



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
ORIENTACIÓN DIBUJO

DIBUJAR LA QUIETUD

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
MARÍA FERNANDA SAAVEDRA ORTIZ

DIRECTORA DE TESIS  
DRA. MARÍA PATRICIA VÁZQUEZ LANGLE (FAD)

SÍNODOS  
DR. MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE (FAD)  
MTRO. ALFREDO RIVERA SANDOVAL (FAD)  
DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD)  
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



**Dibujar la quietud**





## Índice

Introducción.....	1
I. Sobre la quietud y el silencio.....	7
Intimar.....	
Detener el tiempo, respirar la quietud.....	17
II. Dibujar la quietud.....	31
El aire que dibuja.....	
Poesía silenciosa, poesía del instante.....	41
III. <i>Kuma</i> , en la penumbra.....	49
En silencio en la madrugada.....	
<i>Kuma</i> , en la penumbra.....	67
IV. Breves gestos de amor (o breves reflexiones finales).....	93



## Introducción

Dice Kitarô Nishida que una crítica hecha desde una perspectiva diferente a la del autor, sin entender lo que está criticando, no puede considerarse como una auténtica crítica<sup>1</sup>. Y a mis ojos, tratándose del arte aún menos. Porque, justamente, el fenómeno artístico sucede a partir de la experiencia y, por ende, perspectiva de cada artista; y este suceder más que responder cuestiona, busca nuevos órdenes, nuevas formas de decir, de mirar, de expresarse, y eso es la creatividad. Este es el caso aquí, en las siguientes páginas no voy a hablar sino desde mi experiencia en y sobre el fenómeno artístico en relación a la práctica del dibujo: cómo lo entiendo, cómo lo siento, cómo lo vivo, y las preguntas que me ha generado todo ello a partir de una búsqueda en la que, de cierta forma sin saberlo, había estado toda mi vida, la de la esencia de la naturaleza, la esencia del arte, mi propia esencia. No tengo así la pretensión de hablar ni demostrar teoría alguna, sino que intento dilucidar el sentido que para mí tiene el fenómeno del arte, la creación y el proceso artístico. Así, es esto una invitación a mirar desde el *no-lugar*, quiero decir con esto, más allá de una determinada postura teórica, categorización lógica, intelectual y lingüística. Precisamente porque es ahí donde este trabajo se mueve, en la naturaleza de lo inefable, lo inasible, lo inabarcable por el pensamiento. ¿Cómo toca eso con el arte? ¿Cómo toca eso aquí? El nudo que aparece como contradicción en el fondo no lo es, porque no existe. Intuyo que, de alguna manera, en la esencia del arte lo inconmensurable *es*. Lo inconmensurable no es algo lejano a nosotros, inalcanzable, sino que está dentro de uno. Ahora veo que desde que era muy pequeña eso me hizo conectar con el arte al mismo tiempo que el arte me ha hecho sentirlo, pues lo inconmensurable es algo que todo lo contiene y que está contenido en todo. Como he dicho antes, esto no se trata de una complejidad intelectual y, considero, que es esa una de las razones más relevantes de este trabajo: la de asumir y reconocer la vital importancia, en el proceso y fenómeno artístico, de lo que no puede ser medido, de darle su justo lugar y no separarlo o contraponerlo a la estructura del pensamiento. La separación, menciona la maestra y monja zen, Ariadna Labbate<sup>2</sup>, parte de la ignorancia que es el origen de los conflictos sociales, de los comportamientos humanos que tienen que ver con la violencia, devastación, ilegitimidad del otro:

Es esa separación en donde no entendemos cuál es nuestra verdadera naturaleza y no tenemos conciencia de la pertenencia como seres humanos a la tierra, al cielo, a las fuerzas cósmicas.

Cuanto más se tiene una percepción de pertenencia y religue con lo sagrado, más entendemos las dinámicas de funcionamiento entre el dar y el tomar, entre la relación con uno mismo y con la naturaleza.

---

1 Kitarô Nishida, *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006 ), 19.

2 Ariadna Labbate es monja y maestra Zen, dirige el templo *Shobogenji* situado en Capilla del Monte, Argentina.



Yo creo que hay una vieja herida en la humanidad, hubo un momento en que se hizo un corte con la naturaleza creando una polarización en nuestra estructura mental separando lo material de lo espiritual, como si la materia no fuera divina.<sup>3</sup>

Es en este sentido que lo otro, lo no visto, lo no escuchado, lo no nombrado, no sólo toca aquí, sino que está impregnado, habita, hace parte y es aún más vasto y fundamental. Vuelvo a Nishida pues su trabajo, *Pensar desde la nada*, es un acercamiento a la cosmovisión religiosa y el lugar de la nada. Sobre la religión, que es un hecho del espíritu, menciona que el hombre común habría de poder comprenderla así como aquel que no es artista puede apreciar hasta cierto grado el arte, ya que ésta no necesita ser fabricada por los filósofos; no obstante, así no ocurre, continua diciendo, pues hay personas que se reconocen incapaces de apreciar el arte y sobre la religión de comprenderla, incluso algunos se vanaglorian de eso y aseguran que el ser humano no es creación de Dios sino Dios del ser humano, pero «así como el color aparece al ojo como color y el sonido al oído como sonido, Dios aparece al yo religioso como un hecho del propio espíritu. Dios no es algo concebido exclusivamente por el intelecto. Si algo es concebido exclusivamente por el intelecto, no es Dios.»<sup>4</sup> A mi parecer, tratar de comprender algo como Dios o el arte únicamente a través del intelecto obedece a esa separación entre materia y espíritu que, en la actualidad, tiende a hacerse cada vez más grande, y en el caso del arte, que directamente es lo que aquí se trata, la tendencia de esta brecha es la superficialidad.

Este es el punto de partida aquí: la relación del fenómeno artístico con la naturaleza. Más adelante vuelvo a la obra de Kitarô Nishida puesto que, más allá de la afinidad que siento con su perspectiva, la considero sumamente necesaria ya que amplía el campo de conocimiento, sobre todo, la forma de concebirlo en sí mismo. Así con los fundadores de la danza japonesa Butoh, Kazuo Ohno y Tâtsumi Hijikata, y el campo de referencias del butoh en los que encuentro fuertes resonancias que resaltan, justamente, por la diferencia de medios. Y es que más de un autor concuerda en la dificultad para definir el butoh, para nombrarlo y comprenderlo desde un nivel de pensamiento. El butoh deja ser al cuerpo, cuerpo, se origina en las vísceras, que en Japón se refiere al *hara* u ‘océano de energía’, la zona del vientre; es decir, se trata de ese otro conocimiento, de un conocimiento corporal y espiritual que, además, no está en conflicto y en oposición a lo distinto, más bien, el butoh abraza lo otro y desdibuja esos límites impuestos por lo cultural y los medios de expresión.

Asimismo, la poesía y lo poético toma un papel importante aquí pues como menciona Roland Barthes la poesía es comúnmente «el significante de lo “difuso”, de lo “inefable”, de lo “sensible”, es la clase de impresiones inclasificables»<sup>5</sup>, y en esa naturaleza suya las sensaciones, que a veces oscilan entre los distintos sentidos y en toda clase de imaginarios, tocan con las profundidades indecibles del ser. Y es eso lo maravilloso de la expresión lingüística: que muestra la “contradicción” que el ser humano guarda dentro de sí. Siendo congruente con todo esto, es la razón, también, por la cual este trabajo está escrito, en muchas ocasiones,

---

3 Ariadna Labbate, “Reportaje a Ariadna Labbate, monja zen”, entrevistada por Pablo Solís Gariboldi, Uritorkidas, 06 de abril de 2020, <https://uritorkidas.com/reportaje-a-ariadna-labbate-monja-zen/>

4 Nishida, *Pensar desde la nada*, 24.

5 Roland Barthes, “El haiku”, *Xul, signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, 3 de diciembre de 1981, 16. [https://www.bc.edu/research/xul/xul\\_03/index.html](https://www.bc.edu/research/xul/xul_03/index.html)

desde un lenguaje más poético, natural u ordinario, si puedo llamarlo así. Hay fragmentos de textos que forman parte de mis cuadernos de bitácora y los he extraído de ahí. Ese material, aunque no se presentará en este trabajo en su totalidad, ha sido fundamental para su construcción puesto que me ha permitido ver la manera en la que se ha desarrollado mi proceso creativo, así como todo aquello que, insistentemente, se hace presente en él, lo que me habla de algo muy esencial, del núcleo de este proceso. También se hacen visibles las transformaciones y el camino no lineal que seguí según el orden cronológico de los tres cuadernos.

Así, en el primer cuaderno comienzo planteando cuestiones acerca del espacio-tiempo, de la quietud, del silencio, de mis propios medios para comprender, conocer y acercarme a la naturaleza como una forma de autoconocimiento, quizá, de una manera general y arbitraria, pero, muchas de estas reflexiones van enriqueciéndose, concretándose o cambiando a lo largo del proceso de trabajo, hecho que puede verse en los cuadernos posteriores.

El 31 de agosto de 2017, por ejemplo, escribí: «Lo que puedo comprender del mundo, de la realidad con mi cuerpo, con mi lenguaje, con mis sentidos.», y un poco más adelante, en la misma fecha: «Quiero conectar con la naturaleza, comprender su tiempo y espacio para entenderme a mí misma. No puedo hacerlo de otra forma.». Sobre el silencio y la quietud, el 4 de septiembre de 2017 tomé unos apuntes acerca de un recorrido que hice en una reserva ecológica en Xochimilco. Y en la tercera y última bitácora, por ejemplo, estas nociones siguen apareciendo en poemas y dibujos:

El espacio ----> extenso, silencioso, abierto.

Lo que me gusta del vacío, del silencio, es que me permite sentir (del lugar, del tiempo, del mundo) lo que no se puede sentir cuando todo está saturado. En el vacío y el silencio hay muchas cosas que sentir, que ver, que escuchar. Todo se mueve, es de lo que me doy cuenta: del movimiento constante y eterno de la naturaleza.

Las plantas y los árboles se mueven, las aves, el sonido que emiten las aves, el reflejo de los árboles, el agua, las nubes.

Todo fluye, se mueve calmamente, está armonizado.

Posteriormente, empiezo a enfocarme en la belleza y el amor en relación a la naturaleza, al arte y al espacio-tiempo, que serán un punto de quiebre importante no sólo en mi proceso creativo sino vital. En los apuntes de mi segundo cuaderno de bitácora, en una página en la que quedó una pequeña mariposa aplastada, y cuya fecha anotada es el 11 de junio de 2018, dice:

Creo que la cosa más bella y congruente es dar distancia, espacio y tiempo, ese es el vacío del que hablabas, ¿no es así? Para guardar ese gesto lleno de belleza es lo propio y lo justo. Lo más bello que puedo hacer. Debo confiar en ello.

¿Quieres sentir amor?

Pues siéntelo, y entrégalo después. Al mundo.

A grandes rasgos, son estos los tópicos que conforman el primer capítulo, acerca de ellos y de su origen es que llevo mis reflexiones ahí que, a veces, se tornan imagen y otras, palabra.

Y, justamente, ese cruce o encuentro, es decir, entre la palabra y la imagen es uno de los ejes centrales del siguiente capítulo, que es una consecuencia inmediata del primero, en tanto que trata de seguir de aquello más general a lo concreto que es aquí el dibujo. El dibujo como un gesto natural humano, como la antesala del desarrollo de la escritura, sus cruces, pero, asimismo, el desdibujamiento entre sus límites. Estas reflexiones tienen también su correspondencia en los cuadernos de bitácora. En las primeras páginas del primer cuaderno planteo cuestiones acerca de este vínculo: «¿Y el dibujo? El dibujo es algo natural al ser humano. El dibujo y el lenguaje guardan una relación intrínseca. [...]». Así como también hay exploraciones de dibujos sintéticos que tienden hacia formas escritas. Estas son las razones fundamentales, también, de tomar como paradigma de esta relación distintas expresiones orientales, como la escritura china; la poesía japonesa haiku y su correspondiente pictórico, el haiga; y el sistema de notación de danza butoh, el *butoh-fu*, entre otros, ya que la cultura oriental en su cosmovisión guarda una relación integral, de pertenencia, con la naturaleza. Encuentro este momento para decir que mi acercamiento a estas expresiones ha sido completamente fortuito al mismo tiempo que casi predestinado, pero siempre liberador, pues tenía la sensación de no saber cómo explicar mi manera de entender y experimentar el mundo y a mí misma, y fue entonces que descubrí que otros ya lo habían dicho de diversas maneras y medios, desde hace miles y cientos de años en Oriente. Sin embargo, no tengo pretensión alguna en imitar esa cultura, me interesa aprender de ella para aplicar ese aprendizaje, de manera más inmediata, en mi vida. Reconozco, así, la importancia y necesidad de volver a los orígenes más próximos, de mi tierra, de mis raíces, en cada momento, aun cuando eso no esté presente literal o explícitamente en mi trabajo artístico, pero, sin duda, basar mi relación en eso obedece a una apariencia porque, naturalmente, mi trabajo, mi manera de pensar, de sentir, de hablar, de comer, de vivir sería otra si algún evento en mi vida hubiera sido diferente o si no hubiera sucedido. Esto, me parece, es la alquimia de la vida. Ya, finalmente, sobre este punto, considero que se sobreentiende que una perspectiva parcial, fragmentada, en oposición, dogmática no es la que aquí sigo, como mencioné al inicio, y es esto fundamental para el segundo capítulo, pues de ahí parte la manera en la que veo, abordo y ejecuto el dibujo.

El preámbulo del tema y su correspondiente serie, *Kuma, en la penumbra*, que trato en el tercer capítulo se abre, concretamente, en el segundo cuaderno de bitácora con una serie de fotografías y una pieza-instalación que dialogan sobre la luz y la sombra. Más adelante, el tercer cuaderno de bitácora comienzo a trabajarlo en mi estancia en la Ceiba Gráfica, en La Orduña, Veracruz, en febrero de 2019. Fue en ese momento cuando empecé a registrar las sombras de las plantas de los jardines de la Ex hacienda, con carbón, a veces tomado de los residuos de la planta de *Kozo* -que ahí se cultiva- y que se utilizan para prender el horno de piedra. No obstante, la experiencia en sí y la relación con lo cotidiano ahí fue parte esencial del proceso creativo. Al atardecer, por ejemplo, la aparición de las luciérnagas en el río cercano al lugar, o incluso conversaciones, como es el caso de un texto que trata sobre una charla que tuve con Per Anderson<sup>6</sup> en el que se encierran puntos “claves” para todo el desarrollo de este proyecto. Lo que aquí surge no es un acontecer extraordinario, sucede en el ámbito de lo cotidiano:

---

<sup>6</sup> Per Anderson es confundador de La Ceiba Gráfica, en la Ex hacienda La Orduña, y fundador del Museo Vivo del Papel que es parte del mismo recinto.

02.03.2019

Él me habló de muchas cosas interesantes, del equilibrio que trata de darle a lo material y a lo espiritual, del porcentaje de aire que hay en la tierra; por supuesto de las fibras de las plantas con las que puede hacerse papel; y de las especulaciones absurdas que lo hicieron dejar de hacer arte durante siete años. Sobre esto último me contó que, en algún momento de su vida, estaba lleno de todas esas especulaciones acerca de objetivos y provecho sobre su producción artística, por lo que decidió detenerla hasta que no lograra hacer arte de una forma verdadera. Se dedicó, entonces, a la agricultura orgánica.

Pienso, no se lo pregunté ni me lo dijo, que siete años aprendiendo de la tierra y la naturaleza te permiten volver, sin ese espíritu de provecho, a ser creativo y claro con tu arte, te hace congruente con el mundo y la vida, y la congruencia siempre la sentí en él, alguien que sabe que las plantas crecen con 50% de aire y 50% de tierra, sabe también del equilibrio entre lo espiritual y lo material.

¿De dónde viene ese impulso?

El impulso creativo, digo.

¿Y cómo ese impulso se convierte  
o se oscurece con la especulación?

Me pregunto. El impulso creativo viene de la naturaleza, de nuestra raíz, del origen. Todo es tan orgánico y tan congruente. El amor, la vida, la naturaleza, el arte, la muerte, la belleza, la creación. Y como dice Suzuki, se oscurece por el poder, el desequilibrio del conocimiento y la visión, el descontrol del intelecto son lo que originan el poder.

Lo que se trata en el tercer y último capítulo, pues, termina de dar sentido y cierre a los demás capítulos de este trabajo. Como puede notarse, ningún capítulo es independiente del otro y su ejecución no ha sido lineal, sino que se ha tratado de un proceso más bien redondo, en el que ha sido indispensable el tiempo, el tiempo para internalizar, para asentar cosas. Además, este proceso de asentamiento se da no sólo a partir de un ejercicio de escritura, pues es más bien parte de otros procesos vitales, creativos, de continuar con la práctica de dibujo, de contemplación, de observación de la luz y la sombra, y la asunción de ello en mí misma, también. Se trata, entonces, de un proceso arduo y entero, y con esto quiero decir que no está aquí una pequeña parte de mí sino mi ser entero. Y es que, durante este tiempo, se ha tratado de ver en mí esa hondura, esa vastedad que ya intuía en mí en relación al todo, que compartimos con los árboles, con el mar, con las montañas, con los insectos, con el cosmos, y que me vivifica a cada instante, dice Hijikata que no es suficiente haber nacido una vez en el útero materno, sino que es necesario renacer una y otra vez, una y otra vez, en cada momento y en cada lugar.

Finalmente, todo esto me ha abierto puertas a sitios de creatividad interminable, a reconocer mi corporalidad, su permeabilidad y vulnerabilidad, de una manera que antes no había visto, en la que aprendo a dialogar con mi cuerpo, y a la que he llegado directa y naturalmente de ese proceso de enfrentamiento del que hablo en *Kuma, la penumbra*. y sobre ello dedico las últimas reflexiones que, si bien, no son conclusiones como tal, sugieren las nuevas indagaciones que han seguido de aquí. Son, pues, muy breves reflexiones, textos poéticos que abren, ante todo, otras preguntas y posibilidades creativas.



# I

## Sobre la quietud y el silencio

Intimar

*Creé en ti la percepción para ser objeto de mi percepción.  
Es mediante mi mirada como me ves y te veo.  
No podrías percibirme a través de ti mismo.  
En cambio, si me percibes, te percibes a ti mismo.*

Ibn 'Arabî

*La iluminación es la intimidad con todas las cosas.*

Eihei Dôgen

*Siéntate en silencio, no hagas nada.  
Viene la primavera, y la hierba crece sola.*

Zenni Kushu

¿Qué es ese impulso de crear, de hacer arte? ¿De dónde viene? ¿Qué lo mueve? ¿Qué activa el gesto creativo? Necesariamente, una se hace esas preguntas en el proceso, no para contestarlas sino para asumir la existencia de algo que no puedes asir, ahí es cuando me encuentro con la quietud y el silencio.

Lo que me gusta de la quietud y el silencio es que me permite sentir lo que no se puede sentir cuando todo está saturado. Se hace posible la intimidad, la profundidad. En quietud y silencio noto el movimiento constante y cíclico de la naturaleza. Su lenguaje, su música son la quietud y el silencio. Entonces, siento esa energía que nos hace vibrar al mismo ritmo, que compartimos con ella, es esa misma potencia la que nos impulsa, la que nos mantiene vivos, la que nos hace crear: «Eres parte de algo más grande que tú misma, de eso que creaste, de eso que te creo». En la lengua que es el silencio, eso me digo cuando me detengo frente a un árbol, una planta, una montaña. En esa lengua eso me dice la naturaleza también. Es recíproco, es un diálogo silencioso con ella. Pienso que el arte, el fenómeno de la creación, sigue esa

reciprocidad, su mera existencia es para el ser humano como una constatación de la naturaleza que actúa creándose y recreándose una y otra vez.

Picasso a Malraux:

«Supongo que, siendo usted “chino”, conoce los proverbios chinos. Hay uno que proclama lo mejor que se ha dicho sobre la pintura: no hay que imitar la vida, hay que trabajar como ella.»<sup>7</sup>

«¿Existe una fuente de la mirada que sea a su vez mirada?», pregunta François Cheng, y menciona después la frase china: «*lao tian you yan*, “El Cielo tiene sus ojos”. [...] hemos podido comprobar antes que toda tradición poética y artística en China estaba basada en esta fundamental convicción.»<sup>8</sup> No se trata sólo de una frase bonita, metafórica, de la antigua cultura china. Un niño japonés de seis años escribió este haiku<sup>9</sup>:

Una libélula-diablo  
sin que me diera cuenta  
me estaba mirando fijamente

El universo tiene sus ojos, su memoria y su lenguaje que es el silencio. Sus ojos son un espejo. Su memoria es la suma de las historias y las memorias de todas las existencias desde su origen hasta nuestros días. Un punto: una existencia; una línea: una sucesión de existencias. No somos eventos aislados, tampoco lo que hacemos ni lo que creamos.

Las lágrimas que vierte un ser humano y esas existencias en el cielo deben de tener la misma energía. El ser humano que llora nace de los fragmentos del cielo. La energía de adaptación o modificación que permite apreciar y percibir la belleza de una flor (lágrimas). La energía para el nacimiento de la vida, la energía para la constitución del Cosmos, todas ellas nacen de una misma energía y la mecánica es idéntica.<sup>10</sup>

La energía del nacimiento de la vida, de la formación del cosmos, dice Kazuo Ohno, de la creación debe ser la misma que la que el ser humano guarda dentro de sí, en cada célula y en cada gesto suyo. Creo que debe ser, entonces, el gesto creador humano su manera más natural, intuitiva de actuar, de moverse.

Sin pensarlo, el niño escribe poemas y juega en la tierra húmeda, deja la huella de su pie grabada en ella. La observa. Toma una rama seca y traza una línea.

---

7 François Jullien, *La gran imagen no tiene forma* (Barcelona: Alpha Decay, 2008), 9.

8 François Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza* (Madrid: Editorial Siruela, 2007), 73.

9 Vicente Haya trad., *Haikus japoneses de vuelo mágico* (Barcelona: Editorial Azul, 2005), 11. En Japón, menciona Haya, el haiku es una gran tradición, «es un derecho de cada hombre y cada mujer. No hay nada especial que saber para escribir un haiku. Hay únicamente capaz de sentir. Incluso los niños pueden escribir haikus».

10 Kazuo, Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo, el maestro”, en *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*, ed. por Gustavo Collini Sartor (Buenos Aires: Editorial Vinciguerra, 1995), 75.



*Líneas en la tierra.* Fotografías del recorrido en la reserva ecológica en Xochimilco, el 2 de septiembre de 2017. Fotografía de archivo.



¿Cuál es el origen de la línea?

¿La memoria y la historia del universo?

¿Es ese el origen del dibujo?

Un dibujo sin la pretensión de serlo:

la propia sombra proyectada,

el reflejo de la hierba en el agua,

la huella en el barro.

Son imágenes que tengo desde hace mucho tiempo

y sospecho que son muy antiguas, primitivas.



*Líneas de luz y sombra, 2020. De la serie Kuma en la penumbra. Fotografía de archivo.*



*Líneas en el agua.* Fotografía del recorrido en la reserva ecológica en Xochimilco, el 2 de septiembre de 2017.  
Fotografía de archivo.

Parece que estamos lejos, pero veo esas líneas sobre el agua y vuelvo a ese momento anterior. «¿Cuál es la pulsión que te empuja a volver a ese tiempo primigenio y desde dónde? ¿Por qué te interesa volver a ese sitio? ¿Realmente es volver? ¿De qué modo se accede a esto? ¿Por qué te resuena tanto el niño en la tierra?» Alguien alguna vez me hizo todas estas preguntas, algunas las puedo responder otras no, al menos no con palabras. La pulsión es la fe en el acto de crear, en el acto de amar, en la vida misma. La naturaleza es fuente de un conocimiento silencioso y universal por el cual te vuelves íntimo. Siempre puedes volver a tu intimidad más profunda. El señor Ohno me ha impactado mucho, él habla acerca de estas cuestiones, sobre la naturaleza, la vida, la muerte y la danza:

Durante las clases emergen cuestiones fundamentales. La sabiduría de nuestra vida cotidiana, el respeto por la vida propia, la de los otros y la comprensión de la naturaleza.

Estas son temáticas sobre las que tendremos que meditar serenamente: el dolor de vivir, la felicidad de vivir, las cicatrices impresas sobre nuestra vida, la de los otros y los beneficios o las distribuciones que la naturaleza nos brinda.

Las heridas del cuerpo formarán una costra y sanarán, pero aquellas que conciernen a la mente, si sabemos aceptarlas y soportarlas, con el tiempo y la experiencia nos darán placer y dolor.

Al final se arribará a un mundo de poesía que podrá expresarse sólo a través del cuerpo, no con palabras.<sup>11</sup>

La naturaleza se manifiesta y se expresa de muchas y diversas maneras, el arte también. Sigue el lenguaje silencioso del universo al mismo tiempo que se encarna en las formas porque es encarnar las formas su manera de ser. Es, pues, en la materia por la cual ese impulso originario siempre fresco se hace resonar. El arte es una forma de participar en la creación del (y con el) universo. Es por eso que tiene el poder de tocar en lo profundo, de hacer posible ese encuentro con nuestra naturaleza más íntima y primigenia: «Una identidad superior en la que el yo y el mundo coinciden sólo la puede realizar el arte. Pues en el acto de la creación, el artista objetiva la idea en la materia, y por ende, subjetiva también la materia.»<sup>12</sup> Abrazar todas las partes, es decir, lo objetivo y lo subjetivo, el sujeto y el objeto, lo material y lo espiritual.

Hay que reconocer lo grande o lo pequeño de las áreas y al mismo tiempo superar esa diferencia. El diálogo entre la naturaleza y los pequeños animales, en el mundo creado sobre la sal de roca, significa esto.

Este pensamiento no parte de una idea sino que surge de las experiencias; este es el origen del Butoh.<sup>13</sup>

La energía que te va impulsando a crear viene más allá del mundo de las ideas, aunque el mundo las ideas, de la consciencia y de la razón sean indispensables. El uno no existe sin los demás números, así como no hay luz sin sombra. Se abrazan como la unidad que son, pero distinguirse también es su forma de ser. La autenticidad es algo que viene dado desde el origen de la vida, y también está en

11 Ohno, "Kazuo Ohno, el filósofo, el maestro", 105.

12 Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, 86.

13 Ohno, "Kazuo Ohno, el filósofo, el maestro", 88.

el origen del arte, puesto que cada experiencia y cada ser son únicos. De lo universal a lo particular, de lo espiritual a lo material, de lo objetivo a lo subjetivo, el arte es el resultado de las experiencias únicas e irrepetibles (o la suma de ellas) de un ser humano único e irrepetible. Ello lo hace auténtico y necesario, y, por tanto, universal; pienso que este es el origen de la línea. El arte sigue el movimiento natural, de vaivén, como la respiración.

Demasiado vista y comentada la figura de Vincent van Gogh pero, ¿qué hizo que sus dibujos y pinturas fueran auténticos, únicos? Debe ser, creo, la manera en la que miraba y abrazaba a profundidad la naturaleza y la vida, entregando la vida misma en ello, el artista debe conferir a su obra un hálito de vida, dice D. T. Suzuki<sup>14</sup>. En sus escritos *Sobre el dibujo*, John Berger dedica unas páginas a los dibujos de van Gogh. De acuerdo con Berger, para el artista «el acto de dibujar o de pintar era una forma de revelar y de demostrar por qué amaba tan intensamente aquello que estaba mirando», y aquello que miraba era su cotidianeidad pues, continúa diciendo, estaba despojado de toda ideología «de esta desnudez suya, que para sus contemporáneos era ingenuidad o locura, procedía su capacidad de amar, súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él.»<sup>15</sup>

El arte y la vida tienen una relación íntima con el amor. La posibilidad de amar nos la brinda la vida, y también el arte. Suzuki menciona sobre el amor: «[...] el amor, aunque autonegación, es siempre creativo pues es la raíz de la existencia»<sup>16</sup>. El amor creador, totalizador y unificador. Es el *entre*, la relación armónica mediadora entre uno y otro que trasciende la dualidad y la individualidad; «se debe mantener distancia con los amados; esto tiene una íntima relación con convertirse en la nada»<sup>17</sup>. Esta frase de Ohno me parece muy importante porque la distancia, en tanto que espacio y silencio, hace posible el amor libre y creativo, el verdadero amor que es universal. Por ello se debe confiar en el silencio, en el espacio-tiempo.

La vía, el Tao, del pensamiento chino se basa en el «Hálito» o *qi* que pone a funcionar armónicamente el universo. De acuerdo con Cheng, el *qi* es a la vez materia y espíritu:

El Hálito constituye la unidad de base y, al mismo tiempo, anima continuamente todos los seres del universo vivo, ligándolos en una gigantesca red de vida en marcha llamada Tao, «Vía». En el seno del Tao, el funcionamiento del Hálito es ternario, en el sentido en que el Hálito primordial se divide en tres tipos cuya interacción rige el conjunto de los seres vivos, a saber el Hálito Yin, el Hálito Yang y el Hálito del Vacío medio. El Hálito Yang encarna la potencia activa, y el Hálito Yin la dulzura receptiva; ambos necesitan el Hálito del Vacío medio –que, como su nombre indica, encarna el necesario espacio intermedio de encuentro y de circulación- para entrar en una interacción eficaz y, en la medida de lo posible, armoniosa.<sup>18</sup>

No se trata de apegarse a un pensamiento u otro, sino de superar las diferencias y alcanzar a ver lo común, lo universal. Y lo universal está en la naturaleza, en el origen de la vida; eso es el Hálito de los chinos. El espacio vital que es el vientre materno acoge al ser que poco a poco crece. Todos los seres humanos hemos experimentado ese lugar. Cuando dibujo una

14 Daisetz T. Suzuki, *Budismo Zen* (Barcelona: Editorial Kairós, 2010), 99.

15 John Berger, *Sobre el dibujo* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011), 18.

16 Suzuki, *Budismo Zen*, 119.

17 Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo”, 87.

18 Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, 93.

rama seca, cuando me siento debajo de un árbol o miro los gusanos de un higo podrido, y en muchas otras experiencias, (me)reconozco en esa universalidad, es un conocimiento que no se puede decir, un saber poético que se deja escuchar, en el cuerpo. Por ello, la vida misma y el arte son su forma de expresarse. Mi proceso de creación y mi proceso vital son el mismo, no pueden ser separados, pues es la gran maquina la que los pone a funcionar, con esa misma energía y su movimiento constante e ininterrumpido.

El alma por Jacques de Bourbon Busset:

Recurriendo a una imagen musical, [Jacques de Bourbon Busset] dice que el alma es el «bajo continuo» de cada ser, esa música rítmica, casi al unísono del latido del corazón, que todos llevamos dentro desde el nacimiento. Se sitúa a un nivel más íntimo, más profundo que la conciencia, a veces en sordina, a veces sofocada, pero nunca interrumpida, y que en momentos de emoción o de despertar se hace oír. Hacerse oír y resonar es su manera de «ser». Resonar es la palabra adecuada. Resonar en sí, resonar en el «bajo continuo» de otro, resonar en el «bajo continuo» del universo vivo, es su posibilidad de ser inmortal.<sup>19</sup>

Resonar en otro, en el universo, tiene que ver con las huellas que dejas en el camino de tierra y flores, eso quiere decir que tus acciones están relacionadas; pero también tiene que ver con el amor. La fantasía de ser inmortal es real sólo por un segundo, quizá, y luego se desvanece. La posibilidad de ser inmortal nos la brinda el arte y el amor. También es la probabilidad de que la eternidad esté contenida en una línea, y creo que en cada gesto que hacemos si es verdadero y profundo.

La manera natural y más primitiva de actuar del ser humano, ese primer movimiento, gesto, impulso, es poético, artístico, creador. Cuando digo “poética” me refiero a este término entendido desde la poiesis que, en griego, significa ‘creación’ o ‘producción’, derivado de ποιέω, ‘hacer’ o ‘crear’. En este sentido, pues, el fenómeno del arte, más allá de su desarrollo y su inserción en una determinada sociedad y cultura, es inherente al ser humano:

WHO IS THE MAN, THE ARTIST? And answered it by saying: HE IS THE UNSPOILED CORE OF EVERYMAN, BEFORE HE IS CHOKED BY SCHOOLING, TRAINING, CONDITIONING UNTIL THE ARTIST-WITHIN SHRIVELS UP AND IS FORGOTTEN. Even in the artist who is professionally trained to be consciously “creative” this unspoiled core shrivels up in the rush toward a “personal style”, in the heat of competition to be “in”.<sup>20</sup>

La esencia, aunque invisible, inasible, nos pone a funcionar inmersos en un proceso de creación y recreación constante. La relación entre el árbol y las hojas que de él se separan en

19 Cheng, *Cinco meditaciones*, 49.

20 Franck, Frederick. *The Zen of Seeing. Seeing/Drawing as meditation* (New York: Vintage Books Edition, 1973) xi. «¿QUIÉN ES EL HOMBRE, EL ARTISTA? Y contesté diciendo: ES LA ESENCIA DE CADA PERSONA, ANTES DE QUE SE CORROMPA CON LA ESCUELA, CONDICIONADO HASTA QUE EL ARTISTA-INTERIOR SE MARCHITE Y QUEDE EN EL OLVIDO. Aunque el artista está entrenado de manera profesional para ser “creativo” conscientemente, su esencia se marchita en la lucha hacia su “estilo personal”, en la fiebre de la competencia por “pertenecer”.»

21 Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo”, 53.

invierno con las células de nuestra piel que mueren y se renuevan cada tanto tiempo es que siguen el proceso y el ciclo natural del universo. Intuitivamente creamos porque llevamos la creación dentro de nosotros, es nuestro proceso natural, del cuerpo que está impregnado por la esencia. Eso es algo precioso, me asombra y me estremece cada vez que lo pienso, y me hace sentir agradecida. La importancia de dar y recibir comienza con la vida, en la naturaleza. Hay que ser capaces de recibir y dar gracias por la vida. Recibir es estar abiertos, dejarse afectar y mirarse en el espejo que es el otro. «La nueva vida es una bomba en sí, que succiona con toda su energía; este hecho lo experimenta toda la humanidad: dar y recibir; dar y ser dado.»<sup>21</sup>

En la lengua japonesa existen muchas frases léxicas referentes al cuerpo, una de ellas, menciona Haya<sup>22</sup>, es “el cuerpo se ha abierto” que se refiere al momento en el que estás desocupado o con tiempo libre. El tiempo libre tiene un sentido profundo, quiere decir que es amplio, vacío, calmo; y el cuerpo abierto puede entregarse a ese momento, entonces se apacigua, se expande, y puede volverse a su profundidad e intimidad.

---

<sup>22</sup> Vicente Haya, *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual* (Barcelona: Editorial Kairós, 2008), 31.

## Detener el tiempo, respirar la quietud

*Lo vivo por ley, debe necesariamente tener un fin;  
lo que tiene un fin no puede dejar de tenerlo,  
al igual que lo que nace no puede dejar de nacer.*

Lie zi

Recientemente, escuché, en una entrevista, a Jan Hendrix decir que era un «viajero habitante». Eso me hizo reflexionar mucho sobre mi propio proceso de trabajo, entendí cosas: «soy pasajera, efímera, y, sin embargo, hago lugar». Tengo en mi mesa ramas secas, flores muertas, cadáveres de insectos, semillas... Recojo y junto estas cosas en cada lugar que habito, no importa que sea un año o una semana, se forma así un jardín. Un bello jardín de tristeza que me recuerda lo frágil que soy. También son todas estas cosas mis herramientas y materiales de trabajo. Es casi un lugar sagrado. Es un lugar íntimo. Los capullos de las flores se abren en dirección al cielo, se tiñen de colores y sueltan su aroma, si es el caso; luego, cuando están marchitándose, agachan la cabeza, se encojen, palidecen y vuelven a cerrarse. Es algo hermoso y esencial de contemplar, el tiempo y sus formas de actuar, de manifestarse. Que el día termine es constituyente de la noche. Así con la vida y la muerte, no se oponen, son parte de lo mismo y son inevitables. El señor Ohno hace una analogía entre un grupo de miles de soldados japoneses que enfrentan la muerte tratando de defender la vida, y los millones de espermatozoides que intentan fecundar el óvulo en la corriente uterina, convencidos de preservar la vida cuando es uno solo el que lo logra mediante la energía del amor y la verdad:

Puedo percibir la vida que anhela la eterna permanencia. Percibo con dolor la vida y el deseo de los espermatozoides, que no se pueden expresar sino con la palabra locura. Es el origen del sentimiento, es la sabiduría del mismo Dios, la verdad de Dios, el cuerpo original de la vida y el origen mismo de la naturaleza. Es el origen de la valoración de la vida, de los sentimientos indispensables para que el hombre pueda vivir, es el hecho que hace valorar la vida constituida. El instinto de protegerse en la vida es anterior a la conciencia, está en nuestro inconsciente; se puede decir que es “nuestro instinto”.<sup>23</sup>

De verdad que el tesoro que es la vida viene ligado a la muerte, para que el uno solo sea tuvieron que morir millones. Es este el principio de transformación de la naturaleza y del universo. Lo impermanente. Cambio constante, música eterna. Ése es el orden. Lo permanente, lo que dura, lo inmutable:

---

23. Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo”, 57.



Innumerable es la variedad de los seres,  
mas todos retornan a su origen.  
Es la quietud.  
La quietud es retornar a la propia determinación.  
Es lo permanente (*chang*).<sup>24</sup>

Hay que confiar en la quietud. Permanecer en quietud aunque el agua esté agitada. Un proverbio chino dice algo así como «Si hay una tormenta déjala rugir, se calmará...». Hay que volver a la calma, aquietar el tiempo, que no se nos escape entre los dedos. Cuando el tiempo está contenido y concentrado es un tiempo pleno. No carece de sentido. La contemplación supone unidad y quietud. Supone recoger y contener el tiempo. El tiempo contemplativo permanece calmo, es rico en contenido pues tiene amplitud. Es decir, contiene y es espacio. Vacío y silencio. Sosegar el tiempo significa transformarlo en espacio vacío que, no obstante, permanece lleno en cuanto a plenitud. Esto no es para nada una contradicción, es a lo que los chinos llaman *Hálito del Vacío medio*<sup>25</sup>.

Byung-Chul Han, a lo largo de su obra *El aroma del tiempo*, desarrolla la idea de volver a la *vita contemplativa* para hacer frente a la dispersión temporal actual, a la *vita activa*. Han habla de «demorarse» en el tiempo y llenarlo de «aroma».

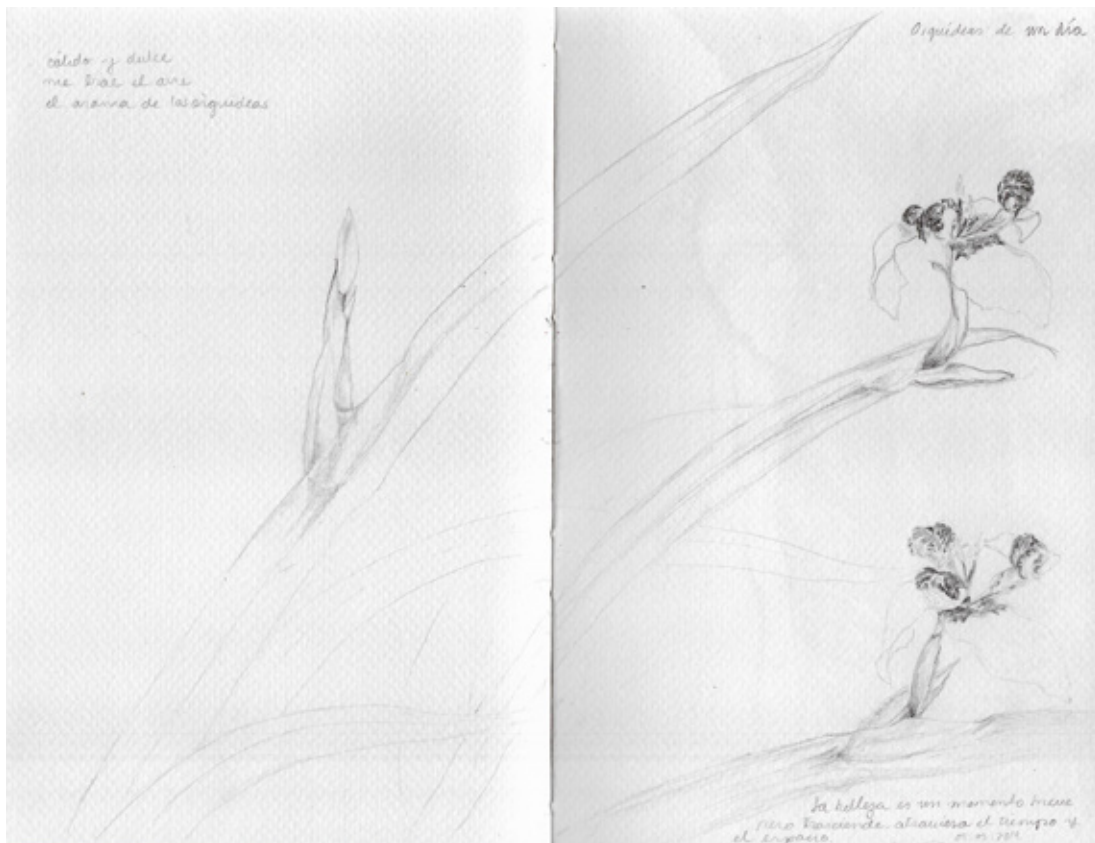
Me habían dicho de un tipo de orquídea que florea sólo por un día. Hace tiempo, me encontré frente a una jardinera llena de orquídeas que desprendían un olor muy delicado, dulce pero fuerte a la vez, se sentía el aroma apenas pasabas a un lado, era muy agradable, me conmovió y escribí un poema. Me senté a un lado y comencé a dibujar las flores. Estuve ahí un rato trabajando en mi dibujo hasta que comenzó a llover, así que decidí regresar después para terminarlo. Al día siguiente, como me lo propuse, volví pero las orquídeas ya habían recojido sus pétalos, formando como pequeños capullos violáceos y grises. Fue algo hermoso, supe que se trataba de esas orquídeas que tienen una breve vida. Dibujé la pequeña orquídea marchita y escribí «La duración».

Cálido y dulce  
me trae el aire  
el aroma de las orquídeas

---

<sup>24</sup> Lie zi, *El libro de la perfecta vacuidad* (Barcelona: Editorial Kairós, 1987), 27.

<sup>25</sup> Véase página 14.



Apuntes de orquídeas, 5 de febrero de 2019. Cuaderno de bitácora no. 3.



La duración (apuntes), sin fecha, 2019. Cuaderno de bitácora no. 3.

El tiempo aromático de Han me hizo recordar la historia de la orquídea. No puedo no ver las formas de actuar de la naturaleza, su sabiduría. El aroma de las orquídeas es un recuerdo que ha perdurado en mí a un nivel corporal más profundo. Han hace referencia a los relojes de incienso, llamados *hsiang-yin*, usados en China hasta finales del siglo XIX, como una metáfora del tiempo contemplativo:

El incienso como medio (*Medium*) de medición del tiempo se distingue en muchos aspectos de otros como pueden ser el agua o la arena. El tiempo, que tiene aroma, no pasa o transcurre. Nada puede vaciarlo. El aroma del incienso más bien llena el espacio. Al dar un espacio (*verräumlichen*) al tiempo, le otorga la apariencia de una duración. La brasa transforma el incienso en cenizas incesantemente. Pero las cenizas no se convierten en polvo. Más bien conservan la forma de un carácter escrito. De este modo, el sello de incienso, una vez reducido a cenizas, no pierde en significado. El carácter transitorio, al que probablemente remite la brasa que avanza consumiéndose, da lugar a la sensación de duración.

[...] El tiempo se detiene entre el aroma de pinos y cedros. En cierto modo se erige una «imagen clara». El marco de una figura hace que el tiempo no se escape. Se detiene, contenido en el aroma, en su momento vacilante. Las nubes de humo que nacen del incienso también se perciben en forma de figuras. [...].

La abundancia de figuras condensa el tiempo como un cuadro. El tiempo se transforma en espacio. La sucesión espacial de la primavera y el otoño también contiene el tiempo. Este cobra una vida detenida (*Stilleben der Zeit*).<sup>26</sup>

En la pintura china la manifestación del vacío se hace mucho más presente que en las demás artes de esa cultura. De acuerdo con Francois Cheng, en un cuadro en el que se representa la montaña y el agua (dos polos opuestos del mundo visible), circula entre ellos el vacío representado por la nube, «estado intermedio entre los dos polos aparentemente antinómicos -la nube nace de la condensación del agua; toma al mismo tiempo la forma de la montaña-, los sume en un proceso de devenir recíproco montaña=agua.»<sup>27</sup>. Perceptiblemente, se puede entender este sentido del espacio-tiempo llenos de significación a través del reloj de incienso y de la pintura china. El tiempo, en su quietud, «erige una imagen clara» que no se escapa y permanece «en su momento vacilante», descansando en sí mismo. El tiempo gana en espacio y es un tiempo pleno. Permite al ser humano vivir en el presente y no extraviarse sin rumbo alguno. El tiempo contemplativo sigue el orden permanente natural como el ciclo estacional, es continuo, fluido y mantiene ese movimiento de vaivén universal. No se dispersa ni se pierde y, sin embargo, tampoco busca cumplir un objetivo, no tiene prisa.

<sup>26</sup> Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Barcelona: Editorial Herder, 2015), 87-89.

<sup>27</sup> François Cheng, *Vacío y Plenitud* (Madrid: Editorial Siruela, 2013), 70-71.



Shitao (Zhu Ruoji), *Landscape Painted on the Double Ninth Festival*, 1705. Hanging scroll; ink and color on paper. 71.6 x 42.2 cm. Qing dynasty (1644–1911), China. <https://www.metmuseum.org/art/collection>

En *Camino de campo* de Martin Heidegger se trata de un lugar contemplativo que también habla de los ciclos. El camino sale del portón del jardín «hacia el Ehnried.», y al mismo portón vuelve; asimismo, las estaciones lo transforman. El cambio es parte del orden natural. El espacio se transforma, por el tiempo y por aquel que lo recorre. Se llena entonces de sentido. Se vuelve lugar. Lugar que se habita, que se contempla: «[...] El camino congrega todo lo que existe a su alrededor y a todo el que por él transita le aporta lo suyo.»<sup>28</sup>. Hay una relación recíproca y orgánica. Cada experiencia hace del camino de campo lugar. Byung-Chul Han, asimismo, menciona sobre el camino de campo heideggeriano que «no se apresura hacia una *meta*. [...] descansa en sí mismo, contemplativo. [...] No sigue un transcurso, sino que se demora. [...] Como lugar de demora contemplativa simboliza un habitar que no necesita ninguna meta, ninguna finalidad [...]»<sup>29</sup>. ¿Por qué querer acotar las distancias si podemos respirar profundamente cuando el tiempo y el espacio ganan en extensión, si es la lejanía entre nosotros y las estrellas la que nos permite contemplar su grandeza y su belleza?

El camino de campo de Heidegger habla de una marcha contemplativa; guiada por un ritmo lento y profundo de la respiración: «El aliento del camino despierta un sentido que ama lo libre y que, en el lugar propicio, todavía consigue salvar la aflicción hacia una última serenidad.»<sup>30</sup>. El aliento vital del camino de campo posibilita la libertad y el amor. Lo libre no es, como suele pensarse, un desbocamiento en el que no se está sujeto a nada ni en interconexión con el universo, vago y sin rumbo alguno. Lo libre es aquello que no depende de nada, que descansa en sí mismo, en su quietud y serenidad y que, sin embargo, se transforma constantemente, es cambiante: «En el aire del camino de campo, que cambia según las estaciones, madura la sabia serenidad con un mohín que, a menudo, parece melancólico. [...]. La sabia serenidad es una apertura a lo eterno.»<sup>31</sup>. El aliento vital del camino de campo es algo muy importante y profundo. Es el origen mismo de la vida. Ohno explica las palabras “A” y “UN” que son inspiración y exhalación y dice: «Si uno tiene que atravesar la pared de la carne, será indispensable encontrar el equilibrio de la respiración. [...] El ser humano nace y muere en la respiración “A” “UN”.»<sup>32</sup>

El aliento del camino de campo se abre o, más bien, profundiza en el espacio y el tiempo, brinda la ser humano libertad, le permite crecer hasta tocar el cielo y, asimismo, anclarse a la tierra. Liga el momento presente con el movimiento eterno de la *Vía*. Hay, entonces, un sostén que evita la dispersión de la vida:

[...] Entretanto la dureza y el olor de la madera de roble empezaron a hablar más perceptiblemente de la lentitud y constancia con las que crece el árbol. El roble mismo decía que sólo en un crecimiento tal reside lo que perdura y da frutos; que crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse en la oscuridad de la tierra; que todo lo que es genuino prospera sólo si el hombre es a la vez ambas cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora.<sup>33</sup>

28 Martin Heidegger, *Camino de campo* (Barcelona: Editorial Herder, 2003), 29.

29 Han, *El aroma del tiempo*, 100-101.

30 Heidegger, *Camino de campo*, 41.

31 Heidegger, 41.

32 Kazuo, Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo”, 103.

33 Heidegger, *Camino de campo*, 25.

Así, en el camino como lugar de contemplación -es decir, como espacio y tiempo llenos de sentido- todo habla y, más allá de los oídos, se está abierto con todo el cuerpo (como la expresión japonesa) a lo que se escucha, a lo que en él ocurre y permanece, es un dejarse afectar por el lugar. De manera tal que así como el sujeto transforma el camino, el camino también lo cambia a él. La transformación es un vaivén. Eso es la experiencia, un habitar que nunca se repite de la misma manera. Cada experiencia es distinta a la otra, un momento (el aquí y el ahora) es único e irreplicable, y lo mismo ocurre con el sujeto que recorre el camino de campo:

[...] También la experiencia tiene que ver con una extensión temporal, con una limitación de los horizontes temporales. No es que el pasado haya desaparecido o sea rechazado por el sujeto de la experiencia. En realidad, sigue siendo constitutivo para su presente, para su comprensión. La despedida no diluye la presencia de lo que ha sido. Más bien puede profundizarla. Lo concluido no está completamente al margen del presente de la experiencia. En realidad están entrelazados. Y el sujeto de la experiencia debe permanecer abierto a lo venidero, a lo sorprendente e indefinido del futuro. Si no, queda reducido a un trabajador, que tan solo acaba con el tiempo. Él no cambia. Los cambios desestabilizan el proceso laboral. El sujeto de la experiencia, al contrario, nunca es el mismo. Habita la transición entre el pasado y el futuro. La experiencia comprende un espacio temporal más amplio.<sup>34</sup>

De manera que experimentar la transición, el momento presente, no significa borrar las experiencias pasadas ni olvidarse del tiempo venidero, sino que es otorgarle al presente plenitud, poder “decirse” enteramente en este preciso momento y lugar. Es ese experimentar el presente breve y finito lo que, sin embargo, nos conecta con la eternidad:

Todo en este mundo está sujeto al cambio, nada aquí hay fijo, permanente, que pueda tener su identidad en su paso por la tierra. [...] esta realidad cambiante es lo que llamamos experiencia. [...] Cuando experimentamos la fugacidad del mundo, experimentamos simultáneamente «un momento único e infinito: es decir, podemos ser conscientes de un mundo de cambios porque lo que realmente no sufre cambio alguno es el propio cambio. Por esta razón nuestra conciencia de cambio e impermanencia está profundamente fusionada con una inconsciente conciencia de eternidad, inmutabilidad o intemporalidad.<sup>35</sup>

La realidad cambiante, es decir, la experiencia de acuerdo con Suzuki, sucede, se percibe y se comprende a un nivel corporal, completo e interno y no únicamente externo y por medio del intelecto, de la razón. A mí modo de ver, es primordialmente por la experiencia corporal que podemos tener una noción de tiempo-espacio. La vida y la muerte se determinan una a la otra, la vida es posible porque las cosas mueren, porque tienen un fin. Cada momento está renovándose continua y eternamente, cada momento es una sucesión de nacimientos y muertes y ése es un saber que tenemos intuitivamente en el plano de lo corporal.

La separación de antaño y caduca de la vida y la muerte, del espíritu y la materia, de lo interno y externo, de sujeto y objeto, de las propias capacidades humanas, es una fragmentación profunda del ser que atañe a Occidente, y que se vive, en la actualidad, como un desfase.

34 Han, *El aroma del tiempo*, 19.

35 Suzuki, *Budismo Zen*, 73.

La idea de progreso y evolución humanas han avanzado aceleradamente sin humanidad, sujeta siempre a un objetivo que seguir, que alcanzar. La supremacía y excesiva confianza sobre la razón humana, desde mi perspectiva, ha sumido la vida en un destiempo vano y superficial, pues para ir a lo profundo, vasto e ilimitado hay que detenerse. Detenerse y mirar adentro para ver lo de afuera.

Pero hoy se vive a un ritmo acelerado en el que hay un flujo constante de imágenes y mensajes que no dejan un espacio y tiempo de respiro, de contemplación, carecen de sentido profundo que si no excitan la percepción la adormecen. Han menciona, asimismo, sobre la vivencia y la información que son pobres en temporalidad a diferencia de la experiencia y el conocimiento<sup>36</sup>. Hoy *se vive*, pues, el mundo de la información. La información está encaminada a un fin, a un objetivo, a productos consumibles. Las personas mismas eligen y buscan consumirlos. Más aún, ellas por sí solas se vuelven productos que en cuanto satisfacen aquellas necesidades individuales o sistemáticas caducan, pues enseguida surgirán unas ansias nuevas de llegar a otra meta que resulta insaciable. De esta manera se vuelve fácil deshacerse de ellos, perdiendo la vida, las cosas y los momentos todo sentido, se vive en vano:

We do a lot of looking: we look through lenses, telescopes, television tubes... Our looking is perfect every day- but we see less and less.

Never has it been more urgent to speak of SEEING. Ever more gadgets, from cameras to computers, from art books to videotapes, conspire to take over our thinking, our feeling, our experiencing, our seeing. Onlookers we are, spectators... "Subjects" we are that look at "objects". Quickly we stick labels on all that is, labels that stick once and for all. By these labels we recognize everything but no longer SEE anything. [...].

WHEN A MAN NO LONGER EXPERIENCES, THE ORGANS OF HIS INNER LIFE WITHER AWAY. ALONE OR IN HERDS HE GOES ON BINGES OF VIOLENCE AND DESTRUCTION.<sup>37</sup>

Frederick Franck habla asimismo, pues, de *detenerse* a experimentar lo otro y a sí mismo, de otorgarle una duración a nuestra percepción, es decir, de volver cada momento experiencia. Nuestro pensamiento, por naturaleza, categoriza, separa, divide; cuando vemos superficialmente, acostumbrados como estamos a recibir la información desde sólo el pensamiento, es como velar nuestra mirada, cortar con nuestra capacidad receptiva corporal. No vemos realmente lo que tenemos frente nuestro, que a su vez nos permite ver lo que hay dentro de nosotros mismos.

Byung-Chul Han menciona sobre los conceptos aristotélicos de filosofar, el *theorein*, y su referencia al ocio (*skhole*) que no era entendido en absoluto como actualmente se hace. El

---

36 Han, *El aroma del tiempo*, 20.

37 Franck, *Zen of Seeing*, 3-4. «Miramos mucho: miramos a través de lentes, telescopios, de pantallas... Nuestras miradas son perfectas en el día a día -pero vemos cada vez menos. Nunca ha sido más urgente hablar sobre VER. Cada vez más gadgets, desde cámaras hasta computadoras, desde libros de arte hasta cintas de video, conspiran para apoderarse de nuestros pensamientos, de nuestros sentimientos, de nuestras experiencias, de nuestro ver. Somos seres que ven, espectadores... "Sujetos" que miran "objetos". Rápidamente le ponemos etiquetas a todo, etiquetas que se quedan para siempre. Con estas etiquetas reconocemos todo aunque ya no VEMOS nada. [...] CUANDO UN HOMBRE YA NO EXPERIMENTA, LOS ÓRGANOS DE SU INTERIOR SE DESTRUYEN. EN SOLEDAD O EN MANADA, CEDE A EPISODIOS DE VIOLENCIA Y DESTRUCCIÓN.»

ocio, en la antigüedad, se refería más bien a la contemplación y se consideraba inherente a la vida del ser humano para hacerlo un ser libre. El trabajo, al contrario, al ocuparse de las necesidades de la vida «roba la libertad». Según este autor, la *vita activa*, el trabajo, fue tomando primacía a lo largo de la historia hasta alejarse por completo de la *vita contemplativa*, cuya pérdida ha desembocado en la dispersión temporal actual, dominada por el consumismo y la producción:

La vida guiada por el trabajo es una *vita activa*, que está absolutamente apartada de la *vita contemplativa*. Si el hombre pierde toda capacidad contemplativa se rebaja a *animal laborans*.

[...] La economía basada en el consumo sucumbiría si de pronto la gente empezara a embellecer las cosas, a protegerlas frente a la caducidad, a ayudarlas a lograr una duración. En la sociedad del consumo se pierde el demorarse. Los objetos de consumo no dan lugar a ninguna contemplación. [...] La demora contemplativa presupone que las cosas tienen una duración.<sup>38</sup>

La unidad de la *vita contemplativa* y la *vita activa* obedecería a las nociones del Taoísmo, del «Hálito yin» y el «Hálito yang» que funcionan en equilibrio y armonía gracias al «Vacío medio», que es a lo que Han se refiere con la «demora contemplativa» en la cual la dimensión del espacio-tiempo, cobra un sentido más profundo, más abarcador y universal.

Con motivo de la obra de Eduardo Chillida, Martin Heidegger publica, en 1969, su texto *El arte y el espacio*. La dedicatoria está dirigida al escultor vasco. En esta obra, el filósofo alemán plantea una serie de preguntas en las que se cuestiona sobre el espacio a partir del fenómeno artístico, específicamente, se refiere a la plástica. Bastante congruente y preciso resulta que sea por medio de interrogantes su planteamiento del espacio en el arte pues, considero, justamente el arte tiene por deber cuestionar, (re)significar y plantear nuevos órdenes. Así pues, Heidegger comienza cuestionando si la «figura plástica», un cuerpo compuesto de diversos materiales, «corporeiza el espacio». Unas páginas más adelante introduce el término «espaciar», que de acuerdo con el autor: «el espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. [...] espaciar es libre donación de lugares».<sup>39</sup> Es decir, es dar sentido al espacio (y al tiempo), eso hace la obra plástica en el espacio, lo habita y hace posible el habitar: «La plástica: un poner-en-obra que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran las comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible permanecer las cosas que circundan y atañen a los hombres».<sup>40</sup> Veo una relación estrecha entre el «demorarse y otorgar una duración al tiempo» de Han y el «espaciar y corporeizar de la plástica» de Heidegger: dar una amplitud y apertura al tiempo, espaciarlo, es fundamental para la libertad humana; y pienso que poner distancia con los amados, como dice Ohno, ha de tratarse, entonces, de ese amor libre y universal. Por otro lado, el «espaciar» me lleva al vacío transformador del cual el arte se hace posible, de ese «posible permanecer las cosas que circundan y atañen a los hombres». Cheng menciona sobre la fenomenología de Heidegger, su parentesco con las lecciones de Laozi. Específicamente, sobre la naturaleza y la significación de la obra de arte que ejemplifica con la imagen de la vasija vacía: «Ésta, en su simplicidad

<sup>38</sup> Han, *El aroma del tiempo*, 132-134.

<sup>39</sup> Martin Heidegger, *El arte y el espacio* (Barcelona: Editorial Herder, 2009), 21.

<sup>40</sup> Heidegger, 33.



misma, una sin embargo la tierra y el cielo, lo humano y lo divino. Toda obra de arte digna de ese nombre está dotada de ese poder de «unión».<sup>41</sup>

La posibilidad del arte de sostener la existencia del ser humano, de aportarle sentido a su habitar el mundo, de formar una relación de unión y amor entre él mismo y el universo vivo, de manifestar y concretar la belleza, deviene, precisamente, de esa potencia creadora vital, de nuestra naturaleza más remota, profunda y originaria.

*Si deseas palabras poéticas sutiles, milagrosas;  
nunca te canses de la quietud ni del vacío:  
con la quietud entenderás los movimientos de innumerables cosas;  
y, con el vacío percibirás mil mundos.*

Su Tung Po

La quietud, el vacío, el hálito o *qi* de los chinos unifica, atraviesa la dualidad y las distinciones, la verdadera belleza de ahí surge. Kitarô Nishida menciona respecto a la percepción de la belleza la expresión japonesa *mu-ga* (no-yo, salir fuera de sí) que, de acuerdo con el autor, es esencial para captar la belleza:

[...] la percepción de la belleza es la vivencia de *mu-ga*, de estar fuera de sí. La belleza que suscita dicho sentimiento extático de *mu-ga* es una verdad intuitiva que trasciende las distinciones intelectuales. Por eso la belleza es sublime. Desde esta perspectiva, la belleza puede interpretarse como la liberación del mundo de las distinciones y las discriminaciones: identificarse con el Gran Camino de salir de sí (*mu-ga*). Es algo, por tanto, de la misma índole que la religiosidad. Solamente difieren en el grado de profundidad o grandeza. El *mu-ga* de la belleza es momentáneo, el de la religiosidad es eterno.<sup>42</sup>

La belleza viene de un lugar más profundo, donde la idea no alcanza a llegar. Pienso de nuevo en la poesía haiku. En su forma más tradicional, una característica esencial del haiku es la disolución del ego. El *haijin* (o poeta de haiku) expresa objetiva, poética e intuitivamente la belleza de la realidad sin sus juicios, pensamientos, sentimientos o emociones. Desposeído de toda metáfora o lirismo, el haiku es la realización concreta y estética del momento presente ligado con la eternidad, con lo cíclico, que lingüísticamente se materializa con la palabra de estación o *kigo*. Con sólo 17 sílabas (5-7-5), el haiku guarda, asimismo, silencios. El primero, entre versos, es la pausa gramatical o *kireji*. El segundo, al final del poema, deja abierto el sentido de la composición para que sea el lector quien lo complete. El haiku nace, pues, de ese momento en el que se capta esa belleza intuitiva y es por ello que, de cierto modo, resulta un tanto insípido y simple pues no brota de un esfuerzo intelectual; de hecho, muchos haiku carecen de verbo y se expresan sólo mediante sustantivos. Esto es algo que hace mucho tiempo me intrigaba y aún me asombra, la perfecta conjunción de dos cosas en apariencia contradictorias; sin embargo, basta con seguir la naturaleza y mirarla dentro uno, de ahí radica la complejidad y simplicidad del haiku.

<sup>41</sup> Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, 88.

<sup>42</sup> Kitarô Nishida, *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental* (Salamanca: Ediciones Sigueme, 2006), 16.

François Cheng menciona: «Para que haya vida, tiene que haber diferenciación de los elementos, y ésta, al evolucionar, tiene como consecuencia la singularidad de cada ser. [...] La unicidad de los seres, es decir de cada ser, representa un don inaudito».<sup>43</sup> De este modo, la belleza se hace posible gracias a la unicidad y diferenciación y, no obstante, va más allá de las categorías. Ya Nishida mencionaba que el *mu-ga* de la belleza es momentáneo, puesto que cada experiencia (de belleza) es única y siempre cambiante. Cheng continua sobre la belleza que debe ser justificada respecto a las nociones de verdad y bien, en tanto que el universo guarda un orden y debe funcionar. Así pues, lo bello se rige por el principio de la vida en el que es necesaria la unicidad, la diferenciación de los seres vivos:

Toda verdadera unicidad pide otras unicidades, aspira sólo a otras unicidades. El hecho de la unicidad se verifica tanto en el espacio como en el tiempo. En el espacio, los seres se señalan y se desmarcan por su unicidad. En el tiempo, cada episodio, cada experiencia vivida por cada ser lleva igualmente el sello de la unicidad. La idea de esos instantes únicos, cuando son felices y bellos, suscita en nosotros sentimientos desgarradores, acompañados de infinita nostalgia. Nos rendimos a la evidencia de que la unicidad del instante está ligada a nuestra condición de mortales, nos la recuerda sin cesar. Es la razón por la cual la belleza nos parece casi siempre trágica, atormentados como estamos por la conciencia de que toda belleza es efímera. También es la ocasión para nosotros de subrayar desde ahora mismo que toda belleza está precisamente ligada a la unicidad del instante [...].

A mis ojos, es con la unicidad como comienza la posibilidad de la belleza: el ser ya no es un simple robot entre los robots, ni una simple figura en medio de otras figuras. La unicidad transforma cada ser en presencia, y ésta, a semejanza de una flor o de un árbol, tiende constantemente en el tiempo, a la plenitud de su esplendor, que es la definición misma de belleza.<sup>44</sup>

El principio de la vida lleva dentro de sí la muerte, para mí, eso es la unicidad del instante. Lo que nace, muere. La belleza lleva consigo la misma implicación, lo bello no es puro, impoluto. Hay algo de bello en la tristeza que produce mirar la muerte de la luna. Sobre el siguiente haiku de Shiki, Haya menciona que le atañe «herir poéticamente»<sup>45</sup>:

Pisoteado,  
el esqueleto de un cangrejo muerto  
Esta mañana de otoño

Se trata de un poema en el que se anuncia la muerte en el nacimiento del día. Seguramente, desde antes de Shiki, Japón tiene bien sabida esta relación. Así, en la postguerra, tuvo origen la danza Butoh, en medio de un espíritu de contradicción y ambivalencia en la cultura japonesa. El butoh es una ruptura y unión al mismo tiempo: «They had to create a dance which would draw its strength from their country's culture and be representative of the contradic-

---

<sup>43</sup> Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, 21.

<sup>44</sup> Cheng, 22.

<sup>45</sup> Haya, *Haiku-dô*, 109.

tions and impulses of the times. The movement began in a spirit of revolt.»<sup>46</sup>. Desinteresados en seguir los cánones estéticos y técnicas habituales de la danza moderna los bailarines de butoh rompen con ellos, para crear un tipo de danza que más bien intenta llegar a lugares más profundos y oscuros del espíritu-cuerpo, creando una estética a partir de cuestionarse, entre tantas otras cosas, el sentido real de la belleza:

An extremely intentional unbeauty style, ugly form and dirty form. Because everybody thought dance should be beautiful body, and beautiful movement and beautiful costume. That they hate. No! Dance is life, life is not all times beauty. So, extremely, and grotesque, and ugly and that. And that was a scandal, that was an extreme provocation. And sometimes I felt that Butoh found another aesthetic. What is real beauty? Real Aesthetic real beauty is so intensive life like the first moment the baby came from the mother first moment. Like a monkey face and all bloody and sweat... But it is beautiful. And this aesthetic, real beauty we can discovered in the nature. And I think Butoh show us, through the dance art our dark zone. Usually we don't want to see it but look, but not only look and then cut, look more, look more, look more, more... And this becomes grotesque but at the same time so different aesthetically then finally. Wow! That is the miracle zone!<sup>47</sup>

«What is real beauty? (¿Qué es la belleza real?)». Pienso en los miles de años que han pasado desde que el ser humano apareció en la Tierra y en cómo la suma de sus acciones lo han transformado. Sin embargo, la imagen del recién nacido de la que habla Tadashi es atemporal, natural, universal y muy intensa. Precisa formular esa pregunta sobre la belleza real y cuestionarnos también, ¿desde qué nivel o desde dónde la estoy mirando? Porque, justamente, la naturaleza nos permite observar esa belleza real y armonizada.

De acuerdo con Nishida: «cuando estamos liberados del más mínimo apego a pensar en nosotros mismos, no sólo el placer da lugar a que se perciba la belleza, sino que hasta lo que era originariamente desagradable se transforma por completo y puede convertirse en placer estético»<sup>48</sup>. Porque a la belleza le atañen también otras formas y sentimientos que, quizá, no son opuestos, sino que se abarcan. El universo *es* como es enteramente. En *La salvación de lo bello*, Byung-Chul Han menciona sobre la belleza actual que está desposeída de toda negatividad, la anula, y es por ello que lo pulido y lo terso son algunas de sus características principales; lo bello actual debe agradar en todo momento, no debe herir ni exaltar ni conmocionar, es, ante todo, una belleza positiva. Eso es lo que, según el autor, distingue lo bello natural de lo bello digital:

---

46 Jean Viala, Nourit Masson-Sekine (ed.), *Butoh. Shades of Darkness*, (Tokyo: Shufunotomo Co., 1991), 16-17. «Tuvieron que crear una danza que obtuviera su fuerza de la cultura de su país y que fuera representativa de las condiciones e impulsos de su tiempo. Este movimiento comenzó en el espíritu de la revuelta.»

47 Tadashi Endo, *Dancer in Between. A portrait of Butoh with Tadashi Endo*. 2017. Dirigido por Camila Geoffroy, producido por Eduardo Oliveira. Bauhaus-Universität Weimar. <https://youtu.be/yla-ZhPEByo> «Un estilo extremadamente intencional de no-belleza, forma repugnante y forma sucia. Porque todos pensaron que la danza debía ser cuerpo bello, y movimiento bello y atuendo bello. Eso es lo que odian. ¡No! La danza es vida, la vida no siempre es belleza. Así, exagerada, grotesca, repugnante y demás. Y eso fue un escándalo, fue una provocación extrema. Y en ocasiones siento que el Butoh encontró otra estética. ¿Qué es la verdadera belleza? La estética real,

48 Nishida, *Pensar desde la nada*, 16.

Hoy, lo bello mismo resulta satinado cuando se le quita toda negatividad, toda forma de conmoción y vulneración. Lo bello se agota en el «me gusta». La estetización de lo bello demuestra ser una «anestetización». Seda la percepción. [...] Hoy resulta imposible la *experiencia* de lo bello. Donde se impone abriéndose paso el agrado, el «me gusta», se paraliza la *experiencia*, la cual no es posible sin negatividad.<sup>49</sup>

Una *experiencia de lo bello*, pues, es más profunda e intensa en cuanto al tiempo y espacio que abarca. Ante lo bello actual no se necesita ir más allá porque no hay más allá, «la temporalidad de lo bello digital es, por el contrario [de lo bello natural], el presente inmediato sin *futuro*, es más, sin historia. *Simplemente está delante*. A lo bello natural le es inherente una *lejanía*»<sup>50</sup>. La lejanía es la distancia, la amplitud, el espaciar, el silencio, el vacío que unifica. Quitarle la negatividad a lo bello obedece a la separación, a la naturaleza le es inherente la negatividad, la vulnerabilidad. Recientemente, en una clase sobre el archivo y obra de Tatsumi Hijikata, Kae Ishimoto, bailarina, profesora e investigadora de este archivo perteneciente al Centro de Artes de la Universidad de Keio en Japón, nos propuso una tarea: «Busquen la belleza en la fealdad»<sup>51</sup>. La naturaleza, el estado original del universo y los seres sensibles que lo conforman no están fragmentados, se abarcan en la unidad que son.

Finalmente, quisiera mencionar sobre la belleza artística y la belleza natural una cita de Byung-Chul Han en la que dice: «lo bello natural no se opone a lo bello artístico. [...] Lo bello artístico es la copia del silencio desde el que la naturaleza habla»<sup>52</sup>. Somos parte de ese flujo natural, su manifestación y expresión es este mundo, el propio universo y el ser humano que lo habita, y es él el que nos *hace ser*, que nos *hace hacer*, crear y recrear. La creación artística es seguir poniendo en marcha ese movimiento de transformación, así como al invierno le sigue la primavera.

---

la belleza real es tan intensamente viva como el primer momento en el que un bebé viene de su madre, el primer momento. Como la cara de un mono, toda sangrienta y con sudor... Pero es hermoso. Y esta estética, esta belleza real, podemos descubrirla en la naturaleza. Y creo que el Butoh nos muestra, a través del arte de la danza, nuestra zona oscura. Normalmente no queremos verla pero miren, y no solo miren y corte, vean más, vean más y más, más... Y esto se vuelve grotesco, pero al mismo tiempo tan distintamente estético y luego, finalmente: ¡wow, esta es la zona milagrosa!»

49 Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Editorial Herder, 2016),18-19.

50 Han, 42.

51 Kae Ishimoto, “27 noches para 4 estaciones” (Clase magistral en línea, Variaciones Butoh 2020, Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, México; Archivo Tatsumi Hijikata, Centro de Arte de la Universidad de Keio, Japón, 27 de agosto de 2020).

52 Han, *La salvación de lo bello*, 42.



## II Dibujar la quietud

### El aire que dibuja

La vasija vacía de Heidegger se nos muestra como una concretización y representación clara y simple de la potencialidad del arte que, según el autor, es una potencia que no estriba en otra cosa que hacer de unión entre lo humano y lo divino, entre el cielo y la tierra. Así pues, el arte como mediador da sentido y delimita el espacio vacío. En el vacío comienza la posibilidad de crear. La posibilidad de las formas, de los cuerpos, de la materia. Kazuo Ohno se refiere al lugar del origen de la danza como el útero del Universo. Lo hace no como una metáfora. Todo en el universo está en relación, y el arte (en su caso, la danza) sigue y surge del mismo impulso y del mismo espacio que el del nacimiento de las estrellas en el cielo o del ser humano en el vientre de la madre:

Dentro del útero materno el feto experimenta en sus nueve meses, en forma repetida, las experiencias comparables a la tarea de la creación del Universo: todas las que el ser humano experimenta o experimentó hasta llegar al estado actual.

La vida, en el pequeño Universo que es el útero de la madre, late, se nutre en ese hábitat y recibe las gracias y los favores del Universo.

El alma y el cuerpo se unen en un solo ser. Después de repetir varias veces el viaje del eterno retorno al origen del Universo, la nueva vida nace.

La madre y el feto, colaborando estrechamente, viven y participan en la creación del universo. [...] La energía para el nacimiento de la vida, la energía para la constitución del Cosmos, todas ellas nacen de una misma energía y la mecánica es idéntica.

La danza nace del cuerpo tal como la vida nace del útero. Su energía y mecánica deben ser iguales a lo que describo. El lugar de la danza es el útero de la madre, es el útero del Universo.<sup>53</sup>

El cuerpo se ha configurado, desde su concepción, como un puente entre lo místico y lo real, lo espiritual y lo material, porque él mismo es obra de esa creación: «La tarea de la creación del Universo se traslada del lugar místico al lugar real»<sup>54</sup>. Para Kazuo Ohno la danza de La Argentina<sup>55</sup> es la danza del Universo: «Al participar en la creación del Universo ella hizo que

53 Kazuo, Ohno, "Kazuo Ohno, el filósofo, el maestro"..., 53-75.

54 Ohno, 53.

55 "La Argentina" (Antonia Mercé y Luque) fue una bailarina muy admirada por Kazuo Ohno. En 1977, Tatsumi Hijikata y Ohno estrenaron la obra *Admirando a La Argentina*, pieza en la que intentaron ejecutar los movimientos dancísticos de la bailarina.

el mito volviera al mundo real.»<sup>56</sup> El arte, pues, participa en la creación del Universo a través del cuerpo. Lo hace desde nuestro cuerpo originario, natural, muy inconsciente quizá, y de nuestra corporalidad en la vida cotidiana, de nuestra relación con lo otro, con el tiempo-espacio, dice Ohno: «La danza se inicia con la gravedad, la importancia de la vida humana o con la confusión del vivir. La danza parte del movimiento corpóreo de la vida cotidiana.»<sup>57</sup>. Vienen a mí, entonces, imágenes y sensaciones como sentir el peso del cuerpo sobre el pie enterrándose y dejando una huella en el pasto; un trazo hecho con el dedo índice de la mano sobre una superficie cubierta de polvo; la marca de una rama seca sobre la tierra húmeda; el rastro efímero del aliento desvaneciéndose en la ventana; o la sombra de una mujer bailando con la luna a la orilla del mar... ¿De ahí viene el dibujo? ¿Qué es el dibujo, para qué dibujamos?

Pienso en esa cualidad natural del dibujo en el ser humano y viene a mí el movimiento, las líneas y su flujo en la naturaleza. Las veo por todas partes, de ahí viene nuestro propio movimiento. Dibujar es un flujo. Trazamos una línea con la mano, con el brazo, con el cuerpo, con el soplo vital y dibujamos. El dibujo es un movimiento natural de nuestro cuerpo. Miro la semilla, el movimiento de la semilla, su danza, que cae al suelo y luego germina y crece, como el esperma en el óvulo, en el útero de la madre. Es algo universal, y una cuestión muy humana también.

He tratado de seguir el movimiento y flujo de la semilla, de interpretarlo. Ella echa raíces en la oscuridad de la tierra para luego atravesarla y crecer hacia el cielo. Se asegura un tallo y con él, las hojas que se orientan hacia la luz. Una vez crecidas las ramas y las hojas, las flores y los frutos producirán una nueva semilla que caerá a la tierra... La vida inicia con el aliento vital y con él termina. Mi pieza *Eterno retorno* trata sobre eso, es una colaboración con las semillas, ellas y yo dibujamos.



*Dibujar con semillas y aire*, 2020. Fotografía digital, tomada por Ilenana Saavedra Ortiz.

---

<sup>56</sup> Ohno, 71.

<sup>57</sup> Ohno, 104.



*Eterno retorno*, 2018. Dibujo realizado a partir de semillas, aire y tinta sobre papel. 70 x 100 cm.



El gesto de dibujar debe venir de esa misma pulsión, de algo muy profundo y vasto, y de confrontarnos con la vida-muerte. Existe un término, empleado por Nakamura Fumiaki, que distingue al bailarín de Butoh de la persona que lleva su vida como Butoh, el *butohist*:

[...] butoh is a life. In the life I am not already “so weit”. And I remember Fumiaki Nakamura he wrote a one book where he spoke about “Butoh dancer and butohist”. Butoh dancers there are the people who dance Butoh, they are Butoh dancers but butohist can be shoemaker, florist or painter, it doesn’t matter, they can be butohist. That means these people doesn’t dance on the stage Butoh but their life is Butoh. What is that, Butoh? Of course it’s not easy to explain but I feel when I saw Kazuo Ohno, even Hijikata, but I didn’t know Hijikata’s life too much. Kazuo Ohno is on the stage as a Butoh dancer, great master, but his life, how he cooked, how he spoke, how he works in his garden. Everything, that is Butoh, for me. That means he is integrated in every detail, insect life is not as dance imagination, real insect. When he played with grandchild, he is a child world and that is for me butohist. So he was already Butoh dancer and butohist. And I wanted to be butohist.<sup>58</sup>

Entiendo, y para mí, el *butohist* es hacerse el uno con el todo, se trata de intimar. Cuando dibujas te vuelves íntimo. Es una posibilidad de intimar con el agua y la tinta que en ella se disuelve, con el carbón, con el papel, con el árbol que dibujas, con sus raíces.

El lenguaje común que es la vida y la naturaleza es lo que encarna el gesto humano. Podemos sumirnos, entonces, en ese proceso de ir y venir, de la raíz a la forma. Del lugar donde se origina el Butoh, el dibujo, el arte, en general, al lugar donde el butoh es butoh, el dibujo es dibujo... «Dibujar tiene que ver con devenir»<sup>59</sup>, devenir de lo ilimitado a lo limitado, de lo intangible a lo tangible.

¿Qué es lo que guía el trazo dibujado?, ¿la mano? Pero también a la mano le corre la sangre, el aire y las pulsaciones. Dibujar entonces se trata del pulso, de la respiración, del aire y la sangre, del flujo vital, de la esencia que está impregnada en el cuerpo.

*Basically, “butoh” means to meander, or to move, as it were, in twists and turns between the realms of the living and the dead. The human hand has evolved in such a way that it is well able to talk. Its “speech” can finely articulate all that we feel.*<sup>60</sup>

Ohno and Ohno

---

58 Endo, *Dancer in Between. A portrait of Butoh with Tadashi Endo*. 2017, <https://youtu.be/y1a-ZhPEByo> «[...] El Butoh es vida. En la vida no estoy ya “so weit”. Y recuerdo que Fumiaki Nakamura escribió un libro en el que hablaba de “El bailarín de butoh y el Butohista”. Los bailarines de Butoh son las personas que bailan Butoh, pero hay bailarines de Butoh y hay butohistas, que pueden ser zapateros, floristas o pintores, no importa, pueden ser butohistas. Esto quiere decir que estas personas no bailan Butoh en el escenario, pero su vida es el Butoh. ¿Qué es eso, el Butoh? Por supuesto que no es fácil de explicar pero yo me siento como cuando vi a Kazuo Ohno, incluso a Hijikata, aunque no sabía tanto de la vida de Hijikata. Kazuo Ohno en el escenario es un bailarín de Butoh, un gran maestro, pero su vida, cómo cocinaba, cómo hablaba, cómo trabajaba el jardín. Todo, eso es Butoh, para mí.

59 Berger, *Sobre el dibujo*, 116.

60 «Básicamente, “Butoh” quiere decir divagar, o moverse, como sea, girando y dando vueltas entre el reino de los vivos y el de los muertos. Las manos humanas han evolucionado de tal forma que pueden hablar. Su “lenguaje” puede articular finamente todo lo que sentimos.»

El momento en el que el ser humano se irguió representa un gran salto en su evolución. La postura de su cuerpo le ha permitido no sólo tener un control y desarrollo sobre el mismo, sino del entorno también. Esta transformación lo ha dotado de muchas capacidades, como la capacidad psicomotriz fina de sus manos y dedos. ¿Qué hacen las manos? ¿Con qué conectan las manos? Las manos deben poseer, desde entonces, la memoria del ser humano y del origen del acto creativo. Las manos poseen su propia memoria y su sabiduría. Suzuki menciona, asimismo, que al ser humano «el libre uso de las manos le permitió una libre capacidad de acción sobre el entorno», y continúa diciendo que esta libre actuación creativa y humana le ha generado una conciencia excepcional que es de la misma naturaleza que la poseída por el creador del mundo, «Pues «actuando» en el sentido humano y «creando» como *homo faber* un nuevo mundo, accede a una cierta comunión con la mente divina cuando ordenó «hágase la luz»».<sup>61</sup>

El cuerpo es el vehículo, la comunión del ser humano con el Gran Espíritu. Su corporeidad material, mundana y efímera está íntimamente unida al espíritu, al eterno origen creador del cual ha nacido, y de ahí la manera humana de proceder, de actuar. Siendo así cuerpo y espíritu una totalidad indisoluble. Es desde este estadio, entonces, que puede hablarse enteramente de la dimensión corporal del dibujo.

Es un lugar bien común que se hable de la observación como base del dibujo, y de alguna manera es cierto que hace parte de él. Sin embargo, la mayoría de las veces, y dado que la vista es un sentido muy intelectual, se limita únicamente a eso, a una actividad de coordinación entre el ojo y la mano, a la capacidad psicomotriz y, aún más, a la capacidad visuo-intelectual. Sobre todo, en la actualidad, hay una supremacía del conocimiento intelectual en el que no se reconocen o no se da la importancia necesaria a otras facultades humanas y formas de conocimiento, como la intuición, y en un sentido más completo al cuerpo en sí mismo como nuestra fuente y medio de conocimiento. En su lugar, las capacidades humanas son relegadas únicamente al cerebro, la mente y la cabeza. El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa desarrolla su trabajo arquitectónico desde una conciencia corporal, existencial y espacial:

La cultura consumista occidental continúa proyectando una doble actitud respecto al cuerpo humano. Por un lado, existe un culto al cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado, pero, por el otro, se celebran de la misma manera la inteligencia y la capacidad creativa como algo completamente separado, e incluso como cualidades individuales exclusivas. En ambos casos, cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una unidad integrada. Esta separación se ve reflejada en estricta división de las actividades y del trabajo humanos en categorías físicas e intelectuales. Se considera el cuerpo como un medio de identidad y presentación del yo, al tiempo que un instrumento de atractivo social y sexual. Sin embargo, su importancia se entiende simplemente en su esencia física y psicológica, pero se infravalora y se desatiende su papel como la base misma de la existencia y del conocimiento corporales, así como la comprensión total de la condición humana.<sup>62</sup>

---

Eso quiere decir que se integra en cada detalle, la vida de los insectos no es una danza de la imaginación, sino un insecto real. Cuando jugaba con sus nietos, él es el mundo infantil, y eso para mí es Butoh. Así que él era tanto un bailarín de Butoh como un butohista. Y yo quería ser butohista.

61 Suzuki, *Budismo Zen*, 78.

62 Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012) 7.

El cuerpo es el vehículo por el cual accedemos a nuestra conciencia y a nuestra condición más original e íntima; retomando las palabras de Pallasmaa, el cuerpo es «la base misma de nuestra existencia», es el medio por el cual podemos conocer el exterior, pero asimismo el interior más vasto y profundo. La separación entre espíritu y materia, sujeto y objeto, cuerpo y mente, obedece a un pensamiento y actitud dualista que en el fondo no permite tener un conocimiento mucho más amplio del mundo circundante ni de sí mismo, no permite acceder a la intuición, es una forma limitante y estrecha de conocer pues no hay identificación ni unión, la separación y distinción no abrazan la totalidad y la interrelación, las anulan. Haya menciona otra frase léxica de la lengua japonesa<sup>63</sup> que hace referencia al cuerpo y al conocimiento que tenemos a través de él:

[...] Si queremos decir «Sabes de qué va todo esto ¿verdad?», en japonés diremos *Kimi ni momi ni oboe ga aru darô* («También para ti hay una memoria en el cuerpo ¿no?»). La conmoción espiritual sucede en el reino de lo corporal. Y se llama en japonés *aware*.<sup>64</sup>

Lo espiritual sucede en el cuerpo. Y es que no podría manifestarse de otra manera. De aquí que podamos hablar también de universalidad en la creatividad, en la creación, puesto que la naturaleza de la acción humana es en sí misma creativa. Lo espiritual lleva en su núcleo la creatividad pues, una vez más lo diré, es potencia creadora que se manifiesta formalmente y materialmente en el cuerpo.

La oración del japonés, *Kimi ni momi ni oboe ga aru darô*, refleja claramente la unión de toda la constitución humana, el ser existe en unidad. Hay muchos tipos de conocimiento, unos se pueden validar o, mejor dicho, expresar con palabras pero hay otros que no, entonces: ¿cómo validar y verificar aquel que no se puede pronunciar? Pienso que no tiene que ser validado, no se valida a través de nuestros límites mentales o perceptuales. Se valida así mismo, por medio de la vida misma. Habita cada parte de nuestro cuerpo, desde la cima de la cabeza hasta la punta del pie, todos los recovecos, la piel, cada órgano, cada célula.

El Universo engendró al Universo; todo lo que contiene (montañas, ríos, mares, seres vivos y la naturaleza), habita dentro de un solo cuerpo. No es extraño que un insecto aparezca sobre un escenario; tiene sus alas y su ropa; para él la ropa es su vivienda, el insecto tiene su propia casa y vuela libremente.<sup>65</sup>

Frederick Franck desarrolla en su trabajo *The Zen of Seeing* la idea del dibujo como una forma de meditación, a partir de la unión «seeing/drawing» que se trata de dibujar contemplando, liberados del pensamiento que funciona en base a categorías, etiquetas y formas limitadas, en el que el sujeto «el yo» está presente todo el tiempo, imponiendo sus ideas, deseos, etc. Así, el término «see» es tomado de una manera más amplia, se trata de «ver», profunda e íntima e intensamente, las cosas y a sí mismo en su realización verdadera o, en otras palabras, como son realmente:

---

63 Véase página 12.

64 Haya, *Haiku-dô...*, 31.

65 Kazuo, Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo”, 113.

Seeing and drawing can become one, can become SEEING/DRAWING. When that happens there is no more room for the labelings, the choices of the Me. Every insignificant thing appears as if seen in its three dimensions, in its own space and in its own time. Each leaf of grass is seen to grow from its own roots, each creature is realized to be unique, existing now/ here on its voyage from birth to death. No longer do I “look” at a leaf, but enter into direct contact with its life process, with Life itself, with what I, too, really am. I “behold the lilies of the field”... and “see how they grow”! Their growing, their fading I share. Becoming one with the lilies in SEEING/DRAWING, I become not less, but more my self. For the time being the Split between Me and not-Me is healed, suspended.<sup>66</sup>

La práctica del dibujo es una acción que se trata de concentración, unión e identificación. Podría ser que resultara un tanto limitada y sujeta a una sola forma de ejecutarse, pues, este sentido de «ver y dibujar» como lo mencioné al principio, puede entenderse como si el dibujo se tratara únicamente de una habilidad en la coordinación entre los ojos y la mano. Sin embargo, estamos de acuerdo con ese sentido más amplio, en el que se trata de «ver con el gran ojo» que abarca toda la conciencia y todo el ser. Es decir, como una práctica contemplativa e intuitiva. En eso está basado el término *seeing/drawing* de Franck que, además, diferencia de «look» en tanto que este último obedece a una función más pragmática y tiene que ver con ese flujo de información visual que recibimos a todo momento actualmente. En *Haikus japoneses de vuelo mágico*, Abdennur Prado escribe: «Con un espejo en la conciencia, con un ojo que abre y que recorre, con un ojo o espejo en armonía. Aprender a mirar, a detener el tiempo en la mirada.»<sup>67</sup> El dibujo, pues, pertenece a una temporalidad que no puede ser fugaz. John Berger distingue el tiempo del dibujo y la pintura del de la fotografía:

La imagen dibujada contiene la experiencia de mirar. Una foto es la prueba del encuentro entre un suceso y un fotógrafo. Un dibujo cuestiona sin prisa la apariencia de un suceso y, al hacerlo, nos recuerda que las apariencias son siempre una construcción con una historia. [...] un dibujo o una pintura nos obliga a detenernos y a entrar en su tiempo. Una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo. [...] Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias. Un dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado.<sup>68</sup>

La experiencia de mirar clara y serenamente, con los ojos de la conciencia, y dibujar con el cuerpo. Demorarse en la experiencia de dibujar y en lo dibujado, detener el tiempo, quedarse quieto, en silencio, sin nada, vacío y, entonces, trazar una línea.

---

66 Franck, *Zen of Seeing*, 7. «Ver y dibujar pueden volverse uno mismo, pueden volverse VER/DIBUJAR. Cuando eso sucede no hay espacio para las etiquetas, para las decisiones del Yo. Cada cosa insignificante aparece como si estuviera en tres dimensiones, en su propio espacio y en su propio tiempo. Cada hoja del pasto puede verse creciendo desde las raíces, cada criatura se vuelve única, existiendo aquí/ahora en su viaje desde el nacimiento hasta la muerte. Ya no “veo” la hoja, sino que entro en contacto directo con su ciclo de vida, con la Vida misma, con lo que, yo también, soy en realidad. Yo “veo los lirios del valle” ... y ¡“veo cómo crecen”! Su crecimiento, comparto su desvanecimiento. Me vuelvo uno con los lirios en el VER/DIBUJAR, y no me vuelvo menos yo sino más yo. Siendo que el tiempo que es el espacio entre Yo y No-yo ha sanado, se ha suspendido.»

67 Haya et al., *Haikus japoneses de vuelo mágico*, (Barcelona: Editorial Azul, 2005), 79.

68 Berger, *Sobre el dibujo*, 55-56.

El calígrafo y pintor japonés Kazuaki Tanahashi ha desarrollado toda una serie de pinturas de líneas, *The Brush Mind*. Cada pintura es el trazo de una línea, confiriéndole a cada una de ellas su espacio, su momento de ser. La línea tiene una personalidad, una vibración, que es la del ejecutante y que nunca será idéntica a otra, aunque sea de la misma persona, puesto que la experiencia es siempre cambiante. Tanahashi en su libro acerca de la línea, entre muchas tantas cosas y poesías que dedica al trazo de la línea, escribe:

A single line has a sense of cleanness. Dirtiness comes from mess, which is getting together in a confused way. In one line nothing gets together, nothing is scattered.<sup>69</sup>

Pienso en la relación de la línea con el tiempo, el espacio, el silencio y la respiración. Cada línea, como una vida, es continua y fluida; una sucesión de puntos, es decir, de momentos que no son interrumpidos, como el aliento vital.

Breath is a conditioner of energy, mental and physical.

If each moment is our entire life, how dare we kill time? If each stroke is our entire breath, how dare we correct it?<sup>70</sup>

Se debe dibujar entregando todo en ese momento, sin recatos. Si la línea es la materialidad gráfica de un gesto corporal es indispensable que contenga el cuerpo y, pienso, las historias de ese cuerpo que están en relación con otras historias, con otras líneas que han sido trazadas por otras vibraciones y alientos de todas las existencias y las no existencias del Cosmos. Es todo ese conjunto de líneas un hermoso dibujo del Universo.

Página siguiente ⇨ *Árbol*, 27 de febrero de 2018. Cuaderno de bitácora no. 1.

---

<sup>69</sup> Kazuaki Tanahashi, *Brush Mind* (Berkeley: Parallax Press, 1998), 06. «Una sola línea tiene un sentido de limpieza. Viene la suciedad desde el desorden, el cual se está armando de una forma confusa. En una línea nada se une, nada está disperso.»

<sup>70</sup> Tanahashi, 69. «El aliento condiciona la energía, tanto mental como física. Si cada momento es nuestra vida entera, ¿cómo te atreves a matar tiempo? Si cada respiro es nuestro aliento entero, ¿cómo nos atrevemos a corregirlo?»





## Poesía silenciosa, poesía del instante

Basta un punto. O la suma de varios puntos. Una línea. En ella cabe el universo entero, su historia y la de todas las existencias. Una línea sugiere otra línea, una dirección, una forma, un espacio, un tiempo, un movimiento o un ritmo. El trazo de una línea es una posibilidad en el espacio y en el tiempo: puede ser el inicio de un dibujo, de una escritura, de una vida o, mejor dicho, de un gesto poético o la suma de varios gestos/momentos de toda una vida. Para los chinos, por ejemplo, el trazo base inicial de su sistema de escritura es una línea horizontal que une, pero separa, a la vez, el cielo y la tierra:

El primer ideograma consta de un solo trazo horizontal. Es, sin duda, el más importante de los trazos básicos, y se puede considerar como “el trazo inicial” de la escritura china. Según la interpretación tradicional, su trazo es un acto que separa (y por lo mismo une) el cielo y la tierra. Por eso el carácter — significa a la vez “uno” y “unidad originaria”.<sup>71</sup>

El gesto humano primitivo. Ponerse encima el cielo. Y llevar debajo el mar, en la sangre. Es impulso y flujo vital. Un gesto venido de la naturaleza. Compartiendo el mismo lenguaje con el universo. El cuerpo humano pulsando al mismo ritmo que el mar, la tierra y el cielo: «Global heart, instead of individual mind, as the basis for shared vision and action.»<sup>72</sup>

Al inicio de su creación y configuración, el ser humano posee en su almacenamiento lingüístico todos los sonidos existentes de todas las lenguas. La adquisición de una lengua particular comienza a ocurrir cuando el bebé, aún en el vientre materno, distingue y discrimina los sonidos de las palabras relativas a la lengua de su madre, de su padre y del entorno que percibe. Desde su origen el ser humano está lleno de (aparentes) contradicciones. Nace con la muerte, eso comparte con todos los seres vivos. El lenguaje sólo con los de su especie. Su cuerpo se mueve en un vaivén del cielo a la tierra, de lo espiritual a lo material, y así actúa.

Hand  
When does it come?  
Where does it come from?  
Whose hand?  
The invisible hand that responds to words  
(Essence of eroticism).<sup>73</sup>

71 François Cheng, *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, (Valencia: Editorial Pre-textos, 2006), 14.

72 Tanahashi, *Brush Mind*, 36. «Corazón entero, en lugar de mente individual, como base para una visión y acción compartidas.»

73 Sondra Fraleigh, Tamah Nakamura, “Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo”, *Routledge Performance Practitioners*, (Nueva York: Routledge, 2006), 59. <https://issuu.com/revistadco/docs/butoh> « Mano ¿Dónde viene? ¿De dónde viene? ¿La mano de quién? La mano invisible que responde a las palabras (Esencia del erotismo)»



La oscilación del cuerpo va de unas formas a otras. La mano, como una extensión del cuerpo-espíritu, impulsa a dibujar, a hablar, y, de una manera común entre estos, a escribir. La escritura, según los historiadores, ocurrió hacia el año 3300 a. C., y tuvo lugar en Mesopotamia.<sup>74</sup> Ése es el común acuerdo, pues, en cuanto a los factores necesarios para que el ser humano crease la escritura, es decir, un sistema de signos lingüísticos y la facultad manual y de representación gráfica.

En un texto sobre la materialidad de la escritura, se menciona sobre las características necesarias para el acto de escribir de acuerdo con Vilém Flusser:

[...] se necesitan factores como la superficie, un instrumento, signos, convenciones, reglas, sistemas, un mensaje y la propia escritura para escribir. Añade la propia escritura como factor porque la contempla como “un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él”.<sup>75</sup>

El movimiento del cuerpo está ligado al movimiento del universo, en unión con él. El sistema de escritura china precisa de manera transparente y natural esta unión y la existente entre el dibujo y el lenguaje escrito pues, por antonomasia, atesora, implícita y explícitamente, esa comunión primitiva del ser en todas sus expresiones y manifestaciones:

Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce. Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido e invariable, porque forma una unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ello, la de perdurar. Así, desde los orígenes, la escritura se niega a ser un mero soporte del idioma hablado: su desarrollo constituye una larga lucha por asegurarse la autonomía y la libertad de combinación. Desde el origen, se hace patente la relación contradictoria, dialéctica, entre los sonidos representados y la presencia física tensa hacia el movimiento gestual, entre la exigencia de linealidad y el deseo de evasión espacial.<sup>76</sup>

La esencia de la escritura china se encuentra, al igual que muchas manifestaciones artísticas y culturales, impregnada del aliento vital o *qi*. De esta manera y regidas por el Hálito, las artes se encuentran íntimamente unidas. Tal es el caso de la pintura, la poesía y la caligrafía: «En la tradición china, la pintura se llama *wu-sheng-shi*, “poesía silenciosa”, y ambas artes pertenecen a un mismo orden.»<sup>77</sup>. Varios son los factores que hacen que estas tres artes tengan una relación tan estrecha; sin embargo, la caligrafía es la que amalgama a las otras dos, es decir, esa forma de escritura estética. Así, la escritura caligráfica de la poesía china era un ejercicio en el que se requería mucha práctica. Sus cualidades formales y los materiales usados para ejecutarla son un flujo natural hacia la pintura, o viceversa. Las distintas expresiones artísticas se entrecruzan y se extienden en sus dimensiones, por ejemplo, la poesía adquiere una dimensión espacio-temporal visual y gestual, un movimiento del cuerpo que queda registrado en el papel:

74 Jesús Tusón, *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*. (Barcelona: Ediciones Octaedro, 1997), 11.

75 Vilém Flusser, “Fragmentarios”, en *Revista Palabrerías*, junio 2019. <https://revpalabrerias.com/2019/06/10/fragmentarios>

76 Cheng, *La escritura poética china*, 11.

77 Cheng, 24.

Este sistema de escritura –y la concepción del signo sobre la cual estriba– condicionaron en China un dilatado conjunto de prácticas significantes, entre las cuales se cuentan –además de la poesía– la caligrafía, la pintura, los mitos y, en cierta medida, la música. La influencia de un lenguaje concebido ya no como un sistema denotativo que “describe” el mundo, sino como una representación que organiza las relaciones y provoca los actos de significancia, es en ello decisiva. No sólo porque la escritura sea el vehículo de todas estas prácticas, sino sobre todo porque ella es el modelo que obra en el proceso que las constituye como sistemas. Orientadas por la escritura ideográfica y determinadas por ella, poesía, caligrafía, pintura, música y mitos forman una red semiótica a la vez compleja y unida, que obedece al mismo proceso de simbolización y a ciertas reglas de oposición fundamentales. No se puede uno proponer el estudio del lenguaje de una de esas prácticas sin referirse a los vínculos que la unen con las demás y con un pensamiento estético general. En China, las artes no están divididas en compartimentos: un artista se dedica a la práctica triple poesía-caligrafía-pintura como a un arte completo en el que se ejercen todas las dimensiones de su ser: canto lineal y figuración espacial, gestos de encantamiento y palabras visualizadas.<sup>78</sup>

La escritura para los chinos es, en esencia, una forma de vincularse con el universo vivo, no se trata sólo de una representación gráfica de la lengua hablada, como lo menciona Cheng, sino de «un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre hombre y universo»<sup>79</sup>. Y esta relación unificadora, y en oposición a la vez, permite que cada una de estas artes sea autónoma pero que vaya más allá de sus propios límites. El espacio para el lenguaje poético toma una forma plástica y visual que en cuanto tal dota de sus significados la dimensión espacial.

En la tradición oriental del Zen, el arte ha sido utilizado como una herramienta de entrenamiento. Así pues, la ardua práctica caligráfica de los monjes afinaba sus habilidades pictóricas:

Although they seldom had any direct training in painting, long years of calligraphic practice gave the monks enough control of brushes and ink to express themselves freely. Calligraphy was practiced by almost all leading Zen monks. With every Word in Chinese requiring a separate ideograph, there were more than fifty thousand different characters within the calligraphic repertoire, each of which could be written in five different script forms. The wide range of characters, scripts, styles of brushwork, and compositional possibilities offered an artistic medium in which the individual's expressive potential was enormous; Zen masters utilized these elements to the full.<sup>80</sup>

---

78 Cheng, 16-17.

79 Cheng, 13.

80 Stephen Addis, *The Art of Zen. Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925* (New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1989), 2. «Aunque su entrenamiento directo en pintura fue escaso, los monjes tenían el control de los pinceles y de la tinta para expresarse libremente debido a todos los años en los que practicaron caligrafía. Casi todos los monjes zen practicaban caligrafía. Como cada palabra en chino requería un ideograma distinto, el repertorio caligráfico tenía más de cincuenta mil caracteres distintos, cada uno de los cuales podía escribirse de cinco formas distintas. El amplio rango de caracteres, letras, estilos y posibilidades de composición, ofrecían un medio artístico que volvía enorme el potencial expresivo de cada individuo; los maestros zen utilizaban estos elementos al máximo.»

El dominio de las formas y de las herramientas resulta una base que permite, pues, moverse de un medio a otro con fluida libertad. Y el hecho de usar el mismo pincel es esencial no sólo para el arte chino sino también para el japonés. Así como los chinos nombraron al dibujo *wu-sheng-shi*, “poesía silenciosa”, para el pueblo japonés, en su lengua, el verbo pintar y escribir son el mismo *kaku* y escribir, de hecho, en cierta época era “pintar trazos”<sup>81</sup>. Tal es el caso del haiku y el haiga.

La palabra haiga viene del término haiku, *hai* hace referencia a haiku más el sufijo *ga* que significa «pintar», de manera que literalmente puede traducirse como «pintura-haiku».<sup>82</sup> Muchos poetas de haiku, Yosa Buson por ejemplo, además de escribir poesía, asimismo, pintaban. Estos dibujos o pinturas hacían parte del haiku muchas veces. No como una ilustración del poema sino como un elemento dador de sentido que, además, sin duda, se encuentra ligado a la expresión escrita por la caligrafía:

It may seem odd to admire and study paintings that were not created primarily by painters, because in our own society we have honored the work of the finest professional artists almost to the exclusion of any others. In Japan, this has not been so, in part because the close union of poetry, calligraphy, and painting. All three are created with the same tools of brush, paper, and ink by artists to whom poetic vision was paramount. The integration of the arts has been taken much further in Asia than the West, and in Japan the depth of artistic spirit is considered more important than matters of training or technique [...].

In a fine haiga, the poem does not just explain the painting, nor does the painting merely illustrate the poem. Instead, they add layers of meaning to each other. This form of aesthetics derives from the nature of haiku itself as a poetic medium developed in Japan over the past five hundred years. An abbreviated form of poetry that evokes more than it directly states, haiku opens the door to reader's own perception. Similarly, haiku-painting does not present elaborate images, but rather suggests shapes and forms to be completed in the viewer's imagination.<sup>83</sup>

La naturaleza gestual, breve y sintética del haiku la posee también el haiga, es por ello que este tipo de pinturas casi siempre son monocromáticas, pues en el arte zen el negro es un color que se usa para hacer referencia a las no-categorías, lo que permite que, como menciona Addis, el espectador complete la imagen, por decirlo así. Aquí me interesa mencionar una relación no tan obvia, quizá, del dibujo y la escritura en este tipo de poesía. Y es que, así

---

81 Haya, *Haiku-dô...*, 32.

82 Stephen Addis, *HAIGA. Takebe Sôchô and the Haiku-Painting Tradition* (Virginia: Marsh Art Gallery, University of Richmond, 1995), 8.

83 Addis, 7. «Parece extraño admirar y estudiar pinturas que no fueron creadas principalmente por pintores, porque en nuestra sociedad hemos admirado el trabajo de los mejores artistas profesionales al grado de casi excluir casi al resto. En Japón no ha ocurrido así, en parte debido a la estrecha unión entre la poesía la caligrafía y la pintura. Estos tres se crean con el mismo tipo de pincel, papel y tinta por artistas cuya visión poética era grandiosa. La integración de las artes ha ido mucho más lejos en Asia que en el oeste, y en Japón lo profundo del espíritu artístico se ha considerado más importante que el entrenamiento o la técnica.

En un hermoso haiga, el poema no solo explica la pintura, ni la pintura ilustra simplemente el poema. En lugar de eso, agregan capas de significado uno al otro. Esta forma estética proviene de la naturaleza misma del haiku como un medio poético desarrollado en Japón durante los últimos quinientos años. Una forma breve de poesía que evoca más de lo que dice, el haiku abre la puerta la propia percepción del lector. De manera similar, la pintura haiku no presenta imágenes elaboradas, sino que sugiere formas y figuras que se completan en la imaginación de quien las ve.»

como en su manifestación plástica y visual, la expresión de la caligrafía tiende a ser tan fluida y gestual como los dibujos (o pinturas, haigas) y, viceversa, los dibujos asimismo llegan a ser tan sintéticos y simples que pueden tomar la apariencia de un carácter. Por su parte, en el imaginario, como un plano “virtual” por decirlo de algún modo, el haiku dispara una imagen que, además, puede despertar otras sensaciones como olores, sabores y sonidos, es muchas veces una experiencia sinestésica:

El melocotón blanco:  
las gotas también dejan caer  
el color del agua

Tôrin



The mountain  
no deer's cry has reached  
is still Green

Nakagawa Otsuyu, also known as Bakurin (1675-1739), *Deer*. Ink on paper, 10 7/8 x 14 3/4 inches. Beckett Collection.

Las imágenes y las palabras también oscilan... Se expresan de maneras distintas, pero como un todo a la vez. El cuerpo genera la imagen y la imagen de una palabra, ¿desde dónde?

Podemos borrar los límites que se les atañen a las formas de expresar. Las palabras sea en su dimensión gráfica o sonora se mueven en el espacio. Las palabras de Ohno y Hijikata, por ejemplo, danzan sobre papel.

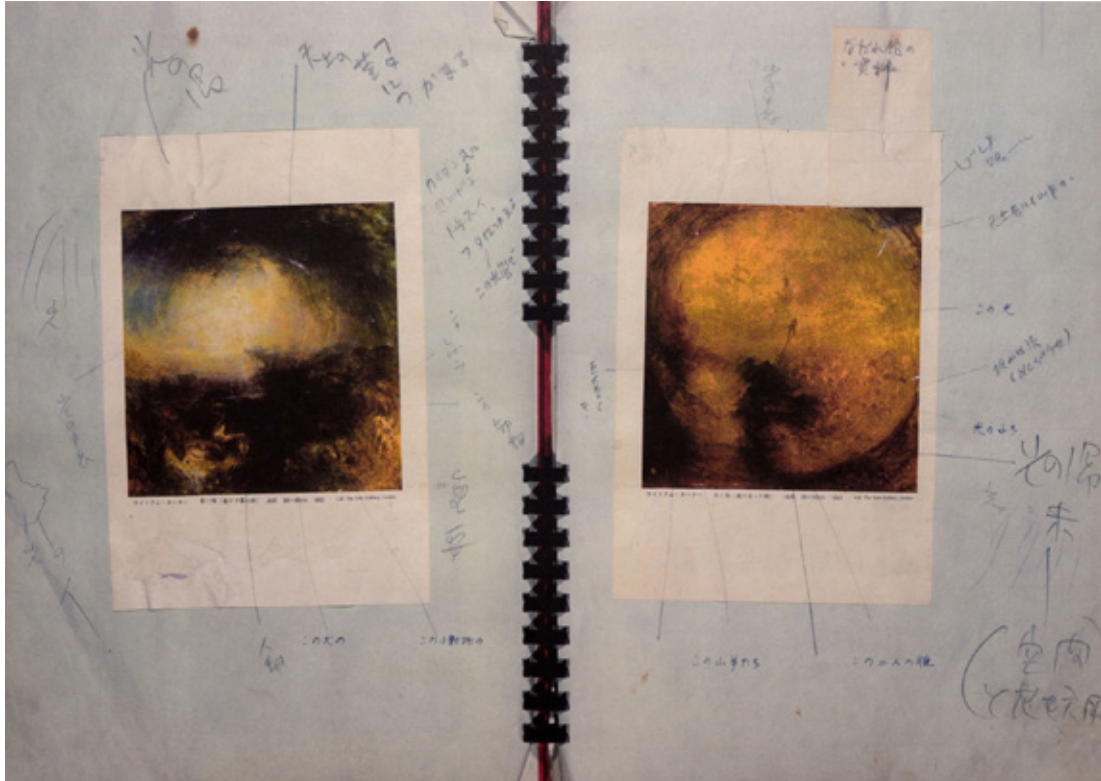
El *butoh-fu* se refiere a los apuntes, así como al cuaderno de bitácora (es decir, el soporte), de los bailarines de Butoh, apuntes no tanto técnicos sino poéticos, es una asociación de imagen y movimiento. Los *butoh-fu* de Ohno y Hijikata se tratan de una poética indistinta e ilimitada en la que la corporalidad toma otras formas, palabras e imágenes, que remiten a una sensorialidad muy rica y diversa. El sentido literal de la palabra japonesa *fu* es crónica, historia que pasa de generación en generación; y notación o partitura de música y danza. De manera que *butoh-fu* no se trata meramente de instrucciones coreográficas como en el caso del *ballet*, por ejemplo. Incluso, el *butoh-fu* de cada bailarín o maestro de butoh no es igual.

La poética del cuerpo que danza o que va a danzar queda, de alguna manera, registrada en el *butoh-fu*. Si bien carecen de una intención de ser poemas visuales o imágenes poéticas terminan siéndolo, y creo que esa libertad y ese movimiento tan espontáneo surge del reconocimiento y la conscientización de una esencia profunda e íntima.

En uno de los cuadernos de bitácora (*butoh-fu* o *scrap book*) de Tatsumi Hijikata sobre una pieza de su serie *Veintisiete noches para cuatro estaciones*, puede verse esta relación entre lenguajes. El cuaderno está conformado por recortes de pinturas de diversos artistas, en su mayoría occidentales, por ejemplo, Gustav Klimt, William Turner, de Kooning, etc., de las cuales señalaba o encerraba ciertas áreas de la imagen y hacía notaciones que indicaban, entre otras cosas, movimientos que después eran ejecutados en sus coreografías. El *butoh-fu* muestra cómo ser polen, cómo ser polvo, cómo ser flor, cómo desaparecer, cómo devenir.<sup>84</sup>

---

84 Kae Ishimoto, "27 noches para 4 estaciones" (Clase magistral en línea, Variaciones Butoh 2020, Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, México; Archivo Tatsumi Hijikata, Centro de Arte de la Universidad de Keio, Japón, 27 de agosto de 2020).



Hijikata Tatsumi, *Scrap book Nadare ame* (Avalancha de caramelo), 1972-76. Archivo Tatsumi Hijikata del Centro de Artes de la Universidad de Keio, Tokyo, Japón. <https://artviewer.org/tatsumi-hijikata-and-eikoh-hosoe-at-nonaka-hill/>

Los textos de Kazuo Ohno en sus *butoh-fu* son a menudo poemas breves que, de manera muy similar al haiku, disparan imágenes. Esta relación con lo visual y poético sí puede ser directamente referencial; sin embargo, se trata de un devenir constante, de dejar ser y expresarse al cuerpo a sí mismo y a su naturaleza originaria. Ohno escribe un texto muy poético como preparación para su performance *Suiren*, que está inspirado en un paseo suyo en el que recuerda los *Nenífares* de Claude Monet quien, para ese momento, tenía su vista muy debilitada<sup>85</sup>:

I could no longer see the visible,  
 I could see the invisible,  
 The hands of the soul reached me.  
 The eye of the soul opened,  
 Wrapped my whole body,  
 Leaving me, touching me.  
 My hands and mouth moved and danced.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Jennifer Dunning, "Arts", *The New York Times* (Archive), June 30, 1988. <https://www.nytimes.com/1988/06/30/arts/review-dance-japanese-images-of-water-lilies.html>

<sup>86</sup> Sondra Fraleigh, Tamah Nakamura, "Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo", 62. «Ya no puedo ver lo visible, // Ya no puedo ver lo invisible, // Las manos del alma me alcanzaron. // El ojo del alma se abrió, // Envolvería mi cuerpo entero, // Dejándome, tocándome. // Mis manos y mi boca se movieron y bailaron.»

Kazuo Ohno se desvanece. Es Monet, flor, lienzo... Se funde en todo, se desvanece en un solo espíritu. No es que sus movimientos estén determinados por palabras o imágenes, es que son parte del gesto corporal, son gestualidad.

Los entrecruzamientos de las diversas formas de expresión artística suceden, a mi parecer, más que como un roce o punto de encuentro, como una interpenetración, una fusión, en la misma medida que el ser, en sus formas y esencia, se encuentra fusionado. Porque así, sólo así, podemos hacer recurso de nuestra totalidad, crear con ella al máximo, sin separar ni separarnos internamente, pues desde ahí la materia se hace y toma su forma externa. Y más allá de esa forma exterior, esa fusión, creación, es una alquimia que sucede desde y en el cuerpo, a través del mismo para decirse a sí mismo y en el lenguaje común de la naturaleza. Ése es el suceder del dibujo.

### III

#### *Kuma, en la penumbra*

En silencio en la madrugada

*Toda hierofanía oculta una tragedia*

Vicente Haya

*No lo olvides,  
caminamos por el infierno  
contemplando flores*

Bashô

«¿Cómo puedo tratar de enfrentarme con el monstruo que soy yo mismo?», dice Kazuo Ohno. Imagino que pararse en un escenario es una actividad que de manera natural incluye a otro, aun cuando se baile solo; y, sin embargo, también tiende a ser algo de sí mismo, a un cierto tipo de soledad necesaria para tener ese enfrentamiento. Es decir, estar y ser con todos y todo, y sola a la vez. Eso ocurre en el trabajo plástico, asimismo, y me parece el momento más importante del proceso de trabajo: el enfrentamiento conmigo misma, que no puede ser sino sola, pero en el que termino por diluirme con todos. Esa es una posibilidad preciosa que me da el arte.

Debemos cuidar la capacidad del mundo imaginario que existe en nuestro interior, lo mismo que cuidamos nuestra vida; no debemos pensar que eso depende de nuestra voluntad. No depende de ella, sino de la ayuda tangible o intangible de mucha gente: poesía, pintura, literatura, filosofía, naturaleza y Universo. No lo debo a mí mismo sino a ellos.

La imaginación, la vida y la energía que está en mi interior, las debo también a la gracia de los otros. El otro y yo somos el mismo.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Kazuo, Ohno, "Kazuo Ohno, el filósofo", 107.



La búsqueda plástica es una búsqueda de sí mismo, ponerse a mirar y a mirar al interior de una. Es por ello que no puedo separar mi trabajo de mis procesos vitales. La energía que los impulsa, que los hace estar en continuo movimiento es la misma. Cada acción y actividad está relacionada con otra.



Para comprender la importancia de lo liviano

contemplo y dibujo la semilla que vuela y como menos.

Y cuando contemplo y dibujo la semilla que vuela y como menos,

me doy cuenta de la importancia de la levedad.

Así es.

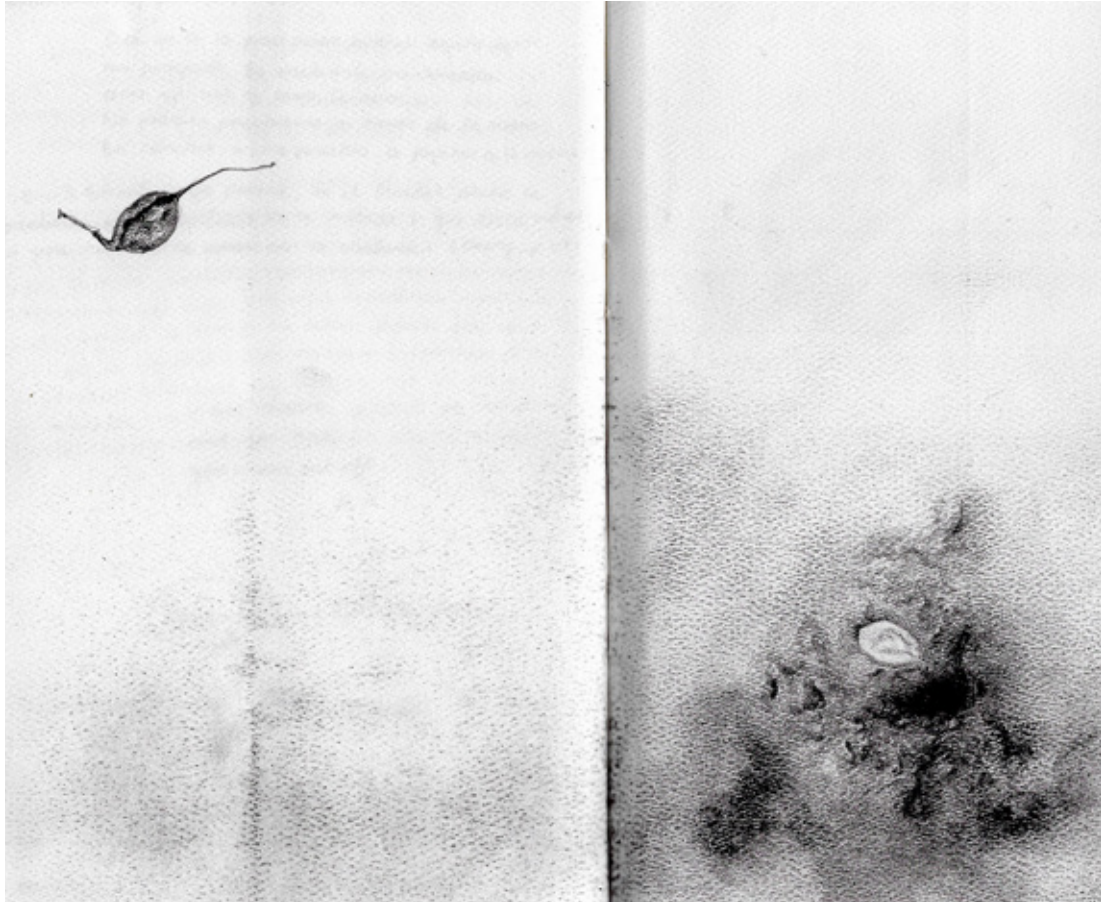
Todo está en relación.

Con el Universo.

Con el moho.

Con un grano de sal

*Desprendiéndose (boceto), sin fecha, 2019. Cuaderno de bitácora no. 3.*



*Semilla en la tierra o el origen* (boceto), sin fecha, 2018. Cuaderno de bitácora no. 1.

La muerte y la vida son indivisibles; el alma y el cuerpo también lo son. A pesar de ello, la muerte viene indefectiblemente igual que un nacimiento, todos los fenómenos del Universo representan la figura del alma. El lugar de la danza es el útero de la madre y es el útero del Universo. [...] Las experiencias anteriores a la concepción (ya sea el bien o el mal) y todas las experiencias habidas desde el nacimiento de la vida hasta el presente, están relacionadas.

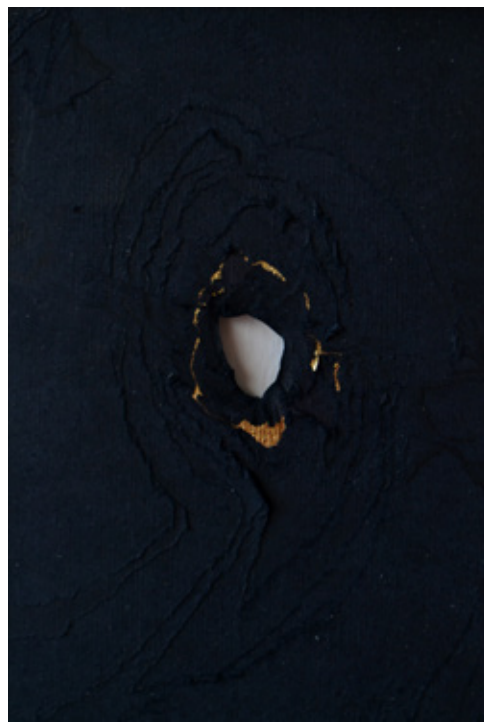
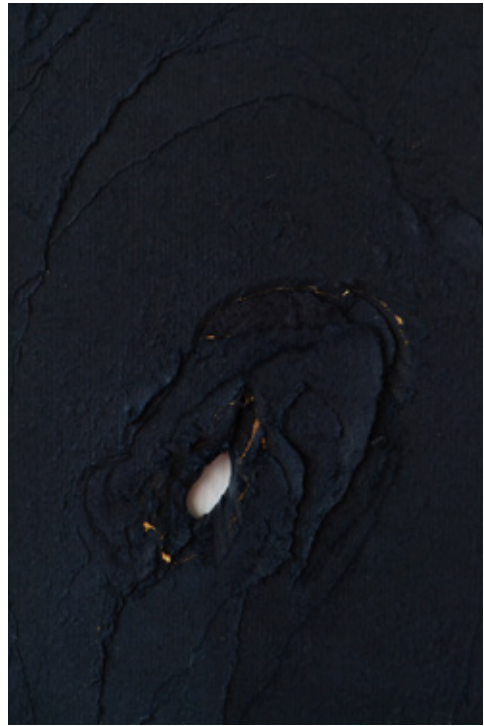
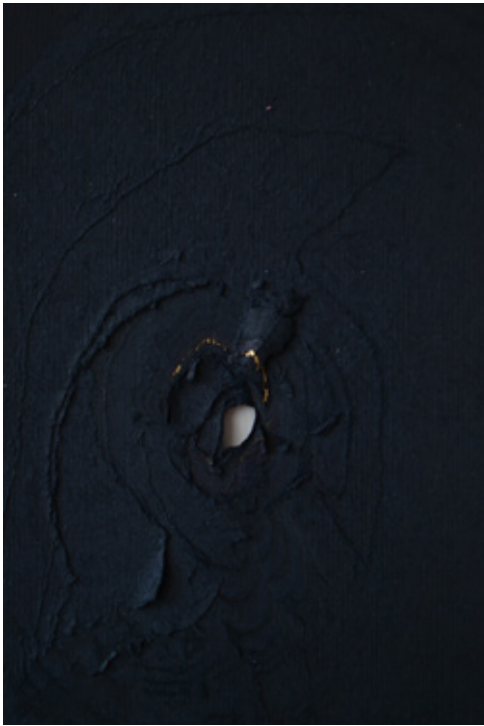
[...] Una obra genera otra, todas las posteriores también ejercen influencia sobre las siguientes, porque tienen relaciones muy profundas.<sup>88</sup>

Las relaciones entre mis piezas, durante su proceso de creación, pueden no ser tan obvias a veces. Pero están entrelazadas por el mismo pulso y soplo vital.

Ahora debo hablar sobre mi trabajo artístico propiamente dicho, sobre mi proceso de creación. Todo lo que he dicho antes ha sido un intento por acercarme a su razón de ser, pero creo que mi proceso como tal no puede ser explicado. La forma de hablar de mi propio trabajo no puede ser explicativa o descriptiva, mucho menos demostrativa. Debe ser parte constitutiva del mismo, y con ello conferirle a las palabras su justa importancia y su poética.

---

<sup>88</sup> Ohno, 81.



Serie *Origen* (I, III, V, VI), 2018. Decollage. Papel y hoja de oro falso. 17 x 12 cm c/u.

Tengo tanta fe en el arte así como la tengo por la vida porque para mí son la misma cosa. Mi trabajo es el resultado de mi vida [y viceversa], de cada experiencia, de cada momento, de cada punto.

You know, you cannot dance Butoh, if some sentence exists or some picture exists exactly copy or exactly interpretation and is not possible. Like life, every life is so different, you cannot explain your life from baby until old and die, of course that is the process that everybody did, or every human being but you never can explain exactly so you must explain what you feel during this history and it is exactly if you dance with your body.<sup>89</sup>

La experiencia, que sólo puede ser vivida por ti mismo, no siempre tiene palabras para ser pronunciada. En mi caso, no tengo palabras para más de la mitad [y más allá] de mí misma. Además, hay cosas que no tienen por qué ser verbalizadas, vistas o escuchadas. Me parece hermosa la posibilidad y la existencia del silencio. La posibilidad reina en el silencio. No toda pregunta tiene una respuesta. Gracias a lo que no existe existimos. No quiero explicar todo lo que experimento porque simplemente no puedo. Las palabras, al final, no tienen tanto peso porque nada lo tiene. La creatividad y la creación ocurren en el silencio, en la quietud. No, no hay contradicción.

El arte es un vehículo, más que un fin, por el cual me es posible expresar mi existencia, mis experiencias, en conjunción con la naturaleza.

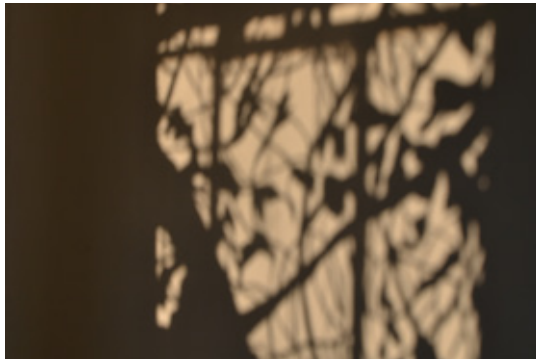
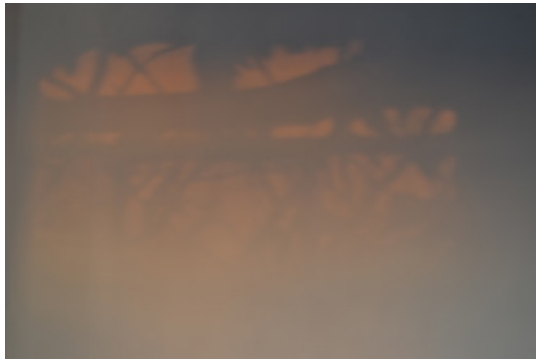
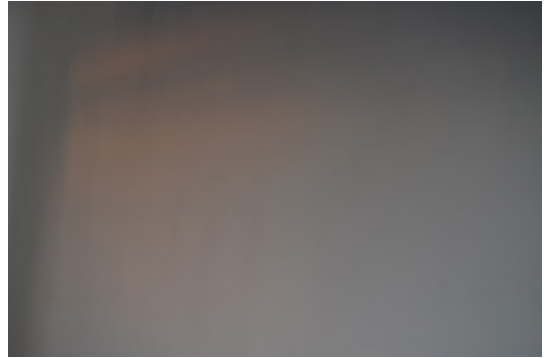
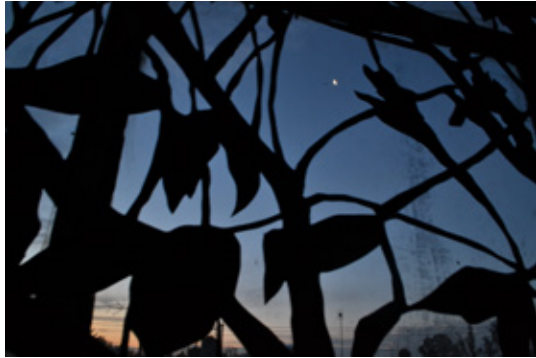
We have, not only body and spirit. And Kazuo Ohno gave me, that's my opinion, gave us, for the first time how important it is to create something with spiritual honesty. That means, you must be honesty to yourself, you must be honesty to the nature.<sup>90</sup>

Tenemos pocas certezas, quizá solo una: morir, el cese del aliento. De repente, esa certeza te golpea como una gran ola, y despierta en ti vivacidad. Debe ser ese recuerdo, o, más bien, el "instinto" de la vida –del que habla Ohno–, el de apreciar y agradecer la vida, que por ende te hace consciente de tu cuerpo, forma y materia en la que ella se manifestó. ¿Cómo ser honesta conmigo misma? ¿Cómo ser honesta con la naturaleza? Comprendo este proceso cuando veo las plantas. Desde el pequeño capullo, la plenitud de la flor u hoja y, luego, el marchitamiento. Pero muchas veces una flor nunca llega a ser (la posibilidad). Y veo dentro de mí. Lo que realmente me importa es la participación y la unión con la naturaleza, con el Universo. Las formas de manifestarse serán dadas por la intuición, por las condiciones espacio-temporales, por los propios materiales.

---

89 Endo, *Dancer in Between. A portrait of Butoh with Tadashi Endo*. 2017. <https://youtu.be/yIa-ZhPEByo> «¿Sabes? No puedes bailar Butoh, si una oración existe o si una pintura existe, no es posible hacer una copia o una interpretación exactas de ellas. Como la vida, cada vida es tan distinta, no puedes explicar tu vida desde bebé hasta anciano y hasta tu muerte, claro que ese es el proceso de todo el mundo, o de cada ser humano, pero nunca podrás explicarla a detalle, así que debes explicar lo que sientes en esta historia y eso es precisamente lo que haces si bailas con tu cuerpo.»

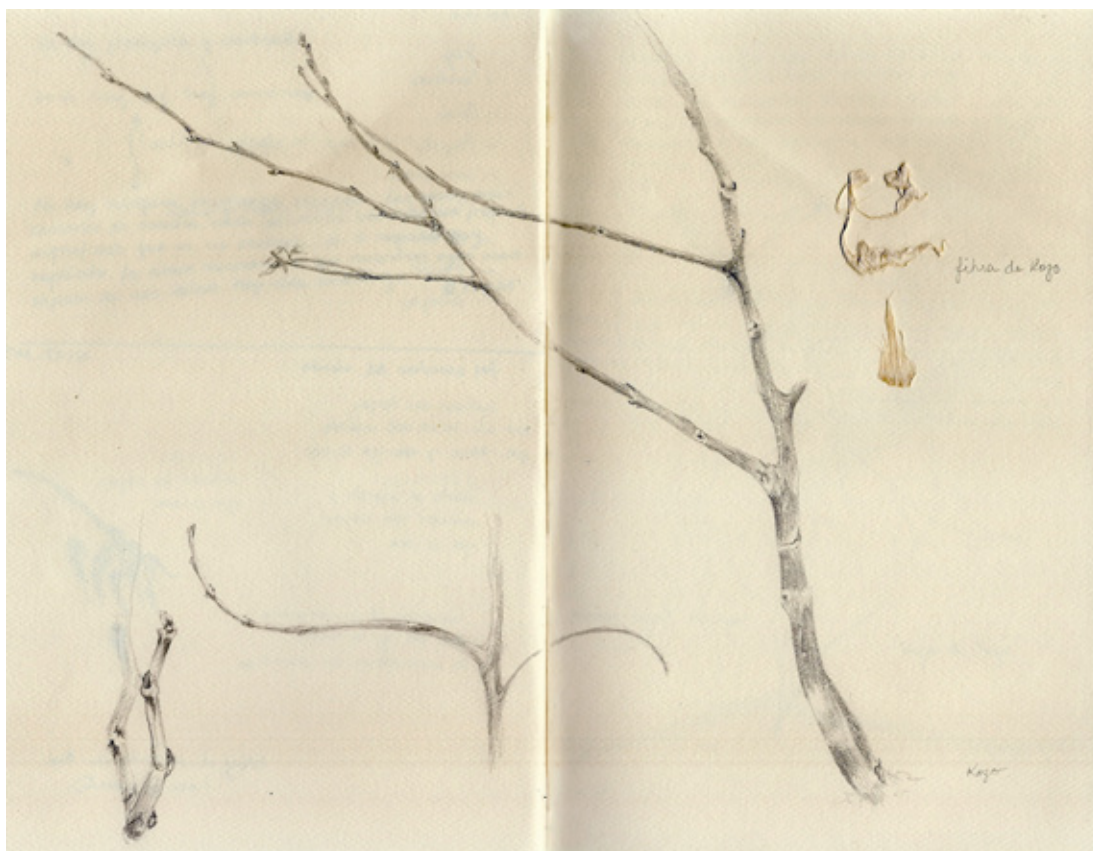
90 Endo, 2017. «No solamente tenemos cuerpo y alma. Y Kazuo Ohno me dio, en mi opinión, nos dio, por primera vez, la importancia de crear algo con honestidad espiritual. Eso quiere decir que debes ser honesto contigo mismo, debes ser honesto con la naturaleza.»



*Reloj de sombras*, 2018. Esténcil montado en la ventana de mi habitación. Registro fotográfico. En orden de izquierda a derecha: 1 Esténcil y la luna. 2. Imagen fotografiada a las 07:00 h. 3. Imagen fotografiada a las 07:30 h. 4. Fotografía tomada a las 08:00 h. 5. Imagen fotografiada a las 9:00 h. 6. Fotografía tomada a las 11:00 h. 7. 11:30 h.

Cómo tener presente mi proceso, cómo hacer presente el tiempo, lo cíclico, en mi día a día. Fue cuando comencé a trabajar con la luz y las sombras, e hice, entonces, un estencil de un árbol del tamaño de mi ventana y lo coloqué ahí. Cada mañana al amanecer se dibujaba sobre la pared, frente a mi cama, la figura del árbol. Era muy emocionante ver su aparición, pero lo que más me gustaba era ese momento indefinido, que a nadie pertenece, en el que la imagen no está nítida, en el que aún no es. Es un momento de silencio.

Cuando estuve en el Museo Vivo del Papel<sup>91</sup>, en Veracruz, pude hacer un poco de tareas en el cultivo de la planta de *Kozo* que recién crecía. Arrancamos la hierba u otras plantas que pudieran quitar nutrientes a la planta con la que después de varios meses harían papel japonés. Cuando la tierra quedó libre de plantas ajenas, pintamos la parte superior de los pequeños troncos de *Kozo* en crecimiento con pintura acrílica, para protegerlos de la humedad y del clima en general. Este proceso es necesario, sobre todo cuando la planta aún no tiene hojas, pues éstas llevan a cabo la tarea de proteger el tronco y las raíces.



*Apunte de planta de Kozo y fibra de Kozo, sin fecha, 2019. Cuaderno de bitácora no. 3.*

Las plantas necesitan 50 por ciento de tierra y 50 por ciento de aire para crecer.

¿Cómo respiras?      ¿Cómo comes?      ¿Cómo te nutres?

<sup>91</sup> En febrero de 2019 como parte de mi investigación del posgrado realicé una residencia artística en la Ceiba Gráfica, La Orduña, Veracruz, México. En ese lugar se encuentra el Museo Vivo del Papel.

Mi proceso de trabajo es el mismo que en la vida. Lo que hago cotidianamente. Ello me permite ser congruente. Para entonces, en aquel momento cuando arranqué la hierba y le eché cal a las hormigas de la tierra en el cultivo, inconscientemente abandoné otro pedazo de la lucha. La lucha es una que había tenido desde siempre, bien profunda. Empezó a salir, a verse clara. La veo clara en cada pieza, se materializa. Mi proceso está estrechamente vinculado con los demás sucesos de mi vida, pues en el trasfondo los conecta nuestra verdadera naturaleza. Inconscientemente, como dice Ohno, venimos originalmente con la aparente contradicción «vida-muerte» dentro de nosotros:

«Tener la propia muerte dentro de uno como la fruta contiene a la semilla.»<sup>92</sup>

Son una sola. La vida y la muerte.

Aunque casi invisible  
de la semilla voladora  
su sombra

Página siguiente ⇨ *Boceto de semillas*, sin fecha, 2019. Cuaderno de bitácora no. 3.

---

<sup>92</sup> Kazuo, Ohno, “Kazuo Ohno, el filósofo”, 68.





Aparentemente es una contradicción, pero no lo es, o, si se quiere si es que no se puede visualizar de otra manera, es una contradicción natural, insoluble, perfectamente armonizada y unida. Esta verdad choca en un mundo constantemente dividido. La unidad viene cuando abrazas las contradicciones, las propias, sobre todo. Cuando abrazas al monstruo que eres tú misma. El verdadero amor, que es libre y creativo, no está dividido, consiste en aceptar y abrazar el todo. El todo no es blanco ni es negro. El todo es blanco y negro a la vez. Esa es la perfecta armonía, la belleza real de las cosas.

I feel that in our life also the space in between that is our existential zone and I love to exist in between zone, I like that I can be this side, that side, also even not, for nobody's space I exist.<sup>93</sup>

El proceso de creación lleva su tiempo y espacio; éste es el mismo que mi proceso vital, es decir, el tiempo-espacio necesario para internalizar cada momento y suceso que más que nada se compone de fracasos. Uno tras otro. «Uno ve dentro de sí mismo el proceso del error.», dice Taisen Deshimaru. Ese es el verdadero enfrentamiento. Eso es intimar. Y ocurre que hacer una pieza, un dibujo, revela parte de esa intimidad plásticamente, con su lenguaje particular que es a la vez universal. Uno que jamás podrá ser dicho con palabras. Es transformante, renovador.

*Doblarse para permanecer íntegro; doblarse para mantenerse recto;  
vaciar para una plenitud; marchitarse para una renovación.  
Con menos hallamos, con demasiado nos extraviamos.  
Los santos adoptaban el uno para ser la regla del mundo.*

Laozi

En silencio me enfrento cara a cara con aquello que me desarticula, que me ha roto, que hace que el cuerpo me duela. Y cada vez excavas más, quieres llegar más profundo. Abres la ventana y en medio de la oscuridad de la noche descubres al gato sentado, entregado a la luna, moviendo su cola; y ahí te quedas mirándolo. Esa es una imagen muy potente que tuve el otro día. Entonces cada vez que me percató de que el gato se pasea afuera de mi ventana me asomo. El gato y yo nos miramos a los ojos.

And I think Butoh show us, through the dance art our dark zone. Usually we don't want to see it but look, but not only look and then cut, look more, look more, look more, more... And this becomes grotesque but at the same time so different aesthetically then finally. Wow! That is the miracle zone!<sup>94</sup>

93 Endo, *Dancer in Between*, 2017. <https://youtu.be/yla-ZhPEByo> «Siento que en nuestra vida el espacio en medio es nuestra zona existencial, y me encanta existir en esa zona intermedia, me encanta estar de este lado, de ese lado, e incluso no estar, no existir en el espacio de nadie.»

94 Endo, 2017. «Y creo que el Butoh nos muestra, a través del arte de la danza, nuestra zona oscura. Normalmente no queremos verla pero miren, y no solo miren y corte, vean más, vean más y más, más... Y esto se vuelve grotesco, pero al mismo tiempo tan distintamente estético y luego, finalmente: ¡wow, esta es la zona milagrosa!»



*Apuntes de las sombras de plantas*, 2019. Carbón sobre papel. 60 x 45 cm.

Te quedas a bailar en lo más oscuro, comienzas a habitar ese espacio, a abrazarlo. Aunque mi manera de habitarlo y abrazarlo es con el dibujo. Algo que me gusta mucho cuando dibujo las sombras de las plantas es que la luz y las sombras cambian todo el tiempo, y hay una zona entre ellas que no se puede distinguir, es esa zona intermedia de la que Tadashi habla respecto al butoh. Te mueves en esos espacios constantemente, de un lado a otro.

*Ma* en japonés se refiere a la zona intermedia: «*Ma* exists in Japanese life everywhere, not only the *Ma* form the Buddhism. Japanese life has a lot of *Ma*, and *Ma* was more important than this side or other side or black and white»<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Endo, 2017. «*Ma* existe en la vida de Japón por todos lados, no solo existe el *Ma* del budismo. La vida de Japón tiene mucho *Ma*, y *Ma* fue más importante que este lado u otro lado, que negro o blanco.»



*Apuntes de las sombras de plantas II*, 2019. Carbón de planta de *Kozo* sobre papel de *Kozo*. 60 x 45 cm.

Existir en lo difuso, aceptar la penumbra en el mundo y en mí.

Aceptar mi condición breve, mi corporeidad.

El movimiento de las sombras y la luz también dice

que nada es permanente,

que no hay nada definido,

que sea fijo.

No lo olvides,

estos sentimientos

estos pensamientos

también pasarán.

Página siguiente ⇄ *Apuntes de las sombras de plantas III*, 2019. Carbón sobre papel. 60 x 45 cm.



Hay un haiku de Rikuto en el que se habla de la palabra *kuma*, y del que Vicente Haya menciona sobre este poema, entre otros sentidos, la referencia a la manifestación como forma de ocultamiento, pero, ¿qué nos negamos a ver y por qué?

En la inmensidad de un cielo  
sin sombras ni recovecos  
se esconde la alondra

La palabra *kuma* es el espacio que hay entre luz y sombra, o entre un color y otro color. También significa: “recodo de un río, lugar recóndito, defecto, ojera”. *Kuma* es, en todo caso, un lugar que no está claro, que no es limpio, en el que se pueden esconder cosas. Y más allá de los auténticos significados, en este caso –además– *kuma* connota a *kumo* (nube). [...] se trata de eso: de esconderse en la imposibilidad misma de hacerlo. Ocultarse en la exposición plena. Como hace el principio sagrado que sostiene el mundo y cuya manifestación es el mundo. La manifestación como forma de ocultamiento; la evidencia como forma de desaparición. El velo nunca está en realidad; está en nuestro ojo.<sup>96</sup>

Hay un momento, en el transcurso del día y de la noche, que no pertenece a nada ni a nadie. *Kuma* es lo indefinido, lo difuso, lo sugerido. No es de la luz ni es de la sombra. Es la incertidumbre. La que nos abarca desde que somos concebidos. Pero también la posibilidad. La de ser y la que pudo haber sido y, al final, no fue. Porque la existencia se concreta, también, gracias a todo aquello que no logró manifestarse. Es territorio del quizá. Es una triste, bella e hiriente nostalgia la de esa luz difusa, casi moribunda, que también nos conforma, y que en cualquier momento puede apagarse. La única certeza que tenemos y tan doliente. *Kuma* es dominio del silencio más que de palabra y la forma. Un reconocimiento a lo otro negado. Un elogio a lo rechazado sólo por no tener un nombre y a la inseguridad del ser humano que eso le provoca. Un elogio a la vastedad que no podemos asir, porque, simplemente, no podemos.

*Kuma* es un abrazo a la penumbra, a la del universo vivo y a la propia. A la luz difusa que una vez fuimos y que se extinguió. A todo aquello que no pudo ser.

Página siguiente ⇨ *Sombras en movimiento* (boceto), 26 de febrero de 2019. Cuaderno de bitácora no. 3.

---

<sup>96</sup> Haya, *Haiku-dô*, 36-37.











La luz de la luciérnaga  
sobre mi cabello  
me quedo quieta





*Sugerencias*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.





*Luz mortecina II*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.







*Sugerencias II*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.





*Luz mortecina I*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.





*Sugerencias I*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.





*Kuma II*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm

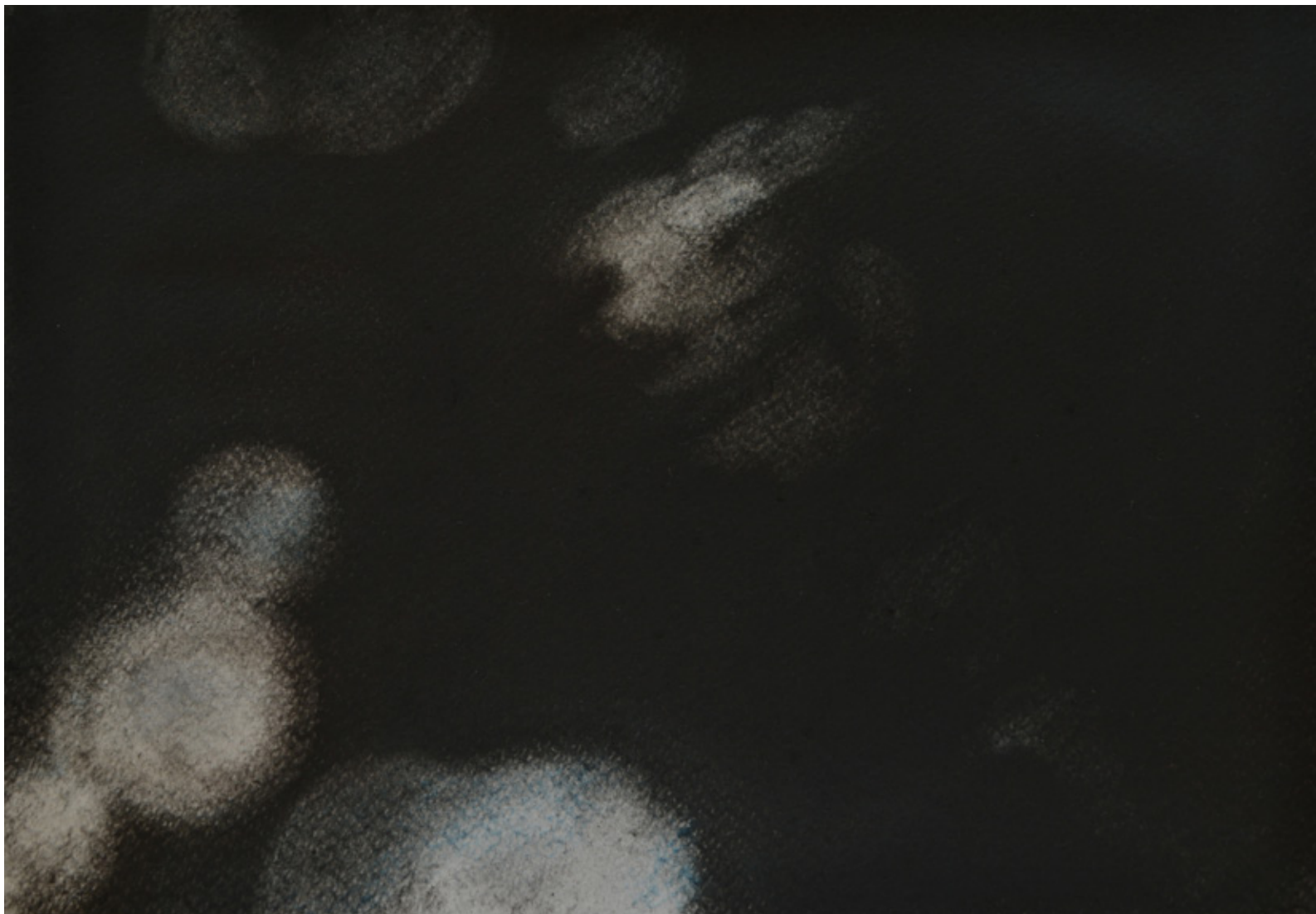






*Profunda presencia*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.





*Lo difuso*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 17.5 x 25 cm.





*Kuma*, 2019. Carbón y pastel sobre papel china. 17.5 x 25 cm.

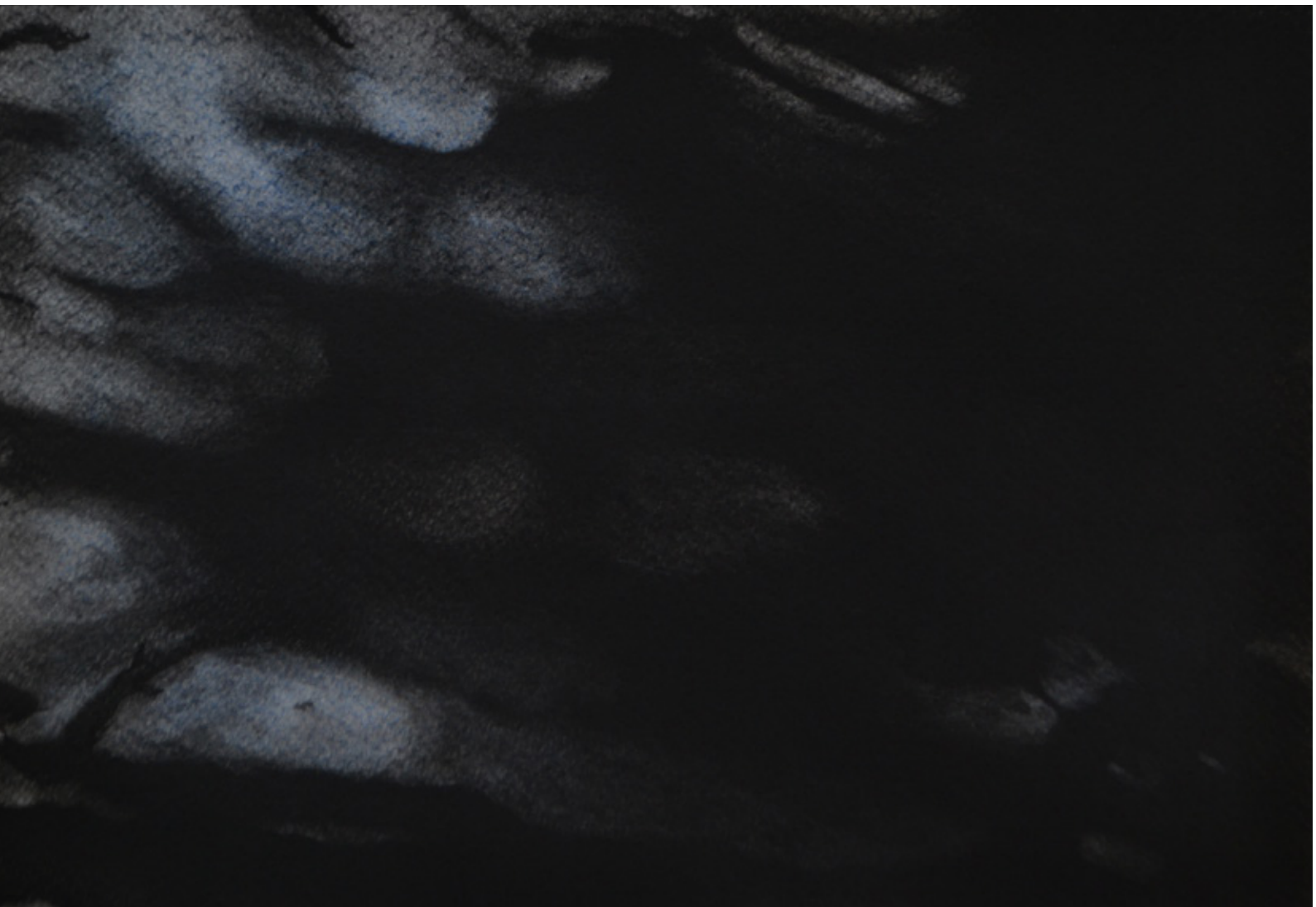




*Kuma I*, 2019. Carbón y pastel sobre papel china. 17.5 x 25 cm.







*Sugerencias III*, 2019. Carbón y pastel sobre papel. 25x 17.5 cm.



IV  
Breves gestos de amor (o breves reflexiones finales)

*Lo blando es más fuerte que lo duro;  
el agua es más fuerte que la roca,  
el amor es más fuerte que la violencia.*

Herman Hesse

*La vulnérabilité n'est pas une faiblesse [...].  
Fuir la vulnérabilité c'est fuir l'essence de notre nature.*

David Whyte

Me dijo que no me detuviera, que en estos tiempos tan difíciles, tan disímiles, tan desolados quizá, el arte era necesario; que los seres humanos creadores, los llamados artistas, eran indispensables. Ellos los que crean, los que dan al mundo, sólo porque sí y para nada, eso llamado 'arte', eso llamado 'creación', los que hacen pequeños gestos de amor.

Las siguientes breves reflexiones apuntan a nuevas preguntas que han surgido a lo largo de este trabajo, que dirigen, pues, a nuevos caminos e indagaciones. Como la creación es, como la naturaleza es.



Cuanto más íntimo te vuelves más descubres, en lo más oculto y profundo de ti, tu fragilidad, tu vulnerabilidad, tus quiebres, tus roturas. Inevitable o no, todo este proceso, es decir, del que he hablado aquí, me ha hecho sumergirme en aguas cada vez más profundas. En las que miro y palpo a pesar de la incomodidad y del dolor que eso genera, a pesar también de los antiguos dolores que han quedado rezagados en las endiduras del cuerpo, de la carne, de la sangre, y que comienzan a emanar. ¿Cómo estar con eso? ¿Cómo hacer con eso? ¿Cómo acariciarlo? ¿Cómo abrazarlo amorosa y dulcemente? ¿Cómo en un mundo en el que la vulnerabilidad, el fracaso y la negatividad son relegados, omitidos, no permitidos?



El Noguchi Taiso<sup>97</sup> se basa en una imagen metafórica del «ser primitivo». Esta se trata de una bolsa de piel llena de agua en la que flotan y oscilan los órganos, huesos, músculos; y que tiene miles de micro hoyos por los cuales respira. «El cuerpo no es un sólido, sino es como un gel, como un huevo crudo. Es importante percibir el líquido, lo que ayuda a tener una idea holística del cuerpo, que es un sinfín –la visceralidad–, una ruta siempre plena y rica de autoconocimiento»<sup>98</sup>. Si el cuerpo es una bolsa de agua, la Luna mueve esa agua así como mueve los mares por la fuerza de gravedad que ejerce sobre el planeta. Si el cuerpo no es sólido se puede atravesar, es permeable. Así como el agua y la Luna fluyen también el cuerpo lo hace, mi útero lo hace en conexión con las fases lunares. El cuerpo es cíclico porque la naturaleza lo es. Alíneate al cosmos, a su ritmo, a sus movimientos y pausas, a sus sonidos y silencios.



En silencio, aprender a dialogar con el cuerpo, con su vulnerabilidad. Ser vulnerable es parte de nuestra naturaleza, es fluir con ella, dejarse ser con ella, integrarse a ella. ¿Por qué querer eludir el dolor? ¿Cómo se puede eludir el dolor? Parece, ahora, inimaginable el silencio como conocimiento, como saber, como lengua, ¿será porque es ahí donde el dolor se hace presente? Pero, ahí mismo, al dolor lo dejas ir cálida y dulcemente, se desvanece. En silencio todo se desvanece. También los porqués y paraqués. La «fantasía de la invulnerabilidad»<sup>99</sup> se deshace entre los dedos, como la arena, como cualquier idea.



Quizá esa sí sea la rotura de la humanidad más grande y profunda, la de separar. Esa fragmentación que avanza velozmente, que niega lo vulnerables que somos y cuya respuesta más inmediata ante este hecho es el miedo. ¿El miedo a qué? ¿El miedo a tu propia fuerza? El cuerpo lo susurra, lo canta y lo grita. En mi cuerpo, en mi corporalidad femenina, siento los nacimientos y las muertes. Es la naturaleza creativa manifestándose. En mis manos, en mi vientre. Accionan desde lo inconmensurable, lo inefable. Es tormenta que se agita con frenesí. Impacta la tierra; y la ola las piedras. No se le puede frenar. Su música es una a la que no se le puede callar.

---

97 Sakiko Yokoo, “Dejar el ego o hacia la caótica sensibilidad visceral”, (Clase magistral en línea, Variaciones Butoh 2020, Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, México, 29 de agosto de 2020). El Noguchi Taiso «es un modo para explorar qué son los seres humanos; comenzando por la sensación corporal». Fue fundado por Michizo Noguchi (1914-1998) quien decía: «Yo creo en la posibilidad de la transformación humana a través de Taiso. Para mí Taiso no es algo especial y difícil como la gimnasia olímpica, se trata de amabilidad y alivio. A lo que hago la gente le llama “Noguchi Taiso”, pero si uno empieza a practicar y a comprender la filosofía detrás de Noguchi Taiso, lo asimila y desaparece el nombre propio “Noguchi”. Se vuelve sólo Taiso pero es el de esa persona. Y si se sigue practicando, y se vuelve parte de la vida cotidiana, es decir, lo “inconcientemente”, también desaparecerá la palabra “Taiso” (ejercicio). ¿Entonces qué es lo que queda? “¡Una persona transformada!”».

98 Yokoo, 2020.

99 La «fantasía de la invulnerabilidad» es un término empleado por Lola López Mondéjar que hace referencia al ser humano contemporáneo, con la cual se identifica y que se trata de un rechazo a «la percepción de la debilidad de formas muy distintas», por ejemplo, el imperativo de la alegría que niega y huye del conflicto y del malestar en lugar de afrontarlo e intentar comprenderlo.

\*\*\*\*\*

Oscilación del agua: lo que se movió y removió con fuerza se aquieta. El ritmo es otro y cede al silencio. Una gota cae delicadamente, cristalina, y silencio. Todo es suave. El agua oscila entre los deseos, las ilusiones y la sabia serenidad. Las aguas oscilan cuando la Luna inhala la luz y la exhala hasta quedar vacía. El cuerpo se llena también y luego pierde peso, se evapora y vuelve a caer. Natural, su movimiento es un flujo natural. Vapor, gota y tormenta. ¿Cómo se mueven mis manos sobre el papel? ¿Sobre el papel? ¿Qué dicen las manos? ¿Qué dice el vientre? ¿Cómo y con qué te mueves? ¿Quién se mueve?

El universo



## Bibliografía

*At Eternity's Gate*. 2018. Dirigido por Julian Schnabel. Estados Unidos, Francia: Iconoclast, Riverstone Pictures.

Addis, Stephen. 1995. *HAIGA. Takebe Sōchō and the Haiku-Painting Tradition*. Virginia: Marsh Art Gallery, University of Richmond.

----- 1989. *The art of Zen. Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925*. New York: Harry N. Abrams Incorporated.

Andrés Alzola, Sonia. 2013. "Signos de Wabi Sabi, Mono no Aware y Yūgen en el Land Art europeo de la década de los setenta. Los paseos de Hamish Fulton y Richard Long como ejemplo paradigmático". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/31647>

Barthes, Roland "El haiku", *Xul, signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, 3 de diciembre de 1981, 16. [https://www.bc.edu/research/xul/xul\\_03/index.html](https://www.bc.edu/research/xul/xul_03/index.html)

Bedini, A. Silvio. 1963. "The scent of time. A study of the use of fire and incense for time measurement in oriental countries". *Transactions of the American Philosophical Society* 53 (August 1963).

Berger, John. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Cheng, François. 2015. *Cinco meditaciones sobre la muerte*. Madrid: Editorial Siruela.

----- 2013. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Editorial Siruela.

----- 2007. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Editorial Siruela.

----- 2006. *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*. Valencia: Editorial Pre-textos.

*Dancer in Between. A portrait of Butoh with Tadasbi Endo*. 2017. Dirigido por Camila Geofroy, producido por Eduardo Oliveira. Bauhaus-Universität Weimar. <https://youtu.be/yla-ZhPEByo>



*Der Antilopenkuss. Portrait Boris Nieslony*. 2010. Dirigido por Gerald Harringer. <https://youtu.be/BPGD1C6dE68>

Dunning, Jennifer. 1998. "Arts", *The New York Times* (Archive), June 30. <https://www.nytimes.com/1988/06/30/arts/review-dance-japanese-images-of-water-lilies.html>

Eliasson, Olafur. 2012. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.

Fraleigh, Sondra, Tamah Nakamura. 2006. "Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo", *Routledge Performance Practitioners*. Nueva York: Routledge. <https://issuu.com/revistadco/docs/butoh>

Franck, Frederick. 1973. *The Zen of Seeing. Seeing/Drawing as meditation*. New York: Vintage Books Edition.

Han, Byung-Chul. 2016. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Editorial Herder.

----- 2015. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Editorial Herder.

Haya, Vicente comp./trad. 2005. *Haikus japoneses de vuelo mágico*. Barcelona: Editorial Azul.

----- 2008. *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*. Barcelona: Editorial Kairós.

Heidegger, Martin. 2009. *El arte y el espacio*. Barcelona: Editorial Herder.

----- 2003. *Camino de campo*. Barcelona: Editorial Herder.

Ishimoto, Kae. "27 noches para 4 estaciones". Clase magistral en línea realizada en el marco de 'Variaciones Butoh 2020' del Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, México; en el Archivo Tatsumi Hijikata, Centro de Arte de la Universidad de Keio, Japón, 27 de agosto de 2020.

Jullien, François. 2008. *La gran imagen no tiene forma o del no-objeto por la pintura*. Barcelona: Alpha Decay.

Kazuo, Ohno. 1995. "Kazuo Ohno, el filósofo, el maestro". En *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*, editado/coordinado por Gustavo Collini Sartor, 47-116. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.

Labbate, Ariadna "Reportaje a Ariadna Labbate, monja zen", entrevistada por Pablo Solís Gariboldi, Uritorkidas, 06 de abril de 2020, <https://uritorkidas.com/reportaje-a-ariadna-labbate-monja-zen/>

- Nishida, Kitarô. 2006. *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Pallasmaa, Juhani. 2012. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- 2006. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 2010. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: poesía Hiperión.
- Suzuki, Daisetz. T. 2010. *Budismo Zen*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Tanahashi, Kazuaki. 1998. *Brush Mind*. Berkeley: Parallax Press.
- Tanisaki, Junichirô. 2018. *El elogio de la sombra*. Gijón: Satori Ediciones.
- Tsé, Lao. 2003. *El libro del Tao*. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/656308.pdf>
- Tusón, Jesús. 1997. *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Viala, Jean, Nourit Masson-Sekine ed. 1991. *Butoh. Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co.
- Vilém Flusser, “Fragmentarios”, en *Revista Palabrerías*, junio 2019. <https://revpalabrerias.com/2019/06/10/fragmentarios>
- Yokoo, Sakiko, “Dejar el ego o hacia la caótica sensibilidad visceral”. Clase magistral en línea, ‘Variaciones Butoh 2020’, Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, México, 29 de agosto de 2020.
- Zamora, Fernando, et al. 2002. “Imagen y razón: los caminos de la creación artística”. En *Arte y diseño, Experiencia, creación y método*. México: Universidad Autónoma de México.
- Zi, Lie. 1987. *El libro de la perfecta vacuidad*. Barcelona: Editorial Kairós.

