efecto en el poder: el poder de la voluntad necesita de una segunda voluntad. Así pues, la oración es primero el ponerse en palabras de la voluntad humana ante la voluntad superior, divina" (31)

Una forma intermedia entre el conjuro y la oración es la invocación. Invocar es una especie de grito de advertencia, un recordatorio del pacto, atraer el poder del dios.

La oración es fundamentalmente un diálogo (colectivo o personal) con lo sagrado que persigue un fin específico: siempre se reza por algo. La suplica es un ejemplo de ello. (92)

Cuando no se decide nada, y la palabra sale sobrando, la oración se transforma en un monólogo saturado de fuerza religiosa, pero que ha olvidado a su interlocutor. La llamada oración silenciosa es muestra de ello.

Sin embargo el sentido de la circulación de la fuerza se invierte, el fluir del don cumple su ciclo. El hombre no es el único que necesita a través de la oración, recibir el poder sagrado. Dios también necesita de la oración mística.

Si la palabra pone al hombre en la posibilidad de re-ligar lo profano con lo sagrado, y por lo tanto de ascender a lo divino, al poder y utilizarlo. La palabra escrita cobra una dimensión especial.

Escribir es propiamente, un encantamiento; los signos de la escritura son medios para este encantamiento.

La palabra viva está latente en la escritura.

"Una runa (gótico rún) es un secreto, una decisión oculta, un misterio; el verbo del antiguo alto alemán rûnen significa susurrar, jurar. Así pues la palabra viviente, plena de poder, susurrada en voz baja sigue viva en la indicación de la escritura". (32)

En lo escrito está presente la fuerza ruminosa de lo sagrado. De ahí que el precepto budista en China sea "no debemos arrojar" a lugares sucios impresos o manuscritos o los instrumentos de escritura.

Los libros sagrados nunca se destruyen. Los judíos guardan los Talmi que ya no utilizan y los colocan dentro del rito de los lamentos.

La escritura es palabra susurrada. (Le antecede la tradición oral), no es más precisa; pero sí más menajable. De ella nacen los libros sagrados y con ellos al poder de la palabra sagrada queda contenida, vibrante.

Así pues lo escrito se transforma en poder, no importa que sea leído o comprendido, lo ruminoso (33) está presente en ella y por lo tanto el don.

La oración es una elaboración de la conciencia colectiva. Surge como un fenómeno complejo: de la relación que cada cultura establece con lo sagrado.

Es indiscutiblemente un fenómeno social, tanto en su contenido como en su forma. La oración colectiva dió origen a la oración personal y no al revés. (34) Es eficaz si la religión de la que procede así lo marca.

La oración ajusta las emociones del fiel al ritual social. En el caso de los textos sagrados existe una elaboración cultural que lo va perfilando y transformando: Ya no importa el texto original sino el texto recibido, en donde el tiempo profano es suprimido; de ahí surge el texto tradicional, situado en la liturgia (no en el tiempo).

La oración no es independiente, el ritual es la realidad activa de la oración. Es parte de las ceremonias rituales.

Por ejemplo, la plegaria es un rito (o parte de un rito) religioso dirigido directamente al objeto sagrado.

↳ El ritual mágico tiene eficacia simbólica en sí mismo, la plegaria tiene eficacia en la acción.

La acción ritual es un conjunto de acciones físicas: gestos, manidas, movimientos, danza, etc. Y verbales: locución.

La oración es una secuencia de elementos (una combinación de elementos presentes y ausentes), de códigos verbales y no verbales. Es una acción ritual pero no es un ritual en sí misma.

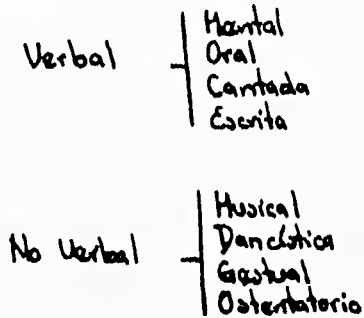
Están presentes, fundamentalmente, signos visuales y auditivos. Los primeros se manejan, sobre todo, en un eje espacial (simultaneidad) y en el último el eje temporal (constituyentes temporales-secuenciales).

La condición para que la oración sea eficaz está dada por sus elementos. (35)

- a) Debe ser realizada en un espacio o contexto sagrado.
- b) Seguir un patrón social determinado.
- c) Establecer comunicación con seres sagrados (vincular).
- d) Eficacia en la que crea el fiel y su sociedad.
- e) Debe activar a los seres sagrados.

Existen muchos tipos de oraciones. Dependiendo de la combinación que se establezca entre sus elementos.

Tipos de Oración:



Por lo que la oración no es una sola acción, es la articulación de varias acciones. No está aislada, está en relación al significado. Establece un tiempo y espacio sagrado. Y no es exclusivamente verbal.

Esto nos permite las flechas-oración huicholas, o el Tripitama del budismo chino, libro pagado de 5,000 o 7,000 tomos que están guardados en una caja giratoria en algunos templos del Japón y que al girar es como si se estuviera orando el texto. Muchas danzas ceremoniales son en realidad oraciones, cuya búsqueda es lograr el vínculo con lo numinoso.

Mendigo tibetano con el molinillo de oración. En donde este se realiza la oración nacional y que al girar la oración se dice.



Notas

1.

夜 格 山 手
 yè gè shān shǒu
 noche palmar templo

危 楼 高 百 尺
 wēi lóu gāo bǎi chǐ
 alto edificio centos metros, altura

手 可 摘 星 夜
 shǒu kě zhāi xīng yè
 mano puede coger estrellas y planetas

不 敢 尚 声 喧
 bù gǎn shàng shēng xuān
 no me atrevo a tocar ni voz

恐 惊 天 上 人
 kǒng jīng tiān shàng rén
 miedo espanto habitantes del cielo

Le 1361

Sueño nocturno en el templo de la montaña

Arriba en el escarpado edificio, que es de altura, cuando mi mano sin dificultad a estrellas y planetas.

No me atrevo a tocar ni voz, ni pronunciar palabras, pues temo tanto perturbar a los que están allí, como en el cielo!

Sueño nocturno en el templo de la montaña
 En el escarpado edificio de ciento de chi de alto
 donde mi mano puede coger a las estrellas y a los planetas,
 no me atrevo a tocar ni voz
 pues temo tanto a los habitantes del cielo.

~~Arriba en el escarpado edificio, a un centenar de chi de altura.~~
 Arriba, a unos chi de altura, en

Arriba en el escarpado edificio, a un centenar de chi de altura
 en donde mi mano puede coger a las estrellas y planetas
 no me atrevo a tocar ni voz, ni pronunciar palabras
 pues temo tanto perturbar a los habitantes del cielo

que no perturban a los que están allí, como en el cielo.
 ni pronunciar palabras, pues temo tanto perturbar a los habitantes del cielo
 ni a los que están allí, como en el cielo.

2. Hubert, H. apud. Callois, Roger. El hombre y lo sagrado. México, FCE, Sección de Obras de sociología, 1984. pág. 12.

3. La discusión sobre la naturaleza del fenómeno de lo sagrado y lo que distingue esta experiencia de las demás, no ha sido aún agotada. Es una discusión que ha trascendido a la propia filosofía.

El cuestionamiento sobre si esta experiencia tiene un objeto real, o si es una experiencia que crea su propio objeto, ha sido abordado de diversas maneras; sobre todo en su acepción de religión y en la creencia de Dios (Aristóteles, Santo Tomás, San Anselmo, Descartes, Kant, Husserl, Freud, Rudolf Marx, entre otros muchos).

De ahí se ha desarrollado una discusión secundaria, que sin embargo no quisiera poner innecesariamente: ¿Existe Dios o lo sagrado?

Mientras Otto Rudolf, por ejemplo, considera que la experiencia de lo sagrado sólo se explica porque existe Dios. (Cf. Rudolf, Otto. Lo santo: Lo trascendental y lo irracional en la idea de Dios, México, Alkantara Editorial, 1974).

Otros, como Hubert o Mauss, consideran más importante, que la búsqueda filológica u ontológica, el hecho de que existe un fenómeno humano concreto y factible de definir y delimitar, es decir, la experiencia de lo sagrado es más trascendente - por sus implicaciones - que la existencia o no de lo sagrado.

Por lo que piensan que, independientemente de una existencia o inexistencia, de que uno lo crea o no, el fenómeno puede ser entendido, si considero que los interpretados crean realmente en lo sagrado.

Esta postura corresponde sobre todo a los antropólogos, que están constantemente en contacto con las diversas manifestaciones - estas sí concretas, reales y factibles de analizar - humanas en relación a lo sagrado.

↳ La incidencia profunda reestá dada en las "creencias" o en la serie de emociones, sentimientos y experiencias que se expresan en actitudes: relación del hombre con lo sagrado - manifestadas en actos.

En este sentido se desprende que la experiencia religiosa está sujeta a la evolución y se transforma - porque es un acto humano.

4. Ha referido que la experiencia de lo sagrado no es "transferible"; no hay aparato que la pueda recibir. Asimismo el que la experimenta no puede "darsele", si ya no conoce el referente no puede "reproducirla", es una experiencia vivencial. Esta idea está presente en toda música, parafraseando a E.M. Cioran: antes más se habla de lo sagrado menos se lo conoce.

Esta "indivisibilidad" nos obliga a "forzar" el lenguaje, siempre se dice lo que no es Dios. La referencia indirecta nos lleva a lo sagrado, ya que es el ámbito de lo desconocido, de lo no-definido - ya que hacerlo sería limitarlo; lo infinito es inaprehensible para el hombre, que por definición es finito. Por lo que lo finito no puede abarcar lo infinito.

De ahí que los grandes místicos (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Eckhart, Shantara-Karva, por mencionar algunos) se usan en la necesidad de llegar por caminos indirectos a narrar y compartir lo incompatible.

El lenguaje induce la experiencia - la experiencia, más que referirla.

Por lo que las vías más idóneas sean la poesía y el arte

↳ Utilizar las cosas como símbolo

↳ Metáfora que refleja lo sagrado.

→ lenguaje religioso: analógico, metafórico, negativo (dice lo que no es), antiposición.
 "Debería quitarse toda afirmación sobre lo trascendental, pues solo es, siempre, una ridícula presunción del espíritu humano, inconsciente de sus limitaciones. Por eso, cuando se califica a Dios o a Tao como una convicción o un estado del alma, en ello sólo se afirma algo sobre lo cognoscible y no sobre lo incognoscible. De lo último nada puede decirse."
 Jung, C.G.; Wilham, R. El secreto de la flor de oro. Un libro de la vida chino.
 México, Paídos Studio, 1988.

5. Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. México, Ediciones Era, Ensayo, 1979. pág. 53.
 Hierofanía: Eliade utiliza esta acepción en el sentido amplio del término: algo que manifiesta lo sagrado. op.cit. pág. 21.
 Modalidad de lo sagrado. Un otro algo que no es divino pero que "revela" su naturaleza.
 Las hierofanías son muchas, no hay de hecho ningún sector de la vida, o lugar, en donde, en el transcurso de la humanidad, no haya sido transformado en hierofanía.
6. En la actualidad se prefiere emplear el término del culturas primordiales para evitar la actitud eurocentrista y de civilización superior-inferior; Mucho se ha discutido sobre lo terriblemente racista y exclusivista de emplear términos como primitivo, arcaico; ya que se ha demostrado que muchos grupos ya desaparecidos fueron altas civilizaciones, y que clasificar las culturas contemporáneas según la única experiencia occidental de civilización avanzada no es objetivo ni permite la comprensión precisa de dichos complejos humanos.
7. Sistemas de conocimiento y de vivencia sumamente interconectados que en términos antropológicos recibe el nombre de cosmovisión.

8. Eliade, Mircea. op cit. pág. 54.

9. Para muchos la magia y la religión son dos cosas diferentes. Sin embargo tal posición ha sido rebatida en los últimos años.
 Lo cierto es que en última instancia son dos conceptos irreparables, ya que comparten el ámbito de lo sagrado, son parte de una misma estructura ideológica.
 → La magia y la religión (ya sea Frazer, Bronislaw Malinowski, entre otros) diferencian estos dos aspectos; al primero lo consideran una técnica que permite cristalizar los deseos del hombre sobre lo sagrado, y al segundo como una teoría que conlleva a la filosofía.
 El problema sobre la diferenciación de estos dos términos estriba, en que la mayoría de las interpretaciones parten de las tradiciones judeo-cristianas y así puede llegar a conclusiones peligrosas al generalizar dicha postura.

Ver Anexo. Johnson, Patricia. Al saber indígena e el sentido sagrado del mito. México. Colegio Centro de Investigación. 1985. Con frecuencia sobre la cosmovisión

Por lo que se prefirió utilizar el concepto mágicoreligioso para fenómenos en donde estos elementos están integrados o indiferenciados - aunque yo considero que no exista hecho relacionado a lo sagrado en donde, en mayor o menor grado estén presentes -. Este término ya es un poco viejo y muchos teóricos ya no lo utilizan, pero creo que sigue funcionando para definiciones sencillas pero fundamentadas.

En realidad yo preferiría usar el concepto religión, pero debido a que éste ha estado entorpecido de una serie de categorías significativas relacionadas sólo a las llamadas religiones universales, desisti de emplearla. Pero valdría la pena dejar asentado aquí, de una vez, cual es la acepción a la que nos referiremos a dicho concepto.

Entendiendo que el concepto religión es occidental y no aplicable, salvo como 'aproximación' a otros sistemas culturales.

Religión puede ser entendida como:

a) Góstrano común para abarcar Religiosidad. Se refiere a unas características (rasgos-antropológicos) que le pertenecen a toda ser humano de experimentar, in quietud, anhelo, amor, se abarca el sentimiento de relación con los otros y el mundo. La experiencia de un más allá (en el sentido metafísico)

b) Doctrina religiosa (religiosity). Ideología, sistema de creencias (institucionales, iglesias, etc.)

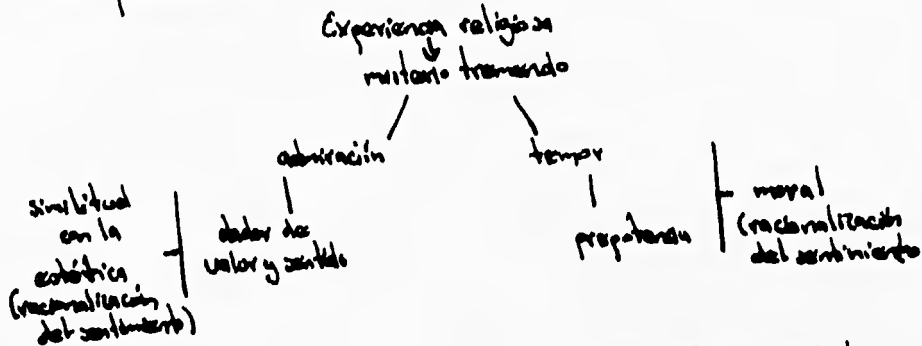
c) Religiosismo. Sistema social, de pertenencia a un grupo social y/o cultural.

El hecho religioso (si es que existe) pretende ser algo en lo que se cree y que le da al sentido último a la vida y al mundo. Normalmente existe en sí mismo, una 'administración de lo sagrado', lo que ha sido origen a los sistemas religiosos. Y en ocasiones estos sistemas religiosos son la base de la relación entre los hombres.

El uso general que yo empleo del término va en relación a su posible raíz latina: religere → volver a hogar (la religión es la vinculación entre el hombre y lo sagrado).

10. Simbolismo en el sentido que nos ocupa tiene dos sentidos aceptados. Por un lado como el término que define ese algo que prolonga una hierofanía o que en sí mismo es una revelación muy específica. Pero en general todo puede ser un símbolo (representación). En estricto sería símbolo ~~que~~ algo, en cuanto prolongación de la hierofanía y en cuanto forma autónoma de la revelación.
11. Eliade, Mircea. op cit. pág. 399.
12. Los procesos de larga duración en estos fenómenos culturales que se van dando, conformando a lo largo de un periodo de tiempo muy largo y que se abate nos permite seguir una continuidad histórica.

13. Ver Jung, Carl G. El Hombre y sus símbolos.
Madrid, Aguilar, 1974.
14. Eliade, Mircea. op cit. pág.399.
15. Ibid. pág.407.
16. Recuperando la idea del sentido original de la religión de Otto Rahn recordamos que el "temor" que describe Gurdjieff en Misticos es precisamente al poder concentrado.
Explicando su concepción del de la experiencia sagrada.



17. La posible interpretación etimológica del término Rito es en latín: Ritus, que significa el comportamiento colectivo o personal para ofrecer a los dioses. Otra palabra similar es en sanscrito: Riti, fuerza del orden cósmico y mental.
18. Van der Leeuw, G. Fenomenología de la religión.
México, FCE, Sección de obras de filosofía, 1964.
pág.371
19. Otros tiempos sagrados: Mitos iniciáticos, de muerte ritual (muerte de la vida profano a la vida sagrada).
Momentos de éxtasis, en donde salir de sí mismo implica una ruptura del tiempo.
Episodios de crisis y plenitud.
a) débiles: cambio de estación, de la vida humana (nacimientos, pubertad, muerte) → rupturas
b) fuertes: hechos históricos trascendentales
Los tiempos débiles tienen que sacralizarse de algún modo, porque son momentos de transición que hay que cuidar: ritos de pasaje o de tránsito. Rito de separación
20. Van der Leeuw, G. op cit. pág. 383.

21. El fenómeno del ritual es extraordinariamente complejo y sobre él existen muchos puntos de vista. Los criterios de análisis que se utilizan en este trabajo son los empleados por el comparativismo, en donde se estudia el fenómeno religioso a partir de las similitudes entre dos o más sistemas, en una comparación histórica, con respecto a las especificidades de cada expresión religiosa y en donde se describe también cuáles son, y por qué, existen diferencias.
22. Posiblemente proviene del latín *sacer* (sagrado) y *facere* (hacer), es decir: hacer sagrado.
23. Véase los estudios hechos por Mauss y Malinowski, al respecto.
24. Van der Leeuw, G. op.cit. pág. 340
25. Sobre aspectos específicos de estos tipos de sacrificios existe una amplia bibliografía especializada. Sin embargo el extraordinario trabajo de sir James G. Frazer La rama dorada México, FCE, 1991, puede ser un buen inicio. Por otro lado el texto de René Girard La violencia y lo sagrado edit. Anagrama, puede ser una visión contrastante en cuanto el sacrificio desde una perspectiva psicológica.
26. En el caso de los sacrificios incruentos está el Gohei, en cual consiste en una vara con pedazos de papel siguiendo una forma de zigzag. Hasta los sacrificios cruentos como la cremación de un animal o de un ser humano (holocausto).
27. Tal es el caso del sacrificio de Abraham, en el viejo testamento, en donde Dios le pide que en lugar de Isaac sacrifique un animal vacuno. Y en el caso del cristianismo, el sacrificio de Jesús es simbolizado con el pan y el vino.
28. Existen otros aspectos del sacrificio, de suma importancia pero que escapan al interés de este trabajo por lo que están obviados.
29. Van der Leeuw, G. op. cit. 309
 Y es en este aquí y ahora que ejerce su poder. Como el propio Van der Leeuw cita con respecto a Cassirer: "El punto de vista formalista para el cual las palabras son meros signos convencionales, simples flatus vocis es tan sólo el resultado de una reflexión posterior, por no la expresión de la conciencia 'natural', inmediata del lenguaje. Para ésta, la 'sacredad' de la cosa en la palabra no sólo queda inmediatamente indicada, sino que en cierta forma está contenida y presente en ella".

30. En el caso de los teotz'iles el sacerdote mayor del mito lo unen sus padres, la partera y el chamán. Si algún otro se entromete podría utilizarlo para hacerle algún mal.
El nombre de Dios es indescribible. Nadie lo puede conocer ya que no se puede tener lo absoluto y eterno.
Los epítetos de muchos dioses tienen como función, "protegerlo".
31. Van der Leeuw, G. op cit. 411
32. Como en este pasaje de una oración de mesopotamia o tal vez peritardal:
"¡Oh valeroso Marduk, cuya cólera es como la de un ciclón,
pero cuyo favor es el de un padre compasivo!
¡Maldonado, nadie lo ha escuchado: esto es lo que me agobia!
¡A mi grito nadie responde: es esto lo que me tortura!
El dios me ha abandonado mi oración:
Me encuentro hecho o villo como un viejo...
poderoso Jertor, Marduk, dios de misericordia,
De entre los hombres, tantos cuantos existen,
¿Quién podrá, abandonado así mismo, comprender jamás?
¿Quién no ha pecado nunca? ¿Quién nunca ha fallado?
¿Quién comprenderá los caminos de dios?
Guardaré respeto y sin reproche permaneceré...
... Contra ti, he cometido un crimen,
He transgredido las prohibiciones de dios.
32. Van der Leeuw, G. op. cit. 419
33. cf. Otto, Rudolf Lo santo México, Alianza Editorial, 1994
cap. 2 "Lo numinoso", pág 12.
34. El análisis que aquí se señala es de Marcel Mauss, cf. "La oración, fenómeno social",
Lo sagrado y lo profano. Obras I, Barcelona, Breve Biblioteca de Reforma, no. 1, Barral Editores, 1970. págs 113-142.
35. No necesariamente deben estar todas estas condiciones en estricte.

書法

La Caligrafía China



Piedra con el carácter Ho (origen),
por Hong Tai Chou (Dinastía Ch'ing).
La piedra está en Nanjing.
aprox. 62cm x 36.5cm.
Col. Yan Jow-Chien, Nanjing.

Si buscamos en el diccionario qué significa caligrafía nos encontraremos con una definición bastante escueta:

"f. Arte de escribir con letra bien formada" (1)

La caligrafía siempre se ha visto, en términos generales, como un grupo de palabras, de cualquier lengua, convenidas por el pensamiento humano y escritas a mano. Es poco frecuente que se le considere un arte, como ocurre en China, en donde el concepto occidental de caligrafía es poco preciso. (2)

La historia de la caligrafía en China se remonta hasta sus ~~propios~~ ^{propios} orígenes; sin embargo en Occidente no ha sido bien comprendida como sí sucede con la pintura tradicional, la cual es apreciada. Esto es una lástima, ya que, gran parte de la tradición cultural de esta nación está contenida en la caligrafía.

Podríamos atrevernos a decir que China es un conjunto de culturas, algunas muy distintas, que lograron cierta unificación gracias a la escritura. (3)
La escritura es la base de la cultura China. Está presente en la vida cotidiana de la gente. Bastaría con recorrer alguna calle, en alguna paucita o barrio en ultramar, para darnos cuenta, que no existe tienda o negocio o edificio público donde los letrados no estén presentes. (4)

La escritura hecha a mano está profundamente arraigada al sentimiento estético del pueblo chino. Es común encontrar en las casas pensamientos o poemas escritos por calígrafos antiguos o modernos, en lugar de los cuadros que tanto gustan en occidente. No hay mejor regalo para una ocasión especial que una buena caligrafía hecha por uno mismo.

Hasta hace muy poco (5) cada distrito en China contaba con una pequeña pagoda construida con el papel gastado, usado, que se quemaba. Esta construcción se le llama Hsi-T'ou-T'ia (紙灰塔) Pagoda de la combustión a los caracteres. Los caracteres o ideogramas son tan cuadrados que no deben tirarse al piso o en un lugar desagradable.

A pesar de la occidentalización en China, todavía hay un gusto y respeto por la escritura. La caligrafía china es un ritual, en donde el poder de la palabra es desplegado, en el acto de escribir y en el acto de leer.

En Occidente la imagen visual fue separándose gradualmente de la escritura, y aunque esta última no ha perdido su ritual burocrático, hemos dejado que la escritura pierda su carácter de imagen.

La caligrafía trae buena suerte, antes del año nuevo en todas las casas, en las puertas se coloca "La página de primavera" (Chün Lien: 春聯), que son por lo general, dos líneas de poesía escritas en papel de color rojo. Se escriben en todos los momentos cruciales de la vida personal y de la comunidad: en una boda, en el nacimiento de un nuevo miembro del clan, como cumpleaños en un funeral... No se mandan flores, pero una pieza de poesía escrita es la mejor manera de expresar nuestro gozo o pena.

Poco los chinos no sólo escriben para señalar momentos particulares o en hojas de papel de arroz. El territorio chino es en sí mismo una hoja en blanco, en donde grandes calígrafos o gentes del pueblo escriben en las piedras y las montañas, adquiriendo con el paisaje una escena de gran carga poética. Es común que los visitantes a estos parajes agregan sus propios comentarios e impresiones; a veces son vulgares como los inscriptos en los monumentos y paredes de las ciudades postmodernas, pero que no pierden ese tipo de pensamiento de amor a la naturaleza.

La caligrafía es además una ejercitación del espíritu y refleja el carácter, la sensibilidad y la actitud de quien la hace. La espontaneidad es un concepto poco importante en el arte chino, es la interpretación, la manera de sentir, lo que marca las diferencias. (6)

La escritura y la caligrafía han jugado un papel tan importante en la historia china que durante más de mil años la habilidad de escribir bien fue el pasaporte para el éxito en la carrera oficial. Los mejores calígrafos tenían los más altos puestos en el gobierno. (7)

El examen imperial eran concursos nacionales para los letrados, los cuales, teóricamente permitían la posible ascensión de las clases menos afortunadas a los puestos de poder. Y era un medio para seleccionar personal de talento que ocuparan los puestos públicos y los desempeñaran correctamente. (8)

Tan importante eran estos exámenes, que el hecho de aprobar los exámenes nacionales, aunque esto no implicara tener el primer lugar, significaba un elevado honor y

ser reconocido como un sabio.

Los nombres de estos letrados eran inscritos en tablillas de piedra en el Templo de Confucio (9) de la capital, con el fin de que estos altos dignatarios pasaran a la posteridad.

El calígrafo no sólo escribía bonito, era un hombre culto, que se ejercitaba en leer y presentar lo dicho, de manera estética y de acuerdo a la naturaleza de las cosas.

Escritura de Chien Tshen, durante Ming. Nombre de esposa y calígrafo.

Handwritten Chinese calligraphy in vertical columns, likely a couplet or inscription related to the Ming dynasty.

Hablar y escribir son dos formas en las que el pensamiento se expresa.

La poesía utiliza estos dos medios, y los eleva al grado de lenguaje primitivo, que alcanza sin dificultad nuestros más profundos sentimientos.

La poesía occidental ha enfatizado en mayor grado el elemento musical, la poesía china se basa en la belleza usual deliberada.

Un ideograma bien escrito es en sí mismo poesía.

Tal vez, la naturaleza rítmica de la lengua china ejerció un efecto decisivo sobre la historia y la cultura china.

Todavía no se sabe qué ocurrió primero: si el empobrecimiento de las consonantes y de los sílabos o la mayor intensificación de los tonos.

Independientemente de cómo fue, este hecho forzó a la lengua china a desarrollarse, apartándose de la escritura fonética, es decir de un alfabeto. Desarrollando, como contraparte, una escritura de gran expresividad.

La construcción de los caracteres y los caracteres mismos no han cambiado notablemente a lo largo de tantos miles de años. A diferencia de las lenguas y escrituras occidentales.

Los chinos pueden, casi sin dificultad, leer (igualmente uno de 250 libros más antiguos).

El I-Ching (escrito alrededor de 3,000 años a.e.) como el periódico de hoy.

Y hasta los pequeños de ocho años pueden leer los 'cuatro libros' de los clásicos confucianos: si shü 詩書, que fue escrito hace 2,400 años aproximadamente.

Asimismo la escritura china permite entender lo que representa sin necesidad de saber cómo se pronuncia.

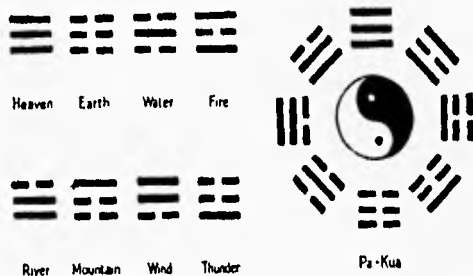
La mejor manera de memorizar tal cantidad de ideogramas es escribiendo. Por lo que los niños chinos dedican muchas horas a sus ejercicios caligráficos. Escribir es estructurar el pensamiento, por lo que la caligrafía no es un mero ejercicio mecánico, implica conocer la estructura del ideograma, lo que significa y la mejor manera de expresar ese significado.

Es muy difícil remontarse a cuantos que ocurrieron hace cuatro mil años atrás, que es cuando posiblemente surgió un sistema de escritura, que dio origen a los ideogramas chinos. El cómo se originó la escritura china, se plantea en la historia mítica de este pueblo.

siguiendo un esquema histórico breve, podemos establecer que el primer estadio de un sistema de signos que se conoce es el de nudos de cuerdas o cordones Ch'ieh-Shêng (如繩). En donde el largo de la cuerda indicaba la importancia del suceso, y donde los nudos recordaban a los encargados de la administración los asuntos que les interesaba perdurar.

De acuerdo a la tradición, es en tiempos del mítico emperador Fu-Hsi, que se crea un sistema más avanzado, el cual describía fenómenos naturales. El emperador Fu-Hsi (伏羲) (28 siglos a.e.) propuso un sistema de notación, en donde dar cabida a todas las cosas del cielo y la tierra. Basado en dos signos — y — —, que corresponden al Yin (陰) y al Yang (陽), principios esenciales del Universo: Tal sistema se llama Pa Kua.

De este sistema surgen ocho posibles combinaciones que representan el cielo, el trueno, el viento, el agua, el fuego, las montañas y los ríos. (9)



Es interesante tener en cuenta que la lluvia, el granizo y la nieve están incluidos en el trigramma agua y que el río (que debería estar integrado) conforma otro trigramma. Por otro lado, las montañas son diferenciadas de la tierra.

En la cosmología china, las montañas y los ríos son fundamentales. Desde la observación en la pintura, el gran aprecio que los chinos tienen por su geografía. El pueblo chino no es un pueblo de mar, a pesar de que cuenta con un litoral considerable, pues sus poblaciones fueron minúsculas, por lo que su tradición no lo consideraba importante, salvo en los mitos de creación del mundo.

El Pa Kua (los ocho trigramas)

no son más que el desarrollo de un sistema de agrupación de objetos y fenómenos observados por Fu Hsi, bajo una concepción específica, sobre una serie de símbolos primarios que los representan. (10)

Este método de representación del mundo no es tan sencillo como parece, su naturaleza simbólica, nos da lecturas diferentes de acuerdo al plano de la realidad a la que haga referencia.

Después este sistema fue elaborado con otras combinaciones de los símbolos primarios, colocando un trigramma encima del otro. Creando nuevos significados y combinaciones.

Durante el siglo VIII a.e. Wen-Wang (文王), el primer rey de la dinastía Hsi-Chou (西周) ya había establecido las sesenta y cuatro combinaciones de los hexagramas.

En esta etapa las formas del Pa-Kua provocaron profundos problemas filosóficos. El I-Ching "libro de los cambios" se dedica precisamente a desentrañarlos.

Esta etapa de la escritura china es muy compleja, ya que nos estamos refiriendo a una escritura de origen sagrado (a Fu-Hsi se le es revelada a través de la concha de una tortuga), que está inscrita en un formato más amplio.



De Danzou (Shandong)



Del distrito de Lintong (Shaanxi)



4,000 a.e. aprox.

El primer tipo de escritura pictográfica ha sido atribuida a Ts'ang-Chieh (倉頡), encargado de llevar el registro histórico del semi-mítico Emperador Amarillo Huang Ti (黃帝) alrededor del 2679-2898 a.e. (1)

Anteriormente a éste, tenemos una escritura figurativa o simbólica llamada tao wén, que se calcula surgió hace más de 6,000 años. Se han descubierto varias piezas de cerámica con esta escritura incisa. Y aunque resulta ilegible hay un seguimiento que demuestra cómo fue gradualmente, complejizándose la escritura.

Los jeroglíficos descubiertos en Lintong (Shaanxi) y en Dawukou (Shandong), son los más cercanos a los llamados jiǎ gǔ wén (甲骨文) que son caracteres inscritos o incisos sobre huesos escapulares y conchas de tortuga.

Recientemente se han encontrado una gran cantidad de conchas de tortuga y huesos escapulares de la dinastía Shan-Yin (s. XVIII a.e.) y de la dinastía Zhou (s. XII a.e.). De las que se cree se usaron en los oráculos y con fines religiosos.



Un tipo de caracteres de la dinastía Shang-Yin en conchas de tortugas.
Col. Chin-Shan Hall, Shanghai

A principios de la dinastía Shang apareció la escritura jin wen (金文), inscripciones en bronce, que en la dinastía Zhou sustituyó a la jiao gu wen para convertirse en la escritura oficial.

Xīng (星) estrella: 𠄎 𠄏 𠄐 𠄑 𠄒 𠄓
 Yún (雲) nube: 𠄔
 Yǔ (雨) lluvia: 𠄕 𠄖 𠄗
 Shān (山) montaña: 𠄘 𠄙 𠄚 𠄛 𠄜
 Shuǐ (水) agua: 𠄝 𠄞 𠄟 𠄠 𠄡 𠄢
 Shǒu (手) mano: 𠄣 𠄤 𠄥
 Yú (魚) pez: 𠄦 𠄧 𠄨



En estos ejemplos de ideogramas arcaicos son simples imágenes de cosas. Podemos encontrar tres elementos fundamentales en ellos:

- a) imagen
- b) sonido
- c) significado

Este último elemento está derivado de los otros dos, cuando se sabe exactamente la imagen y el sonido, el significado está dado.

Con el curso de los siglos algunos sonidos e imágenes se han modificado considerablemente.

Por eso, cuando comparamos ideogramas en sus formas modernas con respecto a las formas arcaicas el significado no está obvio. Y se hace necesario descubrir cómo fue construido y formalizado ese carácter.

En el período de los Estados Combatientes (475-221 a.e.) las formas fueron estilizándose, con trazos más precisos y rítmicos. En estos tiempos tuvo inicios la escritura sobre estelas y el arte de la caligrafía.

Foto de una inscripción estelar de
 Fochin.
 Cd. de Shin Ching-Hiang, Szechou.



Tiempo después los ideogramas fueron unificados, a raíz de la integración de los seis estados con el primer emperador Qin.

Se implementó la política de una sola escritura, así el llamado gran sello (大篆) gran escritura o gran sello, usada en el estado Qin, se modificó para crear la pequeño sello (小篆) pequeña escritura o pequeño sello (12).

Ambas son conocidas también con el nombre de estela shu.

Alrededor del año 120 d.e. se imprime el primer tratado sobre la etimología china, el Shuo Wen Jie Zi (說文解字). Contiene la primera clasificación de los radicales; los radicales modernos vienen de las formas de los primitivos discípulos se basaron en este trabajo

símbolos-pictogramas. Posteriormente los para seguir desarrollando los ideogramas.

Hsü Shen, el creador del Shuo Wen clasifica los antiguos pictogramas en seis categorías, mostrando cómo se deben construir y cómo, con estas bases, se pueden construir nuevos caracteres.

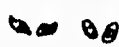
Los caracteres están divididos, en primer lugar en wen (文) figuras simples y en zi (字) compuestas.

Los caracteres wen son: Hsiang o símbolos primitivos y Hsiang Hsiang o símbolos instalados: son los que representan al objeto. Estos pueden ser simples, dobles, combinados o complejos.

a) figuras simples:

Ch'i (車) carro 

b) figuras dobles:

Chü (睽) mirar a ambos lados 

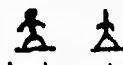
c) figuras combinadas:


Sh'e (身) disparar  (una flecha, un arco y una mano)

d) figuras complejas:


Chi (其) contador 

La segunda categoría es Chih-Shih (símbolos indicativos) figuras que sugieren los significados. Sobre todo cuando se trata de la idea de movimiento.







Li (立) estar parado . La parte superior representa un hombre y la de abajo la tierra. Lo que significa un hombre parado firmemente en la tierra.

Chih (至) buscar oír . La parte superior indica un pájaro y abajo la tierra.

La tercera categoría es Hsing-Sheng, (figuras con compuestos fonéticos) en donde un elemento indica el significado y la otra parte la pronunciación.

(河) Hé, en carácter antiguo es  donde el carácter superior significa simplemente agua, mientras que el inferior es el sentido que hace el agua al fluir. Lo que significa un río muy ancho y caudaloso.

La cuarta categoría es Hui-I, (Combinaciones lógicas), son aquellos que la combinación de dos caracteres, es una síntesis no la simple unión de significados. su significado es metafórico.


Fu (婦) significa mujer, dama, matrona. Originalmente fue  o . Esta basada en los caracteres  y  (símbolos para mujer) y  y  es una forma simple de excusa. Lo que significa, una mujer que con una excusa, está relacionado a una ama de casa, es decir una mujer casada. (18)

La quinta categoría es Chuan-Chu. En donde la combinación de un carácter es por extensión de un ya existente o de un sentido derivado. A veces metafórico y otras figurativas.

Lo (老) significa viejo y al cambiar los trazos inferiores se transforman en (考) K'ao que significa examinar. Ya que los jóvenes son los que realmente hacen exámenes y los grandes (viejos) son los que examinan.

上 en relación a 下 (arriba y abajo)

La sexta categoría es Chia-Chieh (caracteres prestados) El uso de un carácter con otro sentido que no es el original, ya sea por la asociación en cuanto al sonido o por una asociación de significado, demostrarán de significado.

Si (卮) en carácter antiguo se escribía , originalmente significa un pájaro que regresa en el atardecer a su nido. Como el sol se mata por el Oeste, si terminó significando ese punto cardinal.

La escritura china se ha enfrentado a serias dificultades a lo largo de su evolución, sin embargo es indudable que ha sabido salir a salvo, preservando su propia tradición. Lo que le ha dado un desarrollo muy independiente del resto de las otras lenguas.

Si bien, todas comparten un origen común, debido a las necesidades comunicacionales del hombre que en todas partes son las mismas, pero de ahí a considerar que existe una lengua superior a la otra, o que algunas son mera imitación de otras, es llegar a conclusiones demasiado simples y poco fundamentadas.

Ancient Babylonian :

sun house hand comb bird



Ancient Chinese :

sun house hand broom swallow



A pesar de que los pictogramas de cada escritura son parecidos en un principio, cada una evoluciona de acuerdo a su contexto y necesidades comunicacionales.

En la dinastía Qīn, los funcionarios tenían que escribir grandes cantidades de documentos, cosa que resultaba terriblemente penosa, por lo que se encomendó dicha labor a los esclavos (li) de donde surge el concepto li shu, cuya característica ~~fundamental~~ ^{fundamental} es que los trazos son más rectos y los rasgos más claros, con la práctica, los trazos dejaron de ser redondos para hacerlo más rápido y se tornaron cuadrados y regulares. Esto marco un cambio muy ~~importante~~ ^{grande} en la manera de concebir la escritura.

No importa de qué escritura nos referamos, todas tienen dos tipos estilísticos básicos: una escritura regular y el cao shu (escritura rápida).

El cao shu ha tenido varias etapas:

a) El cao shu que mantiene todavía la disposición de bases de li shu y la independencia de cada carácter, pero mucho más estilizado.

b) El estilo del calígrafo Zhang Qiu (dinastía Han), el jin cao (el cao shu actual)

c) El Huang cao, de los calígrafos Zhang Su y Hua Su, un estilo desenfrenado, con caracteres de formas floridas y caprichosas, los cuales se estilizaron.

También en la dinastía Han aparece una escritura menos complicada que la escritura li shu o la cao shu: la escritura xiao shu, la regular. De forma cuadrada y estilo recto que la perfecciona en las dinastías Wei y Jin (220-470 d.c.) la cual se usa hasta ahora.

Los métodos de escritura anteriores a la dinastía Han pueden variar enormemente, sin embargo son muy pocos los cambios ocurridos después. Esta continuidad histórica permite que la cultura china fluya de generación en generación, en una estructura de pensamiento constante. Sin embargo no podemos negar que los viejos caracteres sí que evolucionan un placer estético particular, y siguen siendo utilizados por muchos callígrafos que encuentran en ellos nuevas energías y formas de gran belleza. Es común que los sellos que acompañan a cualquier pieza caligráfica o pintura, sean diseñados con estos caracteres.

Character	Forma 1	Forma 2	Forma 3	Forma 4	Forma 5	Forma 6	Forma 7	Forma 8	Forma 9	Forma 10
一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一
二	二	二	二	二	二	二	二	二	二	二
三	三	三	三	三	三	三	三	三	三	三
四	四	四	四	四	四	四	四	四	四	四
五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五
六	六	六	六	六	六	六	六	六	六	六
七	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七
八	八	八	八	八	八	八	八	八	八	八
九	九	九	九	九	九	九	九	九	九	九
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	十

En el presente el estilo de escritura, con el la conciencia de los significados originales, se ha perdido en el uso cotidiano, sin embargo todavía el espectador de los ideogramas tiene una vívida sensación en las imágenes que le llevan a establecer relación con otros caracteres. Estas imágenes son complejas, en que los caracteres tienen muchos elementos que lo conforman, de ahí que los chinos creen que mirar una imagen (un carácter) crea pensamientos. El ideograma mismo reflexiona sobre el mundo. Es un elemento que nos hace actuar.

Si bien es cierto que la caligrafía china surge principalmente con los caracteres dibujados, el desarrollo de las escrituras ha creado estilos dentro del ejercicio caligráfico. Por lo que las copias, la re-actualización de una escritura arcaica y el ^{combinando} aprendizaje de los grandes maestros, no son vistos en China como una falta de creatividad o inspiración. Sino por el contrario, una profundización en el Shū (origen) de la palabra escrita.

Handwritten Chinese characters in various styles, including seal script and regular script. The characters include: 子, 乙, 夕, 甲, 雨, 丁, 水, 或, 陰, 方, 新, 乙, 夕, 乙.



copia de una parte de una inscripción en piedra.
 por Wu Chang-shih uno de los más prominentes pintores y callígrafos de los últimos sesenta años.
 Se distingue por su estilo de inscripción - grabados de piedra. Los críticos de arte son de la opinión de que Wu Chang-shih, dada su gran talento y la forma particular de sus pinceles y métodos de tener, a que sin duda fue un fuerte entroncamiento con el primer utilizador los caracteres del Ta-Chien.



Un epitafio, Chih (墓誌) de Chang Hsi-Nü
Durante Wei. Col. de Chin Ching-Tsing, Socheau

Copia del epitafio por Li Jui-chang
Col. Chiang Ta-Chuan, Kai-Kiang.

Copia del epitafio por Ho Shao-Chi
Col. Chiang Ta-Chuan, Kuliang

Huella de la pinceta de la copia.
Epitafio que aquí se muestra fue hallado por
el calígrafo Ho Shao-Chi, de la dinastía Ching.
La copia ahora, no es la búsqueda de la
similitud formal. De hecho, como se puede
apreciar, las diferencias son muchas, la
búsqueda se centra en captar las
cualidades estéticas del original que se
haya reproducido, si esto se logra, la copia
no es sólo buena, sino que adquiere un
valor propio.
Este mismo criterio se aplica a las buenas
copias en la pintura china.

悲 奄 既 而
傷 曜 彫 散
羽 以 桐 運
秩 垣 枝 謝
扁 宦 復 星
堂 燭 推 馳
暮 應 良 時
曉 感 木 流
墳 毛 三 迅
宇 羣 河 速

Yeh Yü-seng
fue un poeta, pintor y
por ende, gran
calígrafo. Escribió
algunos libros sobre el
estudio de los caracteres
en hueso.

Two poems.
por Yeh Yü-seng

Two vertical columns of Chinese characters in seal script, likely the poems mentioned in the adjacent text.

En la caligrafía moderna ~~los~~ tipos de trazos han sido estandarizados. De hecho los diccionarios de chino están basados en estos trazos (18). Las formas ideales de estos huesos son llamados poéticamente los siete misterios (七妙). Quien ejecute correctamente estas siete formas está ante el umbral de reproducir en sus trazos los movimientos de las cosas, su esencia.

a) Una línea horizontal o Heng (横) 一, se escribe como si fuera un cúmulo de nubes en el horizonte an lontananza y que termina abruptamente.

b) Un tilde o Tien (點) ●, de la sensación de una roca cayendo con toda su fuerza.

c) un Pieh (撇) 丿 o un trazo barrido hacia abajo de derecha a izquierda, cuyo desplazamiento nos da la impresión de una espada.

d) Una línea vertical o Chih (直) 丨, que bien pudiera ser el tallo de una enredadera.

e) Una curva aguda o Wan (彎) ㇇

f) Un trazo hacia abajo o Na (捺) ㇏, hecho de izquierda a derecha, que pareciera una ola de pronto enrollándose o el rayo de una nube.

g) Un trazo hacia abajo que se mueve de izquierda a derecha, pero que termina en gancho T'i (掣) ㇏.

Para lograr los trazos armónicos y ~~abruptos~~ correctos es necesario tener un buen control del pincel (bi), sobre todo de la forma de agarrarlo y de levantarlo del papel.

La manera de estructurar los caracteres, de su composición interna, corresponde a patrones un tanto individuales. Sólo el carácter de imprenta todos los otros tienen un movimiento vital de sus trazos.

春 晉商 春春 春
Print Chuan-Shu Li-Shu Bi Li Jui-Ching

春 春 春 春

K'ai-Shu After Yen Cheng-Ch'ing
after Ou-Yang Hsün
After Liu Kung-Chuan
By Chao Chih-Ch'ien

La peculiar belleza de la caligrafía china, no reside en una simple solución correcta y agradable. En la China antigua el ~~serio~~^{serio} del hombre dedicado al arte, percibía en la realidad la belleza como parte del ser de las cosas. Su búsqueda estaba en lograr captar el espíritu de las cosas, más que el logro de una aparente cercanía con las formas en su sentido material. Capturar la actitud, y lo esencial de un algo, no su imitación.

El pensamiento oriental, y en concreto de pueblo chino, está basado en un principio contrario al Occidente; en donde se parte de lo general para llegar a lo particular. Este tipo de análisis de la realidad está presente en la pintura y la caligrafía. Existe una idea de armonizar los elementos que conforman la composición, por un lado bajo el principio del vacío (Kong), la unidad de la coherencia (Kaihe), la unidad de los opuestos (Yin-yang) y la unidad de las consonancias; por otro lado del Qi o espíritu.

El Qi es casi inexplicable, para los chinos es parte de eso interno que encierra el secreto, de lo que nosotros llamaríamos, artístico.

El concepto qi ha estado muy cercano al pensamiento taoísta, que tuvo influencia en la pintura y la caligrafía. En donde, como proceso contrario a Occidente, no es lo material o la manifestación en arte, como medio para acceder a lo que hay más allá de lo material, lo que padecen los artistas tradicionales chinos; la existencia reside antes que nada en el espíritu y luego en la forma.

La manifestación material (pintura o caligrafía) no nace del gesto del artista, es que "El Tao se para de manifestar en el arte como qi, el cual por ser espíritu, sólo puede conocerse a través de sus frutos." (14)

En realidad los chinos no han aclarado del todo, a qué se refieren exactamente con el término Qi, ya que no es parte de un pensamiento lineal, sino que existe en relación a otros conceptos de su vivencia cosmológica. Igualmente nunca han establecido cuáles son los frutos del qi; tenemos una serie de menciones sobre nociones básicas que pueden delinear al qi en cuanto su práctica.

Tales nociones son: naturalidad (ziran), soltura(yi), principios universales (li), "justa proporción de huesos" (gufa), fuerza estructural (shì), realidad pictórica (shí),

aspecto estacional (jing), vida-movimiento (sheng-dong), pincel (bi) y tinta (mo).

自然 ziran / 易 yi

El primer fruto del qi es su característica innata (naturalidad), para llegar a ser un instrumento de verticalidad, (por el ser lo que se es, estar donde se está), hay que lograr la sutura. La cual está más allá de la simple espontaneidad o el talento particular del artista, esta sutura emana de la armonía con el "espíritu universal". Algo similar a lo que en Occidente denominaríamos unión ontológica. Es un ejercicio constante de meditación y concentración para estar inmerso en los pensamientos insondables (shenji) y las ideas inefables (miaojil), para alcanzar lo natural sin esfuerzo.

Los chinos piensan que no se pinta con el pincel, sino con el corazón. (15)

理 li

Son los principios universales que subyacen en las cosas. Tiene que ver con la concepción de las cosas, tanto en cómo form generadas, cómo son percibidas y cómo interpretadas (yi) concepción del artista.

El cómo plasmar estas ideas en el plano pictórico está dado por los dos siguientes frutos de qi: gūfa y shi. Los dos siguientes abordan el problema del misterio de la vida independiente de las formas pictóricas, (shi y jing). Por su lado sheng-dong trata sobre la naturaleza del movimiento rítmico. Y por último bi y mo se refieren a los principales medios o instrumentos pictóricos del pintor. (16)

骨法 gūfa

Es uno de los principios más antiguos de la pintura china. La justa proporción de los huesos está basado en el uso del pincel: determina la estructura de la pintura china, determina el carácter visual.

En China este principio es lo que acerca tanto al dibujo en la escritura que los dos artes que se desprenden de ambas son tan afines que es preciso que la pintura tradicional china está más cercana al concepto dibujo.

Si para la pintura occidental, el color, plasticidad, textura, peso y estabilidad física, son los elementos formales que caracterizan a esta arte. En la concepción china todos estos aspectos son subordinados a la estructura interna.

Es el principio pictórico por excelencia, que no es sinónimo de figurativo, tiene que ver, incluso, con aspectos del espíritu.

abstracto más popular que es la caligrafía la justa combinación de huesos es no sólo necesaria, sino parte de del aspecto ortográfico (con longos), y por otro lado del estilo (como arte). (17)

式 shì

Este ha sido un término traducido de muy diversas formas, lo que sin duda podemos afirmar, es que hace referencia a la relación estructural cohesión.

Es decir no olvidar la estructura general por la atención excesiva en algún detalle. Shi tiene que ver con postura también. Cada pincelada tiene su propia carga significativa: espesor, densidad, si es curva o recta, rana o en punta, longitudinal, textura, anchura, difusión, altura, contracción, vacío, serenidad y estabilidad. Asimismo las fuerzas interactivas de todas las pinceladas y los intervalos entre ellas, crean tensiones que deben guardar un equilibrio.



cuadrado sin shi



cuadrado con shi

La integración estructural es la base para que un ideograma parezca una unidad.

实 shí

Alude no a la representación externa sino una "sensación de vivencia o realidad pictórica": Poder de vida propia. Sin duda shí es uno de los factores de qí más difícil de explicar.

颈 jǐng

Aspecto que indica la atmósfera, no reproduciendo las cosas, sino experimentando la verdad de su estado de ánimo, de acuerdo con las leyes del cambio de estaciones.

生动 shēngdòng

Equivala a la idea de ritmo occidental: fusión de variación y orden, movimiento y medida, vitalidad y estilización; incluyen, asintoma, sugerencia, repetición y fluidez de dibujo.

Vida-movimiento significa ritmos naturales.

La estilización de la pintura china parte de un principio caligráfico:

El movimiento de los trazos sugieren ritmos, pareciera que el pincel deja un rastro de un estado anímico. En la caligrafía el shēngdòng equivale a una danza.



Cada estilo caligráfico tiene su propio shēngdòng, de la que se desprende un tipo particular de belleza: perfecta, elegante, útil, extensa, limpia...

毛 bY

Si bien es cierto que la caligrafía es un acto de manifestación del qí (espíritu), es necesario que existan los medios técnicos y su uso idóneo para que se materialice:

El pincel (bY) y la tinta (mo).

La pintura le debe mucho a la caligrafía en este aspecto, como señala Rowley -refiriéndose a un comentario de Suo Xi-: "Las dificultades que enfrentan el pincel y la tinta son iguales en el caso de la caligrafía, que es del mismo orden que la pintura" (19)

畫墨

Todo ideograma chino es de hecho una abstracción pictórica así como un motivo pictórico es una especie de ideograma (símbolo).

Por Feng Hung - Chiao
Cal. Caixiao, Bokuho, Shanghai.

En China, a diferencia de Occidente el significado está en el trazo del pincel (trazos) y la calidad de la tinta, más que en las categorías de forma, espacio o luz; ya que estas últimas están contenidas en los pinceladas.



Por el monje Hui Su
Black Museum, Beijing

Así como los movimientos naturales son irregulares, el pincel expresa esa armónica irregularidad.

En la caligrafía china no hay trazo praso, ni posibilidad de corregir

La vitalidad de un pincelada no reside

solo en el sheng de este, es gracias

al qí que está en la punta del pincel que

da fuerza y vida a cada trazo.

La fuerza de un trazo no se logra solo con la forma,

es también a través del trazo; gracias al pincel

- que es una extensión de la mano - al servicio del espíritu.

La maestría pictórica se logra solo tras años de práctica y experiencia en la utilización del pincel, de resolver diferentes situaciones. La uniformidad del trazo requiere por otro lado, de firmeza en la muñeca y del movimiento en el brazo. El pincel es solo un instrumento que no debe obstaculizar el libre flujo del espíritu.

Los grandes defectos tradicionales que se consideran contrarios a la libertad absoluta que debe existir en el uso del pincel, son básicamente tres:

a) 板 bǎn. Ser rígido. Lo cual se debe a una muñeca débil y un pincel exageradamente denso que ni da ni recibe la tinta libremente. Por lo que los contornos de los trazos se vuelven delgados y lisos y las pinceladas no tienen un movimiento redondeado.

b) 刻 kè. Entallado. Se produce por la inseguridad al usar el pincel y hacerlo girar, el corazón y la mano no se hallan entre sí, y los contornos son angulosos y agudos.

c) 节 jié. La nudosidad. Cuando el pincel no se mueve cuando uno lo desea y no se despliega cuando lo necesitamos.

La soltura de espíritu requiere la soltura del pincel.



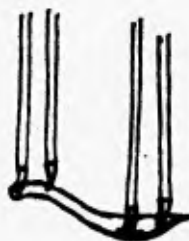
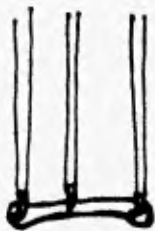
La posición base, en la caligrafía y en la pintura tradicional, es: vertical, es horizontal. La que se trabaja sobre una mesa rectangular o sobre el piso.

Cada maestro calígrafo tiene su propia manera de tomar el pincel. Aunque el principio es el mismo.

La manera de colocar los dedos en el pincel se le llama 'Método de los cinco caracteres para sostener el pincel', en chino:

Yeh, Ya, Kou, Tsch, Fu (que son los nombres que reciben los cinco dedos de la mano en acción).

La correcta posición de la mano, el brazo y el cuerpo permite fluir el Qi, a través del movimiento, la dirección y la presión que se ejerce.



藝超裁別

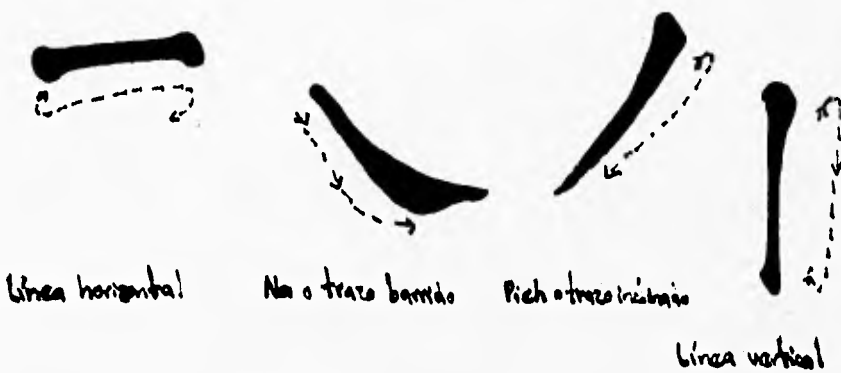
En la caligrafía china existe un gran peligro cuando nos enfocamos exageradamente por lograr fuerza y soltura. No se deben confundir con aspereza y desajuste. La idea de justo medio (de confucianos taoístas y budistas) es uno de los ejercicios constantes en la caligrafía. Lograr el equilibrio entre los opuestos y conciliar en uno mismo la dualidad presente en todo hecho del mundo.

Caracteres deliberadamente distorsionados en medida y patrón. En el primer caso, el tipo de trazo es en sí mismo grotesco y no tiene coherencia en la estructura interna, no se han seguido el orden y dirección de los trazos. En el segundo caso la composición es aparentemente "formosa" pero carece de fuerza, no hay integración entre los ideogramas.

無風
邊月

樓 河 白
金 日
目 洛 依
更 沉 山
上 歎 畫
唐 窮 其

Los calígrafos expertos gustan trabajar con la mayor posibilidad de combinaciones y variaciones de su estilo preferido. Sin embargo existen métodos de construcción que son generales, como el orden de trazo y la dirección de los mismos.



墨 mò

Al principio se usó el grafito como tinta. Es hasta la dinastía Han que se comenzó la fabricación de la tinta en barras, las que se dividen en dos tipos:

- a) de hollín de pino.
- b) de hollín de aceite.

Se consideró a la de pino la mejor. En ocasiones se le añade almizcle, hierbas y otras esencias, de tal suerte que al disolverse en agua, exhala un suave aroma. Su color es negro brillante y tiene como ventaja que, una vez aplicada no se difunde al contacto con el agua. (21)

"La tinta
utiliza
el pincel
cual si fuese
su carne
y su hueso,



El pincel
utiliza
a la tinta
cual si fuese
su fier espiritual"

(22)

[Jing ying]

El pincel sin la tinta nada podría hacer.

La tinta gracias a sus notas permite en la pintura, modelar la forma a la luz y en la sombra, sino las distancias (lejos: tinta más ligera).

La tinta llegó incluso a substituir al color.

La textura es otra de las cualidades de la tinta.

La tinta maneja las siguientes categorías:

- a) oscuro - luminoso
- b) fino - espeso
- c) húmedo - seco
- d) denso - disperso
- e) profundo - superficial
- f) vaporoso - liso

El pincel y la tinta
logran
el gins-yang

Además de que es ella quien define directamente la clase de pinceladas, luz y atmósfera.

Los chinos describen la relación entre pincel y tinta de la siguiente manera:

"El pincel canta y la tinta baila".

La caligrafía, que surge a partir del pincel y la tinta, ha estado presente (o a influido de manera decisiva) en otras manifestaciones del arte chino.

La pintura tradicional china tiene, como ya anotamos, un tronco común con la caligrafía, le nutren los mismos principios, la misma filosofía, el mismo principio numinoso las anima y la utilización de los mismos instrumentos las hermana. En un sentido estricto, y debido a los parámetros opuestos entre China y Occidente, muchas caligrafías podrían considerarse pintura abstracta. Para nadie es desconocida la influencia de la caligrafía china en los artistas contemporáneos occidentales.

Aunque no es del todo aparente la relación entre la escultura y la caligrafía, esta última no deja de estar presente, ya sea como fuente inspiradora o en el uso de elementos simbióticos. Un ejemplo de ello son los bronceos de los siglos XII y XIII a. e., los cuales son una variedad de poemas- objeto.

Por extensión podemos hablar de una gran interrelación entre arquitectura y caligrafía, cuya mutua influencia sería muy extenso de señalar aquí. Como ejemplo obvio podríamos referirnos a los ideogramas muy estilizados en ventanas, puertas, salas, etc.



Por Chen Hong-Fu
Dinastía S'ung

La relación entre los sellos y la caligrafía es evidente, en la actualidad se consideran parte de ella.
El sello es parte además de toda pintura tradicional y de toda caligrafía.
Consecuentemente, la mayoría, los escritores arcaicos, el diseño de un sello es parte de un buen pintor o calígrafo, parte también integral de su trabajo.

La caligrafía no sólo está en la línea divisoria con la pintura, es también poesía. Poesía visual, claro, pero también en el sentido occidental de literatura. Un calígrafo, en el sentido chino del término, es un poeta que convierte con el contenido y con la forma. En la lengua china no sólo vemos las formas de las oraciones, sino literalmente las partes de la estructura. La caligrafía aparece aquí como un elemento que dinamiza esta relación. Cada ideograma (como su nombre lo indica) es portador de un concepto, que a su vez se narra a sí mismo (etimológicamente), al unirse a otro, crea un nuevo concepto, hasta establecer una una cadena de significados, con características dialécticas, que tienen una gran riqueza expresiva.

Atsu-Ita.
Traje masculino
para el teatro No.
Período Momoyama o
inicio del edo, c. 1600.
1,42 m.
Museo Nacional, Tokio.

El texto caligráfico,
es un poema haikai
sobre la llegada
de la primavera

La caligrafía china
trascendió sus
fronteras,
muchos países asiáticos
-en donde la China
impuso sus influencias-
adaptaron la escritura
china como base de
sus propias escrituras,
y la caligrafía fue
un arte fundamental.





Shōmei Tōkoku

El sho es una manifestación de la gran influencia de la cultura china en Japón.

Una adaptación de la caligrafía china que ha evolucionado hasta nuestros días, adquiriendo características propias.

Sho (書), shū en chino, significa la acción de escribir, por lo tanto está basada en el carácter. Su objetivo principal es rescatar la poética usual del ideograma.

Está estrechamente relacionado con los estilos de escritura rápida chinos. En dado el impulso expresa una idea similar al concepto qī de la pintura tradicional.

Implica, como todo ejercicio caligráfico un arte-vía hacia la realización personal. El aprendizaje no implica solamente la adquisición de una habilidad técnica o el dominio de un lenguaje estético; aprender sho es aprender una forma de vivir.

El sho contemporáneo surge de la comparación del calígrafo de su propia individualidad y la de su maestro. Sin que éste sea una guía olvidada.



YUKOSAWA Chūhwa

Lo que hace al sho una expresión contemporánea es precisamente su capacidad de reflejar la vida. La manera en cómo es asimilada esta concepción es lo que resulta al arte sho.

Al principio se perseguía el copiado de algún maestro chino o japonés para después irse liberando de los métodos para buscar al camino (tao = dao, 道) hasta el ser interior.

Sho es energía viviente, una estela del propio ser. El carácter es una no sólo de llegada, es a través de la reflexión en movimiento: el acto de extraer una idea a través de trazos estilizados y vigorosos, que el calígrafo rescata a los símbolos, los re-significa y por lo tanto aproxima al mundo, a partir de su propia vivencia de la realidad.



MIYA YUKIYAMA Kōkin

La caligrafía es un acto ritual



AIBA E. YOSHIDA Kōryū

NOTAS

1. Enciclopedia Ilustrada Japonesa La Fuente, Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la lengua española. Barcelona, Ed. Ramón Jover, 1980, pag. 678
2. En chino "caligrafía" es 书法 shūfǎ. 书 shū: libro, escribir, escritura y 法 fǎ: ley, código; modo, método; manera de hacer algo; estilo técnico.
En japonés un estilo particular de caligrafía de la flama oho, usando el ideograma no simplificado de ohi 書.
3. En China existen en general, dos grupos lingüísticos muy bien definidos: el sino-tibetano y el altáico, también existen grupos más pequeños en la frontera sino-birmana que hablan lenguas austroasiáticas.
El grupo han (que son la mayoría étnica) tiene una gran variedad de dialectos, los cuales son tan variables que en ocasiones son mutuamente incomprensibles.
El idioma oficial, después de la gran liberación, como le denominan a la revolución de Mao, es el putonghua, basado en el chino hablado del norte y partes del oeste sudoeste de China. El cantonés es el dialecto más común de los chinos de ultramar. La lengua china es tonal, pero los tonos varían en cada dialecto: en putonghua se distinguen cuatro tonos y en cantonés unos ocho. Existe una minoría de lenguas indoeuropeas. también.
4. 文化 es el término de cultura en chino: wén (文) que significa escritura y huà (化) que significa a) destilar, fundir o b) transformar; convertir.
La escritura es un elemento transformador.
A pesar del alto índice de alfabetización de la China pre-revolucionaria, los funcionarios e intelectuales, de todo el imperio podían comunicarse gracias a que todos escribían igual, con el mismo sistema de signos.
Posteriormente, con la revolución, la escritura se simplificó y la caligrafía se ha vuelto una de las expresiones artísticas más populares.
5. El texto de Chiang Yee: Chinese Calligraphy: an introduction to its aesthetic and technique, London, Methuen & Co. Ltd., 1969. Fue publicado en 1938 antes de la revolución, en donde hubo cambios sustanciales.
6. cf. Rawley, George. Principios de la pintura china. Madrid, Alianza Editorial, 1981. Cap. I "El contenido y su interpretación": pag. 17-35
7. En el largo periodo que va, de la dinastía Tang (618-905 d.e.) hasta la dinastía Qing (1644-1911 d.e.).
8. En China había cuatro clases sociales: a) la clase culta, b) los artesanos c) los agricultores, y por último, d) los comerciantes.
La única posibilidad para acceder a la clase culta era a través del examen imperial. Los comerciantes tenían primas, que a partir de los exámenes locales de cada distrito.

Los que aprobaban con altas calificaciones tenían derecho a participar en los exámenes provinciales y competían en la capital del país en los exámenes que tenían lugar una vez cada tres años bajo la supervisión directa del emperador.

Los puestos existían en ensayos pavales, problemas de política y poesía. El ganador era condecorado por el propio emperador, generalmente se coronaba con una princesa y ocupaba un alto puesto.

Los otros eran designados académicos (banlin), gobernadores, etc.

Era una forma de obtener un puesto por mérito propio, aunque el modelo occidental, no siempre ocurría así y los puestos eran comprados. Y además eran heredados, solo aquellos que dominaban la poesía y la prosa. Estos exámenes fueron abolidos en 1904 y se instituyó un sistema de educación como los occidentales.

Existía también otro tipo de colegios especiales los shü-yian, los compañeros, jóvenes, letrados, talentos y que trabajaban bajo la dirección de un maestro, dedicándose al estudio y la investigación en artes, No se entregaba grado alguno. Era una especie de asociación libre de letrados consagrados solo a aprender.

9. Véase Wilhelm, Richard trad. I Ching: El Libro de las mutaciones. sobre todo "Libro segundo: EL MATERIAL" México, Edit. Hermes, págs. 343-457.
10. Casi todos los ejemplos y láminas fueron extraídas del libro de Chiang Yee Chinese Calligraphy: an introduction to its aesthetic and technique.
11. Véase la cronología en el Anexo.
12. Alrededor del año 213 a.e., cuando el famoso Qin Shih-Huang-Ti (秦始皇帝) ordenó la fusión para de los caracteres. El primer ministro Li Si (李斯) dibujó un índice oficial de caracteres y fijó la forma de escribir para el uso de los escolares. A estos lo que se llama shuo chuan, y que contiene más de 3,000 caracteres.
Esto fue de suma importancia para la caligrafía. Li Si dio un método fácil para la formación de caracteres con una combinación fonética.
En última instancia al poder gobernar un primitivo jeroglífico con una fonética.
Por las necesidades expresivas, los escolares añadieron a la lista lograda con el método de Li-Si, una lista extraordinaria de nuevos caracteres.
(en el 200 a.e. el número de caracteres era de más de 10,000).
En la actualidad hay un poco más de medio millón, aunque para hablarlos con soltura solo son necesarios unos 4,000.
13. Véase, Yee, Chiang op. cit. págs 30-31
14. Rawley, George. Principios de la pintura china pág. 60
15. La caligrafía china, en ese sentido, tiene gran similitud con la prehistórica: pensar en el corazón. Véase Anexo. Johansson, Petrus, El saber indígena: el sentido sensible del mundo.
16. Para los chinos había en pintura o dibujo, no hay una clasificación como la occidental. Por lo que al referirnos al elemento pictórico lo hacemos relación a hui, en donde, en el aspecto que aquí nos ocupa, engloba también a la caligrafía.
17. cf. Chiang, Yee. op cit. Cap. VI "The Strokes". pág.150-165 y Cap. VII "Composition". pág.166-188.
18. En china un carácter "sin faltas de ortografía" es aquel cuando existe la justa proporción de huesos. Asimismo existe un orden de trazo. Los ideogramas no se pueden escribir según queramos, hay una serie de reglas a seguir.

En los diccionarios chinos se basan los caracteres por el número de trazos que éste tenga. Por lo que además se clasifican de acuerdo al primer trazo que se escribe. Los 七 支 少 qí mǐ dō son la base.

19. Rowley, George. op. cit. pág. 72.
20. Los trazos simples se basan en el método San-Chien-Fa (三折法), Método de las tres "vueltas".
21. A lo largo de la historia de la caligrafía, los instrumentos para escribir han jugado un importante rol. El pincel, la barra de tinta, el papel y el tintero (o piedra) chino se conocen como los cuatro tesoros del escritorio.
El pincel tiene una historia más antigua de lo que se suponía. En la aldea Banpo, en la provincia de Xian, cultura del período neolítico, se descubrieron cerámicas con motivos dibujados con pincel. Lo que significa que la aparición del pincel data de aproximadamente 3,000 años antes del supuesto descubrimiento del mismo por Meng Tíen; el cual seguramente perfeccionó la fabricación de los pinceles, pero no lo inventó.
En el caso del papel ocurre algo similar, antes que Cai Lun (?-121 a.e.) inventara el papel, China ya había producido dicho material, el cual sin embargo, no era de la calidad del papel de arroz. Cai Lun empezó por moler redes de pesca ya muy gastadas y logró un ~~papel~~ fino apto para la escritura.
El tintero chino, tiene sus orígenes en la edad neolítica. En la dinastía Qin se empezó a labrar finos tinteros de piedra, y en la dinastía Han había también hechos de plata, jade o hierro. A partir de la dinastía Tang, aparecieron los tinteros duan, she, chengni y taoche, de los más importantes. Estos tinteros son elaborados con piedra de textura fina y están casi siempre decorados con inscripciones o pinturas.
22. Rowley, George. op. cit. pág. 74.
Velasco Fariñas, Ernest y Band, Cera. Los caracteres de la escritura china como modelo gráfico. México, UAM, Molinos de viento n. 1, 1980.

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'à adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se
comme on menace
l'unique Nombre qui ne peut pas

plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

hésite
cadavre par le bras

un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre
à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents
être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reposer la division et passe fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

ancestralement à n'ouvrir pas la main
par-delà l'inutile tête

legs en la disparition

à quelqu'un
ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant

de contrées nulles

le vieillard vers cette ^{induit} conjonction suprême avec la probabilité

celui

caressée et polie et rendue et lavée
aux durs os perdus entre les airs

né

la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul ^{d'un ébat} contre la mer
une chance oiseuse

Fiançailles

dont

le voile d'illusion rejailli leur hantise
ainsi que le fantôme d'un geste

chancellor
s'affalera

folie

N'ABOLIRA

COMME SI

Une insinuation

ou silence

dans quelque proche

voltige

simple

enroulée avec ironie

ou

le mystère

précipité

hurle

tourbillon d'hilarité et d'horreur

autour du gouffre

sans le joncher

ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI

plume solitaire éperdue

*que la recontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

sauf

trop

pour ne pas marquer

exigüment

quiconque

prince amer de l'écueil

*s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile*

en foudre

soucieux

expiatoire et pubère

muet

rire

que

Si

La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène

par d'impatientes squames ultimes

de vertige

debout

le temps

bifurquées

un roc

faux manoir

tout de suite

évanoué en brumes

qui imposa

une borne à l'infini

C'ÉTAIT
issu stellaire

CE SERAIT
pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'événement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire vers l'absence

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perte

dans ces parages
du vague

en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au-delà

hors l'intérêt
quant à lui signale
selon telle obliquité par telle déclivité en général
de feux
vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés



...
...
...

Mallarmé, Stéphane
Oeuvres complètes
France, Bibliothèque de la
Pléiade, Gallimard, 1984.

PERIODO LEGENDARIO:

- Los tres soberanos
- Los cinco emperadores (p.e., Emperador Amarillo Yao, Shun, etc.)

CHINA ANTIGUA:

- Dinastía Xia: Fundador Yü, el que controló las aguas.
(3er. a 2do. milenio a.C.)
- Dinastía Shang: Religión antigua - huesos oraculares, adivinación,
(c. 1766-1123 a.C.) shamanes, etc.
- Dinastía Zhou: Principios de humanismo, inscripciones en bronce,
(112 - 256 a.C.) Confucio (551-479), Laozi (?) y Zhuangzi (?)
Discípulos de Confucio y Laozi. 3.º y 4.º C.

CHINA IMPERIAL:

- Dinastía Qin: Unificación del imperio, persecución de confucianos.
(221 - 207 a.C.)
- Dinastía Han: Confucianismo "religión del estado"
(206 a.C. - 220 d.C.) Introducción del budismo, daoísmo religioso.
- Período de desunión: Difusión del budismo y del daoísmo.
(seis dinastías)
(420 - 581)
- Dinastía Sui: El budismo se convierte en religión del estado en Japón
(581 - 617) (594).
- Dinastía Tang: Apogeo del budismo. Nestorianos en China.
(618 - 907) Introducción del Islam. Persecución del budismo (845).

CINCO DINASTÍAS (907 - 960):

- Dinastía Song: Judíos en Kaifeng. Neo-confucianismo.
 (960 - 1279)
- Dinastía Yuan: Budismo tántrico. Franciscanos en China. Marco Polo.
 [mongoles]
 (1260 - 1367)
- Dinastía Ming: Misioneros jesuitas.
 (1368 - 1644)
- Dinastía Qing: Misioneros cristianos. Persecución del Islam.
 (1644 - 1911)

CHINA REPUBLICANA:

- República China: Ataques a Confucio.
 (1912 - 1949)
- República Popular Ataques a religiones. Desde 1980 - política de
 China: modernización y tolerancia religiosa.
 (1949...)

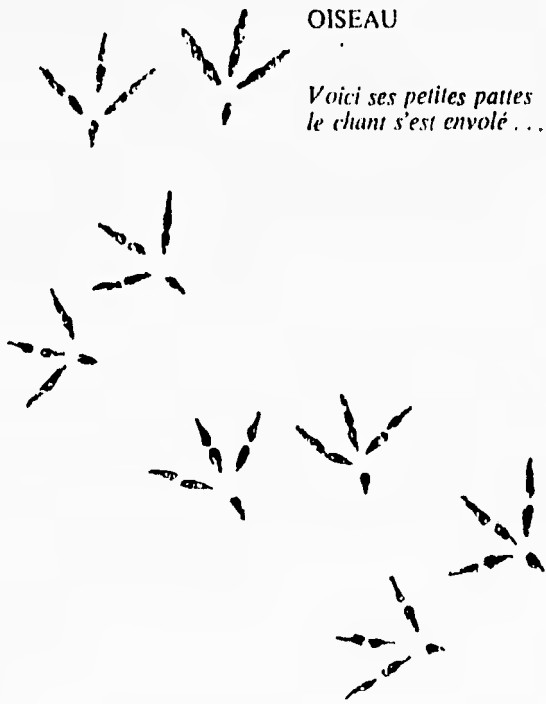
un pájaro que tiene
musical y breve.
como una ocarina

alimento florido de nieve

mejor viajar
en jalunquin
y hacer
un poema
sin fin
en la Torre
de KaoLin
de Hankin
.....
.....

OISEAU

*Voici ses petites pattes
le chant s'est envolé...*



José Juan Tablada

OISEAU

*Voici ses petites pattes
le chant s'est envolé . . .*



José Juan Tablada

Custodia

El nombre
Sus sombras
El hombre La hembra
El mazo El gong
La i La o
La torre El aljibe
El indice La hora
El hueso La rosa
El rocío La huesa
El venero La llama
El tizón La noche
El río La ciudad
La quilla El ancla
El hembro La hombra
El hombre
Su cuerpo de nombres
Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre
Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro
El uno en el otro
Sin nombres

Howel Canto 20

Octavio Paz

**El saber indígena o el sentido
sensible del mundo.**



Patrick Johansson.

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

1. Introducción.

"Pienso luego existo" establece el postulado cartesiano al cabo de su larga y sistemática búsqueda del ser; y si bien el pensar constituye una prueba ontológica que se antoja irrefutable, representa a su vez la emergencia de la conciencia clara de su ganga somato- psíquica algo crepuscular. Más allá de la prueba ontológica podríamos ver en la célebre fórmula de Descartes el sentido mismo de la existencia: es el pensar que nos hace existir, restituyendo a este último concepto toda la fuerza de su etimología: ex-stare "estar fuera", y estableciendo una distinción clara entre vivir y existir, muy útil para evocar un mundo en el cual la "vida" yoliztli incluye a la "muerte" miquiztli. En efecto, el aparato cultural náhuatl prehispánico nos muestra de manera fehaciente que el ciclo vital prehispánico se compone de la muerte (miquiztli) generadora y regeneradora ¹ así como de la existencia (nemiliztli) ², fase diurna de esta totalidad.

El verbo náhuatl para pensar: nemilia contiene implícitamente esta interpretación del postulado cartesiano ya que se compone del verbo nemi "existir" y de un aplicativo -lia que establece a nivel de la competencia lingüística una relación íntima entre el acto de pensar y el de existir: el ser sale de su matriz esencial para andar (nènemli) en el efímero trecho existencial mediante la trascendencia de su conciencia. Sin pensamiento hay vida pero no hay existencia y podemos observar en muchos ritos prehispánicos de tipo dionisiaco ³ una tendencia a obnubilar la conciencia para salir, el tiempo de un ritual, de la dimensión existencial y fundirse en la totalidad esencial del mundo. En esto, el mundo indígena podría ilustrar otro postulado, el del psicoanalista francés Jacques Lacan: "Soy donde no pienso, pienso donde no soy" que expresa la no coincidencia del ser pensante (que "existe") con la totalidad del ser.

El vínculo "etimológico" del pensar y del existir me parece importante en un mundo en el cual la verdad está en la raíz ⁴. La integración de este existir en una totalidad (yoliztli) que comprende la muerte ayudará a ubicar el espacio cognoscitivo indígena dentro de su epísteme.

2. Para conocer y sentir, un sólo concepto: mati.

Antes de que surgiera la función simbólica de su totalidad somato-psíquica el antropoide vivía en armonía "bio-lógica" con el mundo. La aparición de la conciencia y la estructuración progresiva de sus mecanismos representativos

significó el nacimiento del hombre al mundo y su enajenación relativa de este mundo mediante el desdoblamiento ontológico que implica el hecho de ser y verse en el acto de ser.

Lo que se suele considerar en términos óptimos como un "nacimiento" fue probablemente un desgarrar, con el desprendimiento subsecuente del hombre de una totalidad vital, trauma ontogenético que se quedó grabado en el vasto texto (tejido) del mito. En efecto, tanto el pecado adánico como la expulsión de Quetzalcóatl representan el exilio del hombre fuera de una cálida intimidad primordial a consecuencia del conocimiento que colocó al cristiano, y que habría colocado al ser indígena en una "prometea" ambigüedad en relación con Dios o los dioses.

Este planteamiento dual determinó entonces dos tendencias adaptativas a nivel ya cultural: una, regresiva que buscaba obnubilar la conciencia para volver a "co-incidir" con el mundo (mediante rituales de tipo dionisiaco); otra que asumía el "exilio" existencial e iba a estructurar un espacio cognoscitivo sobre el eje enajenante de la trascendencia.

Se establece entonces a partir de este momento una oposición dialéctica entre "el sentir" y el "comprender", cuya síntesis final definirá en términos modales la presencia del hombre al mundo. La búsqueda de la sensación acercará el hombre al mundo hasta comulgar con él en la ebriedad dionisiaca; la percepción, constantemente redefinida por el conocimiento constituirá la "visión" propia que cada pueblo tiene de sí mismo y del universo.

Ahora bien, este conocimiento del mundo o, como lo dijo el filósofo Merleau-Ponty, "co-nacimiento" al mundo, se manifestó de manera muy específica en la cultura indígena prehispánica buscando según me parece, en términos generales, una fusión fértil de la luz del intelecto y de la oscura intimidad de la sensación en una totalidad crepuscular donde cuaja el "sentido sensible" del mundo. En efecto todo parece indicar que los mexicanos, en tiempos anteriores a la conquista, temían el poder devastador de la inteligencia cuya trascendencia prometea podía poner en peligro la simbiosis cultural del hombre con su entorno natural y afectar la percepción sensible que tenía del mundo.

Para expresar el conocimiento la lengua náhuatl fundió en un mismo núcleo semántico dos nociones que se excluyen radicalmente en nuestro mundo occidental moderno: el conocimiento y el sentimiento. Mati, según los morfemas que lo acompañan, puede evocar distintos matices de sensación o de

percepción más elaborada pero no deja que el conocimiento se libere de su gravedad sensible y logre una vida autónoma en un espacio propio. La verdad nelliztli está en la raíz nelhuayotl y ningún pensamiento humano puede pretender a veracidad alguna si no está entrañablemente arraigado a un subsuelo sensible. La verdad sube de lo más hondo del ser hacia las esferas intelectuales como la savia se eleva de la raíz hacia las partes periféricas de la planta o hasta la corola de la flor.

Por lo mismo el lenguaje del saber indígena es un lenguaje esencialmente simbólico⁵ en el cual la representación verbal se vincula de algún modo con lo que representa.

El profundo arraigo del conocimiento indígena en la dimensión sensible le permitirá una mejor adaptación afectiva en detrimento en una evolución tecnológica que si bien le habría permitido un mayor control del mundo habría ensanchado la zanja que lo separa de él.

3. El rechazo mítico de la inteligencia prometea.

La percepción "intelectual" que echaba una luz cada vez más clara sobre el misterio del mundo y amenazaba la percepción "sensible" de éste fue objeto de un tratamiento mítico en el cual el numen civilizador por excelencia, Quetzalcóatl, se vió condenado a una "regresión" que expresaba asimismo un sentir específico en un momento difícil de definir históricamente en la evolución de los pueblos indígenas de México. Si bien la trascendencia constituye al hombre como tal, la hipertrofia intelectual (que hace del hombre un dios) fue temida subliminalmente y este temor fue plasmado en el mito, más específicamente en el mito del encuentro de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl con la huida subsecuente de este último.

Desde los primeros balbuceos de la "manifestación" vegetal, la creación del movimiento o del hombre⁶, hasta el hombre-dios⁷ de la Toltecayotl la gesta de Quetzalcóatl establece una isotopía actancial a nivel mítico que sería la de una trascendencia cada vez más acentuada y que culmina con el alejamiento del hombre de los dioses mediante el conocimiento. El indígena que buscaba una simbiosis con el mundo y los dioses rechazó o por lo menos detuvo, al nivel del inconsciente colectivo, el desgarramiento "prometeo" de su tejido cultural inmanente.

La "comprensión" del mundo si bien permitiría eventualmente una mejor perspectiva sobre él y un mejor dominio de él afectaría dramáticamente la unión

"umbilical" que lo vincula con el inconsciente colectivo. El mito lo había establecido: el conocimiento permanecería arraigado al subsuelo sensible generador de intuición; el hombre seguiría viviendo con el mundo.

4. Los encargados del saber.

Por muy "difuso" que sea, el saber ocupa un lugar preponderante en la sociedad náhuatl prehispánica. De hecho son los sabios (tlamatinime) los que rigen el destino de un pueblo:

*"Y, he aquí señores nuestros,
están los que aún son nuestros guías,
ellos nos llevan a cuestas, nos gobiernan,
en relación al servicio
de los que son nuestros dioses, de los cuales es el merecimiento la cola, el ala⁸,
los sacerdotes ofrendadores, los que ofrendan el fuego,
y también los que se llaman quequetzalcoá.
Sabios de la palabra,
su oficio, con el que se afanan,
durante la noche y el día,
la ofrenda de copal,
el ofrecimiento del fuego,
espinas, ramas de abeto,
la acción de sangrarse,
los que miran, los que se afanan con
el curso y el proceder ordenado del cielo,
cómo se divide la noche.*

El mismo es escritura y sabiduría.

Es camino, guía veraz para otros.

Conduce a las personas a las cosas, es guía en los negocios humanos.

El sabio verdadero es cuidadoso (como un médico) y guarda la tradición.

Suya es la sabiduría transmitida, él es quien la enseña, sigue la verdad.

Maestro de la verdad no deja de amonestar.

Hace sabios los rostros ajenos, hace a los otros tomar una cara (una personalidad).

Se fija en las cosas, regula su camino, dispone y ordena.

Aplica su luz sobre el mundo.

Conoce (lo que está) sobre nosotros (y), la región de los muertos.

(Es hombre serio).

Cualquiera es confortado por él, es corregido, es enseñado.

Gracias a él la gente humaniza su querer y recibe una estricta enseñanza.

Conforta el corazón, conforta a la gente, ayuda, remedia, a todos cura".¹⁰ El sabio se revela aquí además, como lo señala Miguel León-Portilla en la *Filosofía Náhuatl*, filósofo, maestro, psicólogo (teixcuitiani), pedagogo (teyacayani), moralista (tetezcahuiani), conocedor de la naturaleza (cemanahuactlahuiani), metafísico (topan mictlanmatini) y médico (ticitl)¹¹.

El saber indígena no sufre la fragmentación especializada. Es una totalidad sintética, resultado de una cuidadosa observación del mundo y de sentimientos profundos que la colectividad concentra en sus sabios, los cuales después de haber dejado germinar en ellos las semillas que son los datos reales y sensibles, establecen redes de relación analógica y destilan la palabra y el aliento que debe ubicar al indígena en el mundo y dar un "rumbo" a su andar existencial.

5. Las formas del conocimiento.

La gran permeabilidad entre lo sensible somático y lo inteligible psíquico en las culturas indígenas, conlleva a una difusión del conocimiento al nivel del ser total. Tanto la percepción de un hecho, su estructuración cognoscitiva subsecuente como la transmisión del "saber" constituido dependerán de esta fusión altamente funcional del sentir y del comprender que impide la petrificación conceptual fragmentada propia del saber occidental. En este contexto totalizante, gran parte del conocimiento circulará de manera subliminal permitiendo asimismo una recepción y una producción más plena de sus contenidos.

- Tlamachiliztlátolzanilli , el mito o el saber diegético.

Una de las formas más importantes y más globalizantes del saber indígena lo constituye sin duda el mito. En efecto, el mito organiza a nivel del inconsciente colectivo los datos sensibles en un relato que representa una verdadera ecuación (subliminal) la cual ubica al hombre en relación al mundo y genera su respuesta cultural.

Desde las pulsiones¹² más profundas del hombre, hasta las observaciones de los seres y de las cosas, todo cuanto se manifiesta es fundido y reestructurado sobre el eje actancial del mito. Los impulsos eróticos o tanáticos salen de su noche pulsional para llegar a la penumbra de una aprehensión subliminal en el relato mítico. A su vez, la observación de los astros, por ejemplo, sufre en el mito una interiorización funcional que le permite acceder a esta totalidad eminentemente sintética que constituye el saber indígena.

Conviene aquí recordar que más allá de la estructura actancial del relato o "historia", el mito entraña un engranaje mitemático, a veces distinto de su estructura de superficie (historia) que lo constituye como tal. Una lectura lineal del mito no permite por lo general acceder a su verdad profunda. Si bien su recepción en un contexto cultural prehispánico es inmediata, sintética e infra-liminal, sólo un análisis meticuloso permite al investigador situarlo fuera de este contexto y percibir su sentido profundo.

La verdad histórica sufre también a través del tiempo una refracción mítica, despojándose de sus contingencias para ajustarse a los determinismos arquetípicos de la epísteme indígena. La ficción mítica se vuelve entonces una "supra verdad" que trasciende lo "sucedido" para reforzar el baluarte eterno de los valores o establecer nuevos parámetros socio-existenciales que se adecuen a los cambios de la historia.

En todo caso el mito es un saber esencialmente dinámico, como un torrente que lleva un aluvión y cuyo sentido está en su movimiento propio. De este saber mítico, dinámico, el hombre decantará conceptos y creencias que llegarán a constituir otro nivel de conocimiento.

Teotlhuilquixtiliztli, el rito: el saber mimético.

La ficción diegética del mito revela, aunque de manera muy difusa, un afán "racionalista"; es una "ex-plicación" o más bien en la perspectiva inmanentista que es la nuestra, una "im-plicación" racional del hombre en su relación con el mundo. El rito, en cambio, busca redimir el abismo ontológico que la conciencia instauró entre el ser humano y el mundo; será por lo tanto esencialmente mimético buscando coincidir subjetivamente con lo que su inteligencia objetiviza. En el rito, según la expresión de Antonin Artaud, "es por la piel que la metafísica entra en la mente y el espíritu" ¹³.

El ritual indígena prehispánico representa una verdadera comunión con el mundo. Ya que el hombre no puede ser el mundo (el daño de la conciencia es irremediable), buscará ser como el mundo y así llegar a una cierta forma de conocimiento, reduciendo al máximo la distancia trascendente: imitará el objeto por conocer o se fundirá con él en una ebriedad dionisiaca perdiéndose como individuo o como grupo para reencontrarse como mundo.

En el rito el saber tiende a coincidir con el ser.

Conviene recordar aquí que una línea muy tenue por no decir invisible separa la realidad de la ficción en el mundo prehispánico. Prueba de ello lo constituye el sacrificio de víctimas que "encarnaron" durante meses a un dios o a una diosa y cuya transubstanciación dramático - religiosa realiza la mutación del parecer al ser antes que la obsidiana consuma la muerte del uno en el otro. ¿Que modo más directo puede haber de conocer algo que de serlo?

Tiamatiliztli: el saber profano.

El mito y el rito, expresión de la trascendencia humana, envolvían sin embargo al hombre en un amnios cultural que le debería haber permitido adaptarse a los nuevos determinismos de su condición de ser pensante sin que se perdiera del todo la armonía "bio-lógica" que había precedido la aparición de la función simbólica. Pero la fuerza prometea de la trascendencia no podía conformarse con esta inmanencia ideal; nuevas interrogantes desgarraron el velo cultural protector y surgió una dimensión "profana" del conocimiento.

Las interrogantes más punzantes fueron probablemente las de índole metafísica, y si bien la reflexión podía parecer profana, la respuesta se antojaba divina puesto que bellos cantos líricos proporcionaban el bálsamo para estas heridas ontológicas:

¿Cuix oc nelli nemohua in tlalticpac Yhui ohuaye?

An nochipa tlalticpac: zan achica ye nican. Ohuaye, ohuaye.

Tel ca chalchihuitl no xamani

no teocucatl in tlapani

no quetzalli poztequi Ya hui ohuaya

An nochipa tlalticpac: zan achica ye nican.¹⁴

*¿Acaso en verdad se vive en la tierra?

No para siempre en la tierra, sólo un poco aquí. Ohuaye.

Aunque sea de jade se quiebra.

Aunque sea de oro se rompe.

Aunque sea de pluma de quetzal se desgarrar.

No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí*.

El problema de la verdad está relacionado, como ya lo dijimos, con el arraigo sensible de lo que se enuncia. A partir de ahí, todo conocimiento de tipo técnico-científico será "falso" en términos de verdad si bien acertado en términos de uso. Es probablemente por esto que la palabra que designa este tipo de conocimiento, *tlamatiliztli*, incluye en su campo semántico "artificio", "engaño"¹⁵ y que la palabra para "crear" o "imaginar" *piqui*, entraña semas correspondientes a lo vano y lo artificioso. Además *piqui*, fonéticamente cercano¹⁶ de *piqui* significa "fingir" o "calumniar". Los religiosos españoles hacían un uso frecuente de la expresión *otlilapicteneuh in itocatzin totecuyo*, "nombraste en vano el nombre de Dios".

La toltecayotl entra en esta categoría de conocimiento utilitario y representa verosíblemente la máxima expresión de la trascendencia prometea para el hombre indígena. El hombre hacedor, el que da forma (tlacatia), es un creador a este nivel¹⁷ y en un mundo donde la forma es tan importante, este hombre se vuelve casi el rival de los dioses.

6. El conocimiento de las formas.

El mundo prehispánico es el mundo de las formas en movimiento y es probablemente por esto que el movimiento existencial (ollin) se opone tan frecuentemente a la permanencia esencial en el horizonte difuso de los mitos mesoamericanos. El mundo indígena vive únicamente en la medida en que se "trans-forma"; los dos tiempos fuertes de esta vida siendo la existencia y la muerte. Por lo tanto conocer el mundo será conocer sus formas.

Ya hemos evocado el perpetuo intercambio entre la ilusión y la realidad en un mundo que no establece una frontera entre los dos. En este contexto la aprehensión del ser no se puede efectuar más que en el reflejo fugitivo de las apariencias.

En un mundo donde prevalecen las apariencias, la similitud cobra un valor ontológico y determina un sistema analógico de pensar. El sabio será el más apto en percibir las formas y captar sus relaciones ocultas, el hechicero el que las utilizará para inducir la realidad.

- ¿Conocer o reconocer?

Que se apoye sobre la memoria o sobre la interpretación de augurios, el conocimiento indígena es siempre un "reconocimiento" de lo que es y cuyo ser se percibe en su forma de ser. La forma no es la apariencia externa de un contenido sino un elemento sustancial de este ser. El "fondo" no es la causa de la forma como en nuestro mundo occidental, es al contrario uno de sus efectos.

Este hecho tiene consecuencias importantes puesto que para reconocer una realidad formal tan protéica y huidiza, el sabio indígena tendrá que multiplicar los puntos de vista ya que ninguno bastaría por sí sólo por muy importante que fuese. Esto explica quizás el carácter sinuoso y polifacético de la prosa náhuatl (específicamente el huehuellàhtolli) que produce un texto (tejido) muy rico en tonos y matices afectivos o intelectuales que tienden a

circunscribir una noción o un concepto mediante la pluralidad formal de sus enfoques.

- Tlilli, Tlapalli, la tradición.

Tlilli, Tlapalli, la tinta negra y roja señala las formas tradicionales que deben ser las del andar indígena (nemi) sobre la tierra. La tradición no es propia de unos cuantos sabios sino que pertenece a vastos gremios e inclusive al ámbito familiar. Lo que se debe de hacer y como se debe de hacer está establecido desde tiempos inmemoriales y nada puede romper estos moldes del quehacer indígena.

Este molde formal de la tradición es tan sólido que los frailes evangelizadores optaron por colar su mensaje bíblico en moldes expresivos indígenas para asegurar la fragua de la fé en tierras mexicanas.

- La magia.

La magia es según la expresión del psicólogo Maurice Pradines "un error de la razón, más no de los sentidos y de la afectividad". Su sistema operativo racional si bien puede resultar intransitivo en términos mecánicos no deja de tener un efecto psico-somático sobre el individuo o el grupo y cumple con el propósito muy humano de ejercer una acción inductiva sobre los elementos del universo.

La magia recurre a metáforas de movimiento; las toma del mundo vegetal, animal, mineral, a las nubes, a las aguas, a todo lo que puede proveer formas; un mundo de imágenes, animado y concreto.

- La creación formal.

La apariencia siendo la manifestación misma de la realidad, el hombre creador de formas las creará vivas y auténticas, epifanías de lo verdadero. Las alodias de sonidos, ritmos, sabores, olores, colores, etc. y los efectos luctivos, prevalecerán en detrimento de su propiedad de definir un sentido a un acto. La forma será reveladora, simbólica en el sentido etimológico de esta palabra, y creará en torno a ella un universo de resonancias.

La verdad será según la expresión de Paul Valéry "una forma que busca su forma, y se busca un sentido en el espacio".

7. Conclusión

El mundo indígena vislumbró con mucha sabiduría los efectos devastadores que iba a tener un uso indiscriminado de la inteligencia. Desarrolló por lo tanto un sistema cognoscitivo profundamente arraigado en la sensibilidad que permitiera al mundo revelarse en las formas. El saber no buscó "ex-plicar" el mundo sino realizar una integración plena, una "im-plicación" armoniosa y sensible del hombre al mundo.

Este concepto sigue vigente en las comunidades indígenas hoy marginadas que deberían ser habilitadas para transmitir su sabiduría milenaria a la llamada "civilización occidental" empobrecida por sus afanes de lucro y espejismos prometeos de dominación del mundo.

- 1 Cf. Mitos de la Creación del mundo y de la Creación del hombre.
- 2 Establecamos en este ensayo una distinción radical entre vida y existencia. La existencia siendo únicamente la fase diurna de un ciclo vital que incluye la muerte.
- 3 Entendemos por dionisiaco el ritual que busca mediante la ebriedad motriz de la danza, la desestructuración (provisional) de lo establecido para una mejor fusión sensible con el mundo.
- 4 Nelliiztli "verdad", nelhuayotl "raíz". Cf infra p. 6
- 5 El símbolo contiene generalmente un aspecto sensible de lo que se representa.
- 6 Creación del Sol y de la Luna.
- 7 Cf. Quetzalcóatl sopla en el caracol y crea el sonido primordial. Luego sangra su miembro sobre los huesos para crear al hombre.
- 8 "La cola, el ala" es un disfratismo que significa "la gente del pueblo".
- 9 Coloquios y Doctrina Cristiana, Facsímiles de lingüística y filosofía nahuas, Inst. de Investigaciones Históricas de la U.N.A.M. México, 1986. pp. 139-140
- 10 Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl, U.N.A.M. México, 1959. p. 65.
- 11 Ibid. p. 327.
- 12 Según la terminología establecida por el psicoanálisis.
- 13 Cf. Artaud, "Le théâtre et son double",
- 14 Ms. Cantares Mexicanos, Fol, 17 r.
- 15 Diccionario de Molina
- 16 En la lengua náhuatl el fenómeno de homofonía o de paronomasia es altamente significativo.
- 17 Tlacali "nacer", Ilacatía "dar forma",

► UMBERTO ECO

LA BÚSQUEDA

DE LA LENGUA DEFECTIVA DE LA LENGUA PERFECTA

Existen diversas teorías en torno a si la multiplicidad de lenguas que existen —incluida la hebrea— provienen de una gramática universal que Dios le otorgó a Adán. En cuyo caso Babel no representaría una herida sino un don que “tenemos que reconquistar”

El primer capítulo de mi historia está representado por el Génesis 2:19, en donde Dios conduce a Adán ante los animales y Adán les otorga a cada uno de ellos un nombre. Pero sobre este punto la Vulgata es muy ambigua: *Dñs le presenta los animales a Adán ut videret quid vocaret ea, omne enim quod vocavit Adam animae viventis ipsius est nomen eius. Appellavitque Adm nominibus suis cuncta animalia et universa volubilia caeli et omnes bestias terrae.* ¿Cada uno de los nombres asignados por Adán es el nombre que tenía que llevar el animal por razón de su naturaleza o el que tendría que haber llevado por razón de la imposición convencional? ¿Y en qué lengua habló Adán?

El segundo capítulo de mi historia está dado por el Génesis 11, en donde se cuenta cómo, en el transcurso de la construcción de la Torre de Babel, Dios pudo haber confundido las lenguas. En el curso de la historia europea veremos que la *confusio linguarum* babilónica siempre fue sentida como una herida incurable; y sin embargo este sentimiento es, en términos de siglos, bastante reciente.

El mundo griego y latino no se planteaba el problema de una lengua perfecta, ni estaba impresionado por la multiplicidad de las lenguas. La

koiné griega, primero, y el latín imperial, después, se aseguraban una comunicación adecuada y universal de la cuenca del Mediterráneo a las islas británicas, y los dos pueblos que habían inventado la lengua de la filosofía y la lengua del derecho identificaban las estructuras de su lengua con la estructura de la razón humana. En todo caso la cultura griega debatid con el *Cratilo* de Platón el problema que plantea si las palabras griegas fueron creadas por naturaleza, por imitación directa de las cosas, o bien por ley, es decir, por convención. Platón no hace una elección definitiva, sino que más bien sugiere que existe una tercera opción: que el lenguaje debe reflejar el orden de las ideas. Veremos que toda búsqueda de una lengua perfecta se debate entre estas tres posibilidades.

La sospecha de que existían otras lenguas que pudieran ser vehículos de una sabiduría desconocida surge en el siglo II d. C., cuando, con la crisis del racionalismo clásico, se empieza a buscar una nueva sabiduría, antiquísima pero desconocida y secreta, y por consiguiente transmitida con las voces incomprensibles de los druidas o de los sabios de Oriente. El hombre de la Grecia clásica pensaba que hablaba la única lengua digna de llevar ese nombre: los otros eran bárbaros, es decir, etimológicamente, criaturas que balbucean.

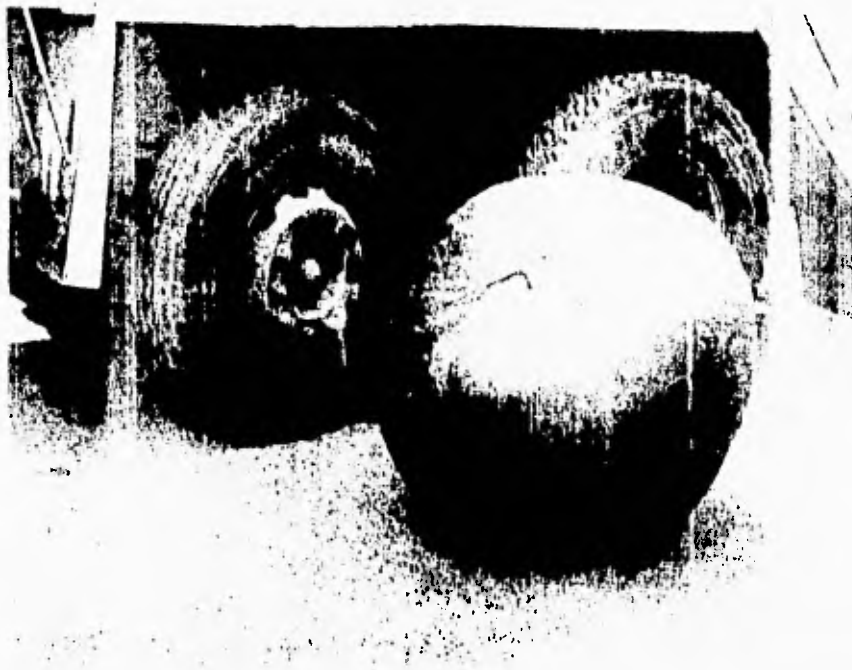
En cambio, es precisamente ahora que el pre-

sunto babilónico del extranjero aparece lleno de promesas y revelaciones silenciadas.

Los padres de la Iglesia, excepto Gregorio de Niza, asimilaron como dato irrefutable que el hebreo fue, antes de la confusión, la lengua principal de la humanidad. Orígenes y Ambrosio de Milán, incluso después de la torre del hierro, fue preservado por el pueblo elegido y San Jerónimo lo consideraba el origen de toda habla humana. En su obra interpreta el pasaje bíblico o de la *nomenatio rerum* en el sentido de que cada nombre asignado por Adán representaba la naturaleza verdadera del animal nombrado. En todo caso, muy tempranamente nace una controversia que continuará hasta el siglo XVIII; es decir, si Adán pudo haberles dado nombre a los peces, visto que el texto bíblico no hace mención a ellos y Dios —se presume— no podía llevarse los a Adán al Jardín del Edén. Pero el conocimiento del hebreo ya se había debilitado en los tiempos de San Agustín, quien atestigua una paradójica situación lingüística. El pensamiento cristiano se basa en un Antiguo Testamento escrito en su mayor parte en griego. San Agustín ignora el hebreo y tiene un conocimiento igual de vago del griego. Su problema, como intérprete de las Escrituras, es el de entender lo que verdaderamente el texto divino quería decir, y del texto divino un sólo conoce traducciones latinas. La idea de poder recurrir al hebreo original le pasa por la mente, pero la rechaza porque no se fia de los judíos, quienes pudieron haber alterado las fuentes para quitar de ellas las referencias al Cristo venidero. La única precaución que aconseja es la comparación de varias traducciones, para conjeturar la lección más atendible (por lo tanto los criterios que sugiere son hermenéuticos, no filológicos).

Si acaso será San Agustín quien le proporcionará al Medioevo la idea de una lengua perfecta que, sin embargo, no es una lengua de vocablos sino de cosas, lengua del mundo, de un mundo —como se dirá más tarde— que es *quasi liber scriptus digito Dei*. Pero esta lengua sirve solamente para interpretar los pasajes no literales de la Escritura, donde había nombrando elementos del mobiliario mundano (piedras, hierbas, animales) que adquieren un significado simbólico. Y si la idea tendrá una influencia en la historia de las lenguas perfectas, esto sucederá solamente cuando la cultura europea recurra a los jeroglíficos egipcios o a otros ideogramas exóticos, infiriendo de ellos la idea de que la verdad pueda ser expresada con emblemas, símbolos, sellos.

Por otra parte, la cultura medieval discurre de la multiplicación de las lenguas de una manera bastante académica, sin sufrir por este escándalo: la Iglesia y la universidad tienen su lengua perfecta, el latín eclesiástico y escolástico, y no sospe-



chan que, para llegar a la verdad, es necesaria una lengua diferente.

II

¿Cuándo nace la obsesión de Babel y por consiguiente el sueño de una lengua universal y perfecta que sane esta herida? Europa, antes de dibujarse a través de una geografía política, se dibuja como geografía lingüística. Nos encontramos en un espacio temporal vago e impreciso, donde el latín se ha corrompido de tal manera que Virgilio de Bigorre inventa oro, a la medida de su delirio de gramático de la decadencia, o donde se nos interroga sobre la validez de los bautismos conferidos en Las Galias, porque los sacerdotes bautizan ya *in nomine Patris et filiae*: incluso antes de la época en la que nuestras historias de la literatura registran la aparición de los primeros monumentos de las lenguas romances o germánicas, que unos campesinos atalfabetos dan origen a las nuevas lenguas de Europa bajo la forma de dialectos híbridos, para usar una bella expresión de Dante. Precisamente cuando se comienzan a entender estas nuevas lenguas encontramos la imagen de Babel.

No se conocen representaciones de la Torre en las dos biblias ilustradas del siglo V y VI, la *Genesis* de Viena y Londres. La primera representación conocida (en la Biblia *Cotton*) es del siglo V o VI, a ésta la acompaña un relieve de la catedral de Salerno del siglo XI. Después vendrá un dilu-

Gabriel Orozco, *Naturalista recuperada*, 1900

vio de torres. En los albores del siglo VII encontramos en Irlanda el primer intento por definir las ventajas del vulgar respecto a la gramática latina. En una obra titulada *Auracept non Eces* (Los preceptos de los poetas), se hace mención a las estructuras que forman la Torre de Babel: la lengua irlandesa con sus partes del discurso está construida sobre el modelo de los materiales que estaban presentes en el momento de construcción de la torre (arcilla y agua, lana y sangre, leña y cal, pez, lino y breca). Ciento setenta y dos sabios como una operación de "recorte", o bien de *bricolage* y restauración al mismo tiempo, de las otras 72 lenguas nacidas después de la confusión, de cada una toman lo mejor. Esta lengua conserva huellas del isomorfismo entre la lengua primigenia y el orden natural de lo creado.

Miles de años antes que Rivarol, alguien había pretendido que solamente la propia lengua fuese la lengua de la región. Para poder llegar al primer tratado verdadero que puso en juego toda la problemática que nace de la *confusio linguarum* tenemos que esperar el inicio del siglo XIV, es decir, el *De Vulgari Eloquentia*, en el que Dante apunta a la fundación de una lengua vulgar ilustre (en la que "ilustre" significa "difusor de luz") nacida de la fusión de lo mejor que haya producido el lenguaje de los primeros poetas italianos. Dante pretende construir su propia lengua vulgar ilustre sobre los modelos de la lengua clásica y sobre ella se cuestiona.

Dios crea a Adán, conluzo con él, luego lo conduce ante los animales de la tierra y del cielo (los peces no) con la finalidad de que les proporcione un nombre a cada uno de ellos. De acuerdo con toda la evidencia, Adán inventa en ese momento el hebreo. Pero si Dios le dio inmediatamente a Adán una lengua del todo acabada, entonces debió haberle dado el don de las lenguas, una matriz lingüística, una capacidad de inventar las lenguas, algo más fundamental, algo más abstracto y primitivo que una lengua, es decir, una *forma locutionis*, es decir, una gramática universal. Se reconocerán aquí las ideas de una discusión que de los Mediosvales pasa a través de Port Royal, Du Marsais y los otros autores de la *Encyclopédie*, hasta llegar a Chomsky. Es verdad, en este texto danésico se presenta por primera vez el problema de una competencia generativa universal que precedería, filogenética y ontogenéticamente, la adquisición de una lengua natural. La más grande sorpresa que vive en el curso de mi búsqueda fue el descubrir, a través de la traducción (realizada por Moshe Idel) de textos cabalísticos hasta hoy inéditos, que una idea de este tipo también había sido planteada por Abulafia. De esta gramática universal otorgada por Dios a Adán nacen las lenguas, comprendida la hebrea, y el mismo hebreo de Adán cambia y se desarrolla en el curso de su descendencia. Abulafia escribe y viaja por Italia cuando Dante todavía era joven, pero no se tienen pruebas de que Dante estuviese al tanto de estas teorías. Pero Dante era un hombre bien informado, y tanto él como Abulafia eran sensibles a la teoría averroista de un intelecto activo común a toda la especie humana, y la coincidencia es digna de hacerse notar.

III

Pero la tipología de las lenguas perfectas no se detiene aquí. Recordemos que Dante se cuestionaba sobre de qué manera en el Paraíso Terrestre Adán pudo haber dialogado con Dios. Según una tradición medieval, Dios se dirigió al primer hombre a través de los fenómenos atmosféricos: trueno, granizo, terremotos. Dante adelanta la hipótesis de que Dios pudo haber apitado el aire de tal manera que éste produjera sonidos comprensibles para Adán. Pero muchos escritores medievales dirán que esta relación — en la que los sonidos eran menos que un soporte — era de naturaleza mística: un proceso de transferencia de razón donde el vehículo expresivo es irrelevante, porque la razón se transmite, por así decirlo, de mente a mente, o de corazón a corazón. Reconocemos aquí las características de una práctica muy anterior a Dante: la *glosolalia*. En un cierto sentido también la relación del Renacimiento con el hebreo como lengua incomprensible tendrá antes glosolíticos.



Gabriel Orozco, *Pero durmiendo*, 1990

En el curso de la historia veremos la *Lengua Ignota* de Santa Hildegarda de Bingen, o la *Lengua Mágica* de la que hablan los manifiestos Rosariorcos, que probablemente estaba inspirada en la *sensualische Sprache* de Böhme, una lengua de la naturaleza que se refiere a la leyenda también oriental de una Lengua de las Aves, de la que encontramos huellas en *Cyrano de Bergerac*. Claro, podremos relegar estas utopías a un capítulo que no corresponda a la semiótica sino a la mística, si no fuese porque hay una semiótica de los textos poéticos, y el ideal de una lengua mágica lo encontramos en la poesía contemporánea, en Rimbaud y en Mallarmé, en Christian Morgenstern, en el lenguaje trascendental de Stepankov, en el *Finnegans Wake* de Joyce, en toda concepción de la poesía donde el más alto razonamiento es expresado por la ambigüedad de la reticencia, de la ilusión del nuevo cuño lexical de sabor fatalmente glosolítico.

IV

¿Cuál será entonces el destino de Europa? ¿Luchar contra Babel y encontrar una lengua única a

aceptar a Babel y realizar una *unidad de multilingüismo*? La demolición y la reimplicación de las lenguas a las que aludimos en principio, en las que los europeos no solamente no habitaran como lengua madre alguna de las lenguas más conocidas internacionalmente, sino que, al contrario, el esloveno, el vasco y quizá el catalán, se encontrarían por fuerza de las circunstancias en Europa en la que todos estarían obligados por lo menos a ser bilingües. ¿Cuál será la lengua vehicular, como ya hemos, y no es imposible que lo sea el español, por lo menos al nivel de encuentros políticos y de intercambios comerciales. Pero esto no eliminará la necesidad de una Europa de *pidgins*, aunque de esta poliglosia ampliada nazcan otros *pidgins*.

El proyecto Erasmus nos permite entrever el destino de cientos de miles de estudiantes que, gracias a su *stage* en el extranjero, realizarán matrimonios mixtos de los que nacerán hijos bilingües. Y bilingüe será dentro de unas décadas, la nueva clase dirigente europea.

Existe una singular teoría de las orígenes del lenguaje en la obra de un pensador árabe del siglo XI, Ibn Hazim. Las lenguas no pudieron haber nacido de la convención, porque para establecer sus reglas de todas maneras los hombres tuvieron la necesidad de una lengua anterior. Por lo tanto, al principio existió una lengua otorgada por Dios, tan rica en nombres y sinónimos que a través de ella Adán fue capaz de darles nombre sin ambigüedad a todas las cosas del universo. Pero ésta, entonces, tenía que comprender a todas las lenguas. Por lo tanto la confusión que hubiera seguido no habría correspondido a la invención de nuevas lenguas, sino a la fragmentación de aquella lengua única que existía *ab initio*, y en las que se encontraban contenidas todas las lenguas venideras. ¡El don recibido por Adán era el multilingüismo! Por esto, todos los hombres son capaces de comprender la revelación, cualquiera que sea la lengua en la que es expresada.

En dicho caso, una vez más Babel no representaría la herida que se tiene que curar, sino el don primordial que tenemos que reconquistar.

Hace unos meses vi en Bruselas el anuncio publicitario de una piza que puede ser rápidamente entregada a domicilio; como se dice en el *pidgin* chinoamericano, *taki oui*. El texto rezaba: *La plus speedy des pizzas*. Tal vez no sea un ejemplo de lengua perfecta, pero quizá se podría intentar algo mejor.

③ *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea. Lección inaugural para la Chaire Européenne 1992-1993 en el Collège de France.*

Editorial Laterza, Italia 1993.
Traducción de Teresa Meneses

任書

Zhū Shū

El libro objeto como oración

Oración a Santa Teresa de Jesús

Dios omnipotente y bueno que has devorado la virtud de nuestra sierva Santa Teresa de Jesús, que fuera grandeza en nuestra Iglesia y una víctima atropellada en el fuego de nuestro amor, céntrate en nuestras almas, provocada por los pecados del mundo:

Por aquel amor ardiente, por aquella fe ciega, sencilla y ardiente, por aquella pureza, y por aquella humildad que veniste a enseñar por toda la tierra.

Nada te turbe
Nada te sepante
Todo se pasa
Dios no se muda

La paciencia
Todo lo alcanza
Quién a Dios tiene
Nada le falta
Solo Dios basta.



Oya yegbe iya masa oyo orun afafe ito lala bi
oke, ayaba gbogbo lapa obinin oga ni' ano ogami
gbogbo ayun oricha ni' abaya oyo awa oyantari ayun
gankwa pija ni obinin ni si'uso le fun okobani
obfi nitosi wa ayaba ni'wa oduriko.

Si bien es cierto que el libro objeto es parte del desarrollo particular de lo que Occidente llama arte, también es verdad que la producción visual contemporánea ha roto con el concepto de arte y se ha nutrido de otras percepciones de la realidad que lo han llevado hacia otros territorios.

En este sentido, la división que convencionalmente ha existido entre literatura y pintura ha sido eliminada por eso que se llama libro objeto.

En Oriente no ha sido necesario, porque nunca ha existido una división tan tajante; su propia estructura analítica de pensamiento ha creado una conceptualización de la imagen muy sui generis.

De ahí que la idea de libro objeto ha estado de manera intuitiva presente en los textos pintados (caligrafía) o en las pinturas poemas (pintura tradicional).

La fragmentación de la experiencia humana propia de la modernidad nos crea la ilusión de encontrar, sorpresivamente en el arte, los hilos conductores de una uterencia mucho más amplia.

Desde siempre las culturas no occidentales (debiera decir el Otro), han integrado de forma cabalante el concepto de mente y emoción, de ciencia y religión, de arte y vida, de pertenencia al mundo y a la sociedad.

Por ejemplo, en la lengua china Xin 'Li' (corazón) designa al órgano físico; pero por lo tanto, al igual que Occidente, usó para expresar el binomio corazón-sentimiento, y a diferencia de éste, la asociación de ideas no tiene la relación mente-cerebro sino por el contrario: mente-corazón.


Asimismo lo sagrado no es un elemento ajeno a lo cotidiano y la esencia humana no está en lo extraordinario sino en lo ordinario. El ritual está presente en la actividad creativa y transformadora de la realidad simbólica del hombre.

La propuesta es una re-ritualización de la imagen no-occidental, trasladándola de un sistema a otro, de una estructura conceptual a otra: al arte contemporáneo.

Propuesta

→ La oración no siempre es verbal, como ya se ha señalado, ni sólo interiorizada o personal. En Oriente, dentro del budismo, la oración es escrita, y quienes se acogen de lo más alto (montaña, templo) o descienden al espacio sagrado (protegiendo contra los malos espíritus), para que con el viento sea dicha. También se quemó la plegaria para que este humo asíil llegue a los espíritus o a los dioses.

La oración consta de ocho caligrafías (véase Anexo) de gran formato (aprox. 1.80 x 90), relacionadas con el Pa Kua (ocho trigramas).

Estarán en envolturas y unidas con una cinta roja con el ideograma espíritu  qī.

Esta oración atada con el espíritu, está contenida en una caja de cerámica (aprox. 95 x 50 cm)



La cual lleva en la tapa mi nombre en chino
(mejor dicho, mi nombre chino).

La caja está hecha de manera ritual, en obediencia
- a la manera de los ~~objetos~~ de los orishas
yorubas - existe una sacralización a través
de elementos de la naturaleza: agua, tierra,
hierro, tierra, arena, metales, piedras...
Y de mi propio cuerpo: sangre, saliva, uñas,
pelo...

Mi oración busca ser propiciatoria, por lo que
será activada cuando la coloque en un espacio
sagrado. Será colgada para hacerla hablar.

↳ Ogun, dios de la guerra,
señor de los metales.

Extensión del espacio sagrado

¿Por qué será que en muchas de las tradiciones míticas del mundo, los dioses crean
al hombre de arcilla?

"Pulvo somos y en pulvo nos convertiremos".

En la tierra, madre que nos sustenta y alimenta, se desarrolla la vida y en la
tierra está el fin de toda creación: al morir regresamos a su seno, para
transformados, de nuevo, renacer.

La cerámica es una de las
actividades más antiguas en
todo el mundo. Las culturas
sin escritura, la utilizaron como
memoria visual de los
acontecimientos humanos.
Es también símbolo del acto
creador por excelencia: de una
masa informe, poco a poco surge
algo, definible, limitable,
ordenable.

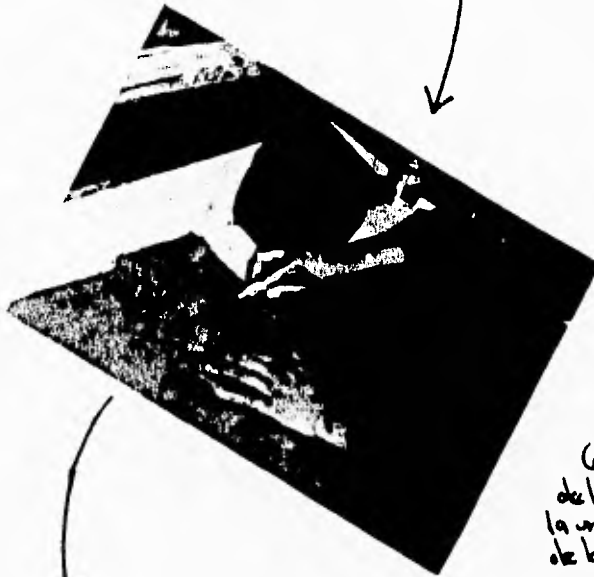
El Hombre crea su propia
realidad.





Después de amasar el barro, hasta lograr la consistencia deseada. Se compacta en cubos para sacar toda posible burbuja de aire.

El cubo se corta de manera horizontal para obtener pequeñas placas que se unen para lograr superficies del mayor tamaño.



Construcción de la base de la caja a través de la unión de placas pequeñas de barro.

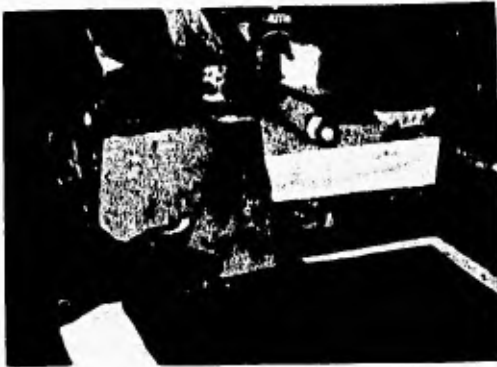


Cuando se logra la medida deseada se cortan todos los lados, es necesario voltear la placa para unirlos también del otro lado.

Debido a la extensión se hace una cruzeta con el fin de que las tensiones creadas por el secado no ejerzan fuerzas desiguales y se deforme.

La conformación de grandes superficies requiere de mucho cuidado ya que los riesgos de fracturas o grietas aumentan.

Asimismo es necesario controlar 10% más de las medidas demandadas, para que en la pérdida de humedad con el secado y en la quema, la reducción deje las medidas establecidas con anterioridad.



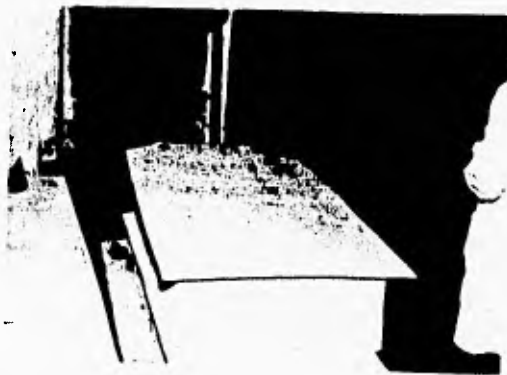
La construcción de planos rectos que deben ir unidos perpendicularmente requieren de sumo cuidado, ya que las posibilidades de que se deformen son muchas.

Es muy importante tener precaución en todo el proceso de construcción, una burbuja de aire, algún pedazo de yeso, pueden ser motivo para que la pieza se rompa dentro del horno.

El levantamiento de paredes altas entraña serias dificultades por lo que su construcción debe realizarse por etapas y con cierta rapidez.



Entrada al horno





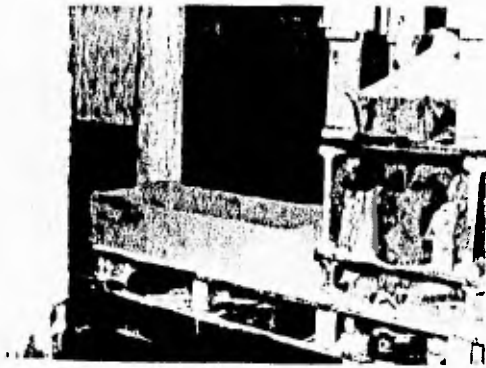
La rapidez en la ejecución es de suma importancia, ya que conforme pasan los días el barro va perdiendo humedad. Así que tenemos superficies con diferentes grados de humedad, lo que provoca cuarteaduras, en muchas ocasiones graves. Debido a la lentitud con la que trabajé, por las dimensiones de la caja y por las largas exposiciones al aire, fue necesario restaurar varias veces la pieza utilizando barbotina con vinagre.



Es necesario dejar secar lentamente, permitiendo que la humedad evapore de forma homogénea por lo que resulta necesario, en una primera etapa, cubrir perfectamente la pieza con plástico, hasta que esté a "punto de cuero".

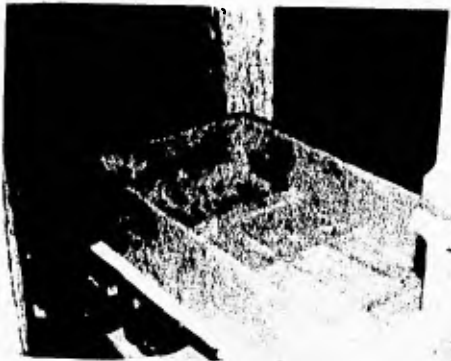
Por las tensiones ejercidas por las paredes y para no correr el riesgo de una fractura, fue necesario reforzar la caja con otra serie de cruces.

→ Construcción de la tapa a la cual se decidió reforzar para que en el secado no perdiera su forma.



Es imposible dejar de considerar a la cerámica como una de las manifestaciones artísticas más cercanas a la concepción ritual de creación. En ella intervienen todos los elementos y en ella se da la posibilidad de ser un pequeño dios creador.

La tierra necesita al agua para conformar, el aire le da consistencia y decoración, los metales se funden en la estructura interna dándole solidez cuando el fuego logra el milagro de la creación.

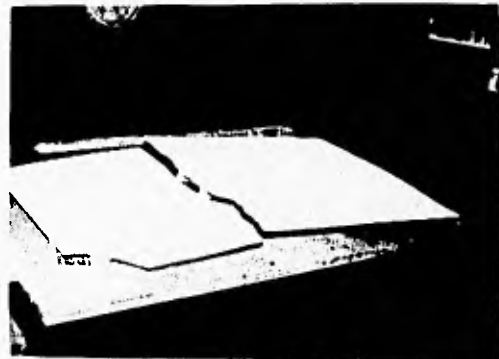


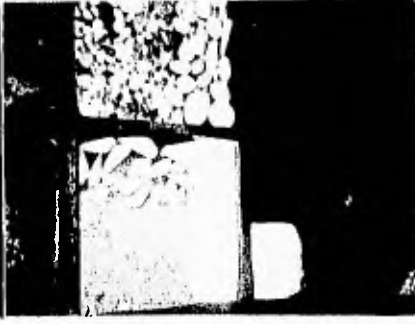
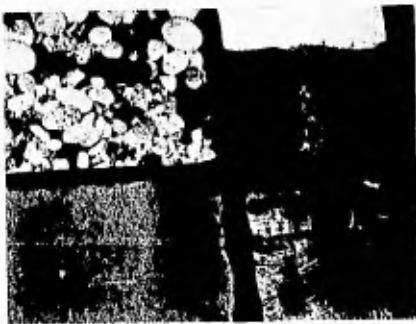
Fuera del horno

Debido al secado forzado, al traslado hacia el horno, la tapa se fracturó. Decidí quedarme de todas maneras y aprovechar las fisuras como parte de los elementos simbólicos de mi propuesta. Las grietas me remitieron a los procesos dolorosos y las imperfecciones humanas. El accidente me produjo otra estructura compositiva que me era agradable y que podría parecer como la reconstrucción de un objeto antiguo.

Para restaurar la caja y la tapa se utilizó resina blanca con alfilerín, y después se lijó la pieza.

Se le dio color con óxido de hierro rojo y una base pálida con grasa para zapatos café. Por último, se fijó el pigmento con laca transparente mate.





parte del acto ritual en la elaboración del libro sagrado

新

El carácter qì (no simplificado), que significa espíritu.
Utilizado para ser colocado en la cinta que une a los caligrafos.
por Hérica de la Cruz.

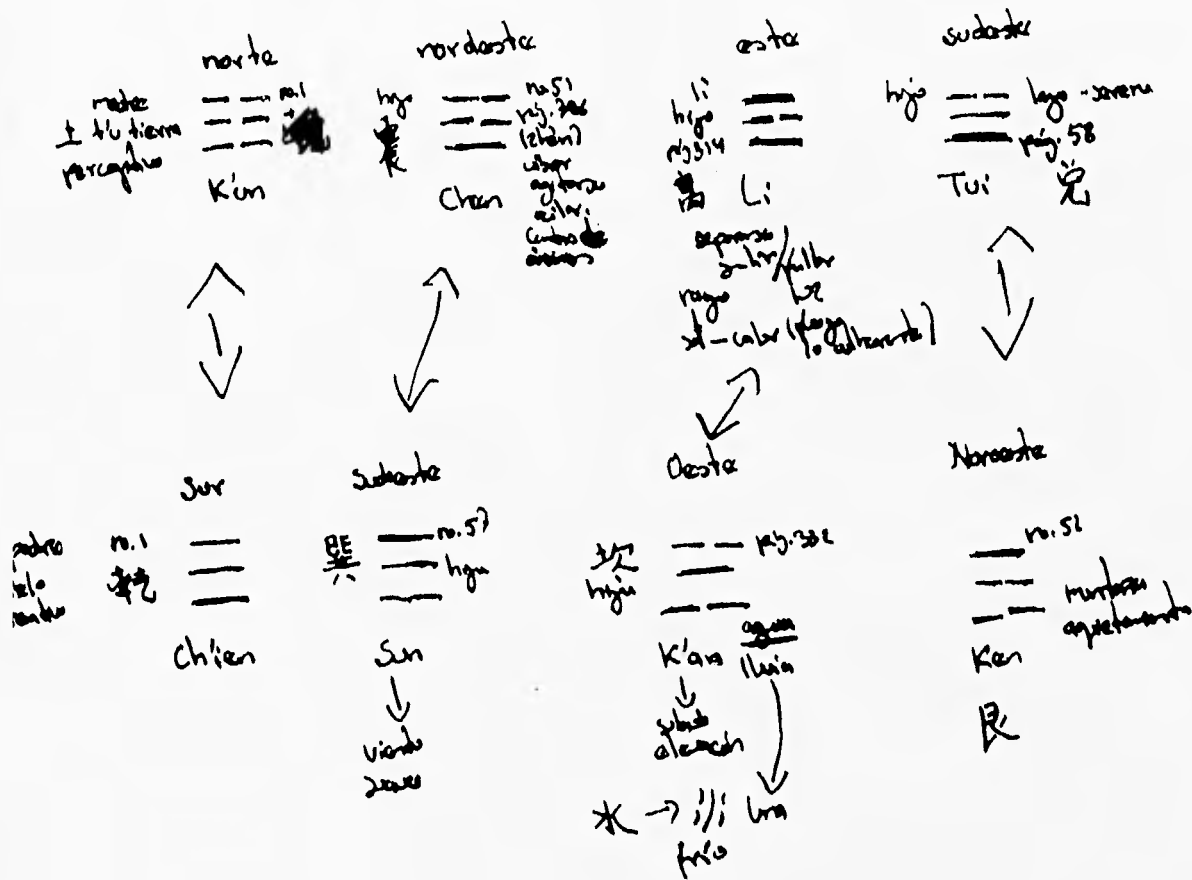
Mi propuesta de oración está claramente relacionada con la idea del ser humano como símbolo.

En donde es un signo con varios significados, de acuerdo al plano de realidad al que hagamos referencia. En este sentido es que me base en los Pa Kua, su relación en el plano de la naturaleza, en el hombre y en lo sagrado. (Ver Anexo)

Para ello retomo la caligrafía, sobre todo la de trazos rápidos y al *sho* japonés.

Las imágenes que aquí se presentan son algunos ejemplos de ejercicios realizados en el Taller del Mtro. Jorge Chuey para ese propósito.

Y van desde lo más figurativo hasta los rasgos claramente ideográficos.























Chug Hua Wen Hua Yen Chu Yen
(Zhang wan da cidian)
(The encyclopedic dictionary of the Chinese language)

【高】

46304

→ 高

【高】

46303

高之俗字。〔韻會〕高俗作高。

二

畫

【小】

7632

小 王 之	小 孫 叔 生	小 石 三 君	小 孟 勝	小 八 二 九 〇
小 陳 湯	小 高 叔 生	小 史 孟 後	小 魯 氏 靈	小 二 四 六 拾
小 米 池	小 正 之	小 高 叔 生	小 牛 說 文 解	小 乙 丁 亥 父

小部

【蓄】

32834

〔廣韻〕務獲切〔集韻〕魯獲切 音葛 附土部 九ノ

蓄

蓄

蓄 人 蓄 米 蓄 蓄 明 人






Sello
de mi nombre:
高小蓄



Conclusión.

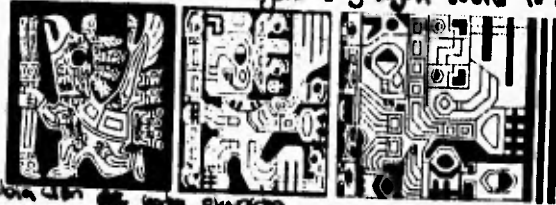
En momentos como estos, donde ni siquiera la posmodernidad ha podido solucionar las serias contradicciones que vive Occidente, valdría la pena replantearse hacia dónde debemos mirar.

En nuestro país, la producción del libro alternativo ha estado subordinada a las medidas artísticas impuestas por los centros hegemónicos del arte - con todo lo que esto implica en relación al tipo de discurso, la temática, la técnica y también la postura ideológica.

Si los otros libros no son si no los nuestros (los del Otro) habría que cuestionarnos en la posibilidad de re-apropiarnos de nuestros lenguajes y formas conceptuales y culturales.

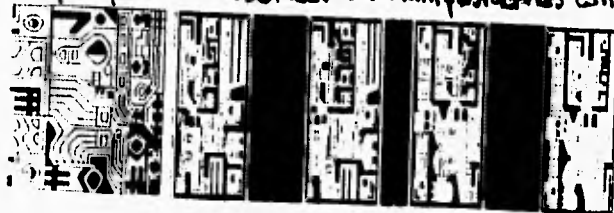
Estamos en la posibilidad de transitar por la vía de la tradición y de la modernidad sin que ninguna de las dos sea aniquilada. La utilización del arte contemporáneo para nuestros propios necesidades conceptuales resalta del todo negativo, el problema fundamental reside en que no lo empleamos desde nuestra particular forma de concebir al mundo. Hacemos turismo folclórico, no propuestas coherentes a nuestro contexto.

Lo no-occidental es tan amplio y de una gran riqueza, que resulta absurdo que prefiramos las versiones dispersas y limitadas sobre lo que somos la mayor parte



de la población de este planeta.

Habría que aprender a reconocer las manifestaciones culturales que siempre



75. "Motivos del cóndor llorón". Tiahuanaco, Bolivia. Ancient Art of the Americas. Bushnell.

nos han pertenecido, pero que han sido interpretados y contextualizados bajo otras perspectivas - que son interesantes - pero no las únicas válidas.

De tal suerte que estudios del libro alternativo que analicen el fenómeno desde el interior de las culturas 'periféricas' serán de gran importancia, tanto para la apertura de nuevos rumbos de investigación que permitan otro tipo de definiciones, como para insertarnos en el discurso de las vanguardias contemporáneas, ya no como simples espectadores o imitadores, sino como protagonistas. En un franco diálogo de Tu Tu.

El comentario me permitió adentrarme en esta problemática que de hecho requiere un análisis interdisciplinario, y que el carácter del libro me dio la posibilidad de intercambiar experiencias y formas diferentes de abordar al libro alternativo.

Considero que para el diseñador gráfico resulta sumamente interesante el campo del libro y que en los otros libros puede encontrar una nueva manera de expresarse y de comunicar que le resulte una opción creativa y de gran desarrollo personal.



Las posibilidades del libro son infinitas y lo seguirán siendo mientras el hombre siga recordando su historia, recreando al mundo y actuando en la realidad con todo su poder de aprehensión y transformación.

En ese sentido considero conveniente investigar a los textos sagrados y su relación con el concepto de libro alternativo contemporáneo.

En las culturas antiguas no existía una división tajante en los diversos oficios y 'artes', por lo que la escritura, el 'libro', la palabra y lo sagrado estaban íntimamente relacionados.

Hoy en día, los artistas están recuperando parte de esta dimensión cósmica del hombre.

Mi propuesta más que 'generar' formas nuevas o diferentes, intenta rescatar una actitud ante la vida, una concepción y una manera particular de acercarse a lo sagrado, a través de un autoritual, al que Occidente - en su afán de clasificar cosas disímiles bajo el mismo término - llamaría 'libro objeto'.

Fuentes

Apollinaire, Guillaume. Material de lectura. México, Dirección general de Difusión cultural, UNAM, 1983, 46pp. (Serie poesía moderna, 103)

Artspiral, bi-annual publication of Asian American Arts Centre, New York, Winter 91, No.9. 36pp1

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclee de Brower, 1975, 1844pp.

Borges, Jorge Luis. Nueva Antología personal. España, Brugera, 1980, 286 pp. (Libro amigo, 1502-754)

Borges, Jorge Luis. Poesía y Prosa. México, Emece editores, 1979, 238 pp. (grandes obras del siglo veinte)

Botton, Beja Flora. China: historia y cultura hasta 1800. México, El Colegio de México, 1984, 424 pp.

Breve Diccionario Chino-Español. Beijing, Editora Comercial, 1983, 900 pp.

Cabrera, Isabel, "Sobre la filosofía y la religión", Diplomado Teoría e historia de las religiones. México, 1995 Facultad de filosofía y letras, UNAM, s/p, (apuntes de clase)

Caligrafía Contemporánea de Japón, México, Organizada por la fereración de calígrafos del Japón y el Museo Nacional de Arte Moderno, INBA, SEP, SRE.

Carrión, Ulises. The New Art of Making Books. New York, Ed. visual Studies, 1985, 269 pp.

Castiglioni, Arturo. Encantamiento y Magia, 2a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 392 pp.

Cohen, Esther y Ana Castaño [trad] Zohar: libro del esplendor. México, C.N.C.A., 1994, 190 pp. (cien del mundo)

Cruz Gómez, Carlos Alberto [comp], Herencia Clásica: oraciones populares ilustradas por Zaida del Río. Habana, Cuba, Ediciones, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1990, 104 pp.

China Gráfica: Escritura y caligrafía chinas. Los cuatro tesoros del escritorio. República Popular China, Editorial, China, 1986, políptico 12pp.

Chiang Yee. Chinese Calligraphy: an introduction to its aesthetic, and technique. London, Methuen & Co. 1963, 230 pp.

Dahl, Svend. Historia del libro. Trad. del danés por Alberto Cedel Ediciones Españolas de Fernando Huarte Morton, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Eco, Umberto. El nombre de la rosa. España, R.B.A. Editores, 1993, 478 pp.

Eco, Umberto. La búsqueda de la lengua perfecta. trad. Teresa Meneses, Italia, Laterza, 1993, s/p. (documento fotocopiado).

Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. 3a. ed., México, ERA, 462pp

El Mundo del Arte: las artes plásticas de sus orígenes hasta la actualidad. Mundo Oriental, Brasil, AGGS-Industrias Gráficas, 1967, 176pp.

Elliott, J. Entre el ver y el pensar: la pintura y las escrituras pictográficas. México, F.C.E, 1976. 172 pp. (Breviarios, 259)

Escolar Sorino, Hipólito. De la Escritura al Libro. España, Ed. Promoción Cultural, 1976 156pp.

Fenollosa, Ernest y Ezra Pound, Los caracteres de la escritura china como medio poético. México, Dirección de Difusión Cultural, Departamento Editorial, 1988.

Frazer, James Georges. La rama dorada. 10a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 860 pp.

Garza, Mercedes de la. "Historia, manifestación religiosa", Diplomado, teoría e historia de las religiones. México, Facultad de filosofía y letras, UNAM, 1995 s/p (apuntes de clase)

Girondo, Oliverio, Material de Lectura. México, Departamento de humanidades, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, s/f, 48pp. (serie poesía moderna, 69)

Golstein, Howard. "Algunas reflexiones sobre el libro de artista". Libros de artistas. Catálogo de la exposición Libros de artistas en Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes Archivos y Bibliotecas, 1982, 48pp.

González de Cardenal, Olegario. "El libro en las religiones", La cultura del libro. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, 1983, pp. 185-213.

Huerta, David. Entrevista al poeta realizada por Mónica de la Cruz Hinojos, noviembre 1995, México, D.F., (apuntes)

Greenaway, Peter. Prospero's Books. Francia-Inglaterra, co-producción Philippe Carcassonne y Michel Seydoux, (copia de video s/p) duración aprox. 2 hrs.

The Institute for advanced chinese studies (in cooperation with the Nacional War College)
The encyclopedic dictionary of the chinese Language.
Chung Hwa Wen Hua Yen Chu Yuen (zhong wen da cidian)
Vol. 10, 29, 37
China, 1963-1968

Jauregui, Jesús, "Oración y mito", Diplomado, teoría e historia de las religiones, México, Facultad de filosofía y letras, UNAM, 1995, s/p, (apuntes de clase)

Johansson, Patrick, "El saber indígena o el sentido sensible del mundo", Coloquio: Cantos de Mesoamerica: metodología científica en la búsqueda del conocimiento prehispánico. México, Instituto de Astronomía, Facultad de Ciencias, UNAM pp.197-213

Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. 2a. ed, Madrid, Aguilar, 1974, 320pp.

Jung, C.G., R. Wilhelm. El secreto de la flor de oro. México, Paídos, 1983, 136 pp.

Kartofel, Graciela y Marín, manuel. Ediciones de y en Artes Visuales México. ed. UNAM. colección biblioteca del Editor. 1992, 97 pp.

Kerouac, Jack. Poemes all sizes, san francisco, E.U.A, City Lights Books, 1992, 176 pp.

Macotela, Gabriel, entrevista con el artista realizada por Mónica de la Cruz Hinojos, 11 noviembre de 1995, México, Colonia Roma (documento en video)

Mauss, Marcel. "La oración fenómeno social" Lo sagrado y lo profano. Obras I Barcelona, Barral Editores, 1970, pp.113-134

Munari, Bruno. Cómo nacen los objetos., ed. Gustavo Gili, 1983

Otto, Rudolf, Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios. 3a. reimp., España, Alianza Editorial, 1994, 232 pp.

Platón, Diálogos, 19a. ed, México, Porrúa, 1981, 788 pp. (sepan cuantos, 13)

- Renán, Raúl. Los Otros Libros. México, Ed. UNAM. Colección Fiblioteca del editor. 1988 197pp.
- Rowley, Georges. Principios de la pintura china. 15a ed, Madrid, Alianza editorial, 170 pp.
- Safran, Alexandre. La Cábala, España, Martínez Roca, 1983, 318 pp. (la otra ciencia ,21)
- Scholem, Gershom. La Cábala y sus simbolismos., 2a ed, México, siglo XXI, 1979, 230 pp.
- Silva Castillo Jorge, "Apuntes sobre las religiones mesopotámicas", Diplomado, teoría e historia de las religiones, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 1995, 69 pp. (Documento mecanoscrito)
- Stellweg, Carla. Impresiones: Libros de Artista "Artes Visuales" dic. 1980
- Tablada, José Juan. Material de lectura, México, Departamento de humanidades, Dirección general de Difusión cultural, Fondo Nacional para actividades sociales, UNAM, s/f, (serie poesía moderna, 33)
- Takahashi, Shinkichi. Poesía Zen, México, Instituto Mexiquense de cultura, 1994 98pp.
- Torres, Graell Albert. Kanji, la escritura japonesa. Barcelona, Albert Torres Graell, 1977, 220pp.
- Van der Leeuw, G. Fenomenología de la religión. México, F.C.E., 1964, g88 pp.
- Verdi, Franco. Liber. Documento fotocopiado s.p.i.p 16
- Weise, Oskar. La escritura y el libro. España, ed. Labor, 1923.
- Wilhelm, Richard. I Ching: El libro de las mutaciones. 5a. reimp. México, Hermes, 1983, 820 pp.
- Woodard, William P. The Kami Way. Toxyo, Turttle , 1992, XII, 71 pp.
- Yutang, Lin. La vida en China. 10ed. México, Joaquín Mortíz, 1987, 118 pp.