



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

SECRETARÍA DE POSGRADO

**La escritura. Entre la crisis logocéntrica de
Occidente y la ascesis caligráfica de Oriente. La
escritura japonesa como caso.**

Lic. Guillermo Goicochea

Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía

Director: Dr. Oscar Esquisabel (CONICET-UNLP)

Co-directora: Dra. Cecilia Onaha (CONICET- IRI-UNLP)

La Plata, 24 de junio de 2021.

Índice

Agradecimientos 7

Primera parte: La crisis logocéntrica de Occidente

Introducción 8

Capítulo 1: La *Destruktion* como tarea (o cómo aproximarse al origen)16

1- Porqué este tránsito (o destruyendo a Heidegger)

1a- La madeja: intersecciones y ramificaciones (brevísimas genealogías del pensamiento heideggeriano hasta *Ser y Tiempo*)19

1b- El paso de la crítica teológica al nuevo planteo frente a la filosofía: Lutero y Aristóteles, y las etapas “Friburgo” y “Marburgo”

2- De camino a *Ser y tiempo* 24

2a- Ovillando el hilo conductor

2b- *Natorp-Bericht*: apuntes para una tarea (o Aristóteles como excusa) 26

2c- Ontología. Hermenéutica de la facticidad (1923) 33

2d- *Ser y Tiempo* (1927): arribando a la meta 37

2e- El párrafo 6: (o el modo de pasar de lo metodológico a lo ontológico) 40

Capítulo 2: La herencia: hijos y *entendidos*

1- De Gadamer (uno) a Derrida (otro): *¿políticas de la amistad?* o la tensión entre lo propio y lo extraño 46

2- La obstinación gadameriana por el diálogo/el apacible silencio derrideano (o la madeja enredada) 50

3- Diferir la conclusión (o algunas consideraciones a modo de cierre) 62

Capítulo 3: La recuperación de los “derechos gramatológicos” para Occidente

3a- Breve introducción y justificación a los tres autores (Derrida, Foucault y Barthes) 66

3b- Prefacio – prólogo – pretexto a Derrida	68
3c- Derrida: Cómo no escribir	71
1- Travelling por el pachwork derrideano	74
2- Variaciones de una fea palabra	88
3- Derivas de una Gramatología como <i>programa</i>	106
4- Breve genealogía del nombre	107
5- ¿Por qué escritura?	115
Capítulo 4: Escribir Foucault, o la peligrosa apuesta por el rostro	125
1- La escritura como una forma de la muerte: escribir el pasado	127
2- Foucault, escribiendo de sí (I: la teoría del cuidado)	135
3- Foucault, escribiendo de sí (II: la práctica del cuidado)	138
4- Un <i>otro</i> , o el Oriente de Foucault	142
Capítulo 5: Barthes, o la estética existencial de lo que se desvanece	149
1- ¿Cómo escribir? (Barthes, el <i>écrivain</i>)	157
2- ¿Qué escribir? (Barthes, el <i>écrivain</i>)	165
3- <i>Incipit</i> travesía: la bisagra japonesa	177
 Segunda Parte: La <i>ascesis</i> caligráfica de Oriente: Las derivaciones y variaciones éticas y estéticas: marcas de subjetividad en lo escrito como salida al logocentrismo	
Capítulo 1: Preludio Babel (o el laberinto de las escrituras) Breve introducción genealógica de la escritura	185
1- La tela <i>histórica</i> que envuelve la tela	193
2- Leroi-Gourhan: la tela envolvente	198
3- Una escritura antes de las letras (tejiendo la segunda tela)	209

Capítulo 2: Entre los ríos: las puntas afiladas para escribir (Sumeria)	212
1- Hacer palabras con arcilla	216
2- De hacer cuentas a escribir cuentos	218
Capítulo 3: Egipto: esculpir y pintar angostas las palabras	222
1- Al principio fue la piedra	223
2- De los dioses al pueblo	227
Capítulo 4: A medio camino, la crisis griega: de la oralidad a lo escrito (poetas y/o filósofos de un ¿Cercano Oriente?)	
1- La escritura en Medio Oriente	232
2- Grecia: el ingreso alfabético a Europa, el nacimiento de Occidente	235
3- Platón el farmacéutico: la escritura, el antídoto (a veces es peor el remedio) ...	245
Capítulo 5: Escribir en el país del centro (中国- Zhōngguó)	262
1- Los <i>hànzì</i> como iniciación	264
2- La osteomancia: leer y beber huesos de dragón	265
3- Existe China porque su escritura	272
4- Sinoesfera: el Imperio de lo escrito	276
Capítulo 6: El país de la escritura	285
1- <i>Phármakon</i> : el veneno chino	286
2- El veneno y la farmacia japonesa	290
3- El <i>kanji</i> , la cápsula	293
4- Escribir con mano de mujer	297

5- Breve digresión: efectos gramatológicos (mano de mujer, escritura de hombre)	298
6- Escribir los cortes	302
7- El peor remedio	303
8- Breve intervención gramatológica	305

Capítulo 7: La escritura como ascesis en Oriente: antroplastía del placer

La escritura de-sí en China y Japón

7a- El *shūfǎ* (書法): la escritura regulada por el centro (中)

1- Los <i>estilos</i> chinos: del punzón al pincel	308
2- Pintar las ideas y las emociones	311
3- Los cuatro tesoros (<i>wén fāng sì bǎo</i> -文房四宝)	317
4- Pintar la poesía, escribir la pintura	322
7b- Transición: botiquín chino, remedios japoneses	331

Capítulo 8: El *shodō*: de las reglas chinas a la subversión japonesa

1- La escritura a-islada	335
2- Los estilos “japoneses”	338
3- Los cuatro tesoros (文房四宝 <i>bunbō shihō</i>)	342
4- <i>Bokuseki</i> (墨跡 “rastros de tinta”)	348
5- <i>Kana shodō</i> : la estética femenina de la evanescencia	352
6- Escribir la subjetividad (trazos para saber de-sí)	358
7- Escribir el cuerpo (trazos para saber del cuerpo)	363
8- Ascesis escritural: el acceso poético	372
9- <i>Alguien</i> que (no) escribe: un haiku como caso	375

Conclusiones provisionales

La recuperación del placer de escribir

1- Reparación del goce plástico: en búsqueda del rostro	382
2- Escritura de-sí: el gesto del biografema	391
3- El riesgo del <i>corpus</i> escrito	398
Apéndice imágenes	404
Bibliografía	444

Agradecimientos:

La posibilidad de que haya llegado a hacer estos agradecimientos se la debo enteramente a la educación pública, desde mi escuela primaria hasta en Dpto. de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, donde obtube mi título de grado. Y al trabajo y esfuerzo de mi familia y propio, de mis docentes, compañeros, colegas y alumnos. Sin el sustento e impulso de todos ellos nada de esto hubiera sido posible: nadie logra nada feliz en soledad.

Mi mayor agradecimiento es a la UNLP, a su FaHCE, y a la Secretaría de Posgrado, a su directora Silvia Manzo, y su Secretario Juan Veleda, por su trabajo intenso y sus atenciones.

A mis directores Oscar Esquisabel y Cecilia Onaha por su incondicional apoyo y soporte emocional e intelectual a lo largo de este tránsito; pero sobre todo por sus contenedoras palabras afectuosas y amorosas en los momentos en los que el proceso de escritura despertaba mayores ansiedades y miedos. Expreso aquí mi enorme reconocimiento a la gratuidad de su trabajo inmaterial y material.

A Laura Laiseca, que ya no está, pero no dejó de acompañarme con su amorosa intensidad filosófica; a mis *senseis* japoneses, por la semilla injertada hace tiempo y que hoy florece; a mis colegas y alumnos por acompañar e impulsar este recorrido, muchas veces sin saberlo.

A mi familia: mi padre, que ya no está, y su letra de zurdo; mi madre y sus tejidos; mis hermanos por la pregunta constante; mi familia dentro de mi corazón, que no dejaron de latir conmigo en esta experiencia. A mis hijos, que literalmente crecieron juntos a esta tesis, cuyos inocentes interrogantes la modificaron sustancialmente; y a mi compañera y madre de ellos, por el apoyo incondicional todos estos años, por ese cruce vital, amoroso y profesional que se tradujo en experiencia del pensar y de la escritura.

A mis amigos, los más cercanos y los que están lejos, según la geografía y los mapas del corazón; por sus lecturas, sus interlocuciones, sus llamados, infinitas charlas, y por soportarme hablando de cada página acá escrita. A cada uno y a todos, porque hicieron de mí una mejor persona y un mejor profesional. Y este trabajo conjunto intenta reflejarlo.

Primera parte: La crisis logocéntrica de Occidente

Introducción

“Procede de la China y cuenta de un pintor que dejó ver a los amigos su cuadro más reciente. En el mismo estaba representado un parque, una estrecha senda cerca del agua, que corría a través de una mancha de árboles y terminaba delante de una pequeña puerta que, en el fondo, franqueaba una casita. Cuando los amigos se volvieron al pintor, este ya no estaba. Estaba en el cuadro, caminando por la estrecha senda hacia la puerta; delante de ella se paró, se volvió, sonrió y desapareció por la puerta entreabierta.”

Benjamin, W., *Infancia en Berlín, Hacia 1900*.

Hemos abierto una puerta, y temerosos nos hemos instalado en ese umbral que no define ni un adentro ni un afuera, ese incómodo vaivén que hace pensar en qué hay ahí afuera (del pensar). Obviamente no nos animamos a cruzarla detrás del pintor chino, pero sí nos desafiamos a espiar qué había en ese detrás; un detrás de unos 20.000 Km. y de unos 5000 años de distancia, insalvables, pero seductores y prometibles.

Una promesa, un envío que se ofrece antes, antes de ser enviado al destinatario. Esta introducción tiene este carácter: el de ser una promesa ante un receptor de una larga carta, sin remitente, de un cierto alguien que (se) escribe; una voluminosa carta que ha sido timbrada en varios continentes, sellada por muchos correos extranjeros, y que fue variando drásticamente de soportes: desde aquellas palabras caladas en la arcilla, pasando por estilizados y desérticos dibujos, hasta hacerse tinta asiática y papel; y finalmente, luz sobre esta pantalla.

Desde este simulacro de escritura y de carta, enviamos los destinos y los recorridos de este viaje histórico y espacial. Sabemos bien desde donde partió esa carta, lo que no podemos aventurar es hasta dónde llegará; por eso preferimos escribir como lo haría un viajero, con el final siempre abierto, inconcluso, indefinidamente aplazado: una escritura por-venir.

Un primer destinatario será la hermenéutica, como ejercicio y actividad filosófica, encarnada en sus dos autores inaugurales: Heidegger y Gadamer. Aquí comenzaremos a datar los inicios de la crisis logocéntrica que enmarca lo que llamamos, a veces apurada y ampliamente,

Occidente. De Heidegger rastreamos el genealógico desarrollo de su *Destruktion*, lo que nos llevó a recorrer sólo la parte de su obra (no la imposible totalidad) que se enhebraba con este sinuoso hilo tensado con la tradición metafísica de Occidente. Con ese hilo tratamos de ovillar las consecuencias y los efectos de esa *Destruktion* en la hermenéutica como práctica, en la tarea de ovillado que realizó Gadamer. Ahí pudimos señalar claramente los límites de esta tarea: sus pretensiones de aplicación universales, que muestran su debilidad y fracaso ante determinados artefactos culturales no-europeos.

En ningún momento hemos querido ser irrespetuosos con Gadamer, pero solo nos ha interesado en cuanto disputaba teóricamente con Derrida; esto hizo que no le dediquemos tiempo y profundidad teórica a su concepción hermenéutica, más allá de lo que estrictamente vincule a Heidegger con Derrida, con él en medio de esa batalla.

Atravesado el bloque hermenéutico, comienza una tarea de demolición de esa edificación de más de 2.500 años llamada -hasta por omisión y todavía impensada- Occidente (Europa en realidad). El *envío* postal recalca en Francia, en otro bando: los postestructuralistas, y en tres de ellos; los más interesados en la escritura como tema y como problema a la vez: Derrida, Foucault y Barthes. Tres aportes como salidas, como hiancias, rupturas y desplazamientos de aquello que la hermenéutica no puede/no quiere intervenir: la promesa de otro absoluto, Oriente. Tres puentes tendidos desde el pensamiento europeo de postguerra hacia lo desconocido, sin exotismo, sin jerarquización, casi sin prejuicios; tres pensamientos que por momentos se rozan, se comunican, se interceptan y ahí mismo, se separan. Pero los tres se han posicionado por-fuera-de la hermenéutica (y del existencialismo, el marxismo y el psicologismo) dominante de su época, retrayendo sus lecturas incisivas a una tradición sin nostalgia de pérdida alguna y sin duelos.

Derrida nos provee todo su pensar en/sobre la escritura como tema central del fonologocentrismo occidental, como herramienta para desmontarlo desde su interior, para que acontezca un modo de pensar diferente. Foucault nos permite pensar la *ascética* de un modo más humano, sin prohibiciones, sin dolores, sin negatividades. Y Barthes nos habilita un placentero gesto -casi hedonista- de escribir, de tratar de escribir *en neutro*, una vez acontecida la deconstrucción derrideana; con significantes vacíos, (des)fundadores de un texto de goce, que señalan a un utópico imperio de signos vacíos.

Aquí se cierra el primer viaje por tierras europeas, desde Grecia, pasando por Alemania hasta llegar a Francia. Aquí intentamos cartografiar la crisis logocéntrica y una posible salida de sus territorios.

Como tarea, nos propusimos tomar a la escritura como un trabajo artesanal, como una expresión virtuosa y creativa de la mano, de cuidadoso trabajo casi de orfebre, en tanto gesto y manifestación gráfica y material. Este artesano manual requiere y dispone de un contexto técnico, de instrumentos y herramientas varias; y de un sistema, de un régimen de formalidades para su funcionamiento como la sintaxis, la gramática y la literatura. El orden de producción de la escritura no se agota en los procedimientos técnicos, sino que se extiende al ámbito de la destreza del uso y la expresión de la materialidad plástica de lo escrito. Escribir “bien” (o claro) exige un trabajo y otorga una garantía: que se entienda lo escrito.

En la segunda parte, para entender desde dónde provenía esta tarea primitiva, recurrimos a Leroi-Gourhan y su pensamiento paleo y arqueológico sobre el Neolítico. Él nos da la explicación de cómo la mano se liberó del resto del cuerpo, independizando al rostro (gesto) para su tarea de desarrollar el lenguaje. Y de cómo esta mano comenzó a realizar gestos técnicos de desarrollo de grafismos y de herramientas a la vez; la escritura fue, en ese inicio, un elemento tan técnico como lo fue un hacha de piedra. Y claramente modificó a esos cuerpos *zoológicos* para convertirlos en *biológicos* y *sociales*, a lo largo del lento paso de miles de años.

No obstante, nos interesa rescatar, por sobre el acto comunicativo a distancia temporo-espacial de todo escribir, el gesto como expresión plástica de la mano, sus trazos como impresiones y manifestaciones gráficas, ya no de una cadena de signos sino de cualquier forma de inscripción material. Por esta razón, para nosotros una historia de esta escritura debería señalar los deslizamientos de los momentos de inscripción y las sucesivas traslaciones de un sistema a otro: de una etapa pictográfica/ideográfica comunicativamente simple y particularmente clara, a cierta opacidad gráfica que favorece la legibilidad pero que se muestra mucho más abstracta, diversa en un número mayor de grafismos, y en el límite de la legibilidad. Esta veladura provoca una separación de orden político: los que saben escribir (y leer) y aquellos que no acceden a ese poder (casi mágico). Y como en una especie de evolución de la “Razón occidental”, la tendencia progresiva que ha seguido la escritura la

habría llevado a la propensión de traducir cada uno de los sonidos del habla, en forma de silabarios y alfabetos que reproducen cada fonema y monema en forma de *letra*, de unidades distintivas e individuales que la vinculan con un sonido. La arbitrariedad del elogio de este espíritu analítico ha regulado prejuiciosamente la historia de la humanidad, no sólo la occidental, produciendo una especie de deflación, de reducción de los volúmenes de los picto- e ideogramas, a largas, angostas y sucesivas líneas rectas que corren de izquierda a derecha, y viceversa, con el fin de comunicar e informar qué se quiere decir mediante traducción gráfica del lenguaje fónico.

Solo unos tibios intentos de elevar a la escritura al rango de los temas pensados por la filosofía occidental a lo largo de su historia, nos reparan de decir que fue recién entrado el siglo XX cuando ésta comenzó a ser interrogada e investigada metodológicamente en los ámbitos académicos, tanto filosóficos como antropológicos y literarios. Así y todo, no existe un gran acopio de investigaciones al respecto, y menos aún que intenten vincular lo estético con lo ético (menos aún con lo político). Consideramos que cada investigación ha sesgado y ha elevado solo un aspecto de la escritura, variando éstos según la especialización del investigador. Esto queda claramente en evidencia cuando repasamos las especificidades disciplinarias que se reúnen en torno a la escritura: historiadores, arqueólogos, epigrafistas, filólogos, lingüistas y antropólogos. Recién a mediados del siglo pasado se han sumado algunos filósofos, psicoanalistas y críticos literarios a esta investigación.

En Occidente la letra (como una mónada), quiero decir: la suma combinatoria de líneas rectas y curvas en una unidad gráfica, comprime a todo el lenguaje en unos pocos trazos. La letra toma (y traza) así el camino de la escritura, no el del lenguaje; el de la significación, no el de la comunicación. El Oriente nos queda ajeno: cada trazo queda en medio de la escritura y de la pintura, en un *entre* que no permite que una se refiera a la otra, ni que se puede definir su pertenencia. Lo que estamos planteando es la significatividad, con lo cual abrimos un espacio para la inscripción de un signo o de varios; sabemos por Derrida que “no hay afuera del texto”, e instalados en esta zona de interioridad, la interpretación de esos signos sin afuera posible (desde Saussure, pero más aún desde Barthes) es tarea de la semiología¹. Con esta ampliación

¹ Entendemos aquí que el objeto de la semiología es todo sistema de signos, cualquiera sea su sustancia y sus límites: gestos, imágenes, expresiones corporales, manifestaciones plásticas, objetos de ritos, protocolos, y sonidos que formen un “lenguaje” como sistema de significación.

sobre el sistema de signos nos medimos con la escritura como conjunto articulado de significantes representados plástica, gráfica y materialmente en diversos soportes.

Y abusando de estas representaciones plásticas y gráficas que nos brinda este sistema de escritura digital, hemos explotado sobradamente -por exceso- del uso de las marcas, señales, matices y variaciones gráficas que disponíamos en este modelo de escritura (*Word*: como programa informático orientado al procesamiento de textos) para remarcar algunas cuestiones claves en este formato de lo escrito: negritas, cursivas, barras, guiones y paréntesis. Esto responde a que hemos intentado provocar una especie de “extrañamiento”², de incomodidad visual, de detención del automatismo de la lectura para ver, justamente ahí con esa inter-rupción, cómo funcionan estos gestos gramatológicos y gráficos, escritos sobre nuestra manera de pensar cuando leemos (aunque también hemos realizado algunas violencias sobre el lenguaje).

En esta misma línea inmoderada, hemos intentado compilar una historia propia (casi personal) de la escritura, una que tratara de dar cuenta del devenir temporal de esos gestos, de sus cambios, de sus diferencias y similitudes, de las variaciones de sus soportes y de los instrumentos y herramientas para sus diversas inscripciones y de los cuerpos que escribieron. Habría que dar cuenta de *otro* inicio.

Para intentar esto nos planteamos la revisión de las historias de la escritura en un doble sentido: con una *arqueografía* y con una *geneografía*. Estas nos permitirán acceder tanto a las resistencias, los olvidos, las omisiones activas y los desprecios, como a los pliegues o las reivindicaciones que históricamente se han hecho sobre la escritura. Esta división metodológica nos permitirá establecer una diferencia en el modo de presentar esas innumerables historias y adaptar unas pocas a nuestras estrictas necesidades.

Con este doble planteo metodológico intentamos pensar críticamente algunas historias de la escritura y mostrar sobre qué prejuicios están sostenidas, a qué condiciones históricas responden y qué limitaciones teóricas tienen y transmiten. Sólo incorporaremos en este

² Viktor Shklovski -y los formalistas rusos- utiliza la palabra *ostranénie* (остранение) para referirse al modo en el que opera el lenguaje literario cuando se desnaturaliza para dar otra perspectiva de la usual. Esa “desautomatización” de la percepción provoca que el individuo irrumpa en el lenguaje y sus construcciones culturales heredadas.

trabajo a aquellas que menos resistencia opongan a estos dos principios, las que menos cantidad de prejuicios sostengan y que más juego teórico nos propongan a la hora de tratar con una escritura, tan ajena y distante, como la japonesa, que es nuestro caso teórico.

El *travelling* postal se dilata en el tiempo (unos 5000 años a.C.) y en las distancias (unos 20.000 km.): Sumeria, Egipto, Fenicia, Grecia, China y Japón. Cada una de estas historias nos aportó *material* teórico, concreto y gráfico de cada una de estas culturas, para poder pensar sus materialidades gestuales, sus cambios, rupturas y desplazamientos históricos. Y el modo en que han sido “ensambladas” a la fuerza en las historias universales de las escrituras, para que se acoplen a nuestros prejuicios etnologocéntricos.

Nos detuvimos en nuestro caso en este trabajo, para realizar un análisis de la escritura japonesa, y del arte que de ella se desprende: el *shodō* (書道: “el camino (tao) de la escritura”); luego de exponer sus elementos básicos, tomamos un caso paradigmático en el que esta escritura encuentra y despliega su máximo potencial, una de las formas de poesía japonesa caracterizado por su extrema brevedad y consición: el *haiku*. Y dentro de este artefacto cultural nipón, nos detuvimos en un haiku muy particular de Buson, que habla de un cuerpo (*cierto alguien*) que **no puede escribir**; con estos datos nos aventuramos a proponer un modo diferente de pensar la subjetividad y el cuerpo, ya no separados -ni alcanzados- por la bipartidaria metafísica occidental.

Al corrernos del eje de la voz articulada como aspecto más importante del lenguaje, y de todas las corrientes contemporáneas de interpretación, comprensión, lectura y traducción influidas por esta concepción, nos encontramos con un amplísimo continente aún sin cartografiar: el de la escritura, en particular, y más aún, el de la escritura oriental en general. Obviamente no sólo pensamos la escritura bajo el modelo alfabético (lo que nos dejaría del mismo lado que pretendemos criticar), sino que intentamos extendernos a dos formas de escritura totalmente otras para nuestra cultura occidental: la china y la japonesa³. Aquí cabe hacernos cargo de nuestra arbitrariedad ¿por qué no la escritura maya, la escritura árabe o la hebrea? La respuesta es sencilla: porque en las escrituras chinas, pero mucho más en la

³ Aunque nuestro caso sea la escritura japonesa, sabemos que esta ha dependido históricamente de la escritura china, como lo explicamos en los capítulos correspondientes.

japonesa, hallamos reunidas las condiciones que pretendemos desplegar y exponer: una serie de gestos, de marcas estéticas claras y contundentemente definidas y, ante todo, valorada, disfrutada y gozada estéticamente; para nosotros esto implica una ética tácita y una *ascesis* del escribiente-artista, que se vé modificado en tanto subjetividad, durante la práctica de esta escritura, como si fuese una escritura de-sí.

Además, tanto la escritura china como la japonesa han soportado los múltiples y recurrentes embates imperiales del mundo occidental (estéticos, cognitivos y políticos) que ha intentado imponer, desde hace siglos, un prejuicioso y falaz argumento de ineficiencia tecnológica sobre dichas escrituras, y, por ende, sobre sus culturas. En su resistencia ambas escrituras han sabido asimilar, y a veces liderar, los cambios tecnológicos y políticos que implican tanto su historia local, como las acometidas de la globalización contemporánea. La escritura china y la japonesa no son sólo una técnica utilitaria más, sino son un modo de la ancestral identidad cultural de esos pueblos, con las marcas peculiares que los constituyen.

Debemos aclarar que nuestro conocimiento tanto de la lengua china, como de la japonesa es muy limitado y breve, lo que no nos permitió interrogar literatura escrita directamente en ambas lenguas. Los niveles mínimos que poseemos nos han permitido interpelar, mediante diccionario y traducciones, una literatura que trata la escritura oriental como tema, en inglés la mayoría de las veces. Solo hemos intervenido cotejando los kanjis más importantes y sus traducciones, o apropiaciones del inglés y sus disputas con el español. Pero, a pesar de esto, hemos intentado suplir esta falta con un plus de experiencia: la muy breve y limitada práctica de *shodō* que hemos hecho durante nuestra estancia en tierras niponas. Quizás a esa experiencia le debemos la intromisión del cuerpo (propio-expropiado) en las consideraciones del capítulo sobre *shodō*, o lo que éste nos provocó a nosotros como cuerpo.

Con estos dos modelos de escritura intentaremos lanzar una mirada un tanto más abarcadora de la que nuestros centrismos nos permiten, con lo cual la praxis política queda implícita por contigüidad. Intentaremos no quedar circunscriptos al mero desarrollo evolutivo, histórico, social o psicológico de la escritura, porque precisamente queremos expandir ese marco de referencias tradicionales para pensar la escritura de otro modo. Por este motivo el alcance de nuestra pregunta por la escritura tampoco se ajusta a la concepción clásica de la escritura como un objeto del que sólo puede sobresalir meramente el aspecto artístico o estético de la

misma en tanto materialidad. Muy por el contrario, la pregunta se extiende hasta poder interrogar el alcance ético, y desde allí el desarrollo de la praxis política que supone el acto de escribir. No es el simple aspecto formal el que nos interesa a la hora de resaltar la calidad de un determinado grafo, ni su materialidad a secas, ni sus componentes, ni su dimensión artística sin más. Lo que pretendemos es distinguir lo cualitativo de lo escrito en tanto un acto en devenir, no fijado de una vez, ni quieto o inmutable, sino en permanente cambio, en sucesión, en un movimiento que es tanto estético, como ético y político a la vez. Pensamos la escritura como un *érgon*, pero más como *enérgeia*: un incesante movimiento por medio del cual las marcas históricas, culturales y sociales que se han sedimentado en ella, se van transformando en nuevas formas de propiedad colectiva de cada generación.

Teniendo en cuenta el hacia-dónde de nuestra pregunta, no podemos considerar a esta tarea bajo el nombre de *caligrafía*⁴ (καλλιγραφία). La bella (κᾶλος) escritura (γραφή) no nos alcanza para nombrar la segunda característica que le adscribimos a la escritura: centrados en el gesto, la recuperación en el trazo de las marcas que deja trazada una subjetividad; un pasaje de la estética a la ética, y de ambas hacia la ascética.

Y para reponer esto, el último destino, no como fatalidad, sino como por-venir, es el de precisar la ascética que proponemos a través de la escritura atravesada por el *shodō* japonés; un ejercicio, una *gymnasia* de-sí que permite trazar un escrito dejando huellas de subjetividad en esos trazos. En ese punto el recorrido postal regresa, como toda correspondencia que no halla el domicilio fijado, a su emisor. Retornamos con una carta (*lettre*/letra) escrita con tantos signos diversos, con tantas *huellas diferentes* que se espacian en un vacío que nos textura y nos permite recuperar(nos) en nuestra propia escritura. No sin riesgos.

⁴ La caligrafía occidental es, como arte-técnica de la bella escritura, el intento de embellecer las letras y de darles buenas y correctas formas y proporciones. Se desarrolla casi exclusivamente a partir del alfabeto latino, con el que escribían los monjes copistas de la Edad Media; en paralelo ocurre un desarrollo estético similar en la cultura islámica, basado en el silabario árabe. También puede entenderse como el conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona o de un documento. Fatal y teleológicamente la caligrafía en Occidente tenía un destino violentamente evolutivo y superador en la tipografía: “escribir a los golpes” para dar una buena “impresión”.

La *Destruction* como tarea (o cómo aproximarse al origen)

Porqué este tránsito (o destruyendo a Heidegger)

Es innegable que Heidegger ocupa uno de los lugares centrales en la discusión filosófica contemporánea, manteniendo su condición de “actual” desde tan diversas perspectivas como: el último filósofo de Occidente, el pensador del ser, del lenguaje, la figura central de la fenomenología, de la hermenéutica, del existencialismo o sus discusiones *in absentia* con el pragmatismo norteamericano. No obstante esto, para nosotros su cita insoslayable tiene que ver con la singular perspectiva que mantuvo frente a la totalidad de la historia de la filosofía occidental, y con el presupuesto que abrió en relación con lo que, de modo contemporáneo, conocemos como *deconstrucción*. Esta doble preocupación le permitió interrogarse por el sentido fundamental de la tarea filosófica misma y, sobre todo, por el modo en que ésta fue constituyéndose en su propia historia como *olvido del ser*.

Esta posibilidad de interrogar los límites mismos de la filosofía y el desarrollo de una metodología para hacerlo, es la que nos permite tomar a Heidegger en toda la potencia de su actualidad, para afirmarlo o discutirlo, y hasta para enfrentarlo a sí mismo: Heidegger contra Heidegger.

Acordamos con Leyte⁵ cuando sugiere que no hay algo así como *una filosofía de Heidegger*. Si nos tomamos seriamente la destrucción (*Destruction*) heideggeriana no podríamos concluir que exista algo como un núcleo de pretendidas tesis con las que podamos armar una “filosofía” (con pretensión de sistema) de Heidegger. Nada en su pensamiento señala hacia sí mismo, más bien se trata de un movimiento centrífugo que nos pone en relación con los pensadores que interroga, para pensar lo no-pensado *por y en éstos*, y sobre todo, para asumir críticamente cómo ha sido transmitido por la tradición ese pensamiento hasta nuestros días.

Lo que habría entonces es una *lectura* de Heidegger de la tradición occidental, y que, al momento de leerlo destructivamente, nos permite ponernos en diálogo con ella. El modo de leer esta historia del pensamiento occidental se vuelve un ejercicio *hermenéutico*, ya que su pensar crítico procede de esa discusión con los textos que va ensayando, trocando a la

⁵ Leyte, A., *Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp.9-22.

hermenéutica en una *práctica* del pensar, imposible de volver a pensarse como una teoría que tome a los textos como ejemplos u objetos de algunas hipótesis de lectura.

Por este motivo, cualquier intento de explicación que tenga como tema a “Heidegger” (si pudiera existir algo así) debe haber asumido, con anterioridad, una sólida toma de posición para no quedar vagando errante por los intrincados caminos de su pensamiento (*Denkwege*). Frente a la encrucijada de pensamientos a la que nos enfrentamos, nos detenemos a colocar un hito (*Wegmarken*) para ordenarnos a lo largo de este tránsito. Quizás eso que todavía llamamos “Heidegger” no sea más que una serie de trayectos, y quizás la imagen con la que estos trayectos llegaron a identificarse sea más que reveladora: los *Holzwege*, los “caminos de ‘la madera’/bosque”, caminos que sólo son recorridos por los leñadores, que los transitan desde un punto cierto y claro, hasta el lugar del extravío (donde han cortado el último árbol), donde ya no hay marcas para continuar la marcha⁶. Para nosotros este abrir-camino, a veces en errancia, a veces como impedimento, caracteriza a la actitud del pensar heideggeriano. En este sentido, Heidegger se nos presenta como un horizonte que es imposible de evadir, como el horizonte que resume fatalmente a la tradición filosófica de Occidente, asestándole a su espesor casi impenetrable un golpe que lo desmantela. Por esta razón hemos decidido recorrer este paisaje heideggeriano con el trazado que nos marca su tarea de desmantelamiento: la *Destruktion*. Ella, como tarea, será la que ordene y guíe este recorrido por los textos y por los pensamientos de Heidegger, y nos permitirá *orientarnos* allí donde parezca que estamos perdidos o condenados a la errancia.

Con Heidegger la filosofía no se las ve sólo con su canónica historiografía, ya que la pregunta a cada uno de los pensadores de la tradición exige su respuesta *en-presente*; esto hace que la filosofía no se pliegue sobre sí misma en un fatal pleonasma, o en una simple duplicación de la arquitectura del pensar pasado. La filosofía, según Heidegger, debe incidir en el presente donde se da una provisional respuesta a temas ya desmantelados de la tradición. Se trataría entonces de una interpretación presente en tanto apropiación comprensiva de ese pasado: esto es el resultado de la aplicación de la *Destruktion*.

⁶ Quizás, solo quizás este sea el comienzo de nuestra actual tarea del pensar: transitar por esos lugares, en forma de pasillos entre topes, que quedaron vedados, o imposibles de transitar.

La *Destruktion* no busca una ruptura ni una negación de la historia⁷, sino una apropiación y transformación de lo transmitido de la tradición (*Überlieferung*). Y es precisamente esta operación de desmantelamiento y de separación entre lo “historizable” y lo historizado de la historia (*Geschichte*) del pensamiento en Occidente, lo que debe pensarse como *Destruktion*.

Como antes sugerimos, la tarea del pensar de Heidegger puede ser referida a un tropo determinante que recorre toda su obra: *el camino* (*Weg*). Y de este camino del pensar (*Denkweg*) recortaremos sólo un recorrido: el que caracteriza a todo su pensamiento como una “**destrucción**”: “Lo único que hay que mostrar es cómo Heidegger lleva en cada caso a la tradición al camino de su pensar, y cómo la tradición le llama por el camino de su pensar.”⁸

Tomar a la actividad del pensar como ir-de-camino, y tomar a la historia de la filosofía occidental desde una actividad destructiva, nos permite aclararnos que eso, a lo que llamamos “filosofía”, no puede tener un único y determinado contenido histórico: la filosofía es una tarea que debe ir-aconteciendo. Y en este acontecer ya no puede pensarse a la tradición como un paquete de diversas historias de ideas filosóficas de grandes autores, ni como un compendio de respuestas de manual filosófico a los grandes interrogantes que han dado la teología, la psicología o la cosmología a la cultura occidental.

Para recorrer nuestra marcha por los textos de Heidegger nos prevendremos, en lo que respecta a la cronología heideggeriana, apartándonos un poco de las posiciones críticas más usuales, de ubicarnos *antes* del mistificado giro (*Kehre*) centrándonos en *Ser y Tiempo*, y en algunos pocos textos que lo anteceden, que no van más allá de los años '30. Preferimos pensar en modo transitivo, en el ámbito que abre el itinerario “Heidegger”, más que seguir la totalidad de su pensamiento de modo estrictamente cronológico, punto por punto, texto a texto o “a la letra”. Por esta razón hemos decidido no tratar con Heidegger como si fuese el

⁷ Sobre el concepto de *Destruktion*, Gadamer puntualiza varias veces que, si esta actividad hubiera sido pensada por Heidegger sólo en su fase negativa, con la inexorable intención de desentenderse y aniquilar a la tradición, aquél bien podría haber utilizado el concepto *Zerstörung* (aniquilación, devastación, estrago) y agrega que ésta sería la confusión entre términos y actividades en la que habría caído Derrida al carecer “del fino oído alemán”. Véase: “Deconstrucción y hermenéutica” (pp. 73-84) y “Tras las huellas de la hermenéutica” (pp. 85-115), en *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1995; y “Texto e interpretación” (pp. 319-347) y “Destrucción y deconstrucción” (pp. 349-359), en *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2004.

⁸ Pöggeler, Otto, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza, 1993, p. 16.

enorme archivo de un anticuario, que ha guardado y ordenado viejas historias filosóficas, sino que preferimos *destruirlo*.

La madeja: intersecciones y ramificaciones (brevísimas genealogías del pensamiento heideggeriano hasta *Ser y Tiempo*)

El paso de la crítica teológica al nuevo planteo frente a la filosofía: Lutero y Aristóteles, y las etapas “Friburgo” y “Marburgo”.

Durante el dictado de sus *Lecciones* de 1919, etapa de efervescente discusión teológica. Heidegger llamaba *crítica fenomenológica* a la metodología que utilizaba para leer al cristianismo primitivo, marcando así una separación de las interpretaciones de los místicos y de las lecturas que ya habían realizado Schleiermacher⁹ y Dilthey¹⁰.

En el semestre de invierno de 1919-1920 reflexiona sobre el ataque que realiza Lutero a Aristóteles. Es aquí donde encuentra por primera vez el concepto y la metodología de la *Destruktion*, asimilándola a su *crítica fenomenológica*. No obstante, será recién en los cursos del semestre de invierno de 1920-1921 y del verano de 1921, *Introducción a la fenomenología de la religión y San Agustín y el neoplatonismo*, donde pone en práctica la *Destruktion* en un proyecto que intenta retornar a un cristianismo primitivo original, exento de presupuestos filosóficos.

En estos años realiza el traspaso de su tarea crítica sobre la teología a la tarea filosófica, como *Destruktion* de la historia de la metafísica, y ya en las *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Indicación de la situación hermenéutica)*, de 1922, se interesa de lleno en la facticidad de la vida humana¹¹.

⁹ Véase, Schleiermacher, F., *La fe cristiana*, Salamanca, Ed. Sígueme, 2013; *Sobre la religión*, Madrid, Tecnos, 1990; y *Teoría Hermenéutica completa*, Madrid, Instituto Juan Andrés, 2019.

¹⁰ Véase, Dilthey, W., *Introducción a las ciencias del espíritu* (vol. I), *Hegel y el idealismo* (vol. V), *El mundo histórico* (vol. VII), México, FCE, 1944-1963; y *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Península, 1986.

¹¹ Durante la primera década del siglo XX el nombre que Heidegger da a su tarea del pensar sufre leves variaciones: en el '19 esa búsqueda se llama “Ciencia originaria de la vida”; y en el '22 ya plantea una “Ontología fenomenológica” en el *Informe Natorp*. Sólo un año después llamará a esto: “Hermenéutica de la facticidad”, terminando su recorrido en la tarea de *Ser y Tiempo*: una “Analítica existencial”. En el '23 su seminario lleva por título -a modo de síntesis- “Ontología. Hermenéutica de la facticidad”. Todo este recorrido

Algunos críticos prefieren datar y llamar a esta etapa como el “período de Friburgo”¹², que se extendería entre 1919-1923, años en los que Heidegger, mediante el dictado de sus Cursos, estaría elaborando el material preparatorio para hacer el paso de su actividad filosófica académica hacia una más práctica. Este pasaje se justifica en el viraje de su pensamiento de fuerte impronta teológica, hacia un pensar que interroga la facticidad del mundo. Las referencias textuales y los pensadores que pueblan el horizonte heideggeriano son: Aristóteles, los teólogos cristianos, Agustín y Lutero, combinados con autores de la antigüedad clásica, para dar respuestas a los temas contemporáneos. En esta etapa se produciría, según esta datación, la revisión del concepto tradicional de hermenéutica, lo que trae aparejado una variación del entender y el comprender, que ahora pasan a ser requisitos constitutivos de la vida fáctica misma (luego llamados “existenciaros” (*Existentialien*)¹³).

Cabe señalar que entre 1922 y 1924 la temática de su pensar se centra en el análisis sistemático de las estructuras ontológicas de la vida humana. Y es aquí donde localiza que el sentido del ser de la vida ateorética o arreflexiva es el hilo conductor que interroga por el sentido del ser. La preocupación metodológica fundamental de Heidegger es el acceso al ser de la vida humana, o lo que es lo mismo, el acceder directamente a la realidad inmediata de

sólo será posible con la *Destruktion* como “metodología” fundamental (que fácilmente podemos notar cómo fue operando, siguiendo los diferentes desmantelamientos y apropiaciones de los nombres-operaciones de estas tareas).

¹² Muchos de los críticos de Heidegger suponen tácitamente esta división por períodos, pero no todos la manifiestan explícitamente en sus textos; sin embargo, no es difícil suponer que la división opera tanto en sus textos, como en su crítica. Véase Safranski, R., *Un maestro de Alemania, Martin Heidegger y su tiempo, Biografía*, Barcelona, Tusquets, 2003, cap. sexto y séptimo, pp. 119-159; Gadamer, H.G., *Los caminos de Heidegger*, Barcelona. Herder, 2003, “Recuerdos en los comienzos de Heidegger”, pp. 295-306; Pöggeler, O., *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza, 1993.

¹³ Según la traducción-interpretación de Rivera: “La cuestión de la existencia es una ‘incumbencia’ óntica del Dasein. Para ello no se requiere la transparencia teorética de la estructura ontológica de la existencia. La pregunta por esta estructura apunta a la exposición analítica de lo constitutivo de la existencia. A la trama de estas estructuras la llamamos *existencialidad*. Su analítica no tiene el carácter de un comprender existencial, sino de un comprender *existencial* [*existenciales*].” p. 23; y “Todas las explicaciones [*Explikate*] que surgen de la analítica del Dasein se alcanzan mirando hacia su estructura de existencia. Y como estos caracteres de ser del Dasein se determinan desde la existencialidad, los llamamos *existenciales*.” p. 53, en *Ser y tiempo*, Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Gaos traduce: “La cuestión de la existencia es una ‘incumbencia’ óntica del ‘ser ahí’ [*Dasein*]. Para liquidarla no se ha menester de ‘ver a través’ teoréticamente de la estructura ontológica de la existencia. El preguntar por esta estructura tiene por meta mostrar por separado lo que constituye la existencia. El complejo de estas estructuras lo llamamos la ‘existenciariedad’. La analítica de ésta no tiene el carácter de un comprender existencial, sino ‘existenciaro’.” p. 22; y “Todas las notas explanativas que surgen de la analítica del ‘ser ahí’ [*Dasein*] se gana dirigiendo la mirada a su estructura, la existencia. Por derivarse de la existenciariedad, llamamos a los caracteres del ser del ‘ser ahí’ [*Dasein*] ‘existenciaros’.” p. 56, en *Ser y tiempo*, México, FCE, 2006.

esa vida humana. Su tarea oscila y se balancea entre una *ontología hermenéutica* y una *hermenéutica de la facticidad*, con un corte metodológico: al realizar un desmontaje crítico (*Destruktion*) de la historia de la metafísica, está realizando, al mismo tiempo, una transformación hermenéutica de la fenomenología.

Entre 1923-1924¹⁴, recién llegado a Marburgo como profesor ordinario, dicta su primer curso durante el semestre de invierno titulado *Introducción a la investigación fenomenológica*¹⁵, que había sido anunciado con el sugerente título de “El comienzo de la filosofía moderna”.

El Curso no comienza con medias tintas, ya que en su presentación Heidegger define su tarea: ampliar la mirada para alejarse de los errores heredados, y dejar de lado algunas vanas esperanzas como que de aquí surja un nuevo “programa” o “sistema” filosófico; muy por el contrario, rápidamente se nos aclara: **“Estoy convencido de que la filosofía ha llegado a su fin.** Estamos ante tareas totalmente nuevas que nada tienen que ver con la filosofía tradicional”.¹⁶ Ante este diagnóstico la respuesta, como tarea, no se hace esperar: se propone una *Destruktion* de la fenomenología, desde el uso de ese concepto en Aristóteles hasta el que le da Husserl en sus *Investigaciones Lógicas*. Una vez desmontados los prejuicios históricos que opacaron al concepto, podremos percibir en qué medida éstos nos introducen en la historia de la existencia de la humanidad occidental y en la historia de su autointerpretación. Claro está que esta investigación supone dos cosas: por un lado, la preparación de los temas a desarrollar en *Ser y Tiempo: Dasein*, el mundo, el lenguaje y la temporalidad; y por otro, está claramente marcada la despedida y ruptura con Husserl.

Lo que nos interesa de este curso es la heideggeriana convicción de que la historia del origen de las categorías tradicionales debe ser *destruida* fenomenológicamente, como presupuesto indispensable para acceder a y determinar el *Dasein*. Además, sólo con la *Destruktion* se

¹⁴ Como antes señalamos (Cfr. cita 10) con el “Período Friburgo” (1919-1923), algunos de esos críticos prefieren llamar a esta etapa el “Período Marburgo” (1924-1928). Véase Safranski, R., *Un maestro de Alemania, Martin Heidegger y su tiempo, Biografía*, Barcelona, Tusquets, 2003, cap. octavo, pp. 159-181; Gadamer, H.G., *Los caminos de Heidegger*, Barcelona. Herder, 2003, “La teología de Marburgo (1964)”, pp. 39-5; Pöggeler, O., *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza, 1993.

¹⁵ Los avatares históricos de la edición de este curso pueden verse en el “Epílogo del editor alemán” (el “alemán” es Friedrich-Wilhelm von Herrmann), en *Introducción a la investigación fenomenológica*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, pp. 309-318.

¹⁶ Heidegger, Martin, *Introducción a la investigación fenomenológica*, *Op. cit.*, p. 20. El subrayado es nuestro.

cumpliría la máxima de la fenomenología de ir “a las cosas mismas”¹⁷. Será en el § 20 del curso, publicado como *Introducción a la investigación fenomenológica*, en el que se declare abiertamente la tarea en el título del párrafo: “**La destrucción como camino de interpretación de la existencia**”¹⁸. Tres tareas para la explicación del ser que revela, propio de la preocupación por el conocimiento reconocido. La pregunta por el sentido de la verdad del conocimiento en Descartes.”¹⁹

El párrafo se sostiene en la idea de que (el concepto-de y el mismo) *Dasein* ha estado cubierto por *su* historia, y por la historia de sus diferentes interpretaciones que ha desarrollado el *Dasein* mismo para darse su propia explicación; es que “La existencia [*Dasein*] se ha cerrado el paso hacia el círculo completo de su ser. Hay que dejar en libertad a la existencia [*Dasein*] mediante el camino de la *deconstrucción*; la *destrucción* se realiza retrotrayendo los *conceptos a su auténtico origen*... Llamo a este peculiar método de interpretación de la existencia método destructivo, esto ocurre desde cuatro puntos de vista...”²⁰ Los cuatro puntos que siguen son de una considerable extensión, y no podemos citarlos en su totalidad; sólo nombraremos lo más significativo para nuestro tema²¹:

- 1- El método de la destrucción no es histórico universal, ni negativo; sino que es concreto, positivo y productivo.
- 2- La destrucción es, de hecho, *crítica*; pero no del pasado, sino del presente, actúa sobre nuestra existencia actual, que está cubierta por un pasado que se ha vuelto inauténtico.

¹⁷ Esto también aparecerá repitiéndose en *Ser y Tiempo*, en §7 “El Método fenomenológico de la investigación”, p.45.

¹⁸ En el prólogo a la *Introducción a la investigación fenomenológica*, Juan José García Norro aclara que en general se prefiere no traducir la palabra *Dasein*, pero en su traducción el ha optado por traducirlo por “existencia” repetidas veces en lugar de *Dasein*, en virtud que aún no era un término heideggeriano tan difundido en esta época, y se prestaba a equívocos: “...me ha parecido que, en este caso concreto, en el que se trata de unas lecciones profesadas dos años antes de que su autor compusiese a toda prisa *Ser y Tiempo*, la expresión *Dasein*, debía ser vertida simplemente como ‘existencia’. Así, sin duda, debió ser entendida por muchos de los oyentes que escuchaban por primera vez al joven profesor recién llegado de Marburgo y éste es, indudablemente, su significado en muchos pasajes en los que ni por asomo con *Dasein* se hace referencia al ente que somos nosotros mismos.” p. 16. Nosotros hemos decidido reponer esa aclaración entre [] para hacer más fácil la comprensión.

¹⁹ Véase *Introducción a la investigación fenomenológica*, *Op. cit.*, p. 124. El subrayado es nuestro.

²⁰ *Ib.*, pp. 124-125.

²¹ Para una lectura completa, véase *Ib.*, pp. 125-126.

- 3- Queda aclarado que la destrucción es *conocimiento histórico* (positivo, seguro) que no requiere de un previo planeamiento sistemático.
- 4- La destrucción no se da de manera aislada, no marcha ella misma como un método de consideración histórica; sólo tiene sentido, de acuerdo a su ser mismo, como investigación que revela el tema de la existencia.

A partir de este desarrollo, Heidegger se propone destruir el pensamiento cartesiano, llegando hasta al “descuido” fenomenológico de Husserl.

Ya instalado desde hace un año en Marburgo, entre 1924 y 1927, el protagonismo central de todo su pensamiento se concentrará en la pregunta por el ser desde el horizonte del tiempo. La tarea ahora será dar cuenta de una *analítica existencial*, que desarrollará en *Ser y Tiempo*.

Haciendo un paso atrás en este recorrido, volvamos a la tarea de los años 1919-1920, donde claramente se evidencia que Heidegger no “inventa” la *Destruktion* como operación, sino que se la apropia de Lutero. Éste en sus *Lecciones sobre la Epístola a los Romanos*, de 1515, ya había desmontado los términos filosóficos de la *Física* aristotélica y los había “existencializado” para desmontar-destruir (*Destruktion*) y des-helenizar a la teología cristiana. En el primer párrafo del capítulo I, Lutero nos aclara cuál es la finalidad de esa *Destruktion*: “El propósito principal de esta carta es ‘**destruir**’, **deshacer** y **desbaratar** toda sabiduría y justicia de la carne - esto es, todas aquellas obras consideradas grandes ante los ojos de los hombres y aun ante nuestros propios ojos- por más que sean obras hechas de corazón y con ánimo sincero; y al mismo tiempo dejar bien sentado qué es el pecado, y mostrarlo en toda su dimensión, por más que algunos insistan y hayan insistido en negar su existencia.”²²

²² Lutero, Martín, *Comentarios de Martín Lutero, Carta del apóstol Pablo a los Romanos*, vol. I, traducción de Erich Sexauer, Barcelona, Editorial CLIE, 1998, p. 25. El subrayado y las comillas es nuestro. La palabra utilizada por Lutero es “*zerstören*”: demoler, desbaratar, devastar, deshacer; el sentido es similar al que le da Heidegger a su *Destruktion*, de “*destruieren*”: desmontar, desarmar, “destruir”.

Véase también en p. 229: “La expresión ‘**destruir**’ debe entenderse aquí en sentido espiritual. Pues si el apóstol quisiera hablar de la destrucción del cuerpo, no tendría por qué decir que, por causa de ésta, el viejo hombre tiene que ser crucificado. La destrucción corporal del viejo hombre se producirá de todos modos, queramos o no, también en el caso de aquellos cuyo viejo hombre no fue crucificado. Por lo tanto, lo que es una necesidad inevitable, no puede ser un mandamiento o un consejo. Por esto -así opina también San Agustín- el apóstol

En realidad, esta destrucción luterana se refiere a la teología cristiana de origen escolástico-medieval, y en segunda instancia a la metafísica griega de la que aquella depende. Lutero ve necesario dismantelar toda la arquitectura conceptual griega que obtura y no deja brotar la profunda experiencia del cristianismo. Sólo en una página de las *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles* Heidegger pondera la nueva actitud religiosa introducida por Lutero, y las posibilidades que ella abre: una apropiación original de Pablo y Agustín, confrontando con la teología escolástica tardía²³.

En el tránsito del pensamiento heideggeriano nos demoraremos en tres paradas; pero esta pausa no es un atraso, muy por el contrario, se nos hacen necesarias para retomar la marcha hacia nuestra meta: arribar a *Ser y Tiempo* con los datos previos que han ido madurando en el pensar de Heidegger.

De camino a *Ser y tiempo*

Ovillando el hilo conductor

Paul Natorp (Marburgo) y Georg Misch (Gotinga) escriben en 1922 a Husserl informándolo de la apertura de dos vacantes de profesor extraordinario en Marburgo y en Gotinga, considerando ambos al joven Heidegger como firme candidato. Su prestigio académico ya había rebasado los límites de sus clases de Friburgo, donde contaba con alumnos destacados como Hannah Arendt, Georg Gadamer, Karl Löwith y Herbert Marcuse, entre otros. Por ese entonces Heidegger contaba con muy pocas publicaciones (desde su tesis de habilitación: *La doctrina de las categorías y del significado en Duns Escoto*, de 1916) y esto representaba un problema a la hora de la elección. Para remediar este problema se le solicita que escriba un breve ensayo que dé cuenta de sus investigaciones en curso y que proyecte un futuro plan de

mismo nos aclara de qué destrucción se trata, y añade: "a fin de que no sirvamos más al pecado". Con esto, dice San Agustín, Pablo explica aquella frase: "para que el cuerpo del pecado sea destruido". Destruir el cuerpo del pecado significa, entonces, que las concupiscencias de la carne y del viejo hombre son combatidas y vencidas mediante obras de arrepentimiento y llevando uno su cruz, y de este modo disminuidas y muertas día tras día, como leemos en Col. 3:5: 'Haced morir, pues, lo terrenal en vosotros'. También en este pasaje de la carta a los Colosenses, el apóstol nos da una descripción muy clara tanto del nuevo hombre como del viejo."

Véase también en p. 425: "Lo que debe *destruirse* no es la carne sino los vicios de la carne, es decir, las concupiscencias."

²³ Véase pp. 52-53 de las *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Indicación de la situación hermenéutica)* [Informe Natorp], Madrid, Editorial Trotta, 2002.

trabajo a desarrollar. En tres semanas Heidegger concluye este informe de unas sesenta páginas, llamado *Investigaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Indicación de la situación hermenéutica)*, también conocido como “Informe Natorp”.

En noviembre de ese año, llega desde Gotinga la noticia de que Heidegger ocupa el segundo lugar ya que su “interpretación” sobre Aristóteles, además de original y sugestiva, a sus colegas docentes les parece demasiado personal y de un tono un tanto crítico, y que no respondería a los cánones académicos de esa universidad. Al mismo tiempo, Natorp elogia la originalidad interpretativa y la potencia del pensamiento heideggeriano, postulándolo para su nominación. A partir del 12 de diciembre de 1922 la Facultad de Filosofía de la Universidad de Marburgo le comunica al Ministerio de Educación de Berlín que Heidegger cubrirá la vacante de Nicolai Hartmann, que finalmente se hará efectiva el 18 de junio de 1923²⁴.

En estas tempranas y apresuradas *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles*, dictadas en el curso de 1922, el joven Heidegger deja constancia de dos decisiones teóricas de enormes consecuencias para todo su pensamiento posterior: por un lado, su preocupación metodológica fundamental por **el acceso al ser de la vida humana misma**²⁵ (vida fáctica-*Dasein*); y por el otro, es esta misma decisión metodológica la que lo obliga a plantear un **desmontaje crítico de la historia de la metafísica occidental**²⁶, que consta de un momento destructivo y otro momento constructivo. La preocupación de Heidegger en estos años se centra en realizar un desmontaje de las diferentes capas interpretativas que obturan el verdadero fenómeno del ser fáctico de la vida humana. Esta tarea solo será posible realizando una transformación hermenéutica de la fenomenología. Ambas decisiones no son tomadas de apuro, ya que habían sido planteadas por Heidegger desde la época de sus cursos de 1919 en

²⁴ Dice Safransky: “El 18 de junio de 1923 recibe su invitación para un puesto de profesor extraordinario en Marburgo, ‘con posición y derechos de un profesor ordinario’, tal como en los próximos días anunciará con orgullo Jaspers.”, p. 160; en *Un maestro de Alemania, Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2003; véase también pp. 159-181. Y en Ott: “A pesar de la importancia que tiene la época marburguesa de Heidegger, no le he prestado mucha atención. Para mí, esos años que van de 1923 a mediados de 1928 no pasan de ser un episodio en la vida de Heidegger que, sabedor de que podría retomar a Friburgo como sucesor de Husserl, se limitaba a soportar Marburgo con disgusto fortaleciéndose con sus escapadas a la ‘cabaña’ de Todtnauberg.”, p. 8, en Ott, Hugo, *Martin Heidegger, En camino hacia su biografía*, Madrid, Alianza, 1988.

²⁵ En *Ser y Tiempo* se conocerá como: “Analítica del *Dasein*”.

²⁶ En el § 6 de la Introducción de *Ser y Tiempo*, pasará a ser llamado: “*Destruktion* de la historia de la ontología”.

Friburgo, en las lecciones en las que ya se cuestionaban los supuestos fundamentales de la fenomenología husserliana.

En estas *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles* se reúnen parte de los cursos que dictó Heidegger en el semestre de invierno de 1922-1923, y varias de las ideas incipientes expuestas aquí se desarrollarán en las lecciones de 1923, bajo el sugerente título de *Ontología. Hermenéutica de la Facticidad*.

La labor iniciada en los cursos de 1919, redefinida en 1922, y vuelta a transformar en los cursos de 1923 acabará dándole forma a la obra que aparecerá en 1927: *Ser y Tiempo*²⁷. A partir de ahora, será sobre este horizonte ya trazado en los años '20, con la anunciada pregunta (ligeramente esbozada en 1922) por el sentido del ser, por el que transitará el pensamiento de Heidegger hasta sus últimos días.

Por esta razón rastrear esta pregunta heideggeriana nos ha llevado obligadamente hasta estos primeros cursos y textos, como el más concreto y evidente punto de partida.

Natorp-Bericht: apuntes para una tarea (o Aristóteles como excusa)

Este curso sobre Aristóteles se dicta en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, y promete ser una exhaustiva investigación de los aspectos fenomenológicos desarrollados en el pensar del Estagirita. Obviamente esto no se concretó en su totalidad en este texto, ya que Heidegger apropiándose de algunos de los conceptos de la filosofía práctica de Aristóteles, realizó una interpretación propia y original: su lectura *destructiva* sobre este objeto de la historia de la filosofía.

Tempranamente Heidegger comienza su tarea docente tratando de renovar la función de la filosofía, que ahora, desligada de su corsé teórico, debe articular categorialmente el sustrato vivencial de la existencia humana. Esta nueva filosofía permitirá dejar al descubierto el sentido del ser de esa vida, sin hacer de esto una serie de cuestiones objetivas de una

²⁷ Ante la inmensa cantidad de material bibliográfico que han tratado el tema de la génesis previa de *Ser y Tiempo*, la lectura, el análisis crítico o citas a cada uno de ellos sería aquí una tarea inabarcable para nosotros. Por esta razón hemos decidido, a los fines estrictos de nuestra investigación, hacer una breve genealogía recortando sólo las obras-cursos del período 1922-1923 que confluirán en forma de obra central en 1927.

conciencia representativa. Las teorías del conocimiento ahistóricas y atemporales ya no pueden ni deben obviar el espesor de la textura histórica y simbólica de la vida humana. La vida responde a un constante proceso de gestación y de realización histórica que es imposible apresar mediante los parámetros objetivos científicos de la sistematización.

Para hallar el camino metodológico que le permita desarrollar esta filosofía, Heidegger debe suspender la preeminencia de la actitud puramente teórica de la filosofía, y así tratar de captar el sentido de la existencia de la vida fáctica, sin el instrumental objetivante de la tradición filosófica. Aquí se presenta la necesidad de un *desmontaje* o una *destrucción* de las capas interpretativas, de los conceptos transmitidos a lo largo de la historia de la cultura occidental, que han ido enmascarando y distorsionando la genuina fisonomía de la existencia humana. La pretensión fenomenológica de estar frente a “las cosas mismas” siempre está alojada en una determinada situación histórica y hermenéutica, y es necesario tomar conciencia de esto para poder apropiárnoslo críticamente.

Cabe señalar que esta tarea *destructiva* de revisión crítica de la historia de la filosofía, está íntimamente ligada a la segunda etapa que es la constructiva: la búsqueda de una analítica existencial.

El planteo inicial del texto contiene la totalidad de propuesta: “El objeto de la investigación filosófica es el *Dasein* humano en tanto que se le interroga acerca de su carácter ontológico”²⁸. Este preguntar acontece en el seno mismo de la vida fáctica, que, tomando conciencia de su situación histórica determinada (su horizonte temporal interpretativo), revela que todas las actividades que realiza ese *Dasein* en el mundo, y las relaciones que establece con él, están íntimamente tramadas por la temporalidad: sólo pueden realizarse en virtud y a través del tiempo, desplegándose en él.

De este delineado temporal del horizonte interpretativo se comprende que ante cada pregunta viene toda una tradición histórico-filosófica a tratar de dar respuestas a este interrogante presente. No obstante, para dar una respuesta favorable debemos comprender en qué situación histórica estamos, y también comprender cuál es la situación histórica en la que ya fueron planteadas determinadas respuestas que llegan con la pretensión de concluir nuestra

²⁸ Heidegger, Martin, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Indicación de la situación hermenéutica) [Informe Natorp]*, Madrid, Editorial Trotta, 2002, p. 31. Cfr. con *Ser y Tiempo*, §2, §3 y §4.

pregunta; y desde esa conciencia ajustada al momento de la interrogación, el *Dasein* debe asumirse en cuanto fáctico, en su aquí y ahora constitutivo que lo hace ser siempre propio, y no en un modo de la existencia universal en general. De este modo para Heidegger “La *crítica* de la historia es única y exclusivamente crítica del presente.”²⁹, y es esta crítica la que permite que el presente se repliegue sobre sí para aumentar su capacidad de interrogarse profundamente.

El primer paso de esta interrogación debe conducirnos a develar la “estructura” de esa vida fáctica³⁰, siendo el *cuidado*³¹ (*Sorge*) una de las características ontológicas fundamentales de la existencia humana (*Grundkategorien des Lebens*)³². En este sentido la vida fáctica se cuida-de, se preocupa-por todo aquello que le sale al encuentro en su trato diario y cotidiano con el mundo (*Welt*); a eso Heidegger lo llama “el horizonte del cuidado de la vida” desarrollándose en el *mundo* que le corresponde en cada ocasión. El mundo (*Welt*) hay que entenderlo aquí de tres maneras diferentes en relación con el cuidado (*Sorge*):

- a) como *Umwelt*: mundo circundante en el que tratamos cotidianamente con cosas, objetos o situaciones.
- b) como *Mitwelt*: mundo-con o co-mundo, como mundo compartido en el que aparece el otro.
- c) como *Selbstwelt*: mundo-propio del *Dasein*.

Y a la vez, la actividad del *cuidado* (*Sorge*) se caracteriza por el trato (*Umgang*) del *Dasein* en cada caso con *su* mundo (*Welt*) en:

²⁹ *Ib.*, p. 33.

³⁰ Con la siguiente advertencia: “En esta indicación de la situación hermenéutica no se trata de definir en detalle las estructuras del objeto ‘vida fáctica’, ni de aprehenderlas en sus articulaciones constitutivas; más bien, la simple enumeración de los elementos constitutivos más importantes de la facticidad permitirá fijar la mirada sobre lo que se pretende dar a entender con este término y convertirlo así en *presupuesto* de la investigación concreta.” *Ib.*, p. 34.

³¹ *Sorge* posee varias acepciones: cuidado, inquietud, preocupación, solicitud. Este mismo término reaparecerá luego en *Ser y Tiempo*, pero más alejado en la importancia de su primera presentación aquí. Véase el §26 en el capítulo IV, *El “ser en el mundo” como “ser con” y “ser sí mismo”. El “uno”*.

³² Estas categorías fundamentales serán llamadas “existenciales” (*Existentialien*) en *Ser y Tiempo*, véase nota 10; y Cfr. con: §3 “Hermenéutica en cuanto a interpretación que la facticidad hace de sí misma”, en *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 32-40.

- a) *Besorgen*: el cuidarse u ocuparse de las cosas del *Umwelt*.
- b) *Fürsorge*: el procurar por los demás en el compartido *Mitwelt*.
- c) *Bekümmern*: las pre-ocupaciones propias de sí mismo, cuidarse a sí mismo en el *Selbstwelt*.

La dinámica del cuidarse en este mundo que siempre está ahí, expresa nuestra preocupación y cuidado a la hora de las elecciones vitales que hacemos: placeres, trabajo, supervivencia, familiaridad con las cosas o el saber de la vida misma. En la cita “El trato cuidadoso siempre tiene a la vista su asunto de una manera determinada”, fácilmente notamos que los entes que nos salen al encuentro en el *mundo* en el que vivimos van articulando nuestra realidad cotidiana, nos exigen tomar acciones y decisiones para articularlos en ese mundo. El despliegue del cuidado se hace según la forma de *Besorgen*, para ocuparnos de las cosas en un sentido técnico-instrumental; o según la de *Fürsorge*, para ocuparnos de las relaciones pragmático-existenciales con las demás personas. De este modo “el mundo [nos] sale al encuentro con el carácter de significatividad.”³³

En esta situación la vida fáctica (*Dasein*) se mueve continuamente en estado de interpretación, y ella viene con la carga de una tradición, que debe ser examinada y transformada posteriormente. El mundo (*Welt*) se nos presenta ya interpretado en la solicitud del cuidado (*Sorge*) que haya articulado la vida fáctica, siendo este cuidado la actividad de interpretación y apropiación de ese mundo: “El estado de interpretación del mundo es fácticamente aquél en el que se encuentra la vida misma. En este estado de interpretación también se establece, aunque tan sólo sea a título orientativo, el modo en el que la vida tiene cuidado de sí misma.”³⁴ Se comprende así que el mundo no aparece como algo observado teóricamente o reflexivamente (como lo haría la ciencia), sino que ese mundo está presente *en* la vida misma y *para* ella, en tanto cuidado.

No podemos dejar de señalar la inclinación de esa vida fáctica que, en cuanto cuidado, puede quedar absorbida por ese mundo, dejándose arrastrar por él. A este declive Heidegger lo llama *Verfallen*, la caída, y es la segunda característica ontológica de la vida fáctica.

³³ *Ib.*, p. 36.

³⁴ *Ib.*, p. 38.

Podríamos pensarla como la “inclinación a caer”, ya que no es un fenómeno estático, sino que es una propensión interior de esa vida, que hace que se comprenda desde el mundo público y no desde sí mismo. En este mundo de lo público la vida fáctica está presa del “uno” o el “se...” (*das Man*) que se articula en la corriente dominante, en el entorno de lo publicitario, en medio de lo que hacen los muchos-demasiados. Aquí la vida se vuelve impersonal y anónima, es vivida como *se vive*, o lo que es lo mismo, la vida fáctica es vivida por “nadie” en particular: *se dice* lo que otros-nadie dicen, *se hace* lo que otros-nadie hacen, *se piensa* lo que otros-nadie piensan, *se ve* lo que otros-nadie ven, etc. Esta vida abandonada al *das Man* se pierde de sí misma, de vivirse ella misma en la totalidad de su propia elección. Este ente tan particular que es la vida fáctica está siempre al filo de caer, es decir “(...) es un ente cuyo propio ser está en juego en el modo como se despliega temporalmente.”³⁵ Y será este “jugarse su propio ser” el que estará tematizado como una de las características fundamentales de la existencia en *Ser y Tiempo*, como el ente al que le va en su ser el mismo ser. En otras palabras, el modo en el que el ser accede temporalmente a la vida fáctica es a través de la *existencia* [*Existenz*]: “La posibilidad de la existencia es siempre *la* posibilidad de la facticidad concreta, entendida dicha facticidad como un modo de temporización de la temporalidad de la existencia [*Existenz*].”³⁶ La existencia solo se comprenderá de manera indirecta, a través del cuestionamiento de la facticidad, en el *desmontaje* (*Destruktion*)³⁷ de esa facticidad en cada caso concreto. Llegados a este punto, no debemos confundir facticidad con existencia: la existencia es una posibilidad de despliegue temporal *en el* ser de la vida fáctica. Pero, a la vez, Heidegger nos aclara que toda la problemática ontológica sobre la vida descansa en la facticidad. Hacia el esclarecimiento de las nociones fundamentales de esa facticidad, es decir al modo en el que está constituida, es al que debe dedicarse la filosofía. Su “objeto” debe ser la vida fáctica en relación a su facticidad, a los diferentes modos en los que ella se temporaliza, y las condiciones ontológicas y originarias en las que aparece el mundo como posibilidad. Lo que está pensando Heidegger es que la tarea de la filosofía es dar una explicación comprensible de la temporización fáctica de la existencia. Y “Desde este

³⁵ *Ib.*, p. 43

³⁶ *Ib.*, p. 44

³⁷ “La existencia sólo se hace comprensible en su propio ser en el cuestionamiento de la facticidad, en la *destrucción* en cada caso concreto de la facticidad, sacando a luz los motivos de su actividad, sus orientaciones y sus disposiciones voluntarias.”, *Ib.*, p. 44

punto de vista, la filosofía es *ontología fundamental*, de tal manera que las ontologías regionales, determinadas individualmente de forma mundana, reciben de la ontología de la facticidad el fundamento y el sentido de sus problemas.”³⁸

El modo en el que esta filosofía debe investigar e interpretar la ontología de la facticidad será una *hermenéutica fenomenológica* de la facticidad. Esta deberá partir siempre desde el centro mismo de su situación fáctica, desde un determinado estado de interpretación que le viene dado históricamente, previamente desmontado (destruido) y reelaborado. Sin esta segunda etapa de la tarea de destrucción, aquellos supuestos dados en la interpretación y asumidos de manera impropia, establecerán su influencia determinando así la comprensión posterior, la elección y el planteo de los temas y el curso de la investigación también.

Aún hoy la filosofía se encuentra enredada en larguísimas cadenas de conceptos acuñados por la lengua griega, hace unos 2500 años, de los que hace uso impropio por ser incapaz de descifrar su heterogeneidad, al no poder captar la potencia epocal y particular a la que responden como experiencia objetiva. Es por esto que la *hermenéutica fenomenológica* “(...) se ve obligada a asumir la tarea de deshacer el estado de interpretación heredado y dominante, de poner de manifiesto los motivos ocultos, de destapar las tendencias y las vías de interpretación no siempre explicitadas y de remontarse a las fuentes originarias que motivan toda explicación por medio de una estrategia de desmontaje (*abbauender Rückgang*).”³⁹ La filosofía se mueve en este estado de interpretación histórica en la que existen más motivos para enmascarar, opacar, tergiversar y deformar lo recibido, que para aclararlo y mostrarlo en su originalidad⁴⁰. Para que esto no desvirtúe nuestra comprensión inmediata, se hace necesaria una forma de “regreso destructivo”, un momento crítico de desmontaje (*Abbau*) para asumir los prejuicios en su sentido originario, para que nos permita remontarnos a la situación o experiencia objetiva desde donde surgieron. Esta es la estrategia principal de la

³⁸ *Ib.*, p. 46; el subrayado es nuestro. Esto vuelve a ser retomado y explicado por Heidegger en los § 3 y 4 de *Ser y Tiempo*, donde agrega: “Las ontologías que tienen por tema entes de un carácter de ser de una forma distinta de la del ‘ser-ahí’ [*Dasein*], tienen, por consiguiente, sus fundamentos y motivos en la misma estructura óptica del ‘ser-ahí’ [*Dasein*], la cual encierra en sí la determinación de una comprensión preontológica del ser. De aquí que la *ontología fundamental*, única de la que pueden surgir todas las demás, tenga que buscarse en la analítica existencial del ‘ser-ahí’ [*Dasein*].”, p. 23. Y en relación a la hermenéutica fenomenológica la ampliación es en los § 5, 6 y 7 de la misma obra.

³⁹ *Ib.*, p. 51.

⁴⁰ Quizás sólo eso sea La “Filosofía”, un larguísimo y antiquísimo juego entre malos entendidos, dudosas traducciones y apresuradas asimilaciones.

apropiación de desmontaje (*Destruktion*) que se remonta críticamente a los orígenes de la vida fáctica.

La oración del párrafo siguiente es mucho más concisa y explicativa: “***La hermenéutica, pues, cumple su tarea a través de la destrucción (Destruktion).***” Con esto hemos arribado al punto medular del pensamiento heideggeriano. La filosofía, en el modo en el que Heidegger la entiende, tiene como tarea el quitarle a la tradición los gruesos sedimentos que se han depositado a lo largo de su historia, acumulándose por capas de sentido heterogéneas, quedando aplastada y aprisionada, para tratar de devolverla a la vida fáctica.

No podemos pensar la destrucción (*Destruktion*) sin una estrecha relación con el desmontaje (*Abbau*), y la posterior asunción que posibilita la instancia crítica (*Kritik*): estas tres herramientas⁴¹ indican que la tarea metodológica culmina en una *apropiación*. Y es esta apropiación la que marca y limita el carácter de finitud y la historicidad de la tarea hermenéutica. Si la comprensión filosófica se ha determinado siempre por su conocimiento “histórico”, por los antiguos conceptos con los que habla la tradición occidental, esta *destrucción* no tiene el sentido de un mero tomar conocimiento de la constitución histórica de aparición de ese concepto, de conocer las diferentes capas de sentido, lógico u ontológico, que lo han configurado o contabilizar las distintas traducciones que ha sufrido, sino que “La destrucción es más bien el único camino a través del cual el presente debe salir al encuentro de su propia actividad fundamental; y debe hacerlo de tal manera que de la historia brote la pregunta constante de hasta qué punto se inquieta el presente mismo por la apropiación y por la interpretación de las posibilidades radicales y fundamentales de la experiencia.”⁴² Esta apropiación, luego de la destrucción, es la que nos permite continuar interrogándonos sobre nuestro presente, dándole profundidad y espesor a esa pregunta que debe ser llevada adelante por la filosofía: de qué modo y cómo nos encontramos *en* una tradición. Lo que debemos apropiarnos, entonces, es la posible y provisional respuesta que de aquí emerja.

Entonces ¿qué ha quedado de Aristóteles luego de su *destrucción*? ¿Este desmantelamiento pasará a ser absorbido en la futura problemática de *Ser y Tiempo* de 1927?

⁴¹ Cabe señalar que en esta etapa del pensamiento heideggeriano estas herramientas todavía son metodológicas, tanto para la exégesis de los textos de la tradición que Heidegger interroga, como para la vida fáctica misma.

⁴² *Ib.*, pp. 51-52.

Ontología. Hermenéutica de la facticidad (1923)

“Mentor en la busca fue el *Lutero* joven; modelo, *Aristóteles*, a quien aquél odiaba. Impulsos me los dio *Kierkegaard*, y los ojos me los puso *Husserl*.”

Heidegger, M., *Ontología*.

Con la exposición de *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Heidegger se acerca más a la que será su propuesta de trabajo que, empalmada con el *Informe Natorp*, acabará madurando y dándole forma a *Ser y Tiempo*. Para comenzar este camino con paso firme, lo primero que nos aclara es en qué sentido piensa la “ontología”. El término *ontología* significa, para Heidegger, doctrina del ser; en este sentido “vacío” señala un preguntar por el ser mismo, por el ser en cuanto tal; diferenciándose de la ontología como una teoría del objeto, reducida sólo al tratamiento de la objetualidad de carácter formal (lo que sería una de las formas de la metafísica). Y con respecto a esta enumeración histórica, Heidegger hace una primera distinción importante: “La ontología moderna no es, sin embargo, una disciplina aislada, sino que mantiene un peculiar engarce con aquello que se entiende por fenomenología en sentido estricto. *Sólo con la fenomenología surge un concepto apto para la investigación.*”⁴³ Aquí claramente aparece la fenomenología⁴⁴ como la posibilidad misma de que esta *ontología* se constituya y se desarrolle: “La fenomenología en sentido amplio incluye también la ontología.”⁴⁵

La segunda distinción produce un desplazamiento de la “función” de la ontología, y se origina en una doble insuficiencia fundamental que Heidegger señala: “Desde un principio su tema es el ser-objeto, la objetividad (*Gegenständlichkeit*) de determinados objetos, y objeto para

⁴³ Heidegger, M., *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Madrid, Alianza, 2000, p. 18.

⁴⁴ Cabe aclarar, una vez más, que sólo es posible que se cumpla la máxima fenomenológica “a las cosas mismas” a través de la *Destruktion*.

⁴⁵ Heidegger aclara en *Ser y Tiempo*: “Con el uso del término de ontología tampoco se habla en favor de una disciplina filosófica determinada que esté en relación con las restantes. No se trata en absoluto del problema de una disciplina previamente dada, sino a la inversa: es la necesidad objetiva de determinadas cuestiones y de la forma de tratarlas requerida por ‘las cosas mismas’ de donde puede salir si acaso una disciplina.” pp. 37-38. Y la forma de tratar esta cuestión será fenomenológica, tomando ‘fenomenología’ como el concepto de un método, es decir no el ‘qué’ de los objetos de investigación filosófica, sino el ‘como’.

un pensar teórico indiferente, o el ser-objeto material para determinadas ciencias que se ocupan con él, de la naturaleza o de la cultura; y el mundo, pero no considerado desde el existir [*Dasein*] y sus posibilidades de existir, sino siempre a través de las diversas regiones de objetos...”⁴⁶ y es esta desviación en la tarea de la ontología la que ha provocado “...que la ontología se cierra el acceso al ente que es decisivo para la problemática filosófica: el *existir* [*Dasein*], desde el cual y para el cual ‘es’ la filosofía.”⁴⁷ De aquí se desprende la aclaración y la importancia que cobra el subtítulo del texto: *hermenéutica de la facticidad*⁴⁸.

Aclarado ya el título podemos avanzar en el análisis del mismo, dividiéndolo según el orden que Heidegger da al primer capítulo. El paso conduce a aclarar el término *facticidad*, y nos dice que es el nombre que le damos al carácter de ser de “nuestro *existir* propio”, en cada ocasión (*Jeweilichkeit*), en tanto existiendo estamos en este *aquí* para nosotros mismos, como en nuestro ser más propio, no como un objeto de la intuición (aquí ser -transitivo- se equipara con el “vivir fáctico”). De esto se sigue que *fáctico* “...se llama a algo que ‘es’ articulándose por sí mismo sobre un carácter de ser, el cual es de ese modo. Si se toma el ‘vivir’ por un modo de ‘ser’, entonces ‘vivir fáctico’ quiere decir: nuestro propio existir o estar-aquí en cuanto ‘aquí’ en cualquier expresión abierta, por lo que toca al ser, de su carácter de ser.”⁴⁹

Estas lecciones del seminario de verano de 1923, que Heidegger llamo *Ontología*, marcaron su despedida de Friburgo. El semestre siguiente ocuparía una cátedra en la Universidad de Marburgo como catedrático titular. La vaguedad del título tiene mucho de azaroso, y se relaciona con un inconveniente a la hora de presentar los seminarios en Friburgo. Heidegger había querido llamar a este seminario “Lógica”, como una introducción sistemática a diversas interpretaciones de los textos de la tradición filosófica, continuando su tarea iniciada con el *Informe Natorp*; pero ya se había anunciado otro seminario con ese título, con lo que, sin muchos rodeos, Heidegger decidió llamarlo *Ontología*. Será desde este pequeño vaivén

⁴⁶ *Ib.*, p. 20.

⁴⁷ *Ib.*, p. 20.

⁴⁸ Heidegger vuelve a aclararnos esto en *Ser y Tiempo*: Si la fenomenología es, tomada en sus contenidos, la ciencia del ser de los entes (ontología), la fenomenología del *Dasein* es hermenéutica “...en la significación primitiva de la palabra, en la que designa el negocio de la interpretación. Mas en tanto que con el descubrimiento del sentido del ser y de las estructuras fundamentales del *Dasein* en general, queda puesto de manifiesto el horizonte de toda investigación ontológica también de los entes que no tienen la forma del *Dasein*, resulta esta hermenéutica al par ‘hermenéutica’ en el sentido de un desarrollo de las condiciones de posibilidad de toda investigación ontológica.” p. 48.

⁴⁹ *Ib.*, p. 26.

ilustrativo que la primera sección esté destinada a explicar y presentar el “verdadero” título: *Hermenéutica de la facticidad*.

Para nosotros la importancia de este texto radica en que constituye un hito no sólo en el pensamiento de Heidegger mismo, sino que imprimió la tarea de gran parte del contexto filosófico del siglo XX: **una presentación programática de la hermenéutica del *Dasein***, que culminará su gestación, cuatro años más tarde, en *Ser y Tiempo*.

Al modo singular de abordar y acceder a la *facticidad*, para poder cuestionarla y explicarla, Heidegger lo llama *hermenéutica*. Y con lo primero que aclara esta elección es con una larga tarea genealógica del término, que se inicia en la Grecia antigua. En este recorrido Heidegger va afinando el concepto, recortándolo de las transformaciones que fue sufriendo a lo largo de su historia: Platón, Aristóteles, Agustín, Schleiermacher, Boeckh y Dilthey. Ninguna de estas metodológicas acepciones será empleada por Heidegger, ya que no considera a la hermenéutica como una “teoría de la interpretación”, sino que la desplaza hacia una función cercana a su significado originario: “...el término quiere decir: determinada unidad en la realización del ἐρμηνεύειν (del comunicar), es decir, del *interpretar* que lleva al encuentro, visión, manejo y concepto de la *facticidad*.”⁵⁰ Es a esta *facticidad* a la que le es inherente en su ser el estar en algún modo (siendo) interpretada (*Ausgelegtheit sein*), y será la hermenéutica la que posibilite el acceso en cada momento de ese *Dasein* (*facticidad*) a su carácter de existente: “En la hermenéutica se configura para el *Dasein* una posibilidad de llegar a *entenderse* y de ser ese entender.”⁵¹ Es en este planteamiento del *cómo* del existir mismo donde percibimos que la hermenéutica no es un suplemento artificialmente adosado al *Dasein*, sino que en el interpretar de ese *cómo* se juega un carácter de ser de esa facticidad: “La interpretación es algo cuyo ser es el propio vivir fáctico”, nos comenta Heidegger. De aquí que el tema de la investigación hermenéutica heideggeriana sea el *Dasein*, el de la vida fáctica; y a esa configuración de atender a nosotros mismos, en ese *cómo* del ser nosotros mismos en este aquí, es lo que él llama *Dasein*. Por medio del cuestionamiento hermenéutico de esa existencia, que busca interpretar-se, se sitúa la *facticidad* en su “haber-previo” (*Vorhabe*) a partir de lo cual será interpretada: “Los conceptos que tengan su origen en esta

⁵⁰ Heidegger, M., *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, *Op.cit.*, p. 33.

⁵¹ *Ib.*, p. 33.

explicación se denominarán *existenciaristas*.”⁵² Éstos no son más que una posibilidad de ser del momento, es decir, constituyen el momento; no son un añadido posterior, sino un motivo conductor hacia la interpretación, su elemento constitutivo y decisivo. Le corresponde a la tarea hermenéutica la posibilidad de cuestionar(se) de este modo a la facticidad, por esto “La hermenéutica no tiene por objetivo la posesión de conocimientos, sino un conocer existencial, es decir, un *ser*. La hermenéutica habla *desde* lo ya-interpretado y para lo ya-interpretado.”⁵³

En el segundo capítulo de la segunda parte de este texto⁵⁴, Heidegger nos aclara que el *cómo* de la investigación que trata de seguir la hermenéutica de la facticidad es la *fenomenología*. Y el modo en el que los objetos de estudio deben tomarse es tal como ellos mismos se muestran (como fenómenos) en un determinado mirar(los). Pero puede ocurrir que “El mostrarse de éstos pueda que resulte ser un aspecto tan asentado por la tradición que ni siquiera sea posible reconocer lo que de impropio tiene, y se lo tenga por verdadero...En el caso que uno se conforme con ello...está tomando un encubrimiento por la cosa misma.”⁵⁵ El registro de este tipo de impresión no nos garantiza ningún conocimiento profundo ni verdadero, y para no caer en el error debemos vérnosla con la cosa libre de encubrimientos: “Para ello es necesario sacar a la luz la historia del encubrimiento. Hay que remontar la tradición del cuestionar filosófico hasta las fuentes del asunto. **Hay que desmontar la tradición.**”⁵⁶ A partir de ahora ésta es la tarea fundamental de la filosofía: una crítica histórica radical, posibilitada por la tarea de una fenomenología hermenéutica, o lo que es casi lo mismo, una *Destruktion*⁵⁷ de esa historia.

La conclusión cae ella misma por su propio peso específico: la hermenéutica heideggeriana, más que una constructiva “filosofía”, es una destructiva (*Destruktion*); es decir, le es inherente en su planteo fenomenológico des-montar, des-sedimentar las capas endurecidas de sentido que el transcurso de la historia le ha ido agregando a los originarios conceptos de la filosofía occidental. Se trata que la facticidad viviente realice una apropiación originaria

⁵² *Ib.*, p. 34., Cfr. con nota 10.

⁵³ *Ib.*, p. 37.

⁵⁴ “La vía fenomenológica de la hermenéutica de la facticidad”; § 15, *La fenomenología en su posibilidad: un cómo de la investigación*. *Ib.*, p. 98-101.

⁵⁵ *Ib.*, p. 99.

⁵⁶ *Ib.*, p. 99, el subrayado es nuestro.

⁵⁷ “‘Desmontar’ quiere decir aquí: retorno a la filosofía griega, a *Aristóteles*, para ver cómo lo que era originario decae y queda encubierto, y para ver cómo nosotros estamos en medio de esa *caída*.” *Ib.*, p. 100.

de los conceptos, especialmente con los conceptos metafísicos que le vienen dados pre-interpretados por la tradición, y en esa interpretación se juega su propio modo-de-ser.

Lo que pretendemos remarcar es que en esta apropiación fenomenológica la *Destruktion* es sólo un momento, un modo de acceso a esa instancia originaria. Eso nos permite separar dos tareas que suelen presentarse de manera confusa debido a su proximidad: a la tarea destructiva Heidegger la empalma con la apropiación o interpretación fenomenológica, y es la *Destruktion* la que posibilita que la fenomenología hermenéutica se apropie de los conceptos de la tradición metafísica (es decir, opera hacia el pasado); y no debemos confundir esto con la *hermenéutica de la facticidad*, que se las tiene que ver con la facticidad interrogándose luego de llevada a cabo una *Destruktion* de la tradición ⁵⁸.

Resumiendo: no hay posibilidad de desarrollar una *hermenéutica de la facticidad* si no se mantienen los momentos constructivo y destructivo, como ejercicio hermenéutico. Y este ejercicio deberá esperar para su desarrollo hasta 1927, año en de la aparición de *Ser y Tiempo*, última parada de nuestro camino.

***Ser y Tiempo* (1927): arribando a la meta.**

Arribados a este punto cabe hacer algunas puntualizaciones y aclaraciones para ingresar ordenadamente a esta obra. Más allá de lo históricamente sedimentado de las capas prejuiciosas, acumuladas a lo largo del devenir de la historia de la ontología, para Heidegger “ser” aunque sea el más universal y comprensible de los conceptos, sea indefinible y que la pregunta que lo ha interrogado ha sido oscura y confusa, no por esto es un término simple y vacío, o que carezca de sentido. Más aún, Heidegger cree que debe reiterarse y desarrollar de manera suficiente la pregunta que interroga por el ser. Ahora bien, ese sentido ha sido desarrollado por la ontología occidental y su interpretación metafísica, quedando como cautivo y enmascarado, ocultado, obturado en el desarrollo de estas disciplinas filosóficas y

⁵⁸ Por esta razón Heidegger debe emprender una “Análisis ontológica del *Dasein*” primero, § 5 de *Ser y Tiempo*, y luego de demostrado el carácter temporal del *Dasein*, recién podrá en el § 6 plantear el “problema de una *Destruktion* de la historia de la ontología”.

sus prejuicios. Y que parte de la tarea que él mismo asume es volver a elucidar, descubrir ese sentido mediante la investigación fenomenológica, sostenida en la precomprensión del *Dasein* en su cotidianeidad. Esta elucidación va descubriendo las diferentes y sucesivas etapas del desarrollo de la ontología, partiendo de la determinación griega del ser como *ousía* (presencia) y las diversas reversiones que esta ha sufrido, sin ser claramente percibidas, a lo largo de la historia de la metafísica occidental (*ousía, ens perfectissimum, subjectum*, sujeto, trascendental o absoluto, voluntad de poder, etc.). De aquí que la tarea que Heidegger asume como propia, en *Ser y Tiempo*, es la de desmontar estas capas históricas de prejuicios partiendo de ese inicio en la *ousía* (Platón y Aristóteles) para continuar desmantelando las capas de recubrimiento metafísico de las épocas Medieval y Moderna (*ens perfectissimum, subjectum*, sujeto, trascendental o absoluto).

En esta tarea heideggeriana pareciera existir un hilo conductor: la suposición de Heidegger de que tiene que haber algún sentido más o menos originario, aunque sea mínimo o provisional, del término “ser”, que se ha ido encubriendo tanto que hace muy difícil esta labor.

Ahora sí, retomando, lo que caracteriza como original a *Ser y Tiempo* es que se presenta como una intersección entre el ámbito contemporáneo en el que surge (ya que, aunque estrictamente no trate de los “temas actuales”, pretende dar respuestas en-presente) y el cruce con una crítica a la historia de la filosofía ya transcurrida. Es en esa tensión en la que este texto se vuelve un “clásico” para el canon filosófico, ya que interroga nuevamente y en presente, por aquel único y determinante problema no resuelto a lo largo de una única historia: la historia del pensamiento occidental bajo la forma de la metafísica; y, sobre todo, lo que en ella ha caído en el olvido del pensar: la cuestión del ser.

Será la proyección de todo lo no-pensado en ese olvido, que se manifiesta desde esta cuestión para aparecer a lo largo de toda la historia de la metafísica (como olvido del ser), lo que le dará un nuevo sentido al concepto de “historia”, ya que ahora se trata de la exposición de su desmantelamiento (*Destruktion*) por aquello no-pensado en y por ella. Esta historia ya no será una serie cronológicamente ordenada de respuestas de otros pensadores a la cuestión del ser desde la estructura de la metafísica, sino que deberá dar cuenta del pensar sobre el ser mismo: entre el olvido del ser (historia de la metafísica) y el ser mismo (pensar lo no-

pensado) se abre una diferencia, y es precisamente esa diferencia aquello que hay que pensar. Establecer esta diferencia es interpretar toda esa historia nuevamente, desmantelándola para que muestre las diferencias interiores que la configuran; y para Heidegger esta nueva manera de hacer filosofía, ya no histórica, **deberá ser hermenéutica**.

A la pregunta que interrogaba por el ser se la ha interpretado ontológicamente y se la ha respondido históricamente desde la metafísica. Esto queda claramente explicitado cuando Heidegger lúcidamente caracterizará a esta triple respuesta-marco como “onto-teo-logía”, es decir: como discurso (*lógos*) del ente más general (*óntos*) y del ente supremo (*theós*). Históricamente se ha preguntado por el ser y se ha respondido con el ente más universal o con dios, ambas expresiones de ese “más-allá” (*metá*) de la física.

A partir de aquí la filosofía ya no podrá ser una simple reflexión ontológica, ya que con Heidegger se ha convertido en una *destrucción*, en una búsqueda de sus propias posibilidades, de su sentido, de su interpretación y comprensión fuera de todo intento de originalidad y novedad. Ahora se trata (aunque sea provisionalmente) de la búsqueda de una “ontología fundamental”, y éste “...es el nombre para iniciar la cuestión de la reiteración de la filosofía, o sea, la constitución de la ‘historia de la filosofía’ o ‘de lo no-pensado’. En términos más escolares, el título vale para entender que se va a tratar no del ser (de lo que se ocuparía la ontología) sino del ‘sentido’ del ser.”⁵⁹

Fácilmente podemos notar que la Introducción (de solo unas cincuenta páginas en la versión al español) de *Ser y Tiempo* es mucho más completa, estricta y metodológicamente hablando, que el resto incompleto de la obra. Pareciera que en esta intensa y concentrada advertencia está plegado y recogido todo *Ser y Tiempo*, además de quedar proyectada la totalidad de la tarea y de algunas obras siguientes de Heidegger. De aquí que nosotros preferimos leer *Ser y Tiempo* como una obra en proyección, de impulso y de propulsión más que como un texto inconcluso. Esta fue la razón por la que recorrimos el trayecto anterior que culmina en esta obra, y lo que se abre a partir de ella, como otro comienzo.

La hermenéutica heideggeriana, como tarea filosófica, depende exclusivamente de su único tema de pensamiento, la *Grundfrage: la cuestión del ser*. Si interpretáramos apresuradamente

⁵⁹ Leyte, Arturo, *Heidegger, Op.cit.*, p.62.

pareciera que para el Heidegger de *Ser y Tiempo* la idea de una destrucción (*Destruktion*) de la historia de la ontología es sólo un paso para transitar metodológicamente (del §6 al §7)⁶⁰, desde ese desmontaje sistemático de la historia del ser occidental pensado como metafísica, hasta arribar al método de investigación, que será su *fenomenología*; no obstante, cuando analizamos el resto de su obra esta hipótesis se desvanece.

Para que la fenomenología, desde lo metodológico y lo ontológico, se las vea con “las cosas mismas”, sin que dependa de los encubrimientos y deformaciones de la tradición (lo que no permite que la comprensión de esa experiencia sea originaria) primero deberá realizar una instancia de desmantelamiento crítico sobre esa historia de los encubrimientos. Aquí la destrucción es un momento decisivo para la interpretación fenomenológica.

El párrafo 6: (o el modo de pasar de lo metodológico a lo ontológico)

El modo en el que Heidegger se apropia de la historia de la ontología queda clara y sintéticamente explicado, definido y detallado en el §6 (“El problema de una destrucción de la historia de la ontología”) de *Ser y Tiempo*, en el que esta “apropiación” recibe el nombre de *Destruktion*. Aquí queda bien ajustado y circunscripto el alcance de esa *Destruktion*: no es una ruptura ni una negación de la historia, sino su apropiación y transformación de lo que viene transmitido por la tradición (*Überlieferung*)⁶¹.

Heidegger comienza explicando que el origen de toda investigación radica en el poder preguntar-se del *Dasein* (ser-ahí), y que el ser de éste encuentra su sentido en la temporalidad, que a la vez es la condición de posibilidad de la “historicidad” como la forma de ser del *Dasein* mismo, ya que éste es un ente en el tiempo. Aquí *historicidad* es anterior a lo que se llama comúnmente “historia” (como en “La historia mundial”) y tiene que ver con el modo

⁶⁰ Para respetar estrictamente el orden del pensamiento debemos ir del §7 (“El método fenomenológico de la investigación”) al §6 (“El problema de una destrucción de la historia de la ontología”), porque en el §6 Heidegger plantea la temporalidad del sentido del ser, a la que se accede a través de la temporalidad (*Zeitlichkeit*) del *Dasein*, que se obtiene a partir de la propuesta del §7, la analítica del *Dasein* como “ontología fundamental hermenéutica y fenomenológica”.

⁶¹ Para no ser redundantes a lo largo del texto, agregando la palabra alemana *Überlieferung* cada vez que digamos “tradición”, hacemos esta única aclaración: lo que más nos interesa de esta palabra es el sentido que le otorga el “Über” (por-sobre, trans-) para pensar ese movimiento que da Heidegger a lo transmitido o enviado por la tradición. La tra-dición (*traditio, -onis*) como entrega y transmisión, es plenamente dinámica y por esto es que el *Dasein* puede abrirse a plantear nuevas posibilidades, nuevos problemas y cuestionar así a la “historia” sedimentada y oxidada sin emisión y movimiento alguno.

en el que se configura el *Dasein* como tal en la estructura del ser. En este sentido el *Dasein* adviene desde ese gestarse histórico, y como ser fáctico es como ya era, y *lo* que era (para ser). Su modo de ser y la comprensión del ser que le es inherente siempre es una interpretación de su situación en su tradición histórica, lo que le permite desenvolverse dentro de ella e interrogar-se en presente. Desde ella *se* comprende inmediatamente, abriendo sus posibilidades de ser desde aquello que lo precede, y que ahora ad-viene.

Ahora bien, esta historicidad puede permanecerle oculta al *Dasein* mismo, o éste puede descubrir la tradición, mantenerla y permanecer en ella expresamente. Pero “El descubrir la tradición y el abrir lo que “transmite” y cómo transmite puede tomarse como un problema peculiar.”⁶² Lo peculiar es el modo en el que el *Dasein* se trae a sí mismo en ese interrogar su propia tradición, de la que él mismo es una circunstancia de esa transmisión. Solo así podrá el *Dasein* interrogar a la tradición sobre el ser, que ha caído en el olvido, interpretando ese preguntar en un sentido histórico a la vez, para de este modo poder apropiarse de manera positiva de lo que ese “pasado” viene a decir.

El peligro que corre el *Dasein* es el no reconocer que siempre está en “situación histórica” e interpretativa, que está inmerso en una tradición de manera más o menos expresa, y que ésta puede colaborar o interferir en *su* interpretación. Esta tradición cuando se regulariza, más que hacer inmediatamente accesible aquello que transmite, termina encubriéndolo, ya que “La tradición, que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que ‘transmite’ tan poco accesible que más bien lo encubre. Considera lo tradicional como comprensible de suyo y obstruye el acceso a las ‘fuentes’ originales de que se bebieron, por modo genuino en parte, los conceptos y categorías transmitidos. **La tradición llega a hacer olvidar totalmente tal origen.**”⁶³ Y peor aún, le provoca al *Dasein* el sentimiento de que ya no es necesario realizar tales interrogaciones para comprender el presente desde ese movimiento de regreso. De este modo el *Dasein* queda arrancado de su propia historicidad fáctica, moviéndose en el mundo de la más notable publicidad: *das Man*.

La tradición (*Überlieferung*), por su modo propio de trans-misión, no puede garantizar la total inteligibilidad de lo que transmite, sino que cada entrega que realiza carga con algún

⁶² Heidegger, M., *Ser y Tiempo*, Bs.As., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 30.

⁶³ *Ib.*, p. 31. El subrayado es nuestro.

velo, lo que le otorga una cuota de opacidad, de envoltura que va ocultando su original poder, como ya dijimos: “**La tradición llega a hacer olvidar totalmente tal origen.**”⁶⁴ Aquí es donde se ve claramente el doble juego en la consideración heideggeriana sobre la tradición: a la vez que posibilita nuestro modo de comprender el mundo que habitamos, es también el origen de su encubrimiento.

En esta destrucción de la historia de la ontología, la *Destruktion* seguirá el hilo conductor de la interrogación por el sentido del ser. Esto se trataría más bien de una destrucción de la ontología en el ámbito mismo de su historia, en el seno mismo de su interpretación metafísica, en el marco histórico-interpretativo que ha ido ocultando al ser como cuestión fundamental.

Entonces, para lograr una positiva apropiación de su historia fáctica, el *Dasein* debe “ablandar” la tradición para poder así disolver las múltiples capas encubridoras de sentido que han ido sedimentado a lo largo de esa historia, producidas por ella misma: “Es el problema que comprendemos como la *destrucción* del contenido tradicional de la ontología antigua, llevada a cabo *siguiendo el hilo conductor de la pregunta que interroga por el ser*, en busca de las experiencias originales en que se ganaron las primeras determinaciones del ser, directivas en adelante.”⁶⁵

Este des-mantelamiento que pone de manifiesto el original punto de partida de los conceptos ontológicos fundamentales, esta exhibición de su “partida de nacimiento” y su primigenia desnudez, nada tiene que ver con un sentido “negativo” de la *Destruktion*, como si fuera un quitarse de encima a la tradición de la ontología o tratar de aniquilarla. Justamente de lo que se trata es de delimitar claramente las posibilidades históricas positivas de la interpretación (histórica, a la vez) del interrogar a la tradición: “Negativa no es la destrucción relativa al pasado; su crítica afecta al “hoy” y a la forma dominante de tratar la historia de la ontología, sea esta forma fundamentalmente doxográfica, de historia del espíritu o de historia de los problemas. La destrucción no quiere sepultar el pasado en la nada; tiene una mira *positiva*: su función negativa resulta indirecta y tácita.”⁶⁶

⁶⁴ *Ib.*, p. 31. El subrayado es nuestro.

⁶⁵ *Ib.*, p. 33.

⁶⁶ *Ib.*, p. 35. Cabe señalar que se nos hace casi imposible evitar hacer una serie de referencias al estado actual de la tarea filosófica, a partir de esta cita escrita en 1927, que no deja de denunciar una determinada “experiencia de cultura” que parece haber embargado al pensamiento occidental por más de 70 años, sin que hayamos podido modificar casi nada de lo aquí expuesto en forma positiva. La doxografía, las historias del espíritu o la historia

La operación de destrucción heideggeriana también corre por el doble carril de la *Grund-* y de la *Seinsfrage*, y es siguiendo este sentido determinado por la pregunta, que su actividad se vuelve “positiva”. Se trata de des-montar las diferentes capas con las que la historia de la interpretación metafísica ha ido recubriendo el sentido originario del ser, encerrándolo en su olvido.

Entonces el verdadero sentido de la ***Destruction*** heideggeriana habría que pensarlo en relación a las acepciones del verbo latino *de-struo*: disponer por capas, reunir ordenadamente, y por el *Ab-bauen* (*Abbau*) alemán: construir a partir de-, des-mantelar, des-componer, desarmar, disolver o desmontar. Planteada de este modo, la *Destruction* apunta a un modo de tomar distancia en vista a una revisión perspectivista desde afuera, desde el exterior de aquello que ha sido horadado por el desmantelamiento. Este movimiento de desmontaje permite liberar a las fuentes originarias de las que emanaron los primeros pensamientos sobre el ser mismo en sus primeras determinaciones.

Siguiendo con la estructura de *Ser y Tiempo*, en el §6 aparece la explicación de la tendencia positiva de la *Destruction*, que encontramos repetida en el capítulo II, § 8, “Plan del tratado”, y sumado el indicador de la *Grund* y de la *Seinsfrage*, el recorrido de la *Destruction* parece detenerse en tres hitos fundamentales:

- 1- La doctrina de Kant acerca del esquematismo y del tiempo⁶⁷
- 2- El fundamento ontológico del *cogito* de Descartes
- 3- El tratado sobre el tiempo de Aristóteles⁶⁸

de los problemas “filosóficos” son como tres condenas que debemos elegir a la hora de dedicarnos a la tarea del “pensar profesional” y la docencia.

⁶⁷ Tema desarrollado por Heidegger con mayor amplitud a partir de sus lecciones de 1926 (como señala Derrida en *Ousia y Gramma*) en *Kant y el Problema de la metafísica*.

⁶⁸ Como ya señalamos, Heidegger había comenzado ya esta tarea en su *Referat* de 1922, cuando fue convocado por la universidad de Marburgo, con sus *Interpretaciones Fenomenológicas sobre Aristóteles. Indicación de la situación hermenéutica*, también llamado “Informe Natorp”. Heidegger entrevé que es en el pensamiento de Aristóteles donde se jugó un temprano destino de la filosofía, donde aparece, porque culmina a la vez, una forma de interrogar al ser. En la página 55 nos define: “Sólo a partir de un regreso a Aristóteles, resulta posible determinar y comprender la doctrina del ser de Parménides como una etapa decisiva que determinó el sentido y el destino de la ontología y lógica occidentales.” Será en su Curso de Marburgo del semestre de verano de 1927 (editado por F.W. von Herrmann, que lo considera como la tercera sección no escrita de la primera parte

Heidegger parece sugerirnos que en estos tres hitos fundamentales es donde se deben buscar, una vez desmantelados, las causas de las interpretaciones metafísicas del ser y su posterior recubrimiento metafísico y pérdida de sentido originario. Fácilmente podemos notar que el sentido de la operación retrospectivo: primero Kant, luego Descartes y finalmente Aristóteles, como si una vez decapados los prejuicios kantianos con los que pensó su concepción el tiempo, se nos patentizara la estrecha relación que esto tiene con el modo en que Descartes pensó su *res cogitans*, bajo un prejuicio sustancial escolástico. Y que esto depende, en última instancia de los prejuicios fundantes del pensamiento aristotélico. Esta genealogía pone de manifiesto un modo de leer la historia de la filosofía reducida a estos tres momentos claves para Heidegger: la arquitectónica del pensamiento de la modernidad (Kant) sostenida en algunos prejuicios heredados de la escolástica (Descartes) que tienen su basamento fundamental en la antigüedad griega (Aristóteles).

A la vez, esta mínima genealogía nos marca que la tarea destructiva tiene que ser enmarcada dentro de ciertos límites, y siempre conducida por la *Grund-* y la *Seinsfrage* para determinar cuál será su alcance epocal. No obstante esto, debemos señalar que ninguno de estos tópicos fue tematizado y desarrollado en *Ser y Tiempo*.

En las primeras palabras de la metafísica reluce el nocturno resplandor de un decir originario, reflejándose en este espejo oscuro el fondo como superficie; en la asimilación (traducción) interpretativa de las primeras palabras griegas que dicen el ser (ἀλήθεια, ἰδέα, ὑποκείμενον, ἐνέργεια) versionadas por parte de los romanos (*veritas, idea, substancia, actualitas*) se puede explicitar la tarea destructiva que busca Heidegger, como un intento de retornar a un decir originario. Esta tarea será completada con lo que en su tarea posterior llamará “pensamiento rememorante”, y luego con la *Überwindung-Verwindung*⁶⁹ de la metafísica en los años posteriores, en un empalme con aquella *Destruktion*.

de *Ser y Tiempo*) titulado *Problemas fundamentales de la fenomenología*, donde Heidegger abordará *in extenso* la concepción del tiempo en Aristóteles; la traducción es de J.J. García Norro, editado por Trotta, Madrid, 2000.

⁶⁹ Lo que piensa Heidegger con su *Verwindung* es una *torsión* del pensamiento de la metafísica, entendiendo a ésta como la historia del ser tomado sólo en su presencia (*Anwesen*), como “asistencia constante”, cayendo así el pensar en lo que Heidegger llama “el olvido del ser” Para poder *torcer* este planteo metafísico, se hace necesario develar-desocultar aquello que ha permanecido oculto y olvidado a todo el pensar de Occidente. Lo

En este sentido (extremo) podemos señalar que la tarea heideggeriana no quedó completa en su totalidad, y será la recepción, la afiliación y ciertas transformaciones de la *Destruktion* por parte de Derrida (quien radicalizará esta operación de desmantelamiento de la historia de la filosofía) como uno de los envíos epocales heideggerianos y un modo de continuidad. Aquí es donde ambos caminos se empalman, y nos toca abandonar el trayecto recorrido por Heidegger para aventurarnos al recorrido del camino trazado por Derrida.

Muy lejos estamos de haber intentado ofrecer un estudio sistemático de esa operación que es la *Destruktion*. Nuestro trabajo se ha centrado en tratar de esbozar un provisorio rastreo genealógico del modo en que actúa esta operación de la *Destruktion* en el pensamiento heideggeriano, centrándonos en algunas de sus obras anteriores a *Ser y Tiempo*, texto en el que a esta operación tan importante sólo se le dedican unas pocas páginas, como si Heidegger supusiera que ya sabemos de antemano a qué se refiere con “*Destruktion*”. Quedaría hecha la sugerencia para elaborar una posterior investigación sobre la aplicación de esta operación que Heidegger realiza sobre los pensadores de la tradición occidental y, además, realizar un análisis de los desplazamientos y las continuidades que operó la *Destruktion* en Heidegger mismo, y los que generó a lo largo del tiempo hasta nuestros días.

Gadamer y Derrida, como parte y efectos de esa historia *destruida*, se presentan ahora sólo a nuestros pragmáticos fines.

im-pensado por este pensar parcial de la metafísica que quedó en el olvido ha sido la experiencia del ser como des-ocultamiento en su verdad (*alétheia*). En el capítulo tercero de *Conferencias y Artículos*, Heidegger nos aclara en qué sentido piensa una posible salida de la metafísica y cómo tenemos que entender su llamativo título: *Superación de la metafísica (Überwindung der Metaphysik)*. Dice Heidegger: “La sobre-torsión (*Überwindung*) de la metafísica es pensada en el sentido de la historia acontecida del ser (*seinsgeschichtlich*). Ella es el signo que anuncia la inicial torsión (*Verwindung*) del olvido del ser”, p. 70. Esta torsión o *Verwindung* sería lo más digno de ser pensado para la trans-misión [tradición-entrega] (*Überlieferung*) de la metafísica a su verdad, y desde ahí intentar ese ansiado otro camino que abriría “...la preparación, desconocida y esencialmente inaccesible para la metafísica, de una primera aparición del pliegue de ser y ente”, p. 70. Aquí queda claramente expresado el aspecto un tanto más original al que nos conduce la *Überwindung* pensada como *Verwindung*. Heidegger piensa el concepto *Überwindung* siempre a partir y junto con la *Verwindung*, y de este modo intenta escapar de las tramposas y seductoras redes de que la metafísica suele desplegar desde el lenguaje. Véase en Heidegger, M., *Conferencias y Artículos*, Barcelona, Ed. Odós, 1994; *Caminos del bosque*, “La sentencia de Anaximandro”, Madrid, Alianza, 2010, pp.239-277; y en *Identidad y diferencia*, “El principio de identidad”, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 60-97. También Cfr. con Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1985; y Goicochea, G., *La Realidad ¿des-realizada?: la época de la imagen del mundo*. Cuadernos del Sur, Filosofía. [online]. 2001, n.31-32 [citado 2020-11-11], pp. 165-179. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74342001001100110&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2362-2989.

La herencia: hijos y *entenados*

De Gadamer (uno) a Derrida (otro): ¿*políticas de la amistad?* o la tensión entre lo propio y lo extraño

En este trabajo hemos asumido que tanto la hermenéutica como la deconstrucción son las herederas más productivas, sugerentes y provocativas, cada una a su manera, de la *Destruktion* heideggeriana. Esto nos exige dar las razones de esta elección; razones que hallamos enmascaradas y solapadas en el famoso “encuentro que no fue” entre Gadamer y Derrida, el 25-26 de abril de 1981 en el Goethe Institut de París, propiciado por Philippe Forget⁷⁰.

Decidimos abordar la relación entre Gadamer y Derrida, o lo que sería lo mismo (en la medida de lo posible), entre la hermenéutica y la deconstrucción, porque no consideramos anacrónico analizar estas conferencias en vistas de la actualidad que tienen esos mismos temas, las mismas discusiones y también las mismas soluciones de siempre en el mundo de la academia filosófica. Estrictamente consideraremos los efectos de la *Destruktion* tanto en Gadamer como en Derrida, y esta cuestión se centrará reducidamente en el diferendo entre la hermenéutica gadameriana y la deconstrucción derrideana, sin la pretensión de llevar adelante un exhaustivo examen de la relación de ambos con el pensamiento de Heidegger (tarea que nos excede en el presente trabajo). Y, por último, el ordenamiento de la discusión en el texto de Forget nos permite hilvanar más convenientemente a la triada de pensadores alrededor de los mismos temas.

Ahora bien, la intención “publicitaria” de este *encuentro*⁷¹ era la de abrir un espacio de diálogo entre posiciones encontradas; pero por detrás de esta finalidad, permanecía oculto el

⁷⁰ Los diferentes trabajos que dieron forma a este “encuentro” celebrado entre los días 25-26 de abril de 1981, se encuentran reunidos bajo la edición de Philippe Forget bajo el título *Text und Interpretation*, Múnich, Fink, 1984. Con posterioridad fueron editados en inglés por Diane P. Michelfelder y Richard E. Palmer, con el título *Dialogue & Deconstruction*, SUNY, State University of New York Press, 1989. Hay una edición francesa dirigida por Fawzi Boubia y Philippe Forget, *Transferts culturels et esthétique de la réception*, París, Armand Colin, 1998. También se han traducido los textos al español en el nº 3 de Cuaderno Gris, bajo el título *Diálogo y Deconstrucción*, Madrid, UAM, 1998, editado por Antonio Gómez Ramos. De esta última edición tomamos las citas y los textos para su lectura.

⁷¹ Cabe señalar que el 5 de febrero de 1988 Derrida y Gadamer se encuentran nuevamente en la Universidad de Heidelberg, también se les une Lacou-Labarthe, pero esta vez el tema está pautado de antemano: Heidegger y su relación con el nazismo. Estos trabajos están reunidos en *Heidegger, Philosophy, and Politics, The*

conflicto y la disputa, que no se resolverían en ninguno de ambos “campos”: la alteridad se presentaba irreconciliable, a pesar de los empeñados intentos de la voluntad de diálogo de la hermenéutica gadameriana (no de Gadamer), y del deconstructivo silencio de Derrida.

Como sostiene Ferraris⁷², Gadamer siempre ha tendido puentes, tratando de superar las distancias que se imponían entre las diferentes disciplinas que se hallan alejadas entre sí y las distancias temporales que separan fatalmente a los textos de la tradición occidental; y por último la distancia que separa al intérprete de una lengua en traducción, para esquivar la violencia del pensamiento. Heidegger le ha dejado una tradición destruida, todo a su alrededor es destrucción (*Destruktion*). Peregrinando en este paisaje desolado del lenguaje en diálogo con la tradición, en el que Heidegger se había desorientado, errando en la indigencia lingüística para expresar sus últimos pensamientos, Gadamer trata de redimirlo señalando la tarea titánica de su maestro al encarar la destrucción de la metafísica occidental.

No podemos obviar el carácter de cierta “violencia interpretativa” ejercida por Heidegger a los textos de la tradición. Y, con las consecuencias de este violento ejercicio, a Gadamer sólo le quedaba aplicarle una instancia crítico-terapéutica a ese pensamiento destructor: “urbanizarlo”⁷³, dice Habermas, tomando el pensamiento heideggeriano para transitar por las ruinas que éste ha dejado, otorgándole un carácter un tanto más “práctico” y “popular” al hermetismo de su maestro. Para Gadamer, “Urbanizar, en este contexto, no significa simplemente recuperar la relación con la tradición filosófica y humanista, sino retomar de

Heidelberg Conference publicado por Fordham University Press en 2016, y en *La Conférence de Heidelberg (1988). Heidegger: portée philosophique et politique de sa pensée* publicado por Nouvelles Editions Lignes-Imec en 2014. Y otro 5 de febrero, pero de 2003, también en Heidelberg, Derrida leerá *Béliers, Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, dedicado a la memoria de su admirado “amigo” Gadamer fallecido a los 102 años. Hay versión en español: *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*, de Amorrurtu Editores de 2009. La *interrupción* hace alusión a aquella que destacamos en el *diálogo que no fue* durante el *encuentro* de 1981. Estos encuentros no los analizamos ya que no son del todo pertinentes al núcleo de este trabajo, pero queríamos señalarlos como un dato a ser tenido en consideración.

⁷² Ferraris, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, Méjico, Siglo XXI, 2005.

⁷³ “Heidegger era de esa clase de pensadores radicales, que abren en torno a sí, un abismo. La gran aportación filosófica de Gadamer estriba, a mi entender, en haber tendido un puente sobre ese abismo. Mas la imagen del puente sugiere falsas connotaciones. Suscita la impresión de que alguien se limitara aquí a prestarnos auxilio pedagógico en nuestras tentativas de acercarnos a un lugar inaccesible. No es eso lo que quiero decir. Por eso sería mejor formularlo de esta otra manera: **Gadamer urbaniza la provincia heideggeriana**. Y téngase en cuenta que, sobre todo en alemán, con el término ‘provincia’ no solamente asociamos lo limitativo, sino también lo terco y duro de mollera y lo primitivo.”, en Habermas, J., *Perfiles filosóficos-políticos*, Madrid, Taurus, 1984, p.347; el subrayado es nuestro.

manera deliberada algunos elementos de ella, así como apelar al carácter rapsódico de la reflexión heideggeriana tardía.”⁷⁴

El gesto retórico de Habermas que hace de la hermenéutica de Gadamer un intento de explicación “urbana” o una traducción “al alemán” (corriente) del pensamiento de Heidegger, encubre una doble jugada: por un lado apunta a las oscuridades de lo epistémico del tono heideggeriano, que Gadamer trata de explicar y de aplicar en su tarea hermenéutica al entrar en diálogo con su querido maestro; por el otro, lo volvió más “aceptable” y “viable” para los tiempos que corrían, tiempos de posguerra y de nuevos comienzos políticos, que podrían dispensar algunas formas del perdón y del olvido. Y si pensamos por un momento en el gesto preferido de Derrida, muy por el contrario más que “urbanizarlo” o domesticarlo ruralmente, se trataría de volverlo “salvaje” y “bárbaro” para que la deconstrucción pueda avanzar; sin ésta estaríamos otra vez en el pensamiento de Heidegger sin más, y esto nos lleva a preguntarnos ¿quién le rinde mejor homenaje a su maestro: aquel que lo “traduce” para domesticarlo a las nuevas generaciones, o quien hace de su pensamiento algo más provocativo y cáustico en relación a nuestro tiempo?

Y será en medio de estas distinciones epocales de *distancia* y *violencia* donde justamente se abrirá la posibilidad de que se (des)encontraran las dos corrientes postheideggerianas más importantes; o lo que es lo mismo: la voz de Gadamer y los escritos de Derrida.

Visto desde su exterioridad, desde el inicio mismo dicho *encuentro* está viciado de una relativa paradoja: Derrida es quien trata de deconstruir aquello que Gadamer pretende conservar y custodiar. Esto hace que no podamos definirnos sobre cuál es la verdadera intención última que arbitra ese encuentro: si Gadamer está obligado a mantener el diálogo y buscar consensos a todo precio, o si Derrida se sustrae del diálogo para no enfrentar de lleno el consentido diálogo hermenéutico, al que acusa de fono- y logocéntrico y preso de una metafísica de la presencia (heredada de Heidegger). Todo esto está en juego mientras Gadamer sostiene que de la “escena francesa” es con Derrida con quien comparte más principios en común. Simplificando, podríamos reducir el “encuentro” a un doble horizonte: una referencia histórica de autoridad llamada “Heidegger”, y un asunto demasiado amplio y vago bajo el título de “filosofía del lenguaje”. En este encuentro se intentan pensar, no sólo

⁷⁴ Ferraris, M, *Op.cit*, p. 204

las consecuencias de un pensar post-heideggeriano, sino también post-Nietzsche y post-Hegel. En otras palabras, tanto Gadamer como Derrida tratan de alejarse, cada cual a su manera, del pensamiento de la metafísica occidental.

Cuando Gadamer inicia su discusión con la deconstrucción y, obvia pero solapadamente con Derrida, aparece en su discurso cierto tono “moralizante”, con apelaciones a la lógica de la diada bondad/maldad o amistad/enemistad, en una especie de nostalgia por un tiempo amable ya perdido. Todo esto queda como superpuesto a la verdadera cuestión de fondo: en realidad se debería tratar de una discusión teórica y epistémica, no en un tono personal y afectivo. Creemos que la principal dificultad para el diálogo entre Gadamer y Derrida (o hermenéutica y deconstrucción) es precisamente la melancolía, la añoranza gadameriana al interpretar que Derrida ha abandonado el camino heideggeriano, desviándose hasta perderse por otros senderos: “Dentro de todo el ámbito francés era él quien al parecer compartía conmigo el mayor número de principios. También él procedía de Heidegger.”⁷⁵ Y “Partiendo de Heidegger, Derrida tomó en cierto sentido el mismo camino que yo. Sin embargo, me da la impresión de que lo enmascaró al hacer depender, de forma ontológicamente no aclarada, la contemplación del lenguaje del punto de vista semántico.”⁷⁶

Sobre este horizonte⁷⁷ compartido sólo habría una diferencia de *tonos* sostiene Peñalver⁷⁸, aunque la sintonía entre ellos sería imposible: un formal tono “clásico” de la hermenéutica (y de Gadamer) contra la versatilidad tonal de Derrida y los distintos matices de su deconstrucción. También puede suavizarse como una “actitud de sospecha” más que de hostilidad, como sostiene Manfred Frank⁷⁹. No obstante esto, podemos notar fácilmente que

⁷⁵ Gadamer, H.G., *El giro hermenéutico*, “Romanticismo temprano, hermenéutica y deconstructivismo”, Madrid, Cátedra, 1995, p. 57.

⁷⁶ *Ib.* p. 71.

⁷⁷ “Al poner frente a frente la hermenéutica y la deconstrucción sin ningún horizonte seguro de diálogo o de comprensión (que, como recuerda Gadamer, no presupone ni implica el acuerdo), se trataba sobre todo de dar cabida a un conflicto que, al obligar a los adversarios a abandonar sus respectivas guardias, podía crear las condiciones para que se produjeran nuevas aproximaciones entre ambos.” Forget, P., *Gadamer, Derrida: punto de encuentro*, en Cuaderno Gris, Año 1998, número 3, dedicado a: *Diálogo y deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, editado por Antonio Gómez Ramos, p. 197.

⁷⁸ Peñalver, Patricio, *Ruinas, chibolotes, prótesis*, en Cuaderno gris, *Op.cit.*, p. 121. También P. Forget sostiene esta diferencia por “tonos”, véase: *Gadamer, Derrida: punto de encuentro*, *Op.cit.*, y *Arguments*, en *Dialogue & Deconstruction, The Gadamer-Derrida encounter*, Alvany, SUNY Press, 1983, edited by Diane P. Michelfelder & Richard E. Palmer.

⁷⁹ Frank, Manfred, *Los límites de la controlabilidad del lenguaje, La conversación como lugar de la diferencia entre neoestructuralismo y hermenéutica*, en Cuaderno gris, *Op.cit.*, p. 89.

la imposibilidad del consenso remite a temas de fondo y a una (al menos) dudosa actitud de Gadamer frente al gesto de respeto y honestidad intelectual de Derrida.

La insistencia gadameriana por el diálogo/el apacible silencio derrideano (o la madeja enredada)

Trataremos de trazar una genealogía de la discusión que nunca existió en ese encuentro que no fue, o, en lo inevitable de ese encuentro no-sido, intentaremos mostrar si es posible extender un mínimo hilo conductor que nos permita enhebrar algunos puntos en común. Para esta tarea ordenaremos los textos en los que se centran las cuestiones entre Gadamer y Derrida, siguiendo la exposición del *encuentro* de París⁸⁰, no como se dan en el posterior orden de edición de los mismos.

Primero unas pocas aclaraciones en cuanto a los textos. El pretendido encuentro entre los dos postheideggerianos más reputados quedó impreso en *Text und Interpretation*,⁸¹ bajo el cuidado de Philippe Forget -como ya anticipamos-, con el sugerente subtítulo: *deutsch-französische Debatte*.

Este texto como tal tardó unos 14 años⁸² en *darse* al español y recién en 1998 el Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo el cuidado de Antonio Gómez Ramos, decide editarlo como reactualizando lo *inconcluso* del aquel diálogo. Una ventaja que nos brinda el *Cuaderno* es una mayor recopilación de textos sobre ambos temas y autores⁸³ de ese coloquio, y un orden muy claro y sugerente. El libro presenta una división en tres secciones que se titulan: “El encuentro”, “El debate que no tuvo lugar” y se cierra con “La conversación que sigue”.

Si prestamos atención a estos títulos podríamos adelantarnos al resultado de este breve capítulo: dato positivo, hubo un encuentro; dato negativo, no hubo diálogo entre quienes se

⁸⁰ Esto quedó materializado en español en la revista Cuaderno Gris N° 3, *Diálogo y Deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, editado por Antonio Gómez Ramos, UAM, 1998.

⁸¹ Forget, Philippe, *Text und Interpretation: deutsch-französische Debatte*, München, Fink, 1984.

⁸² Si tomamos en cuenta el año del famoso des-encuentro (1981) la cifra correcta sería 17 años.

⁸³ A los 9 originales en el texto en alemán de Forget, se le suman textos muy aclaratorios en español dando un total de 14 textos sobre el tema.

encontraban; segundo dato positivo -al menos para nosotros-, la conversación entre la hermenéutica y la deconstrucción, o sus figuras representativas: Gadamer y Derrida, sigue abierta, continúa aún hoy. Y en este sentido, arriesgamos un intento de respuesta para el segundo momento: pareciera que hay demasiados presupuestos implícitos a la hora del debate (diálogo, fusión de horizontes, sentido, traza, *diferencia*, logo-fonocentrismo, etc.) y dos interpretaciones sobre Heidegger y Nietzsche incompatibles e irreconciliables. Esto colabora enormemente en que cada uno de nuestros autores decidiera enredar su hilo conductor, armando una complicada y entrampada madeja, que, en su interior, contiene dos ovillos: Gadamer y Derrida.

El “Encuentro” comienza con la conferencia leída por Gadamer, “Texto e Interpretación”⁸⁴ en la que nos brinda un recorrido y una serie de aclaraciones por los sentidos de la hermenéutica y su deuda con Heidegger. Creemos que el sentido de presentar una historia práctica de la hermenéutica le permite a Gadamer señalar las bases sobre las cuales sostiene la pretensión de universalidad de ésta, que para él está fuera de toda duda. A partir de la (heredada de Heidegger) comprensión e interpretación que afectan no sólo los escritos, sino las relaciones entre los hombres y entre estos y su mundo, esta pretensión universal se sostiene por la vía del lenguaje y del diálogo que éste posibilita. Y reclamando ese diálogo plantea: “Mi idea es que ningún lenguaje conceptual, ni siquiera lo que Heidegger llama ‘lenguaje de la metafísica’, significa un hechizo irremediable para el pensamiento, siempre que el pensador se confíe al lenguaje, esto es, entre en diálogo con otros pensadores y con los que piensan de modo diferente.”⁸⁵

Ahora bien, el intento de diálogo se convierte primero en un “desafío”, y rápidamente en una crítica a Derrida y a los “franceses” que no sólo no habrían entendido del todo a Heidegger, sino tampoco a Nietzsche, como claramente lo explicita: “Echo de menos entre los seguidores franceses de Nietzsche que capten el significado de la dimensión seductora del pensamiento

⁸⁴ Luego aparecerá editada en el volumen II de sus *Gesammelte Werke*, Tübingen, Mohr, 1986, pp. 330-360; y en español en *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, pp. 310-348.

⁸⁵ Gadamer, Hans-Georg, “Texto e Interpretación”, en Cuaderno Gris N° 3, *Diálogo y Deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, UAM, 1998, pp. 18-19.

nietzscheano. Por ello, a mi juicio, llegan a pensar que la experiencia del ser que Heidegger intentó descubrir detrás de la metafísica es más radical en el extremismo de Nietzsche.”⁸⁶

Obviamente los “franceses” no pensarían “diferente”, ergo el diálogo al menos se suspende en una acusación: Derrida (y los “franceses”), encantado por el canto de sirenas nietzscheanas, es imputado de radicalizar el pensamiento de Heidegger, a través del de Nietzsche; y de preferir el de este último en desmedro del de aquél.

El segundo tópico para la suspensión de todo diálogo posible, es la breve “historia del diálogo”, rodeo que realiza Gadamer para llegar a remarcar que la lingüisticidad es el puente y la barrera para llegar al otro, para expresarnos y comunicarnos con el otro: “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”. Y desde este puente y esta barrera, enfrenta su último desafío: la noción de *texto*. “Se trata de un asunto que nos vincula, nuevamente, con nuestros colegas franceses o que, tal vez, nos separa de ellos.”⁸⁷

La estructura de la lingüisticidad, según Gadamer, tiene su centro en el “texto” y esto se hace evidente al plantear el tema de la interpretación, y esta será la separación irreparable con Derrida: “¿significa esto que la interpretación es una *posición* de sentido y no un *hallazgo* de sentido? Esa es la pregunta que Nietzsche formula y que determina el rango y el alcance de la hermenéutica y de las objeciones de sus adversarios [los “franceses”].”⁸⁸

Podemos ver que todo el texto está articulado a modo de bisagra, con una crítica (in)directa a Derrida y su deconstrucción, y a través de él, al resto de los “franceses”⁸⁹. El “otro”, que aparecería saltando la barrera y atravesando el puente, no es más que el propio Derrida; siempre es Derrida, hasta cuando Gadamer analiza el concepto de “texto”, es Derrida.

La respuesta de Derrida (“Las buenas voluntades de poder”) solo toma dos páginas y viene en forma de pregunta. Ninguno ha ahorrado ironía y chicanas en lo improbable del diálogo:

⁸⁶ *Ib.*, p. 20.

⁸⁷ *Ib.*, p. 22.

⁸⁸ *Ib.*, p. 24, el agregado aclaratorio es nuestro.

⁸⁹ Que podríamos aventurarnos a suponer que serían Beaufret, Deleuze, Foucault, Merleau-Ponty, Barthes y quizás hasta Lacan.

“Estamos reunidos aquí en torno al profesor⁹⁰ Gadamer. Por ello, quisiera dirigirle, en primer lugar, estas palabras y rendirle homenaje formulándole algunas preguntas.”⁹¹

Trataremos de resumir a tres las preguntas, intentando no dañar la inteligibilidad del texto, apuntando a lo central de la discusión que nos interesa a los fines de este trabajo.

Pregunta 1: la apelación a la “buena voluntad” como requerimiento para el consenso y apertura al diálogo ¿no pertenece a la época de la metafísica de la voluntad?

Pregunta 2: el comprender al otro, en vez de ser un *continuum* de una relación ¿no será acaso su interrupción, la ruptura de toda mediación?

[Señalamos que para Derrida la *buena voluntad* hermenéutica es un axioma, y la estructura axiomática subyacente de la *buena voluntad* provoca que la comprensión sólo pueda ser concebida como “relación continua”, cuando en verdad ella sólo se comprende desde la *interrupción* de toda relación.]

Pregunta 3 y conclusión: “¿No se vislumbra, a través de esta red de preguntas y de observaciones, que he expuesto de forma elíptica e improvisada, otra concepción del texto?”⁹²

En “Pese a todo, el poder de la buena voluntad”⁹³, Gadamer recurre nuevamente a la impostura y a la falsa modestia: “Me cuesta esfuerzo comprender las preguntas que me han sido planteadas. Pero me esfuerzo, como lo hace todo el que quiere comprender a otro [Derrida], o quiere ser comprendido por otro [siempre, Derrida].”⁹⁴ Sólo dos renglones antes ha reconocido que su intento en “Texto e Interpretación” ha tenido en cuenta en su hechura la posición de Derrida. Seguidamente, responde la pregunta sobre la “buena voluntad”, desligándose de su matriz metafísica, y reafirmando la comprensión mutua que pregona la hermenéutica, y vuelve a la carga: “Derrida me dirige unas preguntas, y al hacerlo, tiene que

⁹⁰ Este concepto, transformado en tema, lo retomamos para analizarlo en la p. 64.

⁹¹ Derrida, Jaques, “Las buenas voluntades de poder (Una respuesta a Hans-George Gadamer)”, en Cuaderno Gris Nº 3, *Diálogo y Deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, UAM, 1998, p. 43.

⁹² *Ib.*, p. 44.

⁹³ Cabe recordar aquí que tanto el título del texto anterior de Derrida, como éste, fueron propuestos por Forget, no por los propios autores, lo que muestra claramente de qué lado está el editor.

⁹⁴ Gadamer, Hans-George, “Pese a todo, el poder de la buena voluntad”, en Cuaderno Gris Nº 3, *Op. Cit.*, p. 45, el agregado es nuestro.

presuponer que estoy dispuesto a comprenderle.”⁹⁵ Hasta aquí no veríamos ningún atisbo de impostura, pero lo que sigue a partir del punto en la cita anterior habla por sí mismo y nos exime de más comentarios: “Y esto no tiene absolutamente nada que ver con la buena voluntad kantiana; **pero sí con la diferencia entre dialéctica** [yo, Gadamer] **y sofística** [el otro, Derrida].”⁹⁶

Claramente se concluye que es imposible que el “sofista francés” (comparado en desmedro con Ricoeur), pueda intervenir y participar de un diálogo hermenéutico, ya que adolece de falta de “buena voluntad” para tal tarea. “Derrida cuando me dirige sus preguntas ¿estará decepcionado porque no nos podemos entender bien? Claro que no; a su juicio, eso sería más bien una recaída en la metafísica. Estará, pues, satisfecho, porque en la experiencia privada de la decepción, ve confirmada su metafísica.”⁹⁷

La construcción de esta conclusión se sostiene en la interpretación gadameriana de la decepción que, supuestamente, estaría sintiendo Derrida, cosa por demás im(com)probable; y que desde este sentimiento parten sus interrogaciones hacia la hermenéutica. Para nosotros, esto es un ademán de presunción de Gadamer, que intenta ganar tiempo para pensar serena y profundamente sobre las preguntas de Derrida, recurriendo siempre a alusiones de tono *ad hominen* (siempre, Derrida).

El texto que sigue no es una respuesta o intento de defensa de Derrida; pareciera que se trata de la ponencia que Derrida iba a leer en el coloquio, sin pretensión de conflicto y del escándalo epistémico que se generó durante las lecturas. Y aquí cabe hacer nuevamente una aclaración. Antes nos referimos al orden de los textos en la publicación de las conferencias, y al intentar comprenderlos desde la lógica del diálogo parece haber algunos inconvenientes o dislexias epistémicas que no dejan de llamar la atención de cualquier lector.

Con el primer texto se le otorgó a Gadamer el honor de dar el puntapié inicial en la apertura del coloquio, lo que le permitió orientar la discusión posterior con algunos tópicos de su entero agrado (buena voluntad, texto, interpretación, Heidegger, etc.). Luego de muchas marchas y contramarchas Gadamer acepta el texto que P. Forget le sugiere a Derrida como

⁹⁵ *Ib.*, p. 45.

⁹⁶ *Ib.*, p. 45, el resaltado es nuestro.

⁹⁷ *Ib.*, p. 46.

lectura. Gadamer había rechazado las propuestas de lectura sobre un texto suyo, sobre uno de Nietzsche y/o uno de Heidegger; hasta que se logra finalmente un acuerdo: el Nietzsche de Heidegger. Es debido a esta jugada gadameriana que el texto de Derrida queda como *fuera de juego* (offside) del resto de la publicación, como si no tuviese mucho que ver con lo que se viene diciendo.

El texto que aludimos es “Interpretar las firmas (Nietzsche/Heidegger) Dos preguntas”, en el que, por fin, parece desnudarse el verdadero problema y la disputa de fondo entre Gadamer (como vocero, tomando el lugar vacante de Heidegger) y Derrida: Nietzsche. La ruptura siempre estuvo albergada en los pliegues de la interpretación que Heidegger ha hecho de Nietzsche y que Derrida por un lado critica, y por el otro radicaliza, radicalizando a su vez al pensamiento de Heidegger, para culminar provocándole un grave problema a Gadamer por esta doble per-versión extrema.

Las dos preguntas repliegan sobre sí una serie de varias preguntas enhebradas sobre un mismo tema: qué relación hay entre el nombre “Nietzsche” y su pensamiento. De aquí Derrida diseminará una batería de interrogantes que van desde la unidad y la unicidad del pensamiento nietzscheano, hasta llegar a la interpretación heideggeriana que sostiene que Nietzsche es la cumbre de toda la metafísica occidental. Y se pregunta, en relación a ese nombre, si Heidegger ha considerado si esto se trata de una relación bio-gráfica, autobiográfica o autográfica, ya que esta lectura haría descansar toda la interpretación de la metafísica occidental detrás del nombre “Nietzsche”, como elemento de unidad/unicidad; Heidegger diría, en otras palabras: “todo gran pensador tiene sólo un pensamiento”, ergo: pensar a Nietzsche, como cumbre y culminación, sería pensar la unidad (totalidad) de la metafísica occidental.

Heidegger habría tomado al individuo Nietzsche sólo como un signatario, como su nombre, como su firma; y todo su pensamiento queda así *bajo* ese nombre, que le da sentido y unidad. La pregunta fundamental ¿quién es Nietzsche? queda reducida al lugar que éste ocupa como unicidad y cúspide de la metafísica occidental, “¿Y quién ha dicho y decidido, correlativamente, que exista una metafísica occidental que, a su vez, sea única y que pueda

resumirse con ese nombre?”⁹⁸ es la duda derrideana. ¿Y si Nietzsche pudiera defenderse de ese *otro* “Nietzsche” y poner en duda la enorme concentración de poder y teoría bajo su nombre, el que según Heidegger cerró como culminación de la metafísica? La sugerencia derrideana no se hace esperar: “Al leer la lectura de Heidegger, quizás habría que sospechar más de sus presupuestos o de su axiomática que del contenido de su interpretación. Tal vez se trate de la axiomática de *la* metafísica, tal como ésta desea, sueña o concibe su unidad.”⁹⁹

De eso se trata *interpretar las dos firmas*, la de Nietzsche y la de Heidegger también: la de tomar los nombres como títulos de sus respectivos pensamientos, reduciendo el pensamiento a un conjunto ordenado de tesis que pueden archivarse bajo un título o nombre. Con la mejor de las intenciones Heidegger habría caído en ese reduccionismo, “...aunque apele a algo distinto de la metafísica, ¿no vuelve a adoptar una de las actitudes de la metafísica clásica cuando sitúa a Nietzsche en la cumbre de ésta? Esta actitud clásica vuelve a separar el objeto de la vida o del nombre propio y el objeto del pensamiento.”¹⁰⁰

Los dos textos siguientes no pertenecen al capítulo llamado “Encuentro” en el *Cuaderno Gris*, y están editados con una serie de textos que hablan del des-encuentro Gadamer-Derrida, pero desde el bando gadameriano. El título del capítulo es más que provocativo: “El debate que no tuvo lugar” y consta de dos textos de Gadamer, que son los que trataremos brevemente, y de varios de otros autores.

Ya los títulos delatan otra vez el tema que venimos señalando: Derrida, siempre. El primero lleva por título “La hermenéutica tras la huella” y la primera frase que da comienzo al texto ya es una provocación: “El tema de la deconstrucción cae, desde luego, dentro del dominio de la hermenéutica.”¹⁰¹, siendo la hermenéutica la descripción de todo el dominio del entendimiento entre los hombres (su pretensión universal casi moralizadora), lo que hace que no se presente como un método para las ciencias. Y el tramposo acercamiento ambivalente no se hace esperar, ya que un párrafo abajo sostiene que tanto él como Derrida “pretenden superar la constricción del método”, y precisamente esto los uniría a ambos. Sólo restaba una

⁹⁸ Derrida, Jacques, “Interpretar las firmas (Nietzsche/Heidegger) Dos preguntas”, en *Cuaderno Gris* N° 3, *Op.Cit.*, p.58.

⁹⁹ *Ib.*, p. 58.

¹⁰⁰ *Ib.*, p. 53.

¹⁰¹ Gadamer, H.G., “La hermenéutica tras la huella” en *Cuaderno*, *Op.Cit.*, p. 231.

unión más y no tarda más que media página: Heidegger y Derrida quedan reunidos con una floja sutura, pero sutura al fin, mediante el hilo Nietzsche (otra vez Nietzsche). Y las tareas de ambos pensadores se simplifican para Gadamer en que el paso de la *Destruktion* heideggeriana a la deconstrucción derrideana se sostiene en la fórmula de la “torsión (*Verwindung*) de la metafísica”: “...los dos, Heidegger y Derrida, son conscientes de que la filosofía nunca podrá desatarse por completo de su proveniencia histórica en la metafísica occidental.”¹⁰² Y que este desligarse nunca puede resolverse efectivamente por constricción del lenguaje: nadie puede hablar de otro modo del que piensa.

Marcada la semejanza y la cercanía entre Heidegger y Derrida, pasa Gadamer a presentarnos, a modo de síntesis superadora, su propia tarea: aplicar la torsión (*Verwindung*) en la dialéctica de la pregunta-respuesta, “Pero esto significa que se sale por la conversación. Es en ella donde se ejecuta la *différance* por medio de la cual se dirime, en la pregunta y la respuesta, la alteridad de lo verdadero. En esta dialéctica de pregunta y respuesta está ocurriendo un constante rebasamiento (*Überschritt*).”¹⁰³

La tabla quedaría expuesta así:

- 1- Heidegger y su “torsión (*Verwindung*) de la metafísica” + *Destruktion*
- 2- Derrida y su deconstrucción (basada en la tarea anterior) + logo- y fonocentrismo + *différance* + *dissémination*
- 3- Resultado final 1+2 = Gadamer y su hermenéutica de pretensión universal; lo que nos lleva al inicio de este texto.

Y como siempre será Derrida, siempre, Gadamer no deja de asestar un hiriente y bello comentario que deprecia (por “literario”) el trabajo filosófico del francés: “Más intensamente que nuestra alemana tradición idealista y fenomenológica, de la que Derrida participa, aparece en sus trabajos esencialmente el estilo francés del trabajo de crítica literaria.”¹⁰⁴ El doblez se despliega al sostener que a Derrida no se lo puede comprender desde el verdadero e inmaculado horizonte de la tradición filosófica (Hegel, Nietzsche, Heidegger, Husserl como

¹⁰² *Ib.*, p. 232.

¹⁰³ *Ib.*, p. 237.

¹⁰⁴ *Ib.*, p. 240.

mínimo), sino que además exige empalmar con el estructuralismo y la teoría del signo. Esto termina en un párrafo que emparenta el pensamiento derrideano con unas huellas que no sabemos dónde nos llevan, que no siguen un camino cierto y evidente, que, como la inspiración poética y las sentencias del oráculo, son ambiguas por su hermeticidad.

Recién en la mitad del texto Gadamer se centrará en el tema central que le da título: la huella. El inicio es, como siempre, un tanto funesto, ya que si las huellas remiten directamente a la escritura, y ésta ocupa un lugar de preferencia en el pensamiento derrideano, dejaré mi marca personal, pareciera decir Gadamer: “**El aliento a la soledad sopla en torno a todo lo escrito**”, dice para continuar marcando que no habría novedad en la tarea derrideana, ya que “También nosotros estamos hace mucho familiarizados con que la relación entre el lenguaje y la escritura no puede ser comprendida como la de algo dado primaria y secundariamente. Es absolutamente evidente que el escrito no es la pintura de la voz. Antes, a la inversa, la escritura presupone que se le otorga una voz a lo leído.”¹⁰⁵

El paso siguiente es tomar la noción de huella derrideana para combinarla con los *Holzwege* heideggerianos, ya que sostiene que al encontrarnos con una huella nos disponemos en camino, remitidos en cierta dirección, pero sólo para alguien que ya esté en-marcha y a la búsqueda de un camino: “El que encuentra una huella sabe también, desde luego, que ahí ha habido algo y que ese algo ha sido dejado atrás ahí... Se empieza, a partir de ahí, a buscar y a preguntarse adónde conduce la huella... Aún no está decidido hacia dónde va la huella. Uno se deja guiar. Se esfuerza por no perder el rastro y por mantener la orientación. Cuando se pierde el rastro, se pierde el camino. No se sabe entonces cómo seguir.”¹⁰⁶ No podemos evitar marcar el tono educativo-moralizante que tiene la cita en sus pliegues, como a modo de consejo teórico-moral a los deconstructivistas lectores derrideanos (de huellas) que fácilmente caerán en alguna de las desviaciones de la perspectiva interpretativa, perdiéndose en los caminos laterales y secundarios; ADVERTENCIA sobre los caminos practicables: “Desvíos, caminos paralelos que se muestran, cambios de perspectiva **pueden apartar del camino recto**. Y, entonces, puede ocurrir que en un texto escrito se hagan valer connotaciones que no eran las mentadas. ¿Cómo se va a distinguir si algo pertenece a la

¹⁰⁵ *Ib.*, p. 240, el subrayado es nuestro.

¹⁰⁶ *Ib.*, p. 242.

marcha del pensamiento o no?... ¿Es que no existen criterios realmente, a la vista de la multiplicidad de referencias en la palabra y en la materia? ¿Qué significa el camino correcto?”¹⁰⁷

Qué sea ese “camino correcto” y si las huellas derrideanas nos desvían más que orientarnos intentaremos resolverlo más adelante. Sólo nos queda reforzar nuestra lectura sobre las solapadas intenciones teórico-morales que Gadamer le lanza a Derrida, citando el final del este texto. Para él la pregunta que gira en círculos entre lenguaje y escritura es “¿Qué tiene que saber el lector?... ¿Qué le es lícito querer saber al lector?”.

El texto que nos resta examinar es “*Destruktion* y Deconstrucción” y aunque ha quedado en último lugar de análisis, es el menos virulento contra Derrida, y en el que Gadamer parece esforzarse en tratar de entender el porqué del rechazo de Derrida al diálogo.

Comienza explicando la tarea del pensar de Heidegger en relación al lenguaje y a la filosofía, que se caracterizaría y resumiría en la *Destruktion*, y cómo éste “asumió los riesgos” de emprender un “extravío aventurero” al empalmar con el pensamiento radical de Nietzsche primero, perdiéndose inexorablemente en un laberinto de *Holzwege* que lo llevaron a lo invariable de una vuelta (*Kehre*); y luego con aventurarse desde la *physis* de Aristóteles hacia los comienzos presocráticos del pensamiento del ser, para repensar el inicio, y “Aproximarse al inicio significa siempre percatarse de las otras posibilidades que se abren al desandar el camino recorrido. El que se sitúa en el comienzo ha de elegir el camino, y, si regresa al comienzo, advierte que desde el punto de partida podría haber elegido otras sendas; el pensamiento oriental recorrió, de ese modo, otros caminos.”¹⁰⁸

Algo nos llama poderosamente la atención, ya que todos estos elogios a la tarea heideggeriana son los mismos que cuestiona al final del texto que analizamos anteriormente, más precisamente en relación al tema de la huella derrideana: los caminos secundarios, la posibilidad de perderse, el recorrido, el extravío, los nuevos caminos, los *Holzwege*, el recto pensar, etc. Prescindiremos de mayor exposición del tema personal y particular que moviliza

¹⁰⁷ *Ib.*, p. 247.

¹⁰⁸ Gadamer, H.G., “*Destruktion* y Deconstrucción” en *Cuaderno, Op.Cit.*, p.67. La cita continúa con una aclaración que nos interesa en relación a la última parte de este trabajo: “Por eso, no sorprende que el regreso de Heidegger al comienzo le hiciera sentir algo de la fascinación del pensamiento oriental y que intentara adentrarse en él –en vano- con ayuda de visitantes japoneses y chinos.”

los textos de Gadamer contra Derrida, siempre, ya que sobre el final pareciera reencontrarse un tanto más amablemente con algunas similitudes metodológicas de la deconstrucción.

Continuando con el análisis del texto, Gadamer se presenta como testigo de que la tarea de la *Destruktion* de la conceptualidad deformada por la historia de la metafísica fue iniciada por Heidegger en sus clases de 1920, reconduciendo el pensamiento a la riqueza auroral de los términos griegos, a su sentido natural y a su sabiduría oculta; de este modo vigorizó el pensamiento griego para que pueda mejorar su forma de interpelarnos. A partir de este momento “fundacional” que inauguró este camino, Gadamer sostiene que sólo hubo dos vías transitables: la hermenéutica y la deconstrucción.

El regreso a la dialéctica de la pregunta-respuesta, a la conversación que lleva adelante la hermenéutica gadameriana en búsqueda de un sentido desaparecido, se contrasta con la tarea de disolver la unidad de sentido del escrito, para generar la ruptura con la metafísica.

Un detalle llamativo es el error que Gadamer señala sobre el intento de superación de la metafísica y el “olvido del ser” heideggeriano en la época del nihilismo de la técnica: “...pasa por alto la permanente resistencia y tenacidad de las unidades de la vida, que siguen existiendo en los pequeños y los grandes grupos de la coexistencia interhumana.”¹⁰⁹ Y continúa la crítica con los deconstructivistas, para quienes “...a Heidegger le falta radicalidad en el extremo contrario, cuando se pregunta por el sentido del ser y mantiene, de ese modo, una actitud interrogativa que no admite una respuesta razonable. Derrida opone a la pregunta por el sentido del ser la diferencia primaria, y ve en Nietzsche una figura más radical frente a la pretensión metafísicamente modulada del pensamiento heideggeriano.”¹¹⁰

Este es uno de los pocos momentos en los que la dialéctica de la conversación hermenéutica y el principio deconstructivo coincidirían al tratar ambos de superar la instancia del lenguaje metafísico, con la salvedad de que Gadamer no acepta que Derrida deje preso del logocentrismo a Heidegger, cuando éste pregunta por el “sentido del ser”; ni que él mismo quede dentro del fonocentrismo al considerar el diálogo apareciendo al “oído interior” como la verdadera realidad del lenguaje.

¹⁰⁹ *Ib.*, p. 70.

¹¹⁰ *Ib.*, p. 70.

Y cuando todo estaba dado para un final casi feliz: Derrida, siempre, para arruinarlo. En el último párrafo sin necesidad teórica alguna, luego de haberse abstenido varias páginas, vuelve Gadamer a su discurso solapadamente altisonante como cierre: “El diálogo que continuamos en nuestro propio pensamiento y que quizá se enriquece en nuestro tiempo con nuevos y grandes interlocutores en una humanidad de dimensiones planetarias debería buscar siempre a su interlocutor, especialmente si éste es radicalmente distinto.”¹¹¹ Hasta aquí todos podríamos y hasta deberíamos coincidir plenamente con este párrafo, que muestra amabilidad, tolerancia y hospitalidad teórica y política de parte del hermeneuta. Pero el final hay algo que no nos lo permite: “El que me encarece mucho la deconstrucción e insiste en la diferencia, se encuentra al comienzo de un diálogo, no al final.”¹¹²

Nuestro interés no se centra en tratar de calificar a Gadamer como una persona -o profesional- que actúe de mala fe, o de victimizar a Derrida; más bien pretende remarcar algunos gestos (percibidos a través de los escritos gadamerianos, lo que obviamente puede invalidar tal “sensación”) cargados de prevención, discrepancia y descontento al menos; pero, paradójicamente, también debemos remarcar el interés de parte del profesor Gadamer por leer atentamente a Derrida, y su interés por la deconstrucción derrideana, cosa no recíproca por parte de Derrida: Gadamer está mucho más atento a Derrida, que Derrida a la hermenéutica gadameriana. Así las cosas, no percibimos en ningún texto derrideano la repetición de alguno de los mismos gestos que hemos señalado en Gadamer.

Aclarada nuestra intención, nos queda concluir que el enredo de la madeja estaba dado desde el mismo inicio del recogimiento de los hilos, en un intento por acceder a una alteridad silenciada que no permite tal acceso (dificultando el posterior ovillado). Creemos que la postura de Derrida no es una mera actitud infantil de negación, sino muy por el contrario, le demuestra a Gadamer el límite infranqueable contra el que la hermenéutica -como tarea- choca su propio margen: ¿cómo sería el acceso o la experiencia de esa alteridad que no reconoce -o decide no reconocer- los mismos parámetros (¿logo-fonocéntricos?) que le propone el dialogo hermenéutico?

¹¹¹ *Ib.*, p. 74.

¹¹² *Ib.*, p. 74.

Y a la vez: esta postura derridiana ¿no muestra que para que acontezca la estratégica deconstrucción es necesario, primero, haber interpretado para poder comprender la emisión de ese otro? Derrida interpreta y comprende los dichos de Gadamer, y los principios de funcionamiento de la hermenéutica; y luego, decide hacer silencio contra los dichos de Gadamer, anulando toda posibilidad de diálogo, mostrándole a la hermenéutica su propio límite logo-fonocéntrico (salvable por la escritura).

La madeja se puede resolver únicamente en dos ovillos: dos monólogos, casi solipsistas, en los que cada uno habla de la tarea del otro, utilizando a Heidegger y a Nietzsche como excusa. Dos ovillos que hemos tratado de enhebrar para tejer este texto, difícil y enmarañado, con intrincadas alusiones teóricas, heredadas y personales.

Diferir la conclusión (o algunas consideraciones a modo de cierre)

Nunca hubo un cara-a-cara entre Gadamer y Derrida, sólo cruces de voces intentando un diálogo (im)posible, como para arrebatarle las certezas a la hermenéutica; o para reafirmar el sentido gramatológico derrideano llevándolo al paroxismo del silencio. Si hubo un intento de reconstruir un rostro al que pertenezcan esas voces fue de parte de Gadamer, quien pareció necesitado de explicarse en cada una de las máscaras de Derrida. El escepticismo derrideano desmoronó toda forma de optimismo de Gadamer al pretender “ganarse” la escena francesa del pensar. En el escenario había dos actores que interpretaban dos escenas distintas (y dos obras distintas) bajo unas máscaras parecidas pero diferentes: uno, la del diálogo consensuado; el otro, la de la escritura.

Pareciera que el lenguaje siempre está confabulando y no logra cubrir la distancia que separa a uno de otro, ni tampoco permite que puedan ponerse de acuerdo en hablar sobre un mismo tema, como condición mínima para la conversación. Ambos hablan uno *del* otro, no *con* el otro, y no podemos asegurar que hablaran *de lo mismo* (sea Heidegger, Nietzsche o el texto).

Gadamer supone que en el más que encuentro, encontronazo, Derrida *quiere comprenderlo*, pero ante el continuum de la comprensión gadameriana aquél opone la interrupción de la relación como condición de posibilidad de todo diálogo. Esto quiere decir que comprender e interpretar ocupan un lugar diferente en el pensamiento derrideano, cosa que Gadamer no

alcanza a percibir porque pareciera *que no quiere* comprender del todo a Derrida. Sus intentos impostados son una forma de autoposición y autoexplicación en la que manifiesta su incapacidad de reconocer la alteridad como tal. Ante esto el violento silencio de Derrida, como negativa sustracción al diálogo, no pretende ni reclama respuesta alguna, ni conversación; mucho menos una buena voluntad.

Gadamer tranquiliza su conciencia excusándose en que la conversación no fue posible debido a que Derrida considera al diálogo como parte de la metafísica logofonocéntrica. Pero en realidad, Derrida no se niega al diálogo rechazando el diálogo mismo, sino que está rechazando que Gadamer ponga como condición necesaria de todo diálogo “el hablar el mismo idioma” partiendo de una buena voluntad. Para Derrida siempre es mejor *negociar* que hablar.

Llegados a este punto sin retorno y a pesar de estar advertidos, son los hermeneutas quienes compulsivamente le dedican más tiempo y espacio a la deconstrucción, sin viceversa. Además, tratan de reducir todo el pensamiento francés de la época bajo el tema de la deconstrucción, incluyendo en el mismo gesto a otros “nietzscheanos” como Foucault o Deleuze. Gadamer trató de mantener un debate editorial dedicándole varios escritos a Derrida, hasta bien entrado su siglo de edad; Derrida no le prestó mucha atención a la hermenéutica después de 1981 y siempre pareció “pasar de largo”¹¹³. La obstinación de Gadamer siempre ha dialogado con un rostro construido por y para la hermenéutica, un rostro que Derrida prefería borrar y desvanecer continuamente.

Ante la exigencia gadameriana de iniciar un diálogo desde el reconocimiento y la pretensión de comprensión, Derrida le demuestra con su malicioso silencio cómo se derrumba la “pretensión universal” comunicativa de la hermenéutica. Lo dislocante y corrosivo de la deconstrucción hace su juego ante los intentos forzosos y conciliadores del hermeneuta que casi pasiva y pacientemente escucha, confiando en recolectar un sentido histórico para comprenderlo. En el fondo, se trata de eso: escucha y escritura, o lo propio y lo ajeno, irreconciliables. Y en esta inviabilidad de la comunicación la hermenéutica presenta su aspecto más débil, gravedad que no alcanza a tocar a la deconstrucción. Una debilidad que pretende ser disimulada y salvada en un conflicto de etiquetas durante el coloquio, bajo la

¹¹³ Cfr. con Nietzsche, F., “Del pasar de largo”, en *Así habló Zaratustra*, Bs.As., Alianza, 1995, pp. 248-251.

diferente nominación jerárquica: es el *Professor*¹¹⁴ Gadamer y *Monsieur* Derrida. Y es precisamente este (des)trato el que pone de relieve la discreta violencia que habita y transita en el mundo académico, y que con un mínimo esfuerzo puede leerse en esos pequeños gestos que se tratan los espacios epistémicos. Hay que aprender a reconocer estas formas de encubrir y disimular las microviolencias institucionales e institucionalizadas para poder analizarlas y desarticularlas lo más que se puedan. Quizás el *Proffesor* Gadamer continuaría, aún hoy, corroborando su frustración mientras rastrea esas huellas que no dejan rastro para seguir, pero que de parte del respeto derrideano, auspician una *conversación que sigue*.

Podemos marcar la *interrupción* con algunas preguntas: ¿hay “mala fe” o “mala voluntad” en Derrida? ¿es más que una mera estrategia irónica o “sofista”? ¿será acaso un modo concreto de señalar el fracaso de la pretensión hermenéutica de validez universal para la comprensión entre los hombres? O bien, quizás, un modo irónico y subrepticio de que acontezca la deconstrucción.

Lo que no podemos negar es que el debate (que-no-fue) provocó un auténtico debate-que-sí-fue en diversos órdenes epistémicos y muchos niveles teórico-políticos y éticos, por lo que *se dijo* entre Gadamer y Derrida, pero sobre todo por todo aquello que *no se dijo*.

En resumen, como completaremos en el capítulo siguiente, Gadamer y Derrida se nos presentan como bifurcaciones heideggerianas, que por momentos correrán cerca una de otra y por momentos estarán muy distanciadas. Ambas son dos perspectivas, dos interpretaciones y modos de pensar que se separan fatalmente en una encrucijada: Heidegger¹¹⁵, y esto produce **dos formas irreconciliables de leer**. Derrida *lee* desde la perspectiva desenmascaradora y genealógica de Nietzsche, ejerciendo ciertas violencias sobre esos textos; y Gadamer *lee* desde las determinaciones históricas de una tradición *destruida* por Heidegger.

A pesar de que Gadamer no le disculpe del todo la “emancipación” a Derrida, permanece abierto en su intención de intentar comprenderlo: “Hay que buscar comprender al otro, lo

¹¹⁴ Véase y relacione con nota anterior (*Profesor*), p.53.

¹¹⁵ Para ser estrictos, lo que los separa más aún que Heidegger, es “Nietzsche”; las comillas exigen una mejor expresión: nos referimos a la interpretación que hace Heidegger del pensamiento nietzscheano (aceptada por parte de Gadamer) y la lectura que hace Derrida sobre Nietzsche. Sobre todo, se separan en cuanto a qué entiende cada uno por la función y operación de la “interpretación”. No podemos más que mencionar sin más este tema por motivos metodológicos, ya que la relación Heidegger (Gadamer)-Nietzsche-Derrida implicaría una tesis entera dedicada a ellos y al tema.

cual significa que hay que considerar de antemano que uno mismo puede no tener razón. Sólo en este caso el comprender implica un avance. Este fue también mi proceder para con Derrida, de tal manera que vi con claridad cada vez mayor cuáles eran los puntos de partida y las metas que teníamos en común, por encima de los límites que surgían de nuestra forma diferente de describir lo uno y lo otro.”¹¹⁶ Eso “uno y lo otro” pareciera ser lo que cada uno entiende por “interpretación” en Nietzsche: como una posición de sentido (Derrida) y una apropiación, o como un paciente y trabajoso hallazgo (Gadamer). Y sobre el punto de partida nos aclara: “Partiendo de Heidegger, Derrida tomó en cierto sentido el mismo camino que yo. Sin embargo, me da la impresión de lo que lo enmascaró al hacer depender, de forma ontológicamente no aclarada, la contemplación del lenguaje del punto de partida semántico. La hermenéutica retiene una experiencia, no es un método para averiguar un sentido “verdadero”, como si este pudiera llegar a alcanzarse.”¹¹⁷

En los enredos de las interpretaciones y comprensiones se debaten Gadamer y Derrida, y el diálogo se torna casi imposible de realizarse: porque si uno (como determinación volitiva) *no quiere* comprender, *ni quiere ser comprendido*, obviamente por más buena voluntad y esfuerzo que pongamos en juego, no habrá resultados positivos para una buena comunicación. Y de parte de la alteridad, no siempre se encuentra en ese otro una amable disposición a ser escuchado y comprendido (como muestra de una buena voluntad). Quizás, haciendo de estos enredos una nueva madeja, se explique un poco mejor la relación entre Gadamer y Derrida (como sujetos) o entre la hermenéutica y la deconstrucción como estrategias de lectura. Lo que sí reconocemos es un gesto parcial y muy marcado de un solo lado de la ecuación: ¿qué provoca la obsesión de Gadamer por el postestructuralismo francés en general y por Derrida en particular?

¹¹⁶ Gadamer, H.G., “*Destruktion* y Deconstrucción” en *Cuaderno*, *Op.Cit.*, p.64.

¹¹⁷ *Ib.*, p. 71.

La recuperación de los “derechos gramatológicos” para Occidente

Breve introducción y justificación a los tres autores (Derrida, Foucault y Barthes)

La incomodidad de(l) pensar: esto los une. Un fantasma recorre la vida de los tres y los reclama en la praxis que desarrollan, a veces con el miedo que provoca ese llamado, a veces con el peso de asumir esa vocación. Ese espectro, que también recorrió toda Europa, es Nietzsche, quien se reclama como un abuelo epistémico, como una presencia convocada que cada uno de ellos apropió y reelaboró de modo singular y particular, con diferentes metas, otros objetivos y otros objetos. Conjurar la herencia de un pensamiento demoledor, catastrófico y apasionado no siempre ha sido tarea fácil para ellos tres.

Los tres adscriben al núcleo del pensamiento nietzscheano, Derrida y Foucault claramente, ya que lo leen con la intención de continuidad teórica, de ruptura, de alteridad del discurso oficial filosófico, con fines de prótesis para el pensar contemporáneo; Barthes de modo indirecto, estético y práctico. Derrida y Foucault además leen a Heidegger, aunque uno lo acepte más abiertamente que el otro (“políticamente correcto”). Los tres leen a Freud, y quizás lo hagan a través de Lacan. Los tres leen a Leroi-Gourhan. Los tres leen en todos ellos: discontinuidades, desplazamientos, espaciamientos, diferencias de fuerzas, un adentro y un afuera; y con esto proponen nuevas nociones para pensar: flujos, fuerzas, diferencias, represiones, retracciones, repeticiones, acontecimientos, heteronomías, etc. Pero de ellos tres sólo Barthes escribe un texto dedicado enteramente a la escritura japonesa; ¡y cómo nos hubiera fascinado que Derrida le dedicara un mínimo tiempo a esto! Sobre todo, para absolvernos de tener que hacer esta reposición.

Una marca generacional que los une es el modo de llevar adelante esas *lecturas* minuciosas, delicadas y detallistas sobre las tradiciones que eligen para criticar; y el permitirse mantener ciertas divergencias entre ellos, en virtud de la tarea que desarrollarán. Uno leerá planteando una deconstrucción del discurso metafísico occidental, buscando diferencias y diseminándolas en la escritura; otro, ordenando y disponiendo de esa tradición por partes, como un cadáver sobre la camilla, para realizar la autopsia correspondiente: arqueologizando y genealogizando pieles y capas de poder y de saber, interrogándose qué sujetos han emergido de ahí. Y Barthes buscando goce y placer, y una vez tomado por esta dupla

especulativa y programática, intentará escribir *en neutro*, que para nosotros es un modo de la escritura una vez acontecida la deconstrucción.

La batalla que desata Derrida es contra la tradición occidental, a la que hace girar en torno a un problema axial: el origen; y será este punto la primera traza para comenzar una nueva lectura de ese “Occidente”, al que habrá que reponerle su consecuente y faltante escritura, despreciada a lo largo de toda la historia de la metafísica: he aquí la tarea derrideana. En el gesto de anteponer la escritura como dato y objeto teórico, Derrida -como ya hiciera Nietzsche- está subvirtiendo los axiomas (morales) de la metafísica como institución: no hay nada llamado “sentido” anterior o exterior al texto escrito, a la suma de los signos que se leen; ni estos traducen en simetría una voz que antes habló; ya no hay una “voz de la conciencia” que se inscribe mediante un suplemento secundario como la escritura, ni ésta se regula según el sentido expresado por esa voz que se hace presencia en el mundo. Esto provoca un estremecimiento y una conmoción en el suelo firme y fundante de toda la metafísica occidental y de su hija predilecta, la filosofía; y también de uno de sus últimos destinos: la fenomenología (y quizás, la hermenéutica también).

Pero lo más importante para nosotros es que los tres se nos presentan como posibles salidas hacia un mundo filosófico con menos carga de fonologocentrismo, o con la advertencia a tratar de no caer en esto; se nos muestran como un tránsito hacia ese otro mundo geopolítico y estético de una alteridad casi inalcanzable: Oriente. Y, además, coinciden en nuestro objeto de indagación, ya que los tres le dedican un lugar importante a la escritura en su pensamiento. Por estos motivos decidimos convocarlos en esta parte del texto, a modo de bisagra y hasta para poder sacarnos de quicio. Hemos tomado de Derrida la “teoría” y la problematización de la escritura como objeto; de Foucault, la “ética” para aplicarla al modo de escribir que encontramos en ese Oriente; y de Barthes su “estética” del signo, y su elaboración teórica sobre el goce y el placer de escribir como modelos a recuperar por nuestro Occidente actual.

Prefacio – prólogo – pretexto a Derrida

¿Por qué hablar *antes*? ¿por qué hablar primero? ¿*antes* de qué? Lo que hay *antes* de hablar es silencio. Y el (no) intento de proferir algo desde ahí sería, en todo caso, una afasia. Esto

nos empuja hasta el borde mismo de la enunciación escrita. Ella no irrumpe en el sonido de la palabra, pero inscribe esa palabra: habla, prudentemente, en su mudez; la materializa, la espacializa, la concretiza, la intenta eternizar.

Pero, qué decir.

¿Hay *algo* antes que el *logos*? Silencio. Muchos años tardó el texto recitado en cobrar vida propia al salirse del cuerpo de quien lo recitaba, *antes* que comenzara la tragedia, ¿y no fue trágico que esto ocurriera así?

En el borde de lo imposible sabemos que lo escrito quiere-decir y quiere ser leído, re-escrito, revelado en su secreto ahí guardado, enunciado en ese falso y efímero presente.

De aquí que quizás sea más honesto decir que esto es un *pretexto*, una serie de decoraciones textiles para ornamentar el frente de nuestros vestidos; un bordado, una serie de entre-tejidos que se mezclan tanto que se confunden al fusionarse en la misma pieza, ocultando el cuerpo que los (so)porta.

Este pre-texto nos plantea tres preguntas, o una pregunta triple: ¿escribir *sobre* Derrida, *desde* Derrida o *de* Derrida? O ¿qué escribir que ya no haya escrito él y sus críticos? Escribimos sabiendo que engrosamos otras escrituras hasta hacerlas ver como gruesos palotes desprolijos, que pegoteamos palabras sobre palabras, que las insertamos desprolijamente sobre lo que ya está ahí escrito, hace tiempo, hasta tacharlas.

La tesitura de la tela que se va tejiendo tendrá el espesor que le den las gruesas hebras-palabras que repetimos una sobre otra, para tratar de escribir algo *sobre* Derrida, *desde* Derrida o *de* Derrida. Y, aun así, no abandonamos esta tarea textil. La vestimenta tramada con esta urdimbre protege y cubre un cuerpo: el nuestro, el propio; un cuerpo que se nos presenta él mismo como pretexto. Pero también este pretexto sirve para encubrir un cuerpo-otro, un mundo-otro con su ética y su estética; por esto hemos comenzado interrogándonos sobre el nuestro primero, para luego aprovechar las iniciativas e inventivas teóricas que nos brinda Derrida para intentar desarrollar una serie de preguntas sobre esa alteridad.

Así las cosas, debemos denunciar(nos) que estamos desarrollando (*desenrollando*, sería más justo decir) casi una falsedad, una ficción al menos. En este ejercicio expositivo literario intentaremos decir *algo*, es decir, ostentar una verdad discursiva *sobre* ese *algo*. Y debemos

rendirnos ante esta evidencia; pero no por eso dejaremos de escribir ni *desde* Derrida o *de* Derrida, apelando no a lo invariable de las proposiciones, sino más bien a su inestabilidad y lo cambiante de ellas; y nos permitiremos una lectura escrita, un intento de escribir-bordar un tejido nuevo.

Llegados aquí, nuestra triple pregunta nos abre dos opciones, al menos: una que nos alienta a seguir escribiendo, advertidos de la técnica de la inevitable repetición; y otra que nos previene en el modo de relacionarnos con la “verdad”, es decir, con toda la tradición occidental, teniendo a Derrida como excusa.

Para ser honestos debemos señalar que lo que sigue, en forma de texto y de lectura, no sería admitido del todo por nuestro autor (sobre todo esta última palabra) ya que tendríamos que cuestionarnos, mientras escribimos, la peligrosa y banal iterabilidad de superponer amontonados textos sobre textos. Pero como una negación absoluta a toda forma de conjuración o intento de traducción, esto nos abre a las posibilidades de escribir(nos) seducidos por la inmensa libertad de la ausencia de un texto derrideano original-originario, y desde esa falta de soberanía, nuestra traducción intertextualizada se conecta con todas las escrituras anteriores y todas las futuras. Y nos permite, además, adjuntarle la deriva hacia ese Oriente sin explorar por parte de Derrida.

Cada lectura es, para nosotros, un prefacio, un prólogo y un pretexto para poder seguir escribiendo. En el interior de este juego de identidad-y-diferencia se instalan los textos, siempre antiguos, siempre nuevos, siempre actuales y renovados. Y tratamos de desarrollar (o que se desarrolle) esta operación sin nostalgia alguna: no existe en nosotros ningún intento pretensioso de recuperación de otro origen perdido, llamado “Oriente”, que nos permita desfondar nuestro Occidente.

Queremos evitar la arrogante instancia de algún tipo de exégesis o explicación de las texturas derrideanas. Y estamos prevenidos de caer en el funesto error de exponer su pensamiento como un paisaje de ideas acomodados según un criterio cronológico o meramente descriptivo (cito-explico); al menos como intento, aunque no lo logremos. Sólo haremos pie, nos asentamos para hacer equilibrio, en algunas reiteraciones, desplazamientos y repeticiones regulares que rastreamos en esa escritura. Si existiera algo así como un “Derrida” de fácil acceso a la lectura y de comprensión rápida o de superficie, no sería Derrida; sería una versión

atenuada o amortiguada, una versión en tono debilitado de su pensamiento. Derrida no es, por definición, fácilmente legible, ni del todo agradable al pensamiento; no hay mucho goce o placer en leerlo y menos aún en pensarlo. Siendo amables, es incómodo; es un escritor francés que escribe como un filósofo alemán, como a golpes de martillo; un africano hablante de la lengua franca que lee filósofos alemanes y poetas europeos.

Hemos optado tratar con Derrida *sacándolo de quicio*, desquiciándolo (*out of joint*¹¹⁸). Al quitarlo de su marco regular pretendemos ver a través de ese *resquicio* qué es lo que lo hace crepitar, qué lo incomoda, cómo agrietarlo, hendirlo, hacerlo temblar. Derrida es para nosotros una bisagra, es un agujero que permite la articulación con nuestra tradición y -a la vez- que giremos sobre él hacia otro umbral: Oriente. *Fuera de quicio* implica que ya no hay puerta o ventana amurada con sus bisagras, sino sólo un vacío: será un ir y venir desde este horizonte disuelto, descentrado y siempre periférico que se desplaza, siempre diferente.

Por esto, trataremos de mantener cierta solidaridad con el lector al mantenernos en una única red temática para hilvanar este texto: sólo nos interesa el Derrida que piensa estrictamente la escritura; y ya que -para nosotros- todo el pensamiento derrideano es *de* (sobre) la escritura, nuestra agenda es pensar junto a él la materialidad de ésta.

Sólo nos queda a mano este palimpsesto, una serie de montajes de escritos que señalan la intensidad de la escritura fragmentaria: el fragmento como unidad permite más fácil los injertos y sus transformaciones, un orgánico agregado de un tejido sobre otro. Pero también permite la errancia. Quizás, la única manera de escribir este texto sea *a(l) partir* de Derrida, sin brújula, sin destino fijo, asumiendo ese peligroso juego de la errancia.

Y ahora un espectro de Derrida: “(Pero *ahora* sin coyuntura. Un *ahora* desquiciado, disyunto o desajustado, *out of joint*, un *ahora* dislocado que corre en todo momento el riesgo de no mantener nada unido en la conjunción asegurada de algún contexto cuyos bordes todavía serían determinables).”¹¹⁹ Un espectro que desorganice nuestro occidental sistema de oposiciones y materialidad, y así nos permita pensar aquello que aún no es: un espectro es siempre otro por aparecer, un por-venir.

¹¹⁸“El tiempo está fuera de sus goznes”, (“The time is out of joint”, Shakespeare, *Hamlet*, I, 5).

¹¹⁹ Derrida, J., *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta Editorial, 1995, p. 17.

Derrida: Cómo no escribir

“Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el *es* que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas. Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir.”

Derrida, J., *La farmacia de Platón*, p. 94

A fines de la década de 1950 entre los franceses se dan las últimas batallas contra el siglo de dominio filosófico de Hegel¹²⁰, en la versión que sea; cada pensador elige su predecesor y se refugia en el cobijo del marxismo, en Nietzsche o en la fenomenología¹²¹ de Husserl primero y de Heidegger después, en el existencialismo, en Sartre o el psicoanálisis de Freud. Bajo esta densa y hegemónica sombra hegeliana comienzan a iluminarse pequeñas porciones de pensamiento, de pensar las diferencias y las repeticiones, y la posibilidad de abandonar la dialéctica dominante sin caer en la misma trampa que cierra y abre ella misma: la lógica de la identidad¹²².

Para este intento de demolición de las columnas centrales del monumental templo-castillo dialéctico, el ariete será Nietzsche y la tramoya de su pensamiento destructivo. A esto debemos sumarle cuestiones históricas materiales de transformación de la Francia de 1960: tanto a la dialéctica como la fenomenología no les queda mucho por decir sobre lo que acontece, su hegemonía se desmorona al no poder dar cuenta de lo que sucede políticamente

¹²⁰ “La dialéctica hegeliana comienza a ser pensada como una ilusión filosófica que contrabandea una lógica de la identidad; es decir, una forma de pensamiento que no puede dar cuenta de lo *otro* si no lleva a cabo operaciones de reducción que lo subordinan a lo *mismo*; lo que implica privilegiar la identidad sobre cualquier manifestación de la diferencia. La lógica dialéctica de la identidad es puesta en cuestión por el pensamiento de la diferencia.” Ferro, R., *Derrida, una introducción*, Bs.As., Editorial Quadrata, 2009, p. 23.

¹²¹ “Derrida elabora otro pensamiento de los fenómenos y de la realidad, un pensamiento que implica una discusión con la fenomenología, es decir con la filosofía de los fenómenos. El concepto de ‘fenomenología’, comprendido en un sentido amplio, no se limita tal vez a la filosofía de Husserl o de Heidegger, pero puede servir indudablemente para definir la filosofía en su conjunto: la filosofía no ha dejado de pensar los fenómenos y la fenomenalidad, sea para buscar en ellos la verdad, el sentido o la fuerza, para analizarlos o para actuar sobre ellos.” Goldshmit, M.; *Jaques Derrida, una introducción*, Bs.As., Nueva Visión, 2003, pp. 12-13.

¹²² Véase cap I “1952-67: Aprendizaje fenomenológico”, en Ferrari, M., *Introducción a Derrida*, Bs.As., Amorrortu, 2006, pp. 9-35.

en estos tiempos; los problemas de la filosofía académica se hacen políticos, requieren salirse de las instituciones y ser recibidos en el ámbito de la ciudad, y esto exige otro modelo de intelectual: uno que pueda expresarse en el impaciente espacio de lo político y que se adapte a la enunciación y circulación de los medios masivos de comunicación en desarrollo: la filosofía se ha salido de quicio. En medio de esta inestabilidad del estatuto académico, la orfandad de lineamientos filosóficos sólidos y homogéneos, y la inestable deriva que se le abría a los pensadores, Derrida, junto a otros intelectuales¹²³ pre-mayo francés, inauguran su nueva tarea del pensar.

El contexto francés en que Derrida se está formando, como espacio filosófico de la época, se configura con “las 3 H” (Hegel, Husserl y Heidegger), con ciertas marcas de existencialismo sartriano, de cierta apertura al psicoanálisis freudiano y algunas influencias del marxismo francés; a esto hay que sumarle a “los maestros de la sospecha” (según dice Ricoeur: Nietzsche, Freud y Marx)¹²⁴. Si pudiéramos resumir arbitrariamente las influencias intelectuales sobre Derrida, no podríamos dejar de señalar estas seis influencias.

Tampoco podemos obviar lo sucedido en Francia en mayo de 1968, y esto se reflejará en la producción teórico-textual (que no dudamos) desarrolla Derrida directamente como una consecuencia político-epistémica de este suceso. Nuestro pensador se recorta de manera autónoma con un análisis muy característico y novedoso intentando respuestas, o, mejor dicho, generando más preguntas, a los slogans teóricos del momento: “muerte de la filosofía”, “muerte del sujeto”, “muerte de la racionalidad”, “fin de la metafísica” o “escape de la tradición”. Ante este diagnóstico, Derrida está respondiendo desde 1967 con un triple bloque teórico-textual: *La voz y el fenómeno*, *La escritura y la diferencia* y *De la Gramatología*¹²⁵.

¹²³ Véase “Compañeros de escuela” en cap I “1952-67: Aprendizaje fenomenológico”, Ferrari, M., *Introducción a Derrida*, *Op.cit.*, pp. 9-35; y “Algunos rasgos estructuralistas” en Goldshmit, M.; *Jaques Derrida, una introducción*, *Op.cit.*, p. 17.

¹²⁴ Véase Libro I, Cap. II, §3 “La interpretación como ejercicio de la sospecha”, en Ricoeur, P., *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990, pp. 32-35.

¹²⁵ De estas tres huellas derrideanas, no analizaremos por decisión metodológica a *La voz y el fenómeno*; la razón se centra en que es un texto en el que Derrida analiza y expone las contradicciones de la fenomenología husserliana, mostrando que es imposible una anterioridad de la conciencia frente al lenguaje; y expone así lo erróneo de concebirlo como representación y expresión de una vivencia silenciosa y originaria que lo precede. Hemos preferido prestarle nuestra atención a su otra deriva: la *Gramatología*, porque es ahí -como programadonde se muestra el modo en el que se ha despreciado a la escritura, como una sombra degradada de la voz; siendo esta tarea mucho más afín con nuestras hipótesis de trabajo.

Derrida ya había experimentado con su lectura de Husserl cierta cautela y moderación, además de desconfianza, ante las posiciones radicales de abandonos espontáneos, olvidos metódicos o salidas abruptas del marco que nos impone nuestra tradición. Para él uno no puede deshacerse del pasado cultural, del peso de las instituciones, del lenguaje o de las estructuras ideales por un simple deseo o una decisión personal: nunca podremos estar fuera-de nuestra racionalidad para observarla y analizarla como tal; y en todo caso, esto valdría únicamente como ideal regulatorio, no como un hecho¹²⁶.

La influencia de Freud y su advertencia de que el sentido de un determinado acontecimiento psíquico es posible que no se dé en lo inmediato, sino que acceda a su clarificación en un segundo momento en una elaboración posterior, le esclarece a Derrida que las posibles salidas a los interrogantes de la época (sobre todo los compartidos con Nietzsche y Heidegger en relación a la tradición metafísica) consisten en asumir el compromiso de realizar un análisis interminable de revisiones, evocaciones, elaboraciones, repeticiones y reelaboraciones constantes. Y esto no sólo se muestra como una tarea político-epistémica o meramente teórica, sino como eminentemente práctica, como un asumir un determinado modo de vivir.

Lo que desarrollaremos aquí es un travelling por dos huellas derrideanas: para intentar comprender e introducirnos en la escritura, debemos rastrear la *différance* y la deconstrucción. Trazar este camino, al mismo momento en el que nos desplazamos por él, persiguiendo estas huellas sólo para retornar al mismo inicio: el instante pleno de la escritura. Este tránsito lo haremos guiados por el doble efecto constructivo-deconstructivo como propuesta teórica-práctica que intenta Derrida. Intentaremos exponer algunas represiones textuales que surgirán en ese segundo orden, tardías, diferidas e inoportunas que nos permitan revelar algunas de nuestras resistencias racionales-históricas-culturales.

Travelling por el pachwork derrideano

¹²⁶ Muchos críticos depositan precisamente aquí el gesto de “mesianismo” que se le adjudica a Derrida. El tema es demasiado amplio y complejo para desarrollarlo y no podemos más que dejarlo indicado aquí.

Sabemos, como punto de partida, que sin crisis del sentido no hay *différance*, o en palabras de Derrida: "...la determinación última de la diferencia en diferencia óntico-ontológica -tan necesaria y tan decisiva como sea la fase- me sigue pareciendo, de un modo extraño, que está contenida en la metafísica. Tal vez sea necesario, con un gesto más nietzscheano que heideggeriano, yendo hasta el fondo de ese pensamiento de la verdad del ser, abrirse a una *différance* que no esté todavía determinada, en la lengua de Occidente, como diferencia entre el ser y lo que es."¹²⁷ Si el ser, desde Husserl y Heidegger¹²⁸, ha sido reducido al sentido- (del ser) habría aquí -para Derrida- una aporía: no podemos hablar de la presencia de un sentido; porque esa aporía es el lenguaje mismo, que fracasa cada vez que pretende hacer(se) presente un sentido. Una consecuencia de que no haya un "sentido originario" y fundamental es la caída de toda forma de teleo-logismo, ya que nada se sostiene sin ese orden regulado de remisión originaria: "Estos conceptos de diferencia y de retardo originarios son impensables bajo la autoridad de la lógica de la identidad o incluso bajo el concepto de tiempo. El absurdo mismo que se señala así *en los términos* permite pensar, con tal que esté organizado de una cierta manera, el más allá de esta lógica y de este concepto. Bajo la palabra *retardo*, hay que pensar otra cosa que una relación entre dos 'presentes'; hay que evitar la representación siguiente: sólo ocurre en un presente B lo que debía (habría debido) producirse en un presente A ('anterior'). Los conceptos de 'diferencia' y de 'retardo' originarios se nos impusieron a partir de una lectura de Husserl (*Introduction á l'Origine de la géométrie*, 1962, pp. 170 y 171)."¹²⁹ Lo que intentará salvar o profundizar sin resolver esa aporía es la *différance*.

Para Derrida el sentido siempre está *diferido* de un elemento a otro, en series de remisiones, por lo tanto "Decir que la *différance* es originaria es, al mismo tiempo, borrar el mito del origen presente. Por ello, es preciso entender 'originario' *bajo tachadura*, pues de no ser así la *différance* se derivaría de un origen pleno. Es el no-origen lo que es originario."¹³⁰ Al des sedimentar el límite entre "interior" y "exterior" del lenguaje -como sostenía Saussure- se

¹²⁷ Derrida, J., *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 2014, p. 26.

¹²⁸ Debemos señalar en este punto que Heidegger también había teorizado una "diferencia": "Varios son los términos con los que Heidegger se refiere a la diferencia: *Unterschied* o *Unter-Schied*, *Differenz*, *Austrag*, pero también *Zwiefalt* y, en un contexto relativo a las reflexiones heideggerianas sobre el lenguaje, *Schied*." En De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 105.

¹²⁹ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, "Freud y la escena de la escritura"; Barcelona, Anthropos, 1989, p. 280.

¹³⁰ *Ib.*, p.280.

pone en evidencia la inconsistencia que definía a cada fonema como en una identidad plegada sobre sí misma, lo que garantizaba un vínculo “natural” entre ese fonema y el sentido. Una vez deconstruido, ese lenguaje se muestra vinculado a su “exterior”, hacia una exterioridad en la que sus elementos mínimos son comprensibles no por o en sí mismos, sino por los demás elementos que los rodean, que son “presencias” que ocultan una “ausencia” de sentido-en-sí; sin embargo, el lenguaje siempre abre sus trampas como límites: “Para nosotros la *différance* sigue siendo un nombre metafísico y todos los nombres que recibe en nuestra lengua son aún, en cuanto nombres, metafísicos. En particular cuando dicen la determinación de la *différance* como diferencia entre la presencia y el presente (*Anwesen/Anwesend*), pero, sobre todo, y ya de un modo muy general, cuando dicen la determinación de la *différance* como diferencia entre el ser y el ente.”¹³¹

Entonces el lenguaje es una pluralidad diversa y múltiple sólo articulable mediante una *diferencia*: “‘Diferencia’ como ‘*différence*’, es decir, como falta de identidad de cada signo, en cuanto repetible en otros contextos, consigo mismo. Y ‘diferencia’ como ‘*différance*’, como un diferir del sentido de un signo a otro, que es un diferir, también, temporal.”¹³² Esto permite pensar a la *différance* como un efecto de sustitución, y se patentiza en el ámbito abierto por la archiescritura. Sin esta última denominación no podríamos señalar la diferencia que marca Derrida entre el concepto de escritura tradicional y restringido por el logofonocentrismo, que la margina y degrada a un revestimiento exterior (material) de una presencia originaria (la voz), de ser un significante que solo está en una incesante búsqueda de su significado final, último y definitivo. Derrida lo aclara así: “Más bien querríamos sugerir que la pretendida derivación de la escritura, por real y masiva que sea, no ha sido posible sino con una condición: que el lenguaje ‘original’, ‘natural’, etc., no haya existido nunca, que nunca haya sido intacto, intocado por la escritura, que él mismo haya sido siempre una escritura. Archi-escritura cuya necesidad queremos indicar aquí y esbozar el nuevo concepto; y que sólo continuamos llamando escritura porque comunica esencialmente con el concepto vulgar de escritura.”¹³³ La escritura no es un derivado ni un sustituto que está en lugar-de, re-produciendo algo real y presente, que esté más allá de ella; ahora debemos

¹³¹ Derrida, J., *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 61.

¹³² Sáez Rueda, Luis, *Movimientos filosóficos actuales*, Madrid, Editorial Trotta, 2012, p. 441.

¹³³ Derrida, J., *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986, p. 73.

considerarla por y en ella misma, y “Esto lleva asimismo a romper con la noción clásica de representación, con el pensar representativo que, de forma general, tiene como condición absolutamente imprescindible la desaparición, el alejamiento, la pérdida de una más o menos supuesta presencia originaria. Esta presencia originaria inevitablemente perdida, alejada pero siempre añorada en el pensamiento occidental, es lo que la representación pretende hacer presente.”¹³⁴

Este modelo de “escritura” esbozado en la *Gramatología*, esta escritura que opera gramatológicamente, siguiendo los movimientos de la *différance*, ya no puede concebirse como una escritura ordinaria y común: “Si persistimos en llamar escritura a esta diferencia es porque, en el trabajo de represión histórica, la escritura estaba por su situación destinada a significar la más temible de las diferencias. Era lo que amenazaba desde más cerca el deseo del habla viva, lo que la *hería* desde adentro y desde su comienzo. Y la diferencia, lo probaremos progresivamente, no puede pensarse sin la *huella*.”¹³⁵

Aquí ya no podemos distinguir la relación metafísica del significante con el Logos, ya que, si cada significante se está refiriendo siempre a otros significantes, se hace imposible establecer uno como un único y primer origen (salvo por alguna violencia originaria). La archiescritura, como desbordamiento de la escritura, ya no se refiere a los signos escritos, sino al lenguaje en general, y provoca el borramiento entre un signo escrito y un signo fónico. La archiescritura le servirá a Derrida para determinar el ámbito general de los signos, no solo los lingüísticos, sino todos los signos en general: es la condición de posibilidad del lenguaje y de toda comunicación. En este sentido tanto el habla como la escritura ordinaria suponen un origen continuamente diferido que es esta archi-escritura, como condición de posibilidad de todo lenguaje: “La huella (pura) es la diferencia. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive, aunque no exista, aunque no sea nunca un ente-presente fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.) concepto u operación, motriz o sensible.”¹³⁶

¹³⁴ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 80.

¹³⁵ Derrida, J., *De la gramatología, Op.Cit.*, pp. 73-74.

¹³⁶ *Ib.*, pp. 81-82.

Ahora bien, sabemos que el lenguaje es una institución de signos, y que la instauración de esos signos exige duración, y esa duración supone que se inscriban en una *huella* que los mantenga diferentes de otros signos: la huella es ya una escritura, es archi-escritura que “Permite la articulación del habla y de la escritura -en sentido corriente-, así como funda la oposición metafísica entre lo sensible y lo inteligible, luego entre significante y significado, expresión y contenido, etc. Si la lengua no fuera ya, en este sentido, una escritura, ninguna ‘notación’ derivada sería posible; y el problema clásico de las relaciones entre habla y escritura no podría surgir.”¹³⁷

A la operación que abre esta archiescritura la podríamos sintetizar, con palabras de Derrida: “la huella (pura) es la diferencia”, y ambas actúan como un par de indecibles en un juego de sustituciones con “archiescritura”: “La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación. Articulado lo viviente sobre lo no-viviente en general, origen de toda repetición, origen de la idealidad, ella no es más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca, y *ningún concepto de la metafísica puede describirla.*”¹³⁸ Entonces, “por fuera” de todo intento metafísico de descripción “La *différance* no es ni una palabra, ni un concepto, ni tampoco un principio. La *différance* no se expone nunca, no se presenta nunca, pues ello significaría confirmar una presencia cuando, de hecho, lo que hace precisamente es exceder el ser, romper con todas las oposiciones tradicionales de la metafísica.”¹³⁹ Por lo tanto no hay forma de pensar un lenguaje *antes* de la posibilidad de la escritura, como archiescritura, como escritura de huellas que difieren de-sí y entre-sí, y abren el juego a la *différance*; quebrada la primacía de la voz, y rota la oposición entre habla/escritura ¿no es este el efecto de una gramatología? Derrida evita caer en el mismo error que critica al pensar la escritura de este modo, ya que en ningún momento está llamando a la “revolución de los escribas”, lo que lo introduciría -de otro modo- en el marco logofonocéntrico de la metafísica occidental. Mas bien se trata de pensar que el proceso por el cual se produce la escritura (sea el espaciamento, la iterabilidad o la temporización) es el mismo que produce al lenguaje,

¹³⁷ *Ib.*, p. 82.

¹³⁸ *Ib.*, pp. 84-85.

¹³⁹ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p.110.

lo que hace que “la escritura no es secundaria ni accesoria respecto al lenguaje, sino que le es esencial. Y le es esencial en tanto que es condición de posibilidad de todo lenguaje.”¹⁴⁰ La archiescritura libera al lenguaje de toda pertenencia a los privilegios de un Logos, de un sentido, de una verdad, de una conciencia presente, de una voz: el lenguaje es un juego libre de diferencias, un juego abierto de *différance*.

A pesar de no ser una palabra ni un concepto la *différance* es un atentado al oído franco. Derrida encuentra en este indecible la posibilidad de explicar, *de graficar*, de mostrar concretamente todo lo que sostiene de modo teórico en relación al lenguaje: *différance* es un atentado al oído francés, ya que se confunde fonéticamente con su homófono *différence*; esto obliga al oyente a tener que corroborar con la marca escrita, con ese mínimo trazo más abierto que supone la “a” en su grafía, y el vacío interior encerrado en la zona inferior, cuál es la palabra de la que se está hablando. Derrida quiere *marcar* esta imposibilidad de distinción del signo fonético hasta que no sea corroborada por el signo escrito, y utiliza este trastorno gráfico para señalar las limitaciones de fono- y del logocentrismo, entendiendo al primero como aquella “...proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido” -dice Derrida-, que rabaja la escritura a mediación de mediación y a pura exteriorización del sentido, confundiendo el sentido del ser en general como presencia. Uno y otro centrismo han sido solidarios en las prácticas de su etnocentrismo, y su tarea específica: la delimitación y degradación de la escritura a mero instrumento y técnica de re-presentación de la lengua, en el interior mismo del pensamiento metafísico occidental, porque “El sistema de lengua asociado a la escritura fonético-alfabética es aquel en el que se produjo la metafísica logocéntrica que determinó el sentido del ser como presencia. Este logocentrismo, esta *época* del habla plena, puso siempre entre paréntesis, *suspendió*, reprimió, por razones esenciales, toda libre reflexión sobre el origen y el rango de la escritura, toda ciencia de la escritura que no fuese *tecnología e historia de una técnica*, adosadas a una mitología y a una metafórica de la escritura natural.”¹⁴¹ Ambos centrismos han dado forma a una potente unidad, en el interior de una época histórica: la historia de la metafísica occidental, ya que “El logocentrismo es una metafísica etnocéntrica, en un sentido

¹⁴⁰ *Ib.*, p. 84.

¹⁴¹ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, pp. 56-57.

original y no ‘relativista’. Está ligado a la historia de Occidente.”¹⁴² Esta historia, esta época del fonologocentrismo, es una única historia epocal “... es un momento de la borradura mundial del significante: entonces se cree proteger y exaltar al habla, pero sólo se está fascinado por una figura de la *tecne*. Al mismo tiempo se menosprecia la escritura (fonética) porque tiene la ventaja de asegurar un mayor dominio al borrarse: al traducir lo mejor posible un significante (oral) para un tiempo más universal y más cómodo...”¹⁴³ Todo fonocentrismo es un logocentrismo y ambos son etnocéntricos privilegios que se otorga a sí misma la metafísica occidental a través de la regulación verbal de su lengua.

Para intentar destituir esos privilegios, Derrida llama la atención sobre el efecto gráfico que se produce entre dos vocales, y esto le permite a la *différance* abrir problemáticas derivaciones de traducción: el primer impedimento que enfrentamos es ¿cómo traducir ese efecto de *différance* que hace que esa palabra suene como si estuviera escrita *différence*? Como si la alternativa que altera todo el sistema de la lengua se jugara en el pasaje (casi de error ortográfico) de una “e” hacia una “a”. “Es que yo querría precisamente intentar, en una cierta medida, y por más que esto sea en principio y al fin por razones esenciales de derecho, imposible, unir en un *haz* las diferentes direcciones en las que he podido utilizar o mejor me he dejado imponer en su neografismo por lo que provisionalmente llamaré a la palabra o concepto *différance* y que no es, ya lo veremos, literalmente, ni una palabra ni un concepto.”¹⁴⁴ Por consiguiente ¿qué palabra en español nos permitiría recuperar tal efecto? ¿diferenzia, diferancia, diferenxia¹⁴⁵? Si prestamos atención al grafo, perdemos la sustancia fónica; y si estamos pendientes de lo fónico, es casi imposible empatarlo en lo gráfico. Por esto, preferimos no “traducir” para no hacernos cargo de la pérdidas fónicas o gráficas que se agregan a la intención derrideana de provocar una *différance*; cada vez que nombramos los efectos de esa *différance* lo hacemos en su casi simétrica *diferencia* o lo *diferenciado* que nos da el español, pero remarcados en cursiva, para señalar con ese llamamiento visual y gráfico, el prestarle atención a esa prevención epistemológica, a esa reinención derrideana

¹⁴² *Ib.*, p. 104.

¹⁴³ *Ib.*, p. 360.

¹⁴⁴ Derrida, J., *Márgenes de la Filosofía, Op.Cit.*, p. 39.

¹⁴⁵ Esta última es un aporte nuestro a la confusión, pero suponemos que puede provocar una serie de enlaces con las discusiones más rabiosamente contemporáneas sobre el uso de los “lenguajes inclusivos” o “no-binarios”, llevados adelante por las corrientes feministas actuales (deudoras en gran parte del pensamiento derrideano).

sobre su lengua: una simple “a”, un mínimo trazo gráfico que se escribe, pero no se oye: “Hablaré, pues, de una letra. De la primera, si hay que creer al alfabeto y a la mayor parte de las especulaciones que se han aventurado al respecto. Hablaré, pues, de la letra *a*, de esta primera letra que ha podido parecer necesario introducir, aquí o allá, en la escritura de la palabra *différance*.”¹⁴⁶

Ahora bien, la *différance* no es un concepto porque no puede serlo, porque se resiste a subordinarse al privilegio metafísico de la presencia, se le sustrae; no es una unidad presente a sí misma y autorreferente. Ella (es) un no-es, un modo del ausentarse de la presencia, por eso es irreductible a los modos apropiantes del pensar de la ontoteología, no porque lo elimine atentando contra él, sino porque lo excede. Tal rebasamiento se debe a que esa *différance* es de doble acceso: encierra al verbo latino *differre* (infinitivo presente de *differo*: dis + fero-ferre = verbo transitivo: llevar, esparcir, diseminar, aplazar, diferir; verbo intransitivo: ser diferente, diferenciarse). Una entrada refiere al retardarse, al dejar para después, a la demora, al retraso/re-trazo¹⁴⁷: todas marcas de temporización, y por ende un modo de espacialización; la otra remite a ser-otro, distinguirse, desigualarse. Con este doble acceso la *différance* media -dejándose sustituir- con el espaciamento: de este modo interviene activamente en la filosofía y la literatura como terrenos, abriéndose a los diversos ámbitos de la cultura occidental, para tomarlos como un texto (espaciado) en deconstrucción activa.

En este espacio abierto, la *différance* se muestra como una estructura y un movimiento a la vez, que no puede ser pensada, porque no se deja, bajo la oposición presencia/ausencia, proposición fundante de toda metafísica occidental. La *différance* es un incesante juego de las diferencias, de las trazas de esas diferencias que se inscriben en los espaciamientos, en los en-blanco que permiten que un elemento se relacione con otros¹⁴⁸. De este modo es la *différance* la que permite la comprensión: ésta no está dada en el significante en sí, sino en las relaciones entre éste y los demás significantes; y esto es posible por el juego que les abre la *différance*. Estos efectos diferidos/diferenciados no privilegian ni a un Occidente ni a un

¹⁴⁶ *Ib.*, p. 39.

¹⁴⁷ Esta dupla separada por una *s* y una *z*, que sonarían casi igual a nuestro menos hispano oído argentino, quiere llamar la atención en la homofonía que se desarticula al leer la palabra, aprovechando la potencia de ese cambio gráfico en el sentido del “volver a trazar”, de re-escribir (tan afín a nuestra propuesta sobre la escritura), además del retardar.

¹⁴⁸ Véase más adelante: los indecibles.

Oriente, ya que el juego de diferencias hace girar a lenguaje: “El lenguaje es una *estructura* -un sistema de oposiciones de lugares y de valores- y una estructura *orientada*. Digamos más bien, jugando apenas, que *su orientación es una desorientación*. Se podrá decir una *polarización*. La orientación da la dirección del movimiento relacionándolo con su origen como con su Oriente. Y es desde la luz del origen como se piensa al Occidente, el fin y la caída, la cadencia o la caducidad, la muerte o la noche.”¹⁴⁹

Aprovechando la rotación de este movimiento giratorio **la *différance* se archi-escribe**, es decir, no es inefable; se escribe y al hacerlo exhibe la precariedad de la *phoné*, que no puede dar cuenta de la mudez de esa “a” escrita; escrita como archi-escritura. El movimiento espaciador de la *différance* es la archi-escritura, que en esa temporoespacialidad (se) abre - como su propia posibilidad- el tiempo, el espacio, el lenguaje y el encuentro con el otro: permite, por lo tanto pensar, en-descentrado, la huella como archi-escritura; ella es productora de efectos de diferencias, no pensada como origen, sino surgiendo en el momento mismo del juego de remisiones de una huella a la otra, como un re-envío en general que teje (archi-escribe) un tejido de *diferencias*.

Llegados a este punto podemos concluir que sin *différance* no hay programa gramatológico: el movimiento innominable de la *différance*, que estratégicamente se ha dado en llamar *huella*, funciona según el movimiento de éstas: “La huella, donde se marca la relación con lo otro, articula su posibilidad sobre todo el campo del ente, que la metafísica ha determinado como ente-presente a partir del movimiento ocultado de la huella. Es necesario pensar la huella antes que el ente. Pero el movimiento de la huella está necesariamente ocultado, se produce como ocultación de sí.”¹⁵⁰ El pensamiento de la huella, el pensamiento *diferenciado/diferenciante*, debe avanzar más allá del campo de la episteme, para intentar que se constituya una ciencia y una filosofía de la escritura: “Ciencia de lo ‘arbitrario del signo’, ciencia de la inmotivación de la huella, ciencia de la escritura antes del habla y en el habla: la gramatología cubriría así el campo más vasto, en cuyo interior la lingüística dibujaría por abstracción su propio espacio, con los límites que Saussure prescribe a su

¹⁴⁹ Derrida, J., *De la gramatología*, Op.Cit., p. 274.

¹⁵⁰ *Ib.*, p. 61.

sistema interno y que sería necesario volver a examinar prudentemente en cada sistema habla/escritura a través del mundo y la historia.”¹⁵¹

Por esta razón, para nosotros, en la *différance* ya se anuncia y prefigura una diseminación. La *différance* no señala a una red de sentidos heterogéneos, sino justamente a una heterología del sentido, a su **diseminación**: “Al apartarse de la polisemia, más y menos que ella, la diseminación interrumpe la circulación que transforma en origen un *a posteriori* del sentido.”¹⁵² Es decir, se constituye allí donde ejerce la ruptura sobre el concepto mismo de *sentido*. La diseminación del sentido no opera dentro de las estructuras de las oposiciones lógicas del logocentrismo occidental, sino que señala hacia una red de diferencias sin centro unificador dador de sentido. *Diseminación* quizás sea una bella palabra, tal vez sea un buen y bello término para expresar el sentido operativo de la deconstrucción (“fea palabra”) y de la *différance*, que operando permite acceder a la escritura misma. “La diseminación abre, sin fin, esta ruptura de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, *ni ninguna forma de presencia* sujeta ya la huella. La diseminación trata el *punto* en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia.”¹⁵³

Y es así, precisamente, como funciona la escritura. El lenguaje (y la experiencia, en general) se ha sostenido siempre sobre sus propiedades escriturales: la archiescritura, como escritura de *huellas*. La huella es el lugar donde se inscribe una presencia no-presente, y como movimiento mismo de la *différance* no es un elemento más del lenguaje, sino su posibilidad, su condición: “La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí -en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos- que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen.”¹⁵⁴ Es la marca de la ausencia de una presencia, un siempre-ya ausente/presente que remite a la falta de un origen como condición para todo pensamiento y experiencia. “No es la ausencia en el lugar de la presencia, sino una huella que reemplaza una presencia que no ha sido presente jamás, un origen por el que nada

¹⁵¹ *Ib.*, p. 66.

¹⁵² Derrida, J., *La diseminación*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1997, p.33.

¹⁵³ *Ib.*, p. 41.

¹⁵⁴ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 80.

ha comenzado.”¹⁵⁵, por lo tanto la huella tacha al origen. La definición más cotidiana de huella supone un original al que se refiere (huellas de animales o de humanos); pero para Derrida se caracteriza por la imposibilidad de encontrarle una remisión a un original en su presencia inmediata: cada huella es la huella de otra huella, y así infinitamente; “No hay huella originaria. El concepto de origen, de *archia*, está de este modo sometido a la operación de la *rature*, de la tachadura.”¹⁵⁶ Esta tacha señala a la relación de toda metáfora con un origen imposible de toda presencia, ergo: metafórica. La metáfora sin fondo juega su irreductibilidad a la presencia sin apoyo de un fondo originario de referencia: siempre *metáfora-de...* Así se advierte el juego de estrategia que abre la *différance*: la apertura de una nueva escena al pensamiento (inconsciente, escritura, lo impensado, Oriente).

Por lo tanto, la huella no existe: “No obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria.”¹⁵⁷ Sabemos con Derrida que el orden del significado nunca es contemporáneo del orden del significante, a lo sumo es su reverso o paralelo, siempre desplazado. Por lo tanto, la huella se inscribe en los en-blancos, ni presencia ni ausencia; y desde ahí provisoriamente se desengancha de su articulación en cadena. “La escritura es un representante de la huella en general, no la huella misma. *La huella misma no existe.* (Existir es ser, ser un ente, un ente-presente, *to on.*)”¹⁵⁸

Si no es algo que exista, la huella es imposible de definir y por no ser presente-ni-ausente, es nada; ergo, no le cabe ni le llega la pregunta rectora de toda la metafísica: ¿qué es? La huella es la huella de una huella, la huella que es el borrarse de la huella. Al sustraerse de la presencia, al borrarse a sí misma, no permite definición alguna; pero a la vez excede la oposición tradicional de presencia/ausencia, y esto hace que exceda al ser de la presencia y a su logos definidor: “La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc.”¹⁵⁹ Sin embargo su (in)existencia no le impide su función *seminal*: para Saussure el lenguaje es un sistema de significaciones cuyo valor reside en las diferencias entre sus elementos; y para Derrida la significación es un juego formal de *différance* que supone una serie de reenvíos

¹⁵⁵ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Op.Cit., p. 403.

¹⁵⁶ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción*, Op.Cit., p.72.

¹⁵⁷ Derrida, J., *De la gramatología*, Op.Cit., p. 80.

¹⁵⁸ *Ib.*, p. 212.

¹⁵⁹ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción*, Op.Cit., p.75.

significantes que impiden que un elemento simple esté siempre presente y no remita más que a sí mismo: “Todo elemento habrá de remitir a otro elemento que no sea simplemente presente, esto es, cada diferencia es retenida y trazada por las demás diferencias, cada elemento se constituye a partir de la huella de los demás elementos -huellas- del sistema.”¹⁶⁰

Así una huella abre juego a otra huella, y cada huella existe sólo para otra huella, sin que haya una primera: “La diferencia que se sitúa en el ‘origen’ de todas las diferencias posibles es la huella misma como archi-huella, como movimiento del origen absoluto del sentido.”¹⁶¹

Con este movimiento la huella inaugura un juego afirmativo, y este juego tensiona la presencia y tensiona la historia porque es un juego de presencia-y-ausencia, sin nostalgia por el origen, sin tristeza, sin culpa, ni negación. La huella es afirmativa (como el sagrado decir sí nietzscheano: “...la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa”). *Esta afirmación determina entonces el no-centro de otra manera que como pérdida del centro.* Y juega sin seguridad. Pues hay un juego *seguro*: el que se limita a la *sustitución* de piezas *dadas y existentes, presentes*. En el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación *genética*, a la aventura *seminal* de la huella.”¹⁶²

Es un juego en el que la huella germina y disemina, se siembra sin suelo, se esparce y se pierde, se injerta, se hace Otro, se alt(erot)iza; rechaza todo origen, todo centro, toda teleología. Y se deja sustituir por su misma diseminación: “Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. La inseminación ‘primera’ es diseminación. Huella, injerto cuyo rastro se pierde. Se trate de lo que se denomina ‘lenguaje’ (discurso, texto, etc.) o de inseminación ‘real’, cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento atómico, engendra dividiéndose, injertándose, proliferando. Es una simiente y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, tiene su término no fuera de sí, sino en sí como su límite interior, formando ángulo con su propia muerte.”¹⁶³

¹⁶⁰ *Ib.*, p. 72.

¹⁶¹ *Ib.*, p. 72.

¹⁶² Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, *Op.Cit.*, p. 400.

¹⁶³ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, pp. 453-454.

En los juegos de injertos en que funcionan las huellas también juegan a sustituirse por semillas, y en su pliegue germinal, brota emergiendo de un centro vacío (de poder), sin violencia y divergiendo el sentido, buscando siempre su alteridad y su alteración, escapando al logofonocentrismo. Como semilla y germen permitirían esparcirse para injertarse con Oriente, pero asumiendo el riesgo inherente de todo injerto: “La huella es el borrarse a sí mismo, el borrarse su propia presencia, está constituida por la amenaza o la angustia de su desaparición irremediable, de la desaparición de su desaparición. Una huella imborrable no es una huella, es una presencia plena, una sustancia inmóvil e incorruptible, un hijo de Dios, un signo de la *parousía* y no una semilla, es decir, un germen mortal.”¹⁶⁴ No siempre han brotado los injertos con esa alteridad tan otra como Oriente, pero entre esos agregados e incrustaciones han germinado algunos trasplantes: “Injertado en varios lugares, modificado en cada ocasión por la exportación, el retoño acaba por injertarse en sí mismo. Árbol finalmente sin raíz.”¹⁶⁵ Uno de esos árboles, China como huella, se convirtió en un momento de la historia, en una inquietante especie de amenaza para Europa debido a su heterogeneidad, y paradójicamente “La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto. Es en primer lugar numerosa o no es.”¹⁶⁶

Ante esta situación hubo un primer intento de conjurarla por parte de Leibniz -saltándose el *Fedro*- intentando un injerto con su búsqueda de la *caracteristica universalis*; y luego con Hegel -encarnando un Fedro alemán- que en sus *Lecciones de la historia de la filosofía* desestimaba a la cultura china debido a que su movimiento espiritual era imperceptible y casi nulo, y su escritura rozaba la superstición y no servía para el desarrollo de la ciencia¹⁶⁷. Y sin saberlo del todo “...impulsaban a ver en la escritura china, que entonces se descubría, un modelo de lengua filosófica sustraída a la historia. En todo caso esta es la función del modelo

¹⁶⁴ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, *Op.Cit.*, p. 315.

¹⁶⁵ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 534.

¹⁶⁶ *Ib.*, p. 535.

¹⁶⁷ Por cuestiones de espacio no podemos desarrollar las relaciones entre la cultura y la escritura china en Leibniz y el destrato que les imprime Hegel; si debemos señalar la diferencia central entre ellos: “Lo que Leibniz considera en la escritura china es su carácter arbitrario y, por tanto, **su independencia frente a la historia**. Este carácter arbitrario tiene un vínculo esencial con la esencia no-fonética que Leibniz cree poder atribuirle a la escritura china.” Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 105, el subrayado es nuestro. Solo enunciamos la diferencia para señalar, a modo de ejemplo, que es el primero de los embates que sufrió la heterogénea escritura china en su pretensión de entretrejerse con la escritura alfabética (y el consecuente pensamiento) europeo, que continuó hasta bien entrado el siglo XX (no olvidemos los prejuicios de Rousseau, Saussure y Lévi-Strauss entre otros).

chino en los proyectos de Leibniz.”¹⁶⁸ Además esta escritura no alfabética china atentaba contra el nombre, contradiciendo la exigencia del lenguaje en general: “El texto es penetrado de distinto modo, saca otra fuerza de una grafía que le invade, le enmarca de forma regular, obsesiva, cada vez más masiva, incontorneable, venida de más allá del espejo -del *es*, del *este*-, que actúa en la propia secuencia llamada fonética, trabajándola, traducéndose en ella antes incluso de aparecer, de dejarse reconocer a posteriori, en el momento en que cae a la cola del texto, como un resto y como una sentencia.”¹⁶⁹ Una escritura “jeroglífica” (como prejuiciosamente era pensada la china) exige una filosofía exegética, un pensamiento de la huella, de la *différance*; y exige su diseminación: “...una de las tesis -hay más de una- inscritas en la diseminación es justamente la imposibilidad de reducir un texto como tal a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema. No la imposibilidad, quizá, ya que *se hace* normalmente, sino la resistencia -diremos la *restancia*- de una escritura que no se hace más de lo que se deja hacer.”¹⁷⁰

Los más enérgicos y los más moderados fonologocéntricos europeos, se debaten entre el desprecio etnocéntrico y la admiración hiperbólica del modelo de escritura china, que solo alcanza para interrumpir en apariencia un único modelo del pensar y el escribir occidental-europeo. A lo sumo “El concepto de la escritura china funcionaba como una especie de alucinación europea. Lo cual no implicaba nada de casual: ese funcionamiento obedecía a una necesidad rigurosa. Y la alucinación traducía menos una ignorancia que un desconocimiento negador. No estaba perturbada por el saber, limitado pero real, del que entonces se podía disponer en relación con la escritura china.”¹⁷¹

Más allá de esta intimidación que provocó el ingreso de la escritura china (al igual que la jeroglífica egipcia y las del tronco semítico en general), para nosotros esta escritura es una huella que nos permite pensar en/a Oriente. La potencia del pensamiento de la huella reside en que no sólo pone en cuestión la idea misma de un inicio original (*archía*) y de fin/finalidad (teleología), sino que también los tacha. Fisura y quiebra la solidez de la creencia metafísica de poder dominar su lenguaje (fónico) y sus límites. Esta fractura no sólo debe ser asumida

¹⁶⁸ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 100.

¹⁶⁹ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 535.

¹⁷⁰ *Ib.*, p. 13.

¹⁷¹ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 106.

por la filosofía, sino por todos los productos del pensamiento occidental; y es en esta clausura (no fin/final) en la que se instala lo totalmente otro al pensar: Oriente. Nosotros hemos podido leer a ese Oriente solo a través de la operación de sus reinscripciones en los injertos con los diferentes modos de los “occidentales” de turno. La unión de esos dos tejidos diferentes para lograr que crezca como un solo organismo, ha sido incompatible en la mayoría de los casos: “Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un *sobrehilado*.”¹⁷²

La historia de la metafísica, la de Occidente, centrada en la presencia, se quiebra y como estructura des-centrada permite que se instale -a modo de férula- ese Oriente siempre reprimido en los pliegues del pensamiento occidental: Oriente siempre estuvo ahí, tachado; “La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí -en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos- que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen.”¹⁷³

Ya lo hemos dicho, no pretendemos reponer un Oriente como otro-origen, ya que repetiríamos lo mismo que criticamos; tratamos de aprovechar las herramientas conceptuales derrideanas para rastrear las huellas de ese otro camino que nos lleva a un espacio vacío, un en-blanco en el que podamos permitirnos que se inscriban esas otras escrituras, estando advertidos de que “Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. Es definido (pensado) por la operación y a la vez define (es pensante) para la regla y el efecto de la operación.”¹⁷⁴

Para nosotros la *différance*, la huella, la diseminación, la deconstrucción, el *fármakon*, la gramatología y la escritura son nombres innominables que no hacen polisemia, sino sustituciones y remisiones a lo que pensamos como *Oriente* (la gran tacha de nuestro pensar),

¹⁷² Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, pp.533-534.

¹⁷³ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 80.

¹⁷⁴ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p.534.

que “Representa, por el contrario, la afirmación de ese no-origen, el lugar vacío y notable de cien blancos a los que no se puede dar sentido, multiplicando los suplementos de marca y los juegos de sustitución hasta el infinito.”¹⁷⁵

Variaciones de una “fea palabra”

“Une langue, et plus d'une langue.”

Derrida, J., *El monolingüismo del otro*

A mediados de 1985, en una carta publicada primero en japonés y luego en francés (*Psyché. Invention de l'autre*, París, Galilée, 1987), Derrida le envía a su amigo, el profesor Izutsu Toshihiko, una serie de reflexiones en torno a la palabra “deconstrucción” y su posibilidad de ser traducida al japonés. Sostiene que sería ingenuo creer que dicha palabra, en japonés, se adecúe claramente a un significado en francés, “Existe ya, en ‘mi’ lengua, un oscuro problema de traducción entre aquello a lo que se puede apuntar, aquí y allá, con esta palabra y la utilización misma, los recursos de dicha palabra. Y resulta ya claro que las cosas cambian de un contexto a otro, incluso en francés.”¹⁷⁶ Paso seguido aclara que esa palabra no fue una elección deliberada, sino que se le impuso de modo espontáneo en el desarrollo de la *Gramatología*, sin sospechar que llegaría a ser casi central al modo de caracterizar a su pensamiento. Siempre se trató de un intento de traducción, ya que Derrida trataba de traducir la palabra *Destruktion* (heideggeriana) y *Abbau* (husserliana) y pensar las consecuencias de dicha operación en su propia lengua. Pero la traducción simétrica de estos conceptos al francés era “destrucción” y esto implicaba características demasiado negativas, y ahí apareció de repente “deconstrucción”, con un alcance gramatical, lingüístico y retórico que se emparentaba con lo maquínico, lo desarmable, lo desmontable en piezas; empero, estos sentidos no eran suficientes para apuntar a aquello que pretendía sugerir Derrida: una palabra que pudiera sustraerse de los modelos metafóricos, lingüístico-gramatical y semántico; más

¹⁷⁵ *Ib.*, p. 401.

¹⁷⁶ Derrida, J., *Psyché, Inventiones del otro*, “Carta a un amigo japonés”, Bs. As, Ed. La Cebra, 2017, p. 465.

aún, que pudiera poner en crisis a estos modelos, sin llegar a ser una operación negativa. Ésta se evidenciaba en el mismísimo comienzo gramatical de la palabra, en su “de-”: “Esta es la razón por la que dicha palabra, al menos por sí sola, no me ha parecido nunca satisfactoria (pero ¿qué palabra lo es?) y la razón por la que debe estar siempre rodeada de un discurso.”¹⁷⁷ Pero más complejo aún, a la hora de traducir esta palabra, es que todos los predicados, los conceptos, las definiciones y las significaciones con las que se quiera definirla/traducirla, son *deconstruibles* por ella a su vez, por lo tanto “La palabra ‘deconstrucción’, al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que tan tranquilamente se suele denominar un ‘contexto’.”¹⁷⁸

Si atendemos a que “las cosas cambian de un contexto a otro” -como dijimos más arriba- en cada uno de esos contextos se realiza un juego de sustituciones de “deconstrucción”: “... un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo, ‘escritura’, ‘huella’, ‘différance’, ‘suplemento’, ‘himen’, ‘fármakon’, ‘margen’, ‘encentadura’, ‘parergon’, etc.”¹⁷⁹ En este juego de incesantes sustituciones se hace imposible de-finir qué sea la “deconstrucción”, ya que por definición esa lista no puede cerrarse nunca, y Derrida nos confiesa que “Por todas estas razones, no pienso que sea una palabra *afortunada*. **Sobre todo, no es bonita.**”¹⁸⁰

En el último párrafo de la *Carta a un amigo japonés*, Derrida le pide encarecidamente que encuentre o invente una palabra japonesa para “deconstrucción”, como un modo de transcribirla, de injertarla en otra escritura; con una palabra que fuera, asimismo, más bonita; casi una suerte de poema, un haiku.

Como más arriba aclaramos, “deconstrucción” no es una bella palabra, sobre todo por ese inicial prefijo de negación, de privación, de falta-de, de inversión del significado de la palabra que sigue a continuación. Con este particular comienzo es obvio que no estamos frente a una bella composición del lenguaje poético-filosófico, ni ante un acierto expresivo ni una lírica inspiración. Muy por el contrario -como ya señalamos- esta palabra lleva sobre sí un matiz

¹⁷⁷ *Ib.*, p. 468.

¹⁷⁸ *Ib.*, p. 470.

¹⁷⁹ *Ib.*, p. 470.

¹⁸⁰ *Ib.*, p. 470. El subrayado es nuestro.

de cierta “negatividad” muy difícil de salvar hasta que no se la comprende en su actividad¹⁸¹. Para aclarar totalmente el sentido de belleza o fealdad de la “deconstrucción”, ahora apelaremos un gesto genealógico y casi etimológico de la palabra: su mini-historia derrideana, reforzando algunas consideraciones anteriores.

En una nota al pie que hace Marc Goldschmit en su *Jacques Derrida, una introducción*, aparece un sugestivo dato: “La palabra ‘deconstrucción’ aparece por primera vez en la filosofía francesa en 1955, en la pluma de G. Granel cuando traduce el texto de Heidegger ‘Contribución a la cuestión del ser’. Granel elige ‘deconstrucción’ para traducir *Abbau*, que él diferencia de ‘destrucción’ con que traduce *Zerstreuung*.”¹⁸² [Causalmente un detalle no menor nos sale al encuentro: el autor escribe *Zerstreuung*¹⁸³ (dispersión, difusión, diseminación, disipación, disgregación; toda una serie de palabras afines al paladar derrideano) y lo define (confundido o no) como “destrucción”, cuando debiera decir *Zerstörung* (demolición, destrucción, devastación, aniquilamiento). Más allá del dato llamativo que puede implosionar al texto, fácilmente podemos notar la filiación heideggeriana del término.]

El contexto en el que surge es el de la “imposición” -como ya vimos-, según el mismo Derrida le confiesa a su amigo japonés¹⁸⁴, durante desarrollo de su *De la gramatología*. Se trataba de una especie de bisagra que le permitió articular tanto la *Destruktion* heideggeriana, como el *Abbau* de Husserl en un mismo movimiento, ya que ambos expresaban una operación relativa a conmovir la estructura o arquitectura de los conceptos tradicionales de la metafísica y de la ontología occidental. En francés, como en español, la palabra traducida apurada y directamente sería “destrucción”, pero esto apunta más a una forma de aniquilamiento, a una demolición y eliminación; y es por estas razones que Derrida la descarta a favor de *deconstrucción*¹⁸⁵.

¹⁸¹ El resguardo a esta apreciación sería incluirla, en un juego de sustituciones, en la constelación de los indecibles que la rodean.

¹⁸² Goldschmit, Marc, *Jacques Derrida, una introducción*, Bs.As., Ediciones Nueva Visión, 2004, p. 19, (*sic*).

¹⁸³ Quizás sólo se trate de un error de edición, lo que no invalida lo que sigue como ruina propia del texto.

¹⁸⁴ Hasta aquí no habíamos identificado del todo al “amigo” de Derrida, el profesor Izutsu Toshihiko (1914-1993); hablaba alrededor de 30 lenguas, se desempeñó en la Universidad de Keio como profesor emérito, en el Instituto de Estudios Culturales y Lingüísticos, donde se dedicó a la traducción al japonés de textos como el Corán, entre otros textos del islam, sufismo, budismo mahayana, sobre el zen y el taoísmo.

¹⁸⁵ Hemos optado por utilizar el término “deconstrucción”, prescindiendo de la “s” que aparece en varias citas textuales por uso y preferencia de los traductores. La razón es que el prefijo de- señala la misma inversión o

Paso seguido, como en un gesto de apoyo sobre su lengua académica, el argelino-francés cita extensamente el diccionario *Litttré*: “*Deconstrucción/Acción de desconstruir. / Término gramatical. Desarreglo de la construcción de las palabras en una frase. “Acerca de la desconstrucción, vulgarmente llamada construcción”, Lemare, Acerca del modo de aprender las lenguas, cap. 17, en Curso de lengua latina. Desconstruir / 1) Desensamblar las partes de un todo. Desconstruir una máquina para transportarla a otro lugar. 2) Término gramatical (...) Desconstruir versos, tornarlos, suprimiendo la medida, semejantes a la prosa. / Completamente. “En el método de las frases pre-nocionales, se empieza asimismo por la traducción, y una de las ventajas consiste en no tener nunca necesidad de desconstruir”, Lemare, *ibid.* 3) Desconstruirse (...) Perder su construcción. “La erudición moderna confirma que, **en una región del inmóvil Oriente, una lengua llegada a su perfección se ha desconstruido y alterado por sí misma, por la sola ley del cambio, ley natural del espíritu humano**”, Villemain, *Prefacio del Diccionario de la Academia.*”¹⁸⁶ Obviamente aquí el subrayado es nuestro.*

Y en una decisión claramente provocativa Derrida decide enviar al *pie de página* la siguiente información: “Añado que la ‘desconstrucción’ del siguiente artículo no carecería de interés: ‘DESCONSTRUCCIÓN. Acción de desconstruir, de desensamblar las partes de un todo. La desconstrucción de un edificio. La desconstrucción de una máquina. Gramática: desplazamiento conferido a las palabras que componen una frase escrita en una lengua extranjera, violando, ciertamente, la sintaxis de dicha lengua, pero también acercándose a la sintaxis de la lengua materna a fin de captar mejor el sentido que presentan las palabras en la frase. Este término designa exactamente lo que la mayor parte de los gramáticos llaman impropriamente ‘Construcción’, puesto que, en cualquier autor, todas las frases están *construidas* de acuerdo con la idiosincrasia de su lengua nacional. ¿Qué hace un extranjero que trata de comprender, de traducir a ese autor? *Deconstruye* las frases, separa las palabras según la idiosincrasia de la lengua extranjera; o, si se quiere evitar toda confusión en los

privación que el des-; pero la diferencia es que le agrega una serie de matices que suma mejores efectos a la “deconstrucción” como operación o estrategia: indica movimiento de arriba hacia abajo, señala separación y disociación, indica procedencia y a veces refuerza el significado de la palabra primitiva. Teniendo en cuenta estas modalidades extras, se entendería mucho mejor el aspecto “constructivo” de la tarea deconstruktiva, y no sonaría ni se graficaría de modo tan “negativo” como sugiere el des-. Por estas razones preferimos suprimir la “s” que grafica materialmente una marca de negatividad.

¹⁸⁶ Derrida, J., *Psyché, Invenciones del otro*, “Carta a un amigo japonés”, *Op.Cit.*, p.466.

términos, hay *Desconstrucción* con respecto a la lengua del autor traducido y *Construcción* con respecto a la lengua del traductor' (Diccionario *Bescherelle*, París, Garnier, 1873, 15ª edición).”¹⁸⁷

Como hemos visto hasta acá, en su inicio la deconstrucción es una operación traductiva, porque nace de la apropiación traductiva que hace Derrida de la *Destruktion*¹⁸⁸ heideggeriana; esto hace que la deconstrucción siempre se las tenga que ver con la traducción, que siempre esté en situación de traductibilidad. Más que una demolición de la tradición metafísica occidental, se trata de un ablandamiento, de dotar de una fluidez perdida a los conceptos endurecidos por esa tradición. La apropiación de estos conceptos supone esa operación traductiva y un riesgo, ya que la deconstrucción es un *fármakon*. Tomada del idiolecto de Heidegger, semejante a la *Destruktion*, tiene un componente desarticulador y dismantelador, y relacionada con el *Abbau*¹⁸⁹ husserliano, quiere dosificarse como un “desmontar”. La intención teórica derridiana es clara: “Entre otras cosas, yo deseaba traducir y adaptar a mi propósito los términos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau*. Ambos significaban, en ese contexto, una operación relativa a la *estructura* o *arquitectura* tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental.”¹⁹⁰

No obstante, hay una diferencia evidente con la tarea de Heidegger, y es que la deconstrucción pareciera vehiculizarse con el ojo y con la mano, mientras que la *Destruktion* pareciera operar solo con el oído -según Heidegger-, como apropiación de la tradición que re-claima “un abrir nuestro oído” (*unser Ohr öffnen*); hay que *prestar oído* a lo que la tradición transmite, porque justamente, pertenecer a una tradición es oírla, con el peligroso pasaje que se desliza entre *hören* (escuchar/oír) y *gehören* (pertenecer; y *gehörsam sein*: ser obediente) que ya vimos en Gadamer. Derrida nos propone *leer* la tradición como si fuese un texto, una lectura rigurosa de las *diferencias* que se inscriben en ella. Creemos que la diferencia más

¹⁸⁷ *Ib.*, pp. 466-467.

¹⁸⁸ Véase en Heidegger, pp. 16-32.

¹⁸⁹ Por una economía teórica no vamos a desarrollar a Husserl como huella para continuar el camino Derrida; sólo aclaramos que en el llamado “último Husserl” (el de *Experiencia y juicio*) éste sostenía que para llegar al fundamento de la experiencia predicativa había que regresar al origen mismo de esa experiencia, a su autoevidencia. Esto no podía llevarse a cabo por medio de la lógica ni de la psicología, sino a través del mundo de la vida, que sólo es realizable si se desmonta (*Abbau*) el mundo teórico. Esta misma idea pasará al primer Heidegger, para entender que hay que desmontar el concepto de “vida humana” (que luego será cambiado por *Dasein*) heredado de la tradición metafísica.

¹⁹⁰ *Ib.*, p. 466.

importante entre la *Destruction* -como operación- y la deconstrucción -como estrategia- es que Derrida pone mucha atención en exponer minuciosamente cada detalle de los textos que interviene, de describir minuciosamente cada elemento de ese tejido excediendo la sintaxis, porque apunta a las formas de las palabras también; tratándolas como si las palabras fueran “cosas”¹⁹¹. El privilegio parece ser ahora el de la mano y el ojo, por sobre el oído, que ya había sido denunciado por Derrida como germen de una especie de fetichismo fonologocéntrico y lingüístico que ha dominado la tradición occidental. Bajo este prejuicio cultural hemos considerado que la comunicación más natural y directa es la voz, y que ésta vincula inmediatamente una serie de signos espontáneos con el pensamiento en el momento presente. De este modo se vinculan dos personas presentes relacionando significantes con significados, que desaparecerán una vez emitidos. Con la escritura el lenguaje se convertiría en una serie de marcas gráficas, físicas, y concretas sin relación directa e inmediata con el pensamiento, que permanecen a pesar de la ausencia del emisor. Este modo de comunicar indirecto y artificial, una re-presentación imperfecta distanciada del pensamiento, es fácil de corromperse y de mal interpretarse constituyendo un acceso desfigurado al pensamiento. Es que “El problema de la escritura trae, pues, consigo el de todo el conjunto de la tradición occidental y, muy concretamente, el de la metafísica representacionista y logocéntrica que en ella ha imperado como modelo.”¹⁹²

Ante este único modelo cultural, Derrida entiende que necesitamos un modo de leer la tradición según una estrategia: la deconstrucción es estratégica, es una estrategia para **tratar con** la filosofía, más que una estrategia filosófica. Es un tratamiento que interroga a la filosofía desde adentro, para evaluar la coexistencia de sus términos binarios y opuestos, violentamente jerarquizados, donde uno domina al otro (axiológica y lógicamente) y ocupará su rol dominante de una vez para siempre; deconstruir esta oposición es abrirle un espacio de diferencia que atenta contra esa jerarquía. Pero no termina aquí la tarea: no se trata de una mera *inversión* de la oposición clásica (Bien/mal, Verdad/falsedad), sino de un corrimiento, de un desplazamiento horizontal de todo ese sistema binario. Una vez re-ordenados estos conceptos (sin oposición) hay que determinar y describir lo que quedó ocultado, excluido o

¹⁹¹ Nosotros hemos tratado de repetir esta estrategia, este ejercicio (*gymnasia*) con los signos de la escritura china y japonesa, a la hora de explicar en qué consiste cada trazo gráfico que da forma a un kanji. Esta lúdica aclaración la hacemos entre () seguido de cada kanji.

¹⁹² De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 39.

reprimido por esta axiología o lógica de dominio: los *indecidibles*; las pequeñas fisuras del sistema que se hallan en el “entre” de las oposiciones binarias. A través de ellos la deconstrucción se aleja del nihilismo, y comienza su fase de construcción.

Más allá de la belleza o no de la palabra, y de su bello (o no) funcionamiento y operación, la deconstrucción no funcionaría por vía negativa. Y esto queda claramente expresado en que la intención (el funcionamiento) de la deconstrucción no se trataría de una operación negativa, sino de asumir un doble gesto en reacción a la problemática estructuralista; por un lado, parecía que la palabra señalaba cierta atención a las *estructuras*; y por otro, es a la vez un gesto anti-estructuralista, ya que trata de deshacer, de desimentar y descomponer todo tipo de estructuras (lingüísticas, logó- o fonocéntricas). De aquí que “Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un ‘conjunto’ y, para ello, era preciso reconstruirlo.”¹⁹³

Sorteadas las apariencias de actividad negativa (que sospechamos se anclan todas ellas en el *des-*) la deconstrucción no puede asumirse ni como una **crítica** o un **análisis**; tampoco una **teoría**, un **acto** o una **operación** y mucho menos un **método**.

No es una **crítica**, ni la crítica de la crítica ya que la instancia misma del *krinein* como de la *krisis* es uno de los temas u objetivos esenciales de la deconstrucción; además nunca supera y no se sale de los textos en los que interviene, sino que mas bien se injerta.

No es un **análisis** porque en el desmontaje no hay una búsqueda de elementos simples a los cuales remitirse como en regresión, ya que no hay un origen que los y se sostenga por sí mismo.

No es una **teoría** porque no se escapa, no se sale de los textos que examina para dominarlos desde un sobre-ellos o por arriba. No es una filosofía de la filosofía.

No es un **acto** porque esto supondría una cierta pasividad como contrapuesta a la actividad. Ni una **operación**, porque no le corresponde a ningún sujeto que tome la iniciativa de ponerla en marcha para aplicarla a un texto, un objeto o un tema cualquiera.

¹⁹³ Derrida, J., *Psyché, Invenciones del otro*, “Carta a un amigo japonés”, *Op.Cit.*, p. 468.

Y todo esto porque **la deconstrucción no es un método**, ni puede ser transformada en método. No puede ser reducida a la instrumentalidad metodológica de una serie de reglas, de condiciones, de pautas o procedimientos aplicables a la lectura o a la interpretación. Este ha sido el intento de algunas instituciones académicas por tratar de domesticar la deconstrucción traduciéndola con metáforas técnicas y metodológicas.

Y a pesar de toda esta negativa la *deconstrucción acontece*, tiene lugar, se-da, **hay-deconstrucción, eso-se-deconstruye**. Sin sujeto, singular o colectivo, sin reflexión, sin deliberación ni conciencia, y esto incluye al propio Derrida. La deconstrucción no le pertenece, no es su proyecto filosófico como autor, ni su metodología de lectura; “es más bien el principio de ruina que está inscripto en todo texto en el momento de su escritura.”¹⁹⁴ Esto quiere decir que “Derrida”, como texto, también es deconstruible. Por esta razón, la deconstrucción debe intervenir en el umbral mismo del texto; ni en el interior, ni desde el exterior del pensamiento fonologocéntrico, ya que no se escapa de una estructura criticándola desde un afuera. Y en esta incomodidad espacial debe encontrar el principio de ruina para la propia anulación del pensamiento que actúa en el texto. La posibilidad y la eficacia de la deconstrucción es que da sus golpes más certeros habitando esas estructuras como un virus, “Habitándolas de una *determinada manera*, puesto que se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte. Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndoselos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de desconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo.”¹⁹⁵ Así opera desde ese “interior”, tomando prestadas partes de esa estructura para des-estructurarla.

Teniendo esto en cuenta, claramente la deconstrucción se nos manifiesta como una táctica. Ya hemos aclarado que no se trata de anulación, de demolición o de destrucción; tampoco de un combate en el interior del terreno propio del pensamiento fonologocéntrico, pero tampoco en un brutal afuera irreductible y de ruptura. No es la inversión, la sustitución o superación de la metafísica occidental, sino un modo de habitarla para llevarla a un límite en el que muestre sus falacias, sus prejuicios y sus desajustes íntimos: es la búsqueda de la fisura

¹⁹⁴ Goldschmit, Marc, *Jacques Derrida, una introducción*, Op.Cit., p, 19.

¹⁹⁵ Derrida, J., *De la gramatología*, Op.Cit., pp. 32-33.

interna que permita que la estructura implote. Por esto la deconstrucción siempre es un modo de la inter-vención; si su funcionamiento no es desde un “exterior” al Logos, o un afuera del lenguaje/pensamiento, tenemos que entenderla como un gesto subrepticio de instalación, de intervención en los en-blancos del discurso del Logos; porque, en última instancia, requiere de ese logos para ser nombrada como tal. Por esto, la deconstrucción hace señas, indicaciones, contorsiones y ademanes para dar indicios y señales de esa intervención; y no de una apropiación ontológica. Es en ese (-) que venimos utilizando, en el que intentamos pausar la velocidad de la lectura y su rescritura, justamente en ese no-lugar (en-blanco espaciado) al que adviene (viene a estar entre) nuestro Oriente como problema, cuando graficamos Occidente-Oriente. Un guion que pretende sólo re-marcar y retrasar/retraer que no se nos vuelva a pasar de largo, y vaya a parar a los oscuros pliegues de la mera oposición.

Claramente esta intervención nos anuncia que la táctica deconstructiva funciona des-sedimentando, y aquí el tropo geológico nos recuerda a la tarea de Leroi-Gourhan: el *décapage*, que consiste en una perforación en el suelo (*Grund*) de la metafísica, pero revisando minuciosamente la extensión del espacio de manera horizontal, siguiendo la *tropografía* de cada capa arqueológica del terreno; analizando los sedimentos y las estratificaciones, anotando los datos detallada y lentamente, casi con el mismo grisado de la genealogía. Todo esto yace bajo los sistemas de pensamiento, y permanece implícito y disimulado hasta que se lo expone, y “Para volver a encontrar el acceso a esta unidad, a esta otra estructura de unidad, es necesario des-sedimentar ‘cuatro mil años de escritura lineal’.”¹⁹⁶ Este empalme entre Leroi-Gourhan y Derrida¹⁹⁷ no es fortuito, y queda expresado claramente en el tercer capítulo de la *Gramatología*, en “La ciencia y el nombre del hombre”¹⁹⁸ donde nos apunta: “A. Leroi-Gourhan ya no describe la unidad del hombre y de la aventura humana mediante la simple posibilidad de la grafía en general: más bien como una etapa o una articulación en la historia de la vida -de lo que nosotros denominamos aquí la diferencia- como historia del grama. En lugar de recurrir a conceptos que habitualmente sirven para distinguir al hombre de los otros vivientes (instinto e inteligencia, ausencia o

¹⁹⁶ *Ib.*, p. 114.

¹⁹⁷ Las relaciones entre estos dos pensadores las desarrollaremos en extenso en el capítulo que trata sobre Leroi-Gourhan, p. 193-212.

¹⁹⁸ Véase Derrida, J., *De la gramatología*, “Capítulo Tercero: De la gramatología como ciencia positiva”, *Op. Cit.*, pp. 97-126.

presencia del habla, de la sociedad, de la economía, etcétera), se recurre aquí a la noción de *programa*.”¹⁹⁹

Y en el desarrollo de la intervención que supone, la deconstrucción transforma y descompone las oposiciones metafísicas; es decir, no opera como el mero gesto crítico de la destrucción o la simple inversión, sino que desjerarquiza los tópicos sin pérdida o negatividad: no aniquila el término opuesto, pero tampoco invierte simplemente su lugar; esto sólo reproduciría el esquema metafísico de otro modo, en su inverso. La deconstrucción abre otra escena en la que trata de transformar la estructura misma de lo jerárquico, y por esto se muestra recursiva: no necesita recurrir a alguna operación textual como herramienta, porque ella misma es esa estrategia textual, que requiere e implica un determinado trabajo de escritura y de lectura. Cuestiona a los conceptos de la tradición metafísica que ésta ha querido esconder, reprimir y prohibir; y para poder desplazarlos a otra escena, acontece como un procedimiento para leer y escribir de otro modo el texto de la filosofía: es una estrategia de re-lectura y de re-escritura a la vez.

En esa re-escritura la deconstrucción se muestra habitando el centro vacío de una sinonimia dinámica. Como antes aclaramos, más allá de que no sea una palabra afortunada y menos aún “bella”, opera -como ya vimos- en situaciones determinadas al dejarse intervenir y reemplazar en las cadenas de sustituciones posibles. Ahora bien, una pregunta que nos ha estimulado desde hace mucho, y que provoca en parte este trabajo es ¿qué queda luego de acontecida la deconstrucción? Una respuesta que nos damos es: **los indecibles**²⁰⁰, una constelación de “funciones” que hacen una especie de sinonimia eficaz con la deconstrucción (como tarea/función y como palabra), una serie de unidades de simulacro que no se dejan definir al escaparse de las cadenas de oposiciones; y más aún, abriéndole una fisura a esa cadena para mostrar la multiplicidad de sentido, muchas veces opuestos, que afecta a cada concepto e invalida la certeza en una única comprensión de lo verdadero en el lenguaje. El texto atravesado por indecibles se ha abierto a un juego de *différance*, y “Esta nueva escritura, bífida y asimétrica, regida por la diseminación, por la operación del *injerto textual*,

¹⁹⁹ *Ib.*, p. 111.

²⁰⁰ O, como sostenemos hipotéticamente más adelante, su variante más narrativizada: la escritura de “lo neutro” en Barthes. Véase pp. 145-146, y pp. 172-176.

produce unos efectos que impiden toda centralidad del texto, todo sentido, y hacen jugar al máximo la indecidibilidad de los términos.”²⁰¹

De este modo aquello que deja la deconstrucción tras de sí es **una escritura de la escritura** en diseminación que ya no puede ser leída en relación a una búsqueda hermenéutica del querer-decir, sino justamente como búsqueda de todo aquello que ha quedado sin-decir (reprimido) en el fondo -y frente- ilegible de esa escritura. Y para rastrear un camino que nos acerque a su comprensión tenemos que seguir los vestigios de una serie de trazas, que se inscriben y en el mismo gesto van abriendo un entre-palabras, un *entre*, un en-blanco, que es irreductible a la unidad de sentido. A estas unidades que están siempre actuando en esos en blanco, poniendo en jaque a las jerarquizadas estructuras binarias de la metafísica occidental, Derrida las llama **indecidibles**. La deconstrucción se deja decir-determinar y se intercambia con escritura, huella, *différance*, *fármakon*, himen, suplemento, parergon, margen. Aclaremos: esta insuficiente y provisoria lista de indecidibles derrideanos no se cierra ni cierra a la deconstrucción.

Derrida toma este tema de los “Teoremas de la incompletitud” de Gödel²⁰², que están relacionados con la existencia de proposiciones indecidibles en algunas teorías matemáticas, lo que indica que hay ciertas limitaciones sobre lo que es posible demostrar mediante el razonamiento matemático. Ambos teoremas se refieren a los límites de la demostrabilidad en las teorías axiomáticas formales, y tuvieron profundas implicancias en la lógica moderna y en varias áreas alejadas de la lógica (en filosofía de la mente, o de las matemáticas, pero con legitimidad controvertida).

²⁰¹ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 156.

²⁰² “Gödel mencionó la posibilidad de la imposibilidad de resolver una pregunta sobre lo real ya en su tesis de 1929, al argumentar contra el principio formalista de Hilbert, de que la consistencia es un criterio de existencia. De hecho, dar una prueba definitiva de la consistencia del análisis fue un desiderátum clave de lo que entonces se conocía como el programa de Hilbert, además de probar su integridad. En consecuencia, fue el turno de Gödel de abordar estas cuestiones, especialmente la primera, lo que lo llevó a los dos teoremas de la incompletitud.” En <https://plato.stanford.edu/entries/goedel/#IncThe>, última revisión 25-04-21; [“Gödel mentioned the possibility of the unsolvability of a question about the reals already in his 1929 thesis, in arguing against the formalist principle of Hilbert’s, that consistency is a criterion for existence. In fact, giving a finitary proof of the consistency of analysis was a key desideratum of what was then known as the Hilbert program, along with proving its completeness. Accordingly it was Gödel’s turn to these questions, especially the first, which led him to the two incompleteness theorems.”].

El primer teorema de incompletitud nos proporciona un contraejemplo de completitud al exhibir un enunciado aritmético que no puede ser demostrable ni refutable por esa misma aritmética: en cualquier sistema formal consistente F , dentro de los cuales se puede realizar una cierta cantidad de aritmética, hay enunciados del lenguaje de F que no pueden ser probados ni refutados en F . De aquí, el segundo teorema muestra que la consistencia de la aritmética no puede demostrarse en la aritmética misma; es decir, el sistema formal no puede probar que el sistema en sí mismo es consistente (asumiendo que es realmente consistente). Por lo tanto, nunca podrá encontrarse un sistema axiomático (formalizado para una teoría que tenga al menos la complejidad de la aritmética elemental) que sea capaz de demostrar *todas* las verdades matemáticas; o lo que es lo mismo, no hay una justificación rigurosa y completa para las matemáticas clásicas.

El descubrimiento inesperado de Gödel es que el concepto de “verdad aritmética” no se puede definir en aritmética; ya que, si fuera posible definir la verdad en el sistema mismo, caeríamos en algo así como la “paradoja del mentiroso”, mostrando la inconsistencia del sistema. La noción de consistencia ω que utiliza Gödel en el primer teorema de incompletitud es: P es consistente si $P \vdash \neg\varphi(n)$ para todo n implica $P \not\vdash \exists x\varphi(x)$. Y como señalamos antes, esto le permite establecer en el segundo teorema de la incompletitud que, es imposible demostrar en teoría de números, la consistencia de la teoría de números: si P es consistente, entonces con (P) no se puede demostrar a partir de P .

De aquí toma de Derrida la analogía de este concepto matemático de “indecibilidad” y la pone a funcionar en el ámbito de la lectura comprensiva: una interpretación es indecible respecto de su corrección, o un enunciado es indecible respecto de su verdad, etc. Esto le permite a Derrida por un lado escaparse de la operación crítica y negativa de la lectura deconstructiva, y por otro, un gesto de doble lectura/escritura que le permite el exceso del indecible. Por esta razón, en general, el producto de la deconstrucción -si existiera algo como eso- es indecible (no puede calcularse) respecto de sus consecuencias, que como una especie de legalidad del texto se ha tratado de disimular reprimiéndolo en nuestra tradición, conjurándola como una forma de la verdad.

Retomados por Derrida estos indecibles aritméticos formales serán los elementos que van surgiendo (e inscribiéndose) con la propia movilidad de la deconstrucción, en el juego de las

sustituciones, como furtivos e ilegales habitantes verbales de la tradición logocéntrica que escapan a la oposición binaria de esa tradición. Son “potentes artefactos textuales para producir una especie de parálisis en el sistema conceptual de la metafísica logocéntrica, y abrirlo a lo que ésta hasta ahora ha reprimido o excluido...”²⁰³ Alguno de estos serían: archiescritura, huella, entame, *différance*, espaciamiento, texto, parergon, etc.

- Archiescritura: la marca re-iterable, la inscripción (escritura) como condición de la significación y posibilidad de todo lenguaje, antes de la distinción entre palabra hablada y palabra escrita.
- Huella: marca de relación con un cierto pasado que se sustrae a la memoria del “origen” de todo sentido, que interviene e interrumpe en el presente agregándoles a los signos una apertura al incalculable exterior.
- *Entame*: inicio, comienzo que empaña la integridad del origen desde que empieza como principio.
- *Différance*: división del sentido, y diferimiento de su plenitud sin final ni horizonte teleológico que permita su reasunción a la conciencia mediante la dialéctica.
- Espaciamiento: atentado contra el volumen homogéneo del espacio y la linealidad del tiempo; que permite dar cuenta de la lengua como un sistema articulado lineal, sea fónico o gráfico (pausa, espacio en blanco, puntuación, intervalo en general, etc.) constituyéndose en origen de la significación.
- Parergon: un accesorio exterior (ornamentación, marcos de los cuadros), un detalle que se revela como “clave” para descifrar una obra, la saca de su marco y hace estallar sus límites interno/externo.

Ninguno de ellos puede ser encerrado en alguna taxonomía, ya que no dejan de moverse continuamente, de devenir-otro en sus sustituciones, y ante la parálisis definitiva del léxico

²⁰³ Peñalver, P., “Introducción” en Derrida, J., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 16.

“Lo destruyen textualmente: son las señales de la diseminación (y no de la polisemia) porque no se dejan en ningún punto sujetar por el concepto o el tenor de un significado.”²⁰⁴

Son las pequeñas fisuras, grietas, rendijas y hendiduras que aparecen para hacer tambalear al sistema que los contiene, desde el interior mismo, como su falla; son los simulacros, el ni-ni que aparece *entre* los conceptos jerarquizados por las oposiciones de la metafísica occidental, que patentizan que ya está aconteciendo una deconstrucción sobre ese *arjé*. Para nosotros son *funciones* que se relevan, remiten y reemplazan unos a otros, interviniendo cada uno en su especificidad sin detener los profundos efectos de superficie que provocan; y “El carácter equívoco, ambiguo de estos términos indecibles funda y se funda en el juego libre de la escritura derridiana sinuosa, retorcida, que utiliza la palabra de modo siempre estratégico, astuto, a la vez que excesivo, a fin de anular cualquier posibilidad de esencia teológica en dichos términos o de pertenencia al querer-decir como garantía autoritaria o unidad logocéntrica.”²⁰⁵

Muy a pesar de los excavadores de sentido, a veces sobre la superficie también ocurren cosas (efectos de *décapage*, diría Leroi-Gourhan). Al des-sedimentar los cimientos sobre los que se apoya la estructura arquitectónica conceptual, ya sea de un sistema o de una secuencia histórica, se disloca y desestructura todo estrato de sentido, provocando un temblor en el suelo firme de nuestra tradición metafísica (*Grund*) y su logocentrismo, dejando aparecer, como contexto, la constelación trópica de los indecibles como huellas de la deconstrucción acontecida. “La deconstrucción desautoriza, deconstruye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma.”²⁰⁶ Derrida queda claramente expuesto tanto a la desafiliación de la parroquia heideggeriana, como a la del Estructuralismo al despegarse de ambos métodos; y la pena no tardó en llegar: entonces la deconstrucción *debe ser* nihilista.

Sin embargo, la cadena de movimientos afirmativos de sustitución de los indecibles mantiene a salvo a la deconstrucción de caer en alguna forma de nihilismo, asignándole su

²⁰⁴ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 40.

²⁰⁵ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción*, *Op.Cit.*, p. 157.

²⁰⁶ Peñalver, Patricio, “Introducción” en Derrida, J., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, *Op.Cit.*, p. 15.

sentido, su potencia, su deseo interminable, más allá de la apariencia negativa que está inscrita en el prefijo inicial de su nombre. La frustración e insatisfacción que provoca la deconstrucción radica en que se la trata de comprender de manera aislada, como un concepto metódico más, como una palabra clave o central en el vocabulario filosófico derrideano; y este error nos remitiría nueva y equivocadamente a otro “centro” y un nuevo “centrismo”.

Ya hemos visto que no hay crítica deconstructiva al fonologocentrismo occidental sin intervención de la escritura, o lo que es lo mismo: no hay deconstrucción sin escritura. El pensamiento logocéntrico (como metafísica de la presencia) separa al *logos* de la escritura, privilegiando la presencia ante sí mismo por medio de la voz que, en la tradición metafísica occidental, es el origen de la verdad. Aquí se fundarán las oposiciones entre la voz (*phoné*) y la escritura (*grámme*), entre el adentro y el afuera, entre lo sensible y lo inteligible, entre el ser y el no ser: de este modo la escritura es excluida dentro de la lógica del privilegio de la voz. Dentro del contexto de la metafísica, la verdad siempre está ligada a la *phoné*, entendida como presencia del sentido mismo en el habla, excluyendo y expulsando en el mismo gesto, a la escritura hacia el afuera del *logos*: por esto todo logocentrismo es un fonocentrismo (oído-alma/ojo-mano-cuerpo).

El “principio de identidad” y sus derivados (fundamento, esencia, totalidad, universalidad, etc.) estructuran al logocentrismo occidental, y la deconstrucción muestra el sin-sentido de esta relación al abrir el pensamiento a la *différance*. Pero para esto debe actuar desde *dentro* del pensamiento logocéntrico, no con un lenguaje distinto. La identidad está tan incrustada en el lenguaje occidental que nos resulta muy difícil desalojarla. Hablamos con términos griegos y latinos que cargan 2500 años de historia(s). De esto es imposible librarnos y además no tendría ningún sentido hacerlo. En este sentido la deconstrucción no es una anti-filosofía, muy por el contrario, es inherente a ella; **no la altera, la alteriza**. Y para hacerlo, el recurso al que apela la deconstrucción es identificar y trabajar sobre lo reprimido; en cada trayecto recorrido, analizado y revelado por ella, aparece un trazado de diversos tropos ocultos en el discurso filosófico. Obviamente esto no sucede sin cierta *polémica*: el espacio discursivo es un heterogéneo campo de fuerzas en disputa y conflicto que no se clausura con una neutralización. Y aquí aparece más clara la función de la deconstrucción: ser simultáneamente, una construcción; una vez que se han analizado las estructuras y se las

exhibe, lo emergente de ese pliegue (casi *a priori*) que accede al mundo configura la parte constructiva: una re-escritura, un espacio en el que se entretejen y entrelazan dos escrituras que producen varios textos a la vez, debido a la potencia del injerto.

Entonces ¿cómo “entender” la deconstrucción? Como una experiencia de lo im-posible nos dice Derrida. Es decir, lo que es condición de posibilidad de un pensar deconstructivista es su imposibilidad. Y esa imposibilidad reside en el ámbito de esa *experiencia*: una experiencia de lo irrepresentable y de aquello que no accede a su presencia, a lo impresentable; esta *experiencia* debe traspasar ese límite. El “peligro” que encerraría la experiencia deconstructiva es la de hacer experiencia del otro como otro. El otro es el umbral, ni posible ni imposible: indecidible, en el que se juega la deconstrucción; y en nuestro caso específico ¿qué límite más inquietante y fascinante para esto que Oriente? Y el interrogante de siempre: ¿cómo acceder a ese Oriente? ¿con qué gesto o estrategia? Si la deconstrucción -como un gesto amistoso y hospitalario- es la experiencia im-posible de lo otro, de su condición de tal-como-es, y muestra su alteridad efectiva y afectiva al escapar del régimen de la representación, de la presentación en la presencia y de las dualidades de la definición, sería entonces la mejor estrategia para tal conocimiento. Para Derrida, esta “experiencia imposible” también se patentiza en la experiencia del don, de la muerte, del perdón, de la diferencia sexual, del testimonio; y para nosotros, como experiencia paradigmática de la alteridad: de Oriente y su escritura.

La reposición del elemento desplazado, excluido y reprimido por los poderes axiológicos y lógicos del *Logos* occidental, nos revela que la unidad mínima de esta tarea deconstructiva se podría resumir violentamente entre una lucha del Bien y el mal, remitiéndonos al platonismo que nos ha habitado durante veinticinco siglos de cultura. Acontecida la deconstrucción, ese “Bien” se identifica con el derrotado, el oprimido y excluido (la escritura, la mujer, el extranjero, el subalterno, Oriente) en la contienda jerarquizante: esto demuestra una preponderancia ética por sobre la ontológica en el pensamiento deconstructivo; la voluntad y el deseo prevalecen sobre el ser (aquello que es) y predisponen una política de la amistad.

La amistosa hospitalidad que despliega y dispensa la deconstrucción le ha permitido a Derrida leer a la tradición occidental como un texto, y también escribir un texto-otro, dejar-

venir ese otro texto. Nuestra tarea es tratar de dejar venir a ese *Oriente*, rebajado, reprimido y excluido de la historia del pensamiento humano (europeo) como un texto de otra tradición para leer. Pero prevenidos de que la estrategia deconstructiva es una expresión amorosa y hospitalaria más que una tarea epistémica, porque desde el mismo “dejar venir al otro tal como es”, desde ese mismo gesto de hospitalidad que traduce esa alteridad, la deconstrucción se da como afirmatividad; si sólo la pensamos como instancia crítica del “ni, ni”, no accedemos a la potencia total que tiene su momento del “si, si”, el sostenerse en lo indeconstruible que es el otro como tal. Esta hospitalidad deconstructiva se muestra como un ejercicio político-amoroso, un ejercicio del estar-juntos: algo se deconstruye y algo se reconstruye en relación al otro; esta es la marca de responsabilidad de afirmar esa alteridad, de recibirla, de asegurarla. La venida de ese otro irrumpe en un advenimiento (*avènement*) y un acontecimiento (*événements*), y en francés, esta irrupción y esta venida, están más estrechamente entrelazados -en el oído y en el ojo- que en español: “Es necesario entonces prepararse, porque para dejar venir lo totalmente otro, la pasividad, una suerte de pasividad resignada por la cual todo vuelve a ser lo mismo, no es conveniente.”²⁰⁷ La deconstrucción no es más que ese abrir un espacio para esa llegada, desclausurarlo, despejarlo para que el otro llegue, para dejarlo venir, no para traerlo: lo deja venir preparándole su venida; un acto de amor, porque “Prepararse a esta venida del otro, es lo que se puede denominar deconstrucción.”²⁰⁸

La geo-grafía del lenguaje y del pensamiento ha sido decidida hace mucho tiempo y casi nunca puesta en duda -salvo honrosas excepciones- y el poder desimentador de la deconstrucción nos permite repensar las valoraciones y los criterios con lo que hemos dado forma a nuestro sistema de oposiciones metafísicas. “El lenguaje es una *estructura* -un sistema de oposiciones de lugares y de valores- y una estructura *orientada*. Digamos más bien, jugando apenas, que *su orientación es urna desorientación*. Se podrá decir una *polarización*. La orientación da la dirección del movimiento relacionándolo con su origen como con su oriente. Y es desde la luz del origen como se piensa al occidente, el fin y la caída, la cadencia o la caducidad, la muerte o la noche.”²⁰⁹ Quizás este giro cardinal también

²⁰⁷Derrida, J., *Psyché, Invenciones del otro*, Op.Cit., p. 57.

²⁰⁸ *Ib.*, p. 58.

²⁰⁹ Derrida, J., *De la gramatología*, Op.Cit., p. 274.

sea un giro del lenguaje que nos haga ver que no existe ni una sólida línea ni un cuadro rígido para el lenguaje; que un injerto podrá crecer y ser productivo y constructivo, pero solo cuando ha acontecido la deconstrucción como estrategia diseminadora. Creemos que ese Oriente - como alteridad- ha irrumpido *alterando* nuestra historia, asaltándonos sin tiempo para su comprensión; y ante esto reaccionamos con la violencia de nuestra apropiación epistémica, con el fanático reductor “para-mí”. Oriente es un atentado a nuestra metafísica, al modo inherente de pensarnos y decirnos como cultura, y debimos conjurarlo y dominarlo; nuestro onirismo etnocéntrico no nos permitió recepcionar ni evaluar críticamente el bagaje cultural que traía este injerto, ni sus consecuencias y desplazamientos, y por eso lo reprimimos; al igual que -denuncia derrideana- hizo el habla con la escritura, hemos desplazado violentamente a Oriente al lugar de la amenaza. Quizás sea tiempo ya de dejar venir a ese Oriente, ese *in-vento* que vimos venir, de dejarlo que se muestre tal como es, que, más que un inventado y represivo intento teórico preferiría ser uno amoroso.

Derivas de una gramatología como programa

“El porvenir sólo puede anticiparse bajo la forma del peligro absoluto. Rompe absolutamente con la normalidad constituida y, por lo tanto, no puede anunciarse, presentarse, sino bajo el aspecto de la monstruosidad.”

Derrida, “Exergo”, *De la gramatología*.

La *gramatología* (y quizás toda la filosofía) queda entrampada, fuera de quicio, en la paradoja de cierto des-equilibrio inestable y oscilante, entre el momento en el que habita y se inscribe (como texto) y la necesidad de abandonarlo a un lugar que aún no existe: la asunción de clausurar un modo del saber y el todavía-no de uno nuevo es lo monstruoso del por-venir.

Una vez acontecida la deconstrucción, como estrategia eficaz, sobre el fonologocentrismo que ha sometido a la escritura a un segundo orden de re-presentación (signo de signo) derivada de la palabra hablada, el resultado de ese desplazamiento recupera el estatuto de la escritura llevándola a ser condición de posibilidad y elemento principal de todo proceso

significante. Y esto no debe ser entendido como un poner a la escritura en una relación inversa a la que estaba, en relación al habla; se trata más bien de una búsqueda y afirmación de la escritura como tal (archiescritura).

En este punto se anudan las tareas a las que Derrida venía prestándole su atención: el signo escrito como condición de posibilidad de la idealidad (*Introducción a Husserl*), la temática de la escritura y el libro en la tradición judía (Levinas y Jabés en *La escritura y la diferencia*) y de hecho, su proyecto gramatológico: *De la gramatología*. Este nudo se separará en un desplazamiento del proyecto fenomenológico y una crítica a la literatura filosófica y a la filosofía de la literatura (¿crítica literaria?).

Breve genealogía del nombre

La obra comienza *por fuera de la obra*, con la señal de que hay una contracara (o una cruz o ceca) del texto. Comenzar el texto con un triple²¹⁰ intento de conjuración de un peligro futuro, en el que se conmoverán los valores de signo, de habla y de escritura; darle a este anuncio el nombre de “*exergo*”, es la mejor y más clara presentación de la tarea derrideana: no encontraremos aquí ningún gesto de dejarse a los resultados del azar de una moneda girando en el aire.

La cara de esa moneda nos señala que debemos prestar atención al etnocentrismo que ha dominado históricamente, y de manera ubicua, al concepto de escritura; la ceca apunta a “*el logocentrismo*: metafísica de la escritura fonética (por ejemplo del alfabeto) que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que -por razones enigmáticas, pero esenciales e inaccesibles para un simple relativismo histórico- el etnocentrismo más original y poderoso, actualmente en vías de imponerse en todo el planeta...”²¹¹

Dicho *ex-ergo* continúa, colándose hacia el interior del texto, también con una triple consecuencia: el concepto de escritura, la historia de la metafísica y el concepto de ciencia. Y a poco de leer, nuevamente otra terna: la metáfora, la metafísica y la teología le permiten

²¹⁰ Estos son: pequeño texto de “un Escriba”, cita al *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de J.J. Rousseau y a la *Enciclopedia* de Hegel; en Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p.7.

²¹¹ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 7.

a Derrida anunciar el riesgo y la casi (im)posibilidad para que surja una ciencia de la escritura, **la gramatología**, que irrumpe en la escena filosófica y literaria de forma prudente: “Quisiéramos sugerir de manera particular que, por necesaria y fecunda que fuese su empresa e incluso si, en la hipótesis más favorable, superara todos los obstáculos técnicos y epistemológicos, todas las barreras teológicas y metafísicas que la han limitado hasta el presente, una ciencia de la escritura semejante corre el riesgo de no nacer nunca como tal y con ese nombre. De no poder definir nunca la unidad de su proyecto y de su objeto. De no poder escribir el discurso de su método ni describir los límites de su campo.”²¹² Quizás sea muy arriesgado de nuestra parte sugerir que esta cita de Derrida ha quedado presa de su entramado histórico, ya que el concepto de signo y la relación habla-escritura, tanto como los instrumentos técnicos y tecnológicos que se sucedieron después de 1970, han provocado enormes cambios en la escritura (como objeto, definición, materialidad y función). Sólo el deslizarnos unos renglones más abajo y acomodando la cita a los tiempos que corren, pareciera que Derrida mismo se anticipara a su situación: “El *problema del lenguaje*, cualquiera que sea lo que se piense al respecto, nunca fue por cierto un problema entre otros. Empero nunca como en la actualidad ocupó *como tal* el horizonte mundial de las investigaciones más diversas y de los discursos más heterogéneos por su intención, su método y su ideología.”²¹³

Quizás la desconfianza de Derrida aluda al nacimiento de una ciencia de la escritura bajo este nombre, con el asedio y las presiones de la epistemología, la teología y la metafísica imperantes; y que no pueda definir nunca la unidad de su proyecto y de su objeto, sin poder enunciar los límites de su tarea y de su campo específico; y que esto se deba al proyecto históricamente inconcluso que preña al mismo nombre.

Aquí debemos detenernos en la cita al pie que el mismo Derrida hace: “*Gramatología*: ‘Tratado de las letras, del alfabeto, de la silabación, de la lectura y la escritura’, Littré. Según nuestro conocimiento esta palabra sólo ha sido utilizada, en nuestros días y para designar el proyecto de una ciencia moderna, por I. J. Gelb. Cf. *A study of writing, the foundations of grammarology*, 1952 (el subtítulo desaparece en la reedición de 1963). A pesar del deseo de

²¹² *Ib.*, p. 9.

²¹³ *Ib.*, p. 11.

clasificación sistemática o simplificada, y de las hipótesis controvertidas acerca de la monogénesis o la poligénesis de las escrituras, este libro responde al modelo de las historias clásicas de la escritura.”²¹⁴ La interpretación y la sentencia derrideana sobre Gelb son más que acertadas.

Para apoyar esta interpretación apelaremos a la crítica que hace Roy Harris de Gelb, y su proyecto de fundar una ciencia gramatológica, en su *Signos de escritura* ²¹⁵. Harris comienza su texto asombrándose de la paradoja de la tradición académica occidental, en confiar ampliamente en la escritura (y no tanto en la oralidad) para su propia existencia, y a pesar de esto no haber producido ninguna teoría general de la escritura que la avale. Se supone que el guante lo había recogido Gelb, quien se propuso establecer los fundamentos de una novedosa ciencia de la escritura: **la gramatología**. Y así lo expone: “El objetivo de este libro es sentar las bases para una ciencia completa de la escritura, aún por escribir. A la nueva ciencia podríamos darle el nombre de ‘gramatología’, siguiendo parcialmente el término ‘gramatografía’ que se utilizó hace algunos años en el título de un libro sobre escritura publicado en Inglaterra. Este término me parece más adecuado que ‘grafología’ (un nuevo término acuñado en contraste con ‘filología’), que no es tan exacto como ‘gramatología’.”²¹⁶ Y la necesidad de esta tarea radicaba en que todos los textos que se habían escrito sobre el tema de la escritura y sus historias, tenían una misma característica: el tratamiento era sobre escritos individuales y simplemente histórico-descriptivos; su propuesta implica un estudio comparativo-tipológico que ordenaría sistemáticamente a estas historias: “El objetivo de este estudio es sentar las bases para una nueva ciencia de la escritura que podría llamarse gramatología. Mientras que las historias generales de la escritura tratan los escritos individuales principalmente desde un punto de vista descriptivo-histórico, la nueva ciencia intenta establecer principios generales que gobiernen el uso y la evolución de la escritura sobre una base comparativa-tipológica. La importancia de este estudio radica en que es la

²¹⁴ *Ib.*, p. 9.

²¹⁵ Harris, R., *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.

²¹⁶ “The aim of this book is to lay a foundation for a full science of writing, yet to be written. To the new science we could give the name 'grammatology', following partially the term 'grammatography' which was used some years ago in a title of a book on writing published in England. This term seems to me better suited than either 'graphology' (a new term coined in contrast to 'philology'), which is not so exact as 'grammatology'.” Gelb, I., *A study of writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963, p. 23.

primera presentación sistemática de la historia y la evolución de la escritura basada en estos principios.”²¹⁷

Pese a esta certera crítica de Gelb, él también cae en esta misma trampa que denuncia; dice Harris “Gelb fracasó porque sus ‘fundamentos’ resultaron ser una mera clasificación -y no demasiado original- de sistemas de escritura.”²¹⁸ Y la cita a Derrida no se hace esperar: “Como observó Derrida, ‘a pesar del deseo de clasificación sistemática o simplificada, y de las hipótesis controvertidas acerca de la monogénesis o la poligénesis de las escrituras, este libro responde al modelo de las historias de la escritura’.”²¹⁹ Esto hizo que el proyecto de la gramatología de Gelb no se fundara en un análisis de la escritura misma, sino en una serie de hipótesis etnolocéntricas de varios estudiosos europeos, que ya habían clasificado a las historias de la escritura desde el interior mismo de ese prejuicio. Lo que terminó haciendo Gelb fue una descripción tipológica y un nuevo ordenamiento de esas historias, pero con un prejuicio más: el evolucionismo; su nueva ciencia pretendía establecer los fundamentos o principios generales para el funcionamiento, el uso y la evolución de las escrituras, y para esto “Dio por sentado que la escritura había ‘evolucionado’, y que evolución significa mejoramiento.”²²⁰ Para esto presentó la historia de los sistemas de escritura como un proceso muy lento desde las formas “primitivas”, como la picto o ideografía, hasta formas más avanzadas, como silabarios y alfabetos; obviamente supone que a un “pueblo primitivo” le corresponde una “escritura primitiva”, y a los civilizados les correspondería el alfabeto.

Paradójicamente el estudio de Gelb esquiva justamente las preguntas que debía abrir una hipótesis gramatológica, en el intento de producir una base teórica lo suficientemente amplia para que se puedan estudiar todas las formas de escritura. Este contrasentido puede amortiguarse con las limitaciones epocales que habitaba Gelb: mínima audiencia académica para el tema, salvo los investigadores de las civilizaciones antiguas, y para los lingüistas de

²¹⁷ “The aim of this study is to lay a foundation for a new science of writing which might be called grammatology. While the general histories of writing treat individual writings mainly from a descriptive-historical point of view, the new science attempts establish general principles governing the use and evolution of writing on a comparative-typological basis. The importance of this study lies in its being the first systematic presentation of the history and evolution of writing as based on this principle.” Gelb, *A study of writing*, *Op. Cit.*, p. V.

²¹⁸ Harris, R., *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 11.

²¹⁹ *Ib.*, p. 12.

²²⁰ *Ib.*, p. 12.

la época, el estudio de un objeto como la escritura no entraba en su disciplina. Quizás debamos juzgar a Gelb -como ambicioso pionero- por el ámbito polémico que abrió, y que al hacerlo, habilitó el desarrollo de nuevas discusiones; algunas de ellas (como el título que elige Derrida para su obra) tardarían unos 10 o 12 años en llegar. Pero hay una diferencia central entre Gelb y Derrida, y es que aquel, en su aparente elogio hacia las escrituras “no-europeas”, oculta-reprime y queda cautivo del supuesto fonologocéntrico europeo: la voz es la expresión de la conciencia y el alfabeto (griego y luego romano) es la escritura más inteligente para expresarla. Para Derrida la escritura ya no será la expresión de una voz, sino que llegará a ver a esa voz como una expresión de la escritura misma.

Con Todorov y Ducrot²²¹ nos cercioramos que en general los estudios relativos a las escrituras indefectiblemente suelen tomar la forma de una *historia*, salvo que se hayan consagrado al tema del desciframiento. Hay un inercial movimiento a conjurar las diferencias que habitan a cada escritura en un molde genérico: una historia (de pretensiones) universal, es decir, una historia escrita según la vara etnologocéntrica europea. El peor prejuicio que las habita (incluyendo a Gelb) es el evolucionismo: todas suponen una evolución de lo concreto a lo abstracto, del picto o ideograma hacia los alfabetos; “O bien se postula la existencia de un movimiento teleológico: de la mitografía hacia la logografía, de la morfemografía hacia la fonografía, en nombre del principio poco explícito de eficacia.”²²² Y postula un dato que anularía estos prejuicios europeos/occidentales: “Pero la mitografía sigue existiendo en nuestros días y la escritura china no es hoy más fonética que hace mil años. Estos postulados son fruto de una visión etnocéntrica, no de una observación de los hechos.”²²³ Según Todorov, esquivar estas tendencias etnologocéntricas debería ser la tarea de una *gramatología*, junto con una definición del hecho mismo de la escritura como ejercicio semiótico.

Señala a Gelb como un esbozo de esta gramatología, que ha tenido efectos en el pensamiento francés en forma de crítica filosófica sobre los conceptos de escritura y a la vez del lenguaje (claramente el tácito es Derrida). Y su conclusión abre otro debate: “Desde luego, el estudio de la escritura debe enfocarse desde una perspectiva también etnológica. La escritura, más

²²¹ Todorov, T. & Ducrot, O., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Bs.As., Siglo XXI, s/f.

²²² *Ib.*, p. 233.

²²³ *Ib.*, p. 233.

aún que el habla, parece relacionada con la magia, la religión, la mística.”²²⁴ Con esta perspectiva y esta ampliación del campo, Todorov completaría la tarea a desarrollar por una ciencia gramatológica que llegara al éxito de su tarea.

En su apartado “Gramatología y Lingüística”²²⁵ reconoce que Derrida viene trabajando este tema desde hace 10 años, tratando de renovar el estatuto de la escritura. Luego de explicar una serie de conceptos del texto derrideano, Todorov se limita a analizar casi exclusivamente el capítulo “Semiología y gramatología”. Nosotros rescatamos su conclusión, como la tarea abierta para “...la gramatología [que] estaría llamada a des-construir -no aboliéndolos, sino remontándolos a su raíz- todos los presupuestos de una lingüística cuyos progresos, precisamente, permitieron abordarla.”²²⁶

Retomando a Derrida, su *gramatología* se presenta como un ambicioso programa (ni teleológico, ni mecanicista) de la posibilidad de fundamentar una ciencia general de la escritura; y ésta será la que haga temblar e inquietar los pilares de la cultura occidental. Esto nos advierte de considerar el sentido programático de esta “ciencia”, que está por-fuera de la racionalidad logocéntrica occidental; desde ese borde se permite conmover las estructuras tradicionales. Al plantearse las condiciones de su posibilidad de acción, debe dotarse de una serie de estrategias para comenzar a desedimentar los sólidos fundamentos de esos pilares culturales logofonocéntricos de Occidente: el abanico de prejuicios reprimidos por la episteme y más enraizados en la cultura occidental, que han propiciado la jerarquización de oposiciones metafísicas, devaluando y marginando a segundo plano a la escritura. Derrida lo dice mucho más claro: “La ‘racionalidad’ -tal vez sería necesario abandonar esta palabra, por la razón que aparecerá al final de esta frase- que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la des-sedimentación, la des-construcción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos. En particular la significación de verdad.”²²⁷

²²⁴ *Ib.*, p. 234.

²²⁵ Véase *Ib.*, p. 389.

²²⁶ *Ib.*, p. 391.

²²⁷ Derrida, J., *De la gramatología, Op.Cit.*, pp. 16-17. El detalle en esta cita es que aparece por primera vez en el texto el concepto de deconstrucción.

Entonces, más que una “ciencia” deberíamos pensar a la gramatología como un *programa* (πρόγραμμα), aquello que está *antes* del *grama*, de la escritura, lo escrito con anterioridad. En este sentido, para nosotros sería *la escritura* que ordena (que organiza y da órdenes) y posibilita la teoría general de la escritura. Claramente aquí “escritura” se escapa -por exceso- de la definición clásica y logofonocéntrica tradicional, y para poder pensarla recurrimos a esa *grama* que introdujimos como la posibilidad de toda inscripción. De este modo “...la grammè cuestionaría la autoridad de la ley, deconstruiría el privilegio de la palabra hablada. Así, la palabra ‘gramatología’ *mantiene viva* en forma adecuada una contradicción irresuelta.”²²⁸

Y a modo de explicación, una cita muy importante para nosotros, ya que prefigura el capítulo que le dedicaremos a Leroi-Gourhan²²⁹ y nos ratifica en esa elección: “La historia de la escritura se levanta sobre el fondo de la historia del grama como aventura de las relaciones entre el rostro y la mano.”²³⁰ Hasta aquí, la historia de la escritura como proyecto gramatológico, nunca había sido explicada a partir de lo que sabemos -o no- del rostro, la mano, de la mirada y del gesto. Es esta posibilidad del *grama* la que estructura los movimientos que dan forma a su propia historia, con sus ritmos y relaciones propias: el grama es irreductible e inaprensible (como condición). Tanto Derrida como Leroi-Gourhan están detonando el etnocéntrico gesto de definir la unidad antropológica mediante la disposición por la escritura; ambos se abren a la grafía en general, al mitograma²³¹ “...más bien como una etapa o una articulación en la historia de la vida -de lo que nosotros denominamos aquí la diferencia- como historia del grama.”²³² Este es el valor de pro-*grama* que carga la *gramatología*: la emergencia que hace que acontezca la *grama* como tal “... (vale decir según una nueva estructura de no-presencia) y hace posible, sin duda, el surgimiento de los sistemas de escritura en un sentido estricto.”²³³

Con el mitograma, como escritura pluridimensional en la que el sentido de sus símbolos no está sometido al orden sucesivo del tiempo (sucesión-linealidad), el programa gramatológico

²²⁸ Spivak, Gayatri, *Sobre la deconstrucción*, Bs. As., Hilo Rojo editores, 2013, pp. 125-126.

²²⁹ Véase en p. 198 y sgtes.

²³⁰ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 112.

²³¹ Véase “Mitogramas”, p. 205-208.

²³² *Ib.*, p. 111.

²³³ *Ib.*, p. 111.

desfonda el concepto de *historia*, y “...tal vez fuera necesario servirse de otra palabra: la de historia siempre estuvo asociada, sin lugar a dudas, con un esquema lineal del desenvolvimiento de la presencia, ya sea que su línea relacione la presencia final a la presencia originaria según la recta o según el círculo.”²³⁴ Sabemos que el concepto de linealización ha sido el eficaz rector etnológico de clasificación de las escrituras y de descripción de sus historias evolucionistas (picto- ideograma-silabarios-alfabetos). La línea fue y es un modelo más entre otros para ordenar las grafías, pero en algún momento devino *el único* modelo, deslizándose sobre el concepto lineal del tiempo y la temporalidad occidental: la temporalidad de la presencia; que “...Heidegger demuestra que determina desde el interior toda ontología, desde Aristóteles hasta Hegel, la meditación sobre la escritura y la deconstrucción de la historia de la filosofía se vuelven inseparables.”²³⁵

Llevamos unos 4000 años de escritura lineal, y hasta hemos violentado al pictograma y al mitograma arrojándolos a esa linealidad para intentar comprenderlos e interpretarlos con tal de respetar nuestra decisión de representarnos el pensamiento de forma lineal y progresiva (teleo-lógica): la legibilidad occidental se sostiene en la línea del tiempo, por esa línea -como horizonte- también se desplaza nuestro pensamiento; “La ‘línea’ sólo representa un modelo particular, sea cual fuere su privilegio. Este modelo ha *devenido* modelo y permanece, en tanto modelo, inaccesible.”²³⁶ Pero el proyecto gramatológico se inscribe en un tejido de huellas, en un juego de *différance* que permite que se abra la diferencia entre tiempo y espacio: de aquí que la huella no se deje subsumir por la simplicidad de un presente. Y por esta razón no proponemos a la gramatología (o su tejido de huellas) como “la tarea del porvenir”, ya que sería absurdo caer nuevamente en la concepción metafísica del tiempo en general. “Es esta conceptualidad y esta problemática lo que se debe desconstruir. Pertenecen a la onto-teología que niegan.”²³⁷

Una vez acontecida la deconstrucción, entonces ¿sobre qué espacio y con qué temporalidad se inscribiría la escritura? En “El *espaciamento* (se notará que esta palabra dice la articulación del espacio y del tiempo, el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del

²³⁴ *Ib.*, p. 113.

²³⁵ *Ib.*, p. 114.

²³⁶ *Ib.*, p. 114.

²³⁷ *Ib.*, p. 88.

espacio) es siempre lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente...La archi-escritura como espaciamento no puede darse, *como tal* en la experiencia fenomenológica de una *presencia*... el pensamiento de la huella nunca se confundirá con una fenomenología de la escritura. Así como es imposible una fenomenología del signo en general, también es imposible una fenomenología de la escritura.”²³⁸ Este espaciamento que abre la archiescritura permite que profundidad y superficie ya no se opongan, y que esa (dis)continuidad permita que se escriba la *différance*; y esta operación nos permitirá dejar de oponer Occidente a Oriente, en cuanto a sus escrituras: Oriente es, ante todo, el desvío y la disrupción a la escritura lineal, y “Por esta razón es que al comenzar a escribir sin línea, se vuelve a leer la escritura pensada según otra organización del espacio.”²³⁹

Escribir sin línea permite volver a leer la escritura pensada según otro modo de organizar el pensamiento. Escribir con *otra* línea (como la china o japonesa) nos permite leer sólo por el placer de recuperar el grafismo del significante puro, vacío (dirá más adelante Barthes) que (des)organiza un espacio de inscripción reglamentado, y saca de quicio al tiempo y al espacio occidental.

Pero el programa gramatológico no se detiene ahí, sino que encuentra en este análisis de la escritura una solicitud de principios a la metafísica de la presencia, y colateralmente, a la lingüística en la medida que ha privilegiado al habla marginando a la escritura: los efectos del logofonocentrismo occidental. Y avanzamos teniendo en cuenta esta advertencia: “El acceso a la pluridimensionalidad y a una temporalidad des-linealizada, no es una simple regresión hacia el ‘mitograma’: hace aparecer, por el contrario, toda la racionalidad sometida al modelo lineal, como otra forma y otra época de la mitografía.”²⁴⁰ No es nuestra pretensión en este trabajo reemplazar un modelo por otro, ni moralizar o estetizar una forma de escritura por sobre otra; no intentamos imponer los parámetros de la escritura china o japonesa como valor o medida *contra* nuestra escritura alfabética, ya que ese trabajo etnocéntrico ya lo han hecho los historiadores de la escritura; lo que buscamos es tratar de pensar y reponer aquello

²³⁸ *Ib.*, p. 88.

²³⁹ *Ib.*, p. 116.

²⁴⁰ *Ib.*, p. 116.

que Derrida dejó sin cuestionar (como su tarea finita del pensar) y que creemos hubiera sido importante para ilustrar, para graficar y visualizar aun más la potencia de su pensamiento.

¿Por qué escritura?

El proyecto derrideano de denuncia del fonologocentrismo occidental, que rige la metafísica de la presencia, se basa en dejar clara y firme la imputación sobre el sometimiento y rechazo de la escritura por parte de esa metafísica.

¿Y por qué no la escritura? sería la línea de apoyo para tratar de ensayar una provisoria respuesta a ¿por qué la escritura? Siendo ésta la segunda cápsula que encubre otra pregunta más acertada quizás: **¿qué es escritura?** así, sin ese “la” que sirve para determinarla, que la estabiliza y la quiere definir afinadamente en una certera respuesta. El grave desafío al que nos enfrentamos es que la pregunta misma es su desmesura: el interrogante que plantea es su propio exceso abriendo otro. Y es que lo que se inscribe en ese interrogante es demasiado, es siempre-más de lo que podamos explicar. A lo largo de la historia de la humanidad se ha intentado responder a este exceso: “La ciencia de una historia de la escritura está constituida, pero la ciencia teórica del entrelazamiento entre escritura e historicidad aún debe serlo.”²⁴¹ Y pareciera que para mantener la coherente unidad (¿racional?) de esta historia humana, ella misma ha ejercido una serie de necesarios “olvidos” y de invisibilizadas represiones: una historia inaudita, aunque para ser honestos debiéramos decir *inedita*. Necesitamos una historia que se inscriba también en sus omisiones y represiones inadvertidas, y en aquellas de las que fue plenamente y cuidadosamente consciente.

De las diversas *historias de las escrituras* se desprende la asunción y aceptación de la construcción de un proceso histórico cuya representación histórica, parcial e interesada, nunca se detuvo a interrogarse por esas mismas condiciones de representación que lo posibilitaban. La pregunta sobre el modo de constituirse ese proceso hace que se tambalee con cada desplazamiento de la escritura, con cada vuelta y retraso, con cada pequeño cambio y descentramiento; y el descentramiento, por exceso, a estos modos de concebir la historia,

²⁴¹ Sollers, P., “Un paso sobre la luna”, Introducción a Derrida, J, *De la gramatología*, Op.Cit., p. 8.

ha sido la necesidad y la búsqueda de ejemplos de procesos históricos no-occidentales (al menos)²⁴².

El problema que trae aparejado la escritura es tan violento como su intento de represión. Y esa violencia se entrama con la necesidad de la Europa del siglo XVIII de diseñar los mecanismos de desciframiento, de sistematización y síntesis de las escrituras no-occidentales en una definitiva *ciencia general del lenguaje y la escritura*. Pero la violencia propia de la escritura no se dejará domesticar y desbordará todo intento de ciencia, ya que el gesto impetuoso que la insta es su propia exterioridad. Esta y no otra sería la principal violencia de/hacia la escritura: reducirla y forzarla a representarse su propia historia de forma lineal.

Arribados a este punto nos conviene aclarar el modo en que Derrida piensa la escritura. Para esto lo primero que debemos hacer es marcar la diferencia entre el sentido más tradicional y restringido de esa escritura que permanece presa y marginada por el fonologocentrismo, como un revestimiento material y secundario de una voz originaria, primaria y pura, un disfraz externo, una sombra reducida de la voz que desperdicia sentido: un significante en una búsqueda desesperada de su significado último (o primero) y definitivo.

Derrida tratará en la *Gramatología* de liberar a la escritura de su sometimiento y pertenencia al logos occidental, sin caer en el extremo opuesto: debe ser considerada como tal, por ella misma, y no porque sea el sustituto y suplemento deficitario de algo que está más allá de ella misma; una escritura que ya no re-presente nada más que a sí misma, que no suponga una pérdida aurática de una presencia originaria. Es esta presencia, que se intenta reponer en ese “re-”, la que Occidente evoca y extraña nostálgicamente pretendiendo volver a hacerla presente, remarcando el platonismo constitutivo de la cultura occidental: la escritura-sensible, re-presenta a la voz-inteligible (que ya no está presente). Esta ha sido la cadena más pesada para nuestra cultura: la oposición metafísica entre lo sensible e inteligible rechazó y expulsó a la escritura (sensible) al afuera, a lo exterior, hacia el cuerpo, a la materialidad, al rechazo

²⁴² No es nuestra pretensión exagerar el énfasis en un concepto o en otro, en virtud de ver fortificadas nuestras hipótesis; pero bien podríamos haber re-escrito esa oración como: “y el descentramiento, por exceso, a este único modelo de, ha sido la necesidad y la búsqueda de ejemplos de procesos históricos *orientales*.”, lo que agregaría una leve variación gramatical a la sentencia, pero de profundas consecuencias epistémicas, teóricas y geopolíticas.

del significante; todos estos tópicos denigrados y descalificados por la axiología metafísica occidental.

Occidente quedará así configurado por dos mitos que harán funcionar el pensamiento metafísico: el privilegio de la presencia como conciencia, y la voz (*foné*) de ésta como relación entre el pensamiento y el lenguaje (*logos*); así se funda el fono-logocentrismo al servicio de la presencia metafísica, una presencia que solo quiere-oírse-hablar en su inmediatez, con una silenciosa voz que supone la conexión directa con el murmullo del pensamiento. El logocentrismo se sostiene en su lógica del decir y del decir-la-verdad, y esta posibilidad de relacionarse directa e inmediatamente con el *logos* será privilegio y preeminencia de la voz (*foné*); éste prejuicio de la preferencia por la voz es un prejuicio metafísico que irremediamente desemboca en un logocentrismo. Es decir, ese logocentrismo se determina a sí mismo como fonocentrismo, como "...proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido."²⁴³ De este modo logocentrismo, fonocentrismo y metafísica de la presencia son semejantes y solidarios entre sí, configurando un único modelo del saber en Occidente: el que desplaza a la escritura a ser una mera técnica al servicio de la re-presentación, otorgándole a la escritura fonética el privilegio de ser la depositaria de sentido (gracias a su relación de proximidad con la voz); el fonologocentrismo es la "...metafísica de la escritura fonética (por ejemplo del alfabeto) que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que -por razones enigmáticas, pero esenciales e inaccesibles para un simple relativismo histórico- el etnocentrismo más original y poderoso, actualmente en vías de imponerse en todo el planeta..."²⁴⁴ Clara y obviamente el fonologocentrismo se funda en la destitución de la escritura y en el privilegio por la voz, y la única solución posible -según Derrida- es responderle, como posibilidad histórica, con una gramatología como ciencia de la escritura que irrumpa en la larga y solidificada tradición metafísica occidental.

Ahora bien, habíamos sugerido antes que la escritura que engrama de huellas a la gramatología, la que abre el juego de la *différance*, no es la escritura tomada en su sentido y función corriente, sino que más bien se trata de una *archi-escritura*: una especie de bisagra

²⁴³*Ib.*, p. 18.

²⁴⁴ *Ib.*, p. 7.

que conecta el sentido corriente de escritura -restringida por el fonologocentrismo- con la escritura de la huella, es decir una escritura fuera de quicio. Como señala De Peretti “La escritura, archi-escritura, es el término que emplea Derrida para determinar el ámbito general de los signos.”²⁴⁵ Pero aquí tenemos que aclarar que la noción de signo de Derrida no se restringe al ámbito de lo lingüístico: su archi-escritura, como bisagra, abarca tanto a los signos lingüísticos como a aquellos que no lo son, precisamente porque es la condición de posibilidad de articulación del lenguaje. Esto rompe el binarismo axiológico y metafísico de la oposición habla/escritura (que rememora aquella pareja platónica de inteligible/sensible) porque en la matriz misma de un origen continuamente diferido -y diferiéndose- hay una *escritura* que fundará en un mismo gesto al habla y su escritura. Es decir, tanto el habla como la escritura suponen a la archi-escritura como condición de posibilidad de articular el lenguaje como sistema.

Como ya sabemos, la huella (pura) es la *différance*, por lo tanto, es previa a toda determinación del contenido, previa al movimiento de diferir; esta huella diferente “No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive, aunque *no exista*, aunque no sea nunca un *ente-presente* fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.) concepto u operación, matriz o sensible.”²⁴⁶ La *différance*, ni sensible ni inteligible, permite que se articulen los signos de un texto gráfico o fónico, permitiendo la articulación del habla y la escritura en sentido corriente; “Si la lengua no fuera ya, en este sentido, una escritura, ninguna ‘notación’ derivada sería posible; y el problema clásico de las relaciones entre habla y escritura no podría surgir... La diferencia es, entonces, la formación de la forma. Pero es, *por otra parte*, el ser-impreso de la impronta.”²⁴⁷ Esta escritura permite una apertura espacial que considera nuevas relaciones escénicas: literatura, psicoanálisis, pintura, música, danza, teatro u Oriente son atravesados por una escritura. Una escritura que ya no es metáfora, que no debe dar cuenta de su contraparte inteligible ni de su nostálgica presencia deslucida, ni es rehén de la estructura fonologocéntrica de la metafísica occidental. El predominio de la escritura

²⁴⁵ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 81.

²⁴⁶ Derrida, J, *De la gramatología, Op.Cit.*, pp. 81-82.

²⁴⁷ *Ib.*, p. 82.

alfabética y su fonologocentrismo comienzan a tambalearse ante la constatación de que no existe una pura rigurosidad fonográfica, y que existen otras escrituras no-fonéticas (la china, la japonesa) que contienen elementos fonéticos. O, lo que es lo mismo, que “existen momentos en el proceso de desarrollo de algunas civilizaciones en los que la escritura, lejos de reducir la voz, la organiza en sistema.”²⁴⁸ Derrida lo ilustra con este ejemplo: “La escritura cuneiforme, por ejemplo, es a la vez ideogramática y fonética. Incluso no puede decirse que cada significante gráfico pertenezca a tal o cual clase, porque el código cuneiforme se desempeña alternativamente sobre los dos registros.”²⁴⁹

Por lo tanto, el programa gramatológico posibilita la inscripción en general, como condición de posibilidad de todo lenguaje, no pensable *antes* de la articulación de la escritura ni fuera de su horizonte. Ahora se nos muestra “...el habla, pero también el lenguaje en general como escritura en tanto que ambos son posibilidad de articulación de los signos por medio del movimiento de la huella.”²⁵⁰

La posibilidad de que el lenguaje sea escritura radica en su propia naturaleza y funcionamiento, pero esta dependencia no quiere decir que la escritura sea *anterior* al lenguaje, ya que con esto Derrida se instalaría nuevamente en la clausura del pensamiento metafísico, que anunciaría algo así como “la revolución de los escribas”; por lo tanto “no es invertir la relación entre el habla y escritura (en sentido restringido), entre significado y significante. Es pensar que el proceso (temporización-espaciamiento) según el cual se produce la escritura es el mismo proceso según el cual se produce el lenguaje y que, por lo tanto, la escritura no es secundaria ni accesoria respecto al lenguaje, sino que le es esencial. Y le es esencial en tanto que es condición de posibilidad de todo lenguaje.”²⁵¹

Debemos advertir que no se trata de ir ni contra el habla ni a favor de la escritura (en el sentido que les da la metafísica a ambas palabras), como tampoco a la fundación de un nuevo centro u origen. La propuesta derrideana precisamente ataca los conceptos de *archía*, de centro, de *telos* o de historia, que son los apuntados por la estrategia deconstructiva. Derrida no opone un grafocentrismo (ni ninguna otra forma de centrismo) al fonologocentrismo

²⁴⁸ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 61.

²⁴⁹ Derrida, J., *De la gramatología, Op.Cit.*, p. 82.

²⁵⁰ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 82.

²⁵¹ *Ib.*, p. 84.

occidental; mas bien ha tratado de reformar y ampliar el concepto de escritura que permanecía atado al horizonte nebuloso de la historia metafísica de Occidente: tomar una vieja palabra como “escritura”, un concepto cargado de capas de sentido histórico, con todo el peso que la tradición ha invertido en él, para tomarle prestados ciertos recursos y transformarlos para anunciar un *desplazamiento*.

El desmantelamiento y la desedimentación que provoca la archiescritura, en tanto juego de las huellas articulando la *différance*, tiene importantes consecuencias en la comunicación; ahora ya no se trata de un ego, de una conciencia, una presencia o un sujeto que utilice un vehículo lingüístico o semántico para querer-decir-algo. Si pensamos la escritura -por sustitución- como diseminación, y la ponemos a jugar su juego de las diferencias, sabiendo que la *différance* es la articulación de toda experiencia, tenemos una escritura expandida como totalidad del lenguaje-experiencia, o lo que Derrida llama el *texto general*: un texto desbordado, ilimitado, que carece de fronteras, global, que exige ser interpretado desde otra historia, debido a sus especificidades, y a partir de sus otras articulaciones. En nuestro caso particular el *texto general* que hemos tomado para su lectura-escritura es Oriente.

Entonces, la escritura como archi-escritura o el *texto general* distinguen y diferencian a toda una época, una historia o una cultura: nada queda afuera del texto, porque “no hay afuera del texto”. No hay un límite claro entre texto y mundo, entre escritura y vida: el texto derrideano está tejido por una serie interminable de huellas de huellas, que abren y se abren a las diferencias, haciendo que todo texto sea la transformación diferenciada de otro texto. Por lo tanto, si no hay nada fuera del texto, *el texto no existe*, porque lo que existe ya está *en* el texto remitiendo a otro texto, y éste a otro en una serie indefinida de remisiones. Y en ese umbral textual -ni adentro, ni afuera- obvia y nuevamente, para nosotros ese *texto general*, cuyas huellas remiten a sus injertos con Occidente, será el Oriente que hemos recortado.

Por estas razones intentar *escribir* una reflexión *sobre la escritura* es intentar señalar el obstáculo específico de toda escritura, cuya íntima pretensión es mantener alejado al conocimiento de sus propias operaciones y, sobre todo, a la historia²⁵². Una vez asumida (ya

²⁵² “Para Derrida ya no es posible plantear la historia como tal historia del sentido. Si la significación está determinada históricamente, esto es, temporalmente, dicha temporalidad es discontinua, es *différance* como temporización y espaciamento.” En De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 86.

que es imposible resolverla) esta paradoja, recién podremos disponernos a un goce del escribir.

Lo que proponemos, en última instancia, es dar otro embate a uno de los prejuicios axiológicos que sostienen a Occidente: la escritura, definida desde el modelo fonológico, es simplemente instrumental y meramente una *técnica*²⁵³ al servicio del lenguaje (lo que permite que fácilmente se incluya en los procesos teleológicos). Nuestra embestida se apoya en el carácter eminentemente *estético*, y por esto subjetivo/objetivo y ético, de las escrituras china y japonesa, como casos de las escrituras no-occidentales, como un intento de reponer aquello a lo que Derrida no (pudo, quiso, interesó) le aplicó sus hipótesis como casos.

Como un gesto de sustitución en la trama del programa gramatológico, nuestro deseo -diferido/aplazado/remitido- se deja habitar por la *différance* y con ella nos instalamos en esa otra gramatología, para de manera provisoria intentar reponer su falta. Si distendemos un poco la sutura del texto *De la Gramatología*, aparece una mínima disyunción entre las partes; la más importante para nosotros es lo que ocurre en la primera. Una advertencia en la primera parte, *La escritura pre-litera*: Derrida va al pie, y nos aclara que puede ser considerada como el desarrollo, como una versión extendida de un ensayo publicado en *Critique* (diciembre de 1965- enero de 1966) en el que reseñaba tres textos: Madeleine V. David, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII et XVIII siècles* (1965); A. Leroi-Gourhan, *Le geste et le parole* (1965) y *L'écriture et la psychologie des peuples (Actes d'un colloque)* (1963). Con ellos Derrida elabora una matriz teórica y propone algunos conceptos críticos, señalando además una serie de referencias históricas; todo esto entrará en operación teórica y crítica en el capítulo 3, "De la gramatología como ciencia positiva".

Pero lo que más nos interesa, para intervenir, es que en el primer capítulo Derrida hace un resumen del momento histórico en el que la gramatología pudo haberse abierto -pero no lo hizo, como ya vimos con Gelb- al desciframiento de las escrituras no-europeas (decimos esto para ser moderados), y ante este diagnóstico, Derrida señala la tarea de Fenollosa y Pound fascinados por el ideograma chino, como una primera ruptura de la tradición occidental. Es

²⁵³ Queremos señalar que, al preguntarnos por el sentido y el origen de la escritura, esta pregunta precede, anticipa y contiene a la cuestión de/por la *técnica*. Por esta razón, como bien dice Derrida, nunca la noción de técnica que manejemos podrá definir la noción de escritura. Trataremos de esclarecer algo de esto en el capítulo sobre Leroi-Gourhan.

casi un gesto nostálgico de cesión de reescribir la historia de las escrituras, como si la filosofía no fuera competente para esta tarea y fuera "...necesario entender aquí esta *incompetencia* de la ciencia, que también es la incompetencia de la filosofía, la *clausura* de la *episteme*. Ante todo, ellas no exigen un retorno a una forma pre-científica o infra-filosófica del discurso. Por el contrario. Esta raíz común, que no es una raíz sino el ocultamiento del origen, y que no es común porque no vuelve a lo mismo sino con la insistencia tan poco monótona de la diferencia, ese movimiento innominable de la *différance misma* que hemos llamado estratégicamente *huella, reserva o diferencia*, no podría llamarse escritura sino en la clausura *histórica*, vale decir en los límites de la ciencia y la filosofía.”²⁵⁴

Paradójicamente y casi por un etnocentrismo inverso, Derrida ha insistido a lo largo de toda la *gramatología* en definir al logocentrismo como una propiedad exclusivamente occidental, como privativa de él: “El elemento de la ciencia de la escritura debía permanecer invisible en su historia, y con prioridad, a aquellos que podían percibir la historia de las otras escrituras. No tiene entonces nada de sorprendente que el descentramiento necesario suceda al devenir-legible de las escrituras no occidentales.”²⁵⁵ Sometida al rigor del pensamiento lógico-filosófico y teológico, las escrituras no-alfabéticas -como la china y la japonesa- se presentan al Occidente del siglo XVII como lenguas sustraídas a la historia (occidental, por supuesto); Derrida llama a esto el *prejuicio chino*, y Descartes, Kircher, Wilkins y Leibniz habrían sido sus cultores: “El logocentrismo es una metafísica etnocéntrica, en un sentido original y no ‘relativista’. Está ligado a la historia de Occidente. El modelo chino sólo lo interrumpe en apariencia cuando Leibniz se refiere a él para enseñar la Característica.”²⁵⁶ Este proyecto leibniziano de una escritura universal, basada en la escritura china, funcionaba como una especie de alucinación europea: “Lo cual no implicaba nada de casual: ese funcionamiento obedecía a una necesidad rigurosa. Y la alucinación traducía menos una ignorancia que un desconocimiento negador. No estaba perturbada por el saber, limitado pero real, del que entonces se podía disponer en relación con la escritura china.”²⁵⁷

²⁵⁴ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 126.

²⁵⁵ *Ib.*, p. 100.

²⁵⁶ *Ib.*, p. 104.

²⁵⁷ *Ib.*, p. 106.

Pero a pesar de estos argumentos puntuales y certeros de Derrida “Oriente nunca se estudia o deconstruye seriamente en el texto derrideano.”²⁵⁸ Y quizás, lo único que hemos tratado de resolver en este trabajo es precisamente el intento de reponerle, como intervención a la tarea derrideana, lo que permanecía oculto en ese mito del origen: una serie de huellas que marcan un trazado inscripto en otro mapa; uno que comienza en Medio Oriente, en la Mesopotamia, continúa en África desplegándose por el Mediterráneo, y termina su rastro en Asia. Y obviamente, para desarrollar tal tarea hemos debido instalarnos en la incomodidad del filoso límite entre la ciencia y la filosofía, sabiendo prevenidamente que la “Gramatología: este pensamiento permanecería aún emparedado en la presencia.”²⁵⁹

Quizás la huella a alcanzar como tarea gramatológica, sea aquella definición -que aparece citada por Derrida, y permaneció plegada en la *Gramatología*- que *marca* el comienzo de toda la tradición escritural china: el carácter 文²⁶⁰-*wen*; una huella capaz de diseminarse en un sinuoso camino que, por una subrepticia economía, hemos llamado “Oriente”. “Liberar la unidad del concepto de hombre es sin duda renunciar a la vieja idea de los pueblos llamados ‘sin escritura’ y ‘sin historia’...En realidad los pueblos llamados ‘sin escritura’ nunca carecen de un cierto tipo de escritura. Negarle a tal o cual técnica de consignación el nombre de escritura, tal es el ‘etnocentrismo que mejor define la visión pancientífica del hombre’...”²⁶¹

La deconstrucción de los textos primero, su diseminación a través de huellas después, y su escritura no son más que la posibilidad para que algo llegue tal-como-es al pensamiento y a la *escritura*. Asumido esto, para nosotros la escritura china y la japonesa sólo serán una huella, una reposición-sustitución e inserción de ese Oriente que se le excluyó y se le reservó a

²⁵⁸ Spivak, Gayatri, *Sobre la deconstrucción*, *Op.Cit.*, p. 191.

²⁵⁹ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 126.

²⁶⁰ “La palabra *wen* significa conjunto de rasgos, carácter simple de escritura. Se aplica a las vetas de las piedras y de la madera, a las constelaciones, representadas por rasgos que ligan a las estrellas, a las huellas de patas de aves y de cuadrúpedos en el suelo (la tradición china quiere que la observación de esas huellas haya sugerido la invención de la escritura), a los tatuajes o aun, por ejemplo, a los dibujos que adornan los caparazones de la tortuga. (La tortuga es sabia, dice un texto antiguo -vale decir está dotada de poderes mágico-religiosos- pues lleva dibujos sobre su lomo!). El término *wen* ha designado, por extensión, a la literatura y al refinamiento de las costumbres.” En Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 161. Véase más adelante, pp. 277-278.

²⁶¹ *Ib.*, p. 111.

Derrida; Oriente, otro indecible en esta larguísima cadena de sustituciones y remisiones, para tratar de enriquecer de modo *diferente* el programa gramatológico derrideano.

Quizás a modo de agradecimiento.

Escribir Foucault, o la peligrosa apuesta por el rostro

Se escribe también para dejar de tener rostro, para esconderse uno mismo bajo su propia escritura.

Foucault, M., *Un peligro que seduce*

Foucault no existe. Al menos como una forma de totalidad a la que regresar cuando queremos hacer una lectura renovada de sus textos. Foucault no existe como una identidad que se constituye alrededor de un nombre propio, ni de un cierto individuo o de un corpus de textos. Foucault no existe porque sólo escribió para poder desaparecer en un devenir histórico que se derivara de él. Foucault no existe, es inclasificable, como filósofo, historiador o sociólogo y sus textos son sólo lugares desde donde él emerge transformado: cada texto es un punto de transfiguración de aquello que por comodidad llamamos “Foucault”: “Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que se nos deje en paz cuando se trata de escribir.”²⁶²

Su intento de anonimato, su borrado del rostro, el uso de seudónimos y su desaparición como autor le permitieron escaparse de la total vigilancia y castigo de las instituciones reguladoras del pensamiento: nunca pretendió conocerse a sí mismo tanto como dejar de ser aquello que le habían impuesto ser; nunca respondió a las exigencias que se les demandan a los textos para que ellos digan “...de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer.”²⁶³ Nunca se definió a sí mismo como autor, como autoridad intelectual ni teórica. Pese a esto proyectó y

²⁶² Foucault, M., *La arqueología del saber*, Bs.As., Siglo XXI, 2002, p. 29.

²⁶³ Foucault, M., *El orden del discurso*, Bs.As., Tusquets Editores, 1992, p. 25.

desarrolló una nueva superficie de contacto con el mundo (político, teórico, estético y ético) a través de su nítida e incolora escritura.

No obstante, no nos cabe ninguna duda que Foucault también fue uno de los forjadores de diferentes modos de *tomar la palabra* para hacerla pública, o, mejor dicho, política; en su “Lección inaugural” del 2 de diciembre de 1970, en el Collège de France, nos expone una modalidad de esto: “Más que tomar la palabra, hubiera preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible inicio.”²⁶⁴ Sin embargo, este tomarla también tuvo consecuencias más allá de su propia voz, en su escritura. Y es justamente ésta la que le posibilitaba la crítica constante y continua sobre su propio pensamiento, además de alcanzar una condición ética de su expresión, con sus directas consecuencias en lo político.

En resumen, para él existen tres formas de tomar la palabra:

- 1- La palabra establecida para la enseñanza: es un profesor universitario que habla en auditorios tratando de enseñar algo.
- 2- La palabra establecida de la ponencia: la de las conferencias que se hacen en público y con colegas, para tratar de socializar las investigaciones que uno desarrolla.
- 3- La palabra escrita: la destinada a artículos o libros, donde el discurso se vuelve explicativo.

Es en la voz del profesor Foucault donde se despliega algo de la teatralidad política del momento francés, y el sumarse a este orden discursivo oral le permite, a la vez, intervenir y problematizarlo en el mismo gesto: ya no se trata de enunciar la verdad, sino de interrogar sus certezas, su procedencia, sus seguridades: “¿qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente? ¿En dónde está por tanto el peligro?”²⁶⁵

No obstante, creemos que su registro de audio-grafías no debe ponerse en competencia u oposición con sus escritos, sino que viene a suplementarlo, a ampliarlo con la extensión de la palabra (antes dicha, ahora escrita). Pero en lo que a nuestro trabajo respecta, preferimos el envés del dramático orador: el Foucault escritor, el que trata con la palabra escrita y con la escritura, “Cuando se lee la *Historia de la locura* o *Las palabras y las cosas*, lo que llama la

²⁶⁴ *Ib.*, p. 9.

²⁶⁵ *Ib.*, p. 11.

atención es ver un pensamiento analítico extremadamente preciso y penetrante, sostenido por una escritura en la que las vibraciones no son únicamente las de un filósofo sino que revelan a un escritor.”²⁶⁶, nos apunta C. Bonnefoy en su magistral entrevista.

La escritura como una forma de la muerte: escribir el pasado

La escritura de Foucault es gris. Escribe sin el peso ni el vértigo de la imagen de verticalidad de un significante subordinando a otro, que homogeniza y blinda los enunciados y la suma de éstos, luego en un discurso. Quizás sea eso lo que le permite lograr esa *vibración* que descubre C. Bonnefoy, esa mínima oscilación, ese minúsculo temblor que le permite abandonar la aridez y aspereza de la escritura filosófica conceptual académica para adentrarse en la apacible flexibilidad de la escritura literaria; como un remedo de aquel que viene reptando zigzagueante en sus textos, escurriendo casi anónimo, poeta-pensador: Nietzsche.

Al igual que Barthes (a quien desarrollaremos más adelante) parece tener dos etapas claras en su relación con la escritura:

- 1- una, vinculada a la literatura, producto del siglo XVIII; recordemos que ya en sus primeras obras (más exactamente en *Historia de la locura, Vigilar y Castigar*) se interroga por los modos en que la locura aparece representada en la historia de la literatura. Literatura (escritura en general) y locura parecen ser dos espacios donde se muestra la palabra replegándose sobre sí misma; la locura se ha ido encerrando tanto en hospicios psiquiátricos como en los cuadernos de los locos o escritores. (*Entre filosofía y literatura [¿hypomnémata?]*)
- 2- la otra, más relacionada con una práctica individual, como una forma de reflexión de sí, de meditación sobre sí mismo, un recogimiento: la escritura de sí (*Tecnologías del yo, Hermenéutica del sujeto, Escritura de sí*)

La escritura de Foucault es gris. A modo de confidencia nos declara que su letra ha sido ilegible, que nunca se tomó muy en serio la formalidad estética de la escritura, y que en su

²⁶⁶ Foucault, M., *Un peligro que seduce, Entrevista con Claude Bonnefoy*, Madrid, Cuatro ediciones, 2012, p. 30.

escuela y en su clase era el más indescifrable. Esto duró hasta la etapa secundaria, cuando fue obligado a tomar clases de caligrafía para manejar bien la lapicera y lograr un trazado correcto; y un detalle más y no menor: no tuvo ganas de escribir hasta los 30 años. Debíó hacerse extranjero para poder escribir con placer, debió ser un extraño a sí mismo, y esto le llevó esos 30 años de vida. El ser expatriado geográficamente (vivir en Suecia sin saber el idioma) y “Al no tener la posibilidad de hablar, descubrí el placer de escribir” se apura en aclararnos; necesitó del asilo y el refugio de su lengua materna: “En definitiva, la única patria real, el único suelo sobre el que se puede andar, la única casa en la que uno puede detenerse y cobijarse, es la lengua.”²⁶⁷ Justo ahí, donde nace la posibilidad de dejar de hablar, comenzaría el secreto encanto y el peligro de la escritura. Justo ahí, será el límite posible en el que “Se escribe para llegar al extremo de la lengua, para llegar por consiguiente al extremo de cualquier lenguaje posible, para cerrar al fin con la plenitud del discurso la infinitud vacía de la lengua.”²⁶⁸ Y es en esos límites posibles de la lengua en la que encontramos la afinidad epistémica y la aproximación práctica y concreta con la tarea de Derrida. Si bien no se trata de una “deconstrucción foucaultiana”, sí podemos aventurarnos a plantear una serie de “efectos deconstructivos” en ese intento de desaparecer en la escritura en su propio vacío: hacer pie en la lengua, para luego desmoronarla, desmantelarla y deshacerla, todos ellos buenos significantes que orbitan en la constelación de la deconstrucción.

Estos *efectos* foucaultianos en relación a su tarea, pero más claramente expuestos en su escritura, los ordenamos homologando la tarea derrideana:

- 1- Análisis de condiciones, juegos del pensamiento y la lengua, y sus efectos en los discursos de nuestra sociedad
- 2- Poner en duda nuestra voluntad de verdad (remedo de Nietzsche)
- 3- Restitución al discurso de su carácter de acontecimiento
- 4- Trastocar los prejuicios tradicionales de origen y fuente de los discursos: autor, voluntad de verdad, disciplinas, etc.
- 5- Erigir la soberanía del significante

²⁶⁷ *Ib.*, p. 35.

²⁶⁸ *Ib.*, p. 72.

- 6- Señalar los principios de enrarecimiento de los discursos y aclarar que, debajo de ellos, sólo hay discontinuidades que se entrecruzan o yuxtaponen, pero que también se ignoran y excluyen
- 7- Asumir que el discurso es una violencia que les hacemos e imponemos a las cosas, obligándolas a ciertas regularidades de significaciones
- 8- Mantenernos en la exterioridad del discurso, no ir a su núcleo interno y oculto, a la intimidad de un pensamiento y significación que se mostraría en él; sino remontarse a las condiciones externas de su posibilidad, de su aparición como acontecimiento.

Fácilmente podemos notar las semejanzas en las tareas de ambos pensadores, pero a la vez, también los diferentes modos de llevarlas a cabo. Los recorridos son diferentes porque las finalidades lo son: para uno, la lucha es contra el discurso de la metafísica y su tradición occidental; para el otro, los efectos del poder y los modos de hacernos sujetos a-pesar y a-partir de esto. Ambos tratan con la tradición y esto los obliga a un nuevo programa de escritura y, obviamente de lectura: “Leo todos esos textos quebrando todas las familiaridades que podríamos tener con ellos, evitando todos los efectos del reconocimiento. Procuero alzarlos en su singularidad, en su mayor extrañeza, a fin de que surja la distancia que nos separa de ellos, para poder introducir mi lenguaje, mi discurso, en esa misma distancia, en esa diferencia en la que estamos situados y en la que existimos en relación con ellos.”²⁶⁹ La distancia, y a la vez, la medida de esa distancia que le permite instalar la diferencia es la escritura: escribir es habitar la distancia que nos separa de lo que está muerto; no hay revelación de secretos, no hay mostración de algo oculto, enterrado, sino un despliegue de una verdad que nos separa de ella y nos muestra que aún no hemos muerto, porque escribimos. No hay opción alguna para considerar a Foucault en las cercanías de la hermenéutica: “Si fuese hermeneuta, intentaría llegar detrás del objeto que describo, detrás de esos discursos del pasado para reencontrar su punto de origen y el secreto de su nacimiento.”²⁷⁰ Claramente, siguiendo estos dichos, no podemos adscribirlo a las filas de la hermenéutica, pero su tarea de agrimensor y de topógrafo nos sugiere que él mide todos los textos, más que leerlos, y que

²⁶⁹ Foucault, M., *Un peligro que seduce, Entrevista con Claude Bonnefoy, Op.Cit.*, p. 80.

²⁷⁰ *Ib.*, p. 81.

gradúa además para marcar los alejamientos y las diferencias: esto es lo que venimos llamando *efectos de la deconstrucción*.

Esa muerte actuando como medida, la distancia y medida que (se) abre para habitar y el conjuro por medio del orden que le imprime la escritura, es lo que entendemos por *perder el rostro*. Y tal *desaparición* nos insinúa un significativo ensamble: “Intento expresar por vez primera y en primera persona **este discurso neutro**, objetivo, en el cual nunca he dejado de querer eclipsarme cuando escribía mis libros.”²⁷¹ Lo que queda escrito bajo la mano de Foucault no es más que el envés de una trama que teje una serie de signos con la existencia y la experiencia que hace ese cuerpo al escribirse, o en una palabra, una auto-bio-grafía literal, y obviamente esto es más que un seductor peligro: “Para mí, escribir es una actividad extremadamente suave, como de fieltro. Tengo una impresión como de terciopelo cuando escribo.”²⁷², hacer texto, tejer, texturar no sólo un papel, sino un cuerpo: elegir las expresiones, la cadencia, la puntuación, el tono; normativizarse para escribir según *lo aterciopelado* como límite entre lo afectivo y lo perceptivo, entre lo carnal del cuerpo, su ética y estética y su situación política.

Además de su gesto aterciopelado (gesto exagerado y difícil de sostener a lo largo de su obra, pero sí por momentos en sus textos) que atraviesa el discurso académico y llega al político, un ademán más ligado a su modo estoico de escribir, también podemos advertir que también suele escribir como un provocador, como un cínico. Parece dejar en sus rastros escritos algo de una fuerza epidérmica, cárnica, corporal, que exige una lectura clínica de parte del lector, de atención de cirujano, de forense. Él puede dejar su guante de terciopelo para escribir con el bisturí del patólogo. Él mismo nos refiere que el sistema de valores de su infancia le provocó una cierta depreciación de la escritura como actividad, remitiéndose al medio ambiente “médico-burgués de racionalidad conservadora” del interior de Francia en el que creció (su abuelo y su padre, ambos cirujanos, condicionaron este gesto de depreciación): “Siempre he sentido ante la escritura una desconfianza casi moral.”²⁷³ Para su práctica, el médico necesita escuchar la palabra del enfermo para descubrir, a través de ella, los signos

²⁷¹*Ib.*, p. 85; el subrayado es nuestro, y por esto, no podemos dejar de pensar en Barthes (véase más adelante) y su *escritura de lo neutro*.

²⁷² *Ib.*, p. 41.

²⁷³ *Ib.*, p. 31.

de una enfermedad del cuerpo: escucha y traspasa la palabra del enfermo para actuar, toca, palpa, interviene en la mudez del cuerpo afectado, lo opera, lo abre, lo corta y lo cose, en silencio. Y la referencia no tarda en hacerse cuerpo con él mismo: “Supongo que hay en mi pluma una vieja herencia del bisturí. Después de todo, ¿acaso no trazo sobre la blancura del papel esos mismos signos agresivos que mi padre trazaba en los cuerpos de los demás cuando operaba? He transformado el bisturí en una pluma.”²⁷⁴ Sólo ha cambiado el soporte, ha tomado a la hoja de papel como un cuerpo; en sus palabras, “he sustituido la cicatriz sobre el cuerpo por el graffiti sobre el papel; he sustituido lo imborrable de la cicatriz por el signo perfectamente borrrable y tachable de la escritura.”²⁷⁵

Foucault es más un anatomista, un forense, un patólogo, que un escritor; sus autopsias sobre los textos son recorridos como sobre esos cuerpos tendidos, inertes a la espera de la incisión que descubra las causas del deceso, y las condiciones que propiciaron tal defunción: “Y añadiré que la escritura, para mí, está ligada a la muerte, quizá esencialmente a la muerte de los demás; pero ello no significa que escribir sea como asesinar a los demás, y realizar contra ellos, contra su existencia, un gesto definitivamente homicida que los expulsara de la presencia, que abriera ante mí un espacio soberano y libre. En absoluto. Para mí, escribir es tener que tratar con la muerte de los otros en gran medida, pero esencialmente es tener que tratar con los demás en la medida en que ya están muertos. De alguna manera, hablo sobre el cadáver de los demás.”²⁷⁶

De aquí se entiende por qué su escritura es considerada, a veces, como violenta, cortante y agresiva; como si fuera una especie de condena a muerte, pero “No los condeno a muerte. Sencillamente supongo que ya están muertos.”²⁷⁷ Claro está que en él no hay pretensión alguna de *matar* a nadie con su escritura, o de condenarlo a muerte; es como si en vida no hubieran clasificado para *ser escritos*, como si lo que resta de vida se lo impidiera. Escribe sobre el fondo de una muerte que ya viene dada, como en homenaje del pasaje de la vida a la

²⁷⁴ *Ib.*, p. 42.

²⁷⁵ *Ib.*, p.42.

²⁷⁶ *Ib.*, pp. 43-44.

²⁷⁷ *Ib.*, p.44.

muerte: “Este punto de vista de los demás, en que su vida ha caído en la muerte, ese es en el fondo, para mí, el lugar de posibilidad de la escritura.”²⁷⁸

Escribir es escribir el pasado, la muerte, los muertos; el presente, y sus cosas próximas, son difíciles de escribir sin la distancia mínima que le infiltraría la muerte. Foucault no escribe para re-vivir una palabra muerta hace tiempo, ni para hallar el secreto de la vida ni su fuente de emanación (dios); “La escritura supone, para mí, la deriva que sigue a la muerte y no el camino seguido hacia la fuente de la vida.”²⁷⁹ No hay teleología de resurrección para el pasado, le interesa en tanto ya está muerto, como cadáver, no para revivirlo; “También por este motivo, nada más alejado de mí que el deseo de reencontrar en el pasado el secreto del origen.”²⁸⁰ Claramente otra vez se nos sale de la fila de los hermeneutas.

Sus buenos diagnósticos, casi de médico, se continúan en una segunda etapa: sus análisis los hace con cada incisión de escritura que provoca en los textos muertos, para buscar bajo las diferentes capas de piel y tejidos cadavéricos, algo que le revele la verdad del síntoma. Escribe para reencontrar en la inercia de lo muerto un modo de sanar y reparar lo enfermo, para poder convalecer y reponerse. “En el fondo, no escribo porque tenga algo en la cabeza, no escribo para demostrar lo que he demostrado y analizado dentro de mí y para mí. La escritura consiste en emprender una tarea gracias a la cual y al cabo de la cual podré encontrar, para mí mismo, algo que al principio no había visto.”²⁸¹ No hay escritura sin diagnóstico para Foucault, y la referencia es más que explícita: en los pliegues de su tarea y de su escritura habita Nietzsche, para quien la filosofía era un diagnóstico, “... para él, la filosofía era a la vez el diagnóstico y la violenta terapia de las enfermedades de la cultura.”²⁸²

De la muerte al placer, y viceversa, Foucault parece experimentar el peligro que habita en el placer por escribir: que éste se relaciona con la muerte, sea las de los demás o sea la muerte en general.

²⁷⁸ *Ib.*, p.46.

²⁷⁹ *Ib.*, p.47.

²⁸⁰ *Ib.*, p.48.

²⁸¹ *Ib.*, pp.49-50.

²⁸² *Ib.*, p.51.

El espacio propio que abre la escritura, o lo que es lo mismo, la literatura, no es esa blancura pura que es anterior al lenguaje y que precede al acto de escribir, sino que procede de la violencia casi asesina, homicida de la palabra que se inscribe contra un soporte; recién ahí, el lenguaje señala, queda haciendo señas, hacia sí mismo y hacia eso que llamamos literatura. Esta escritura que *hace* obra, opera (representa) la literatura, un modelo a pequeña escala de lo que ella debería ser, y su modelo real, concreto: “La obra le hace señas a la literatura; ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la obra llama a la literatura, que le da garantías, que se impone a sí misma cierto número de marcas que le muestran a sí y a las demás que es efectivamente literatura. A esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, lo llama la escritura.”²⁸³

La mirada foucaultiana sobre la escritura carece de toda decoración y embellecimiento, para volverse funcional, concreta, realista y efectiva; por ejemplo, ante el interrogante ¿se puede escribir con placer? la respuesta es: lo importante es la obligación de escribir. Según Foucault uno se da una especie de absolución al escribir regularmente, que es indispensable para mantener la felicidad diaria, pero “No es la escritura la que es feliz, es la felicidad de existir la que está pendiente de la escritura, lo cual es un poco distinto.”²⁸⁴ En ese gesto tan vano, tan narcisista, tan replegado sobre sí de llenar unas páginas en blanco con unas palabras escritas se pone en juego esa absolución como si fuese una bendición diaria.

La muerte, sus cenizas, o la vida propia reabsorbida por la escritura en ese rectángulo blanco que nos protege del aburrimiento y las preocupaciones del mundo, no son lugares a los que podamos llegar nunca. Nuestros pesados volúmenes corporales nunca se inscribirán del todo en la superficie de ese rectángulo blanco, con la tinta hecha de nuestras cenizas; aunque “... escribir es tratar de hacer que fluya -por los canales misteriosos de la pluma y de la escritura-, toda la sustancia, no solo de la existencia, sino del cuerpo, en esas huellas minúsculas que se depositan en el papel. No ser, en lo que a la vida se refiere, más que ese garabato a la vez

²⁸³ Foucault, M., *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 72.

²⁸⁴ Foucault, M., *Un peligro que seduce, Entrevista con Claude Bonnefoy, Op.Cit.*, p. 70.

muerto y hablador que se ha depositado en el papel blanco, eso es lo que uno sueña cuando escribe.”²⁸⁵

Nada hay de placer en el deslizarse a la obligación de escribir cayendo por este embudo fatal, sino sólo la obligación absolutoria; la escritura es una tarea infinita a la que uno estaría condenado: “Uno se sentiría justificado si no se existiese más que en ese minúsculo estremecimiento, ese ínfimo rascar que se paraliza y que es, entre la punta de la pluma y la superficie blanca de la hoja, el punto, el lugar frágil, el momento inmediatamente desvanecido en que se inscribe una marca fijada al fin, definitivamente establecida, legible solamente para los demás y que ha perdido toda posibilidad de tener conciencia de sí misma. Esa especie de supresión, de mortificación de uno mismo en el paso a los signos, creo que eso es lo que también da a la escritura su carácter de obligación. Obligación sin placer...”²⁸⁶

Como buen estoico, Foucault nos reclama más la obligación que el placer de escribir; la obediencia a ese deber y compromiso de escritura, de la que no se sabe de dónde viene ni cómo se ha impuesto, pero que nos domina, es para él la mayor forma del placer. Con esta diferencia claramente explicada, no deja espacio para la “vocación de escritor”: “Creo firmemente en la distinción, ahora famosa, que hizo Roland Barthes entre escritores y escribientes. Yo no soy un escritor. Primero, carezco de imaginación. Soy totalmente incapaz de inventar. Ni siquiera he podido concebir nunca algo así como el argumento de una novela.”²⁸⁷ Foucault, a diferencia de Barthes, no es un escritor porque su escritura es sólo un proyecto “para decir cosas”, no para instalarse en un pedestal de lo escrito por lo escrito mismo: “No soy pues un escritor. Me sitúo resueltamente del lado de los escribientes, de aquellos cuya escritura es transitiva. Quiero decir, de aquellos cuya escritura está destinada a señalar, mostrar, manifestar fuera de sí misma algo que, sin ella, habría quedado, si no escondida, al menos invisible. Es quizá ahí donde existe, a pesar de todo, para mí un encanto en la escritura.”²⁸⁸

²⁸⁵ *Ib.*, p.73. Cfr. *Cenizas*, epígrafe y p. 185, y *La difunta ceniza* (Derrida) en nota 316, p. 151.

²⁸⁶ *Ib.*, p.74.

²⁸⁷ *Ib.*, p.76.

²⁸⁸ *Ib.*, pp.76-77. Cfr. el *écrivain* y el *écrivain*, en capítulo Barthes, p. 158 y sigtes.

Foucault escribiendo de sí (I: la teoría del cuidado)

En los capítulos 17 y 18 de *Estética, ética y hermenéutica* se da continuidad, de manera autónoma y resumida, a un mismo tema: **el cuidado de sí**²⁸⁹. En el primero, “La hermenéutica del sujeto”²⁹⁰, curso de 1981-1982, tenemos el diseño de un amplio marco teórico en el que Foucault desarrolla otra manera de pensar el cuerpo, y, por consiguiente, la filosofía. En el segundo, “La escritura de sí”, más que desarrollar (o desenrollar) un texto explicativo, irrumpe una intervención: se nos obliga a pensarnos a nosotros mismos como una obra de arte en construcción, al modo de una estética de la existencia. Este texto de 1983, que había sido pensado como una introducción a *El uso de los placeres*, con el título “El cuidado de sí”, aparecerá levemente modificado y ampliado, y finalmente dará título al volumen III de *La historia de la sexualidad*. De este modo la escritura pasa a ser un modo del cuidado de sí, como cierre y epílogo, casi a modo silogístico, de una *voluntad de saber* y un *uso de los placeres*. No podemos dejar de notar que el capítulo “El cultivo de sí”, de *La inquietud de sí (La historia de la sexualidad III)* es un balance y una mixtura entre los dos textos de *Estética, ética y hermenéutica*, como un diálogo entre ellos dos en discusión con el tercero.

Lo que más nos interesa de la “La hermenéutica” es circunscribir qué sea ese **cuidado** del que nos habla Foucault, trasladando un concepto del ámbito de la teoría interpretativa hacia un conjunto de prácticas de desarrollo existencial, a correrlo del ámbito de la filosofía al de la vida en general. La tradición occidental ha historizado fácilmente sus creencias, rastreándolas en sus textos fundantes: esto es parte de la tarea de la hermenéutica; pero lo que aún no se ha intentado es historizar sus *prácticas*. Y por prácticas entendemos un modo-de-hacer más o menos regulado, un modo de actuar y de pensar el modo en el que nos hacemos sujetos; es a esto a lo que respondería una *hermenéutica del sujeto* como estudios de las actitudes y las experiencias.

De este modo el *cuidado* se nos presenta como una serie de complejas actividades reguladas, como un deber y unas técnicas muy elaboradas: “Ocuparse de sí no es, pues, una simple

²⁸⁹ Preferimos esta acepción del *souci* francés, en vez de “preocupación”, “ocupación” o “inquietud”, para resaltar, en la amplitud semántica que habita en la *epiméleia*, el **cuidado**, que para nosotros contiene en su extensión, y bajo su significación y sentido, a las demás acepciones.

²⁹⁰ Este curso formaba parte de la cátedra “Historia de los sistemas de pensamiento”, y fue publicado de modo independiente como texto por FCE como *La hermenéutica del sujeto, Curso en el Collège de France (1981-1982)*, Méjico, 2002.

preparación momentánea para la vida; es una forma de vida.”²⁹¹ Se trata de una formación para ejercer a lo largo de la vida, un modo de la terapéutica, una *ascesis*. Y en este punto hay una importante declaración: Foucault señala 3 técnicas cuyo objetivo es vincular al sujeto con la verdad, y son

- 1- La importancia de la escucha
- 2- La importancia del autoexamen
- 3- **La importancia de la escritura:** “Había en esta época toda una cultura de lo que se podría llamar escritura personal: tomar notas sobre las lecturas, las conversaciones y las reflexiones que se escuchan o que uno se hace a sí mismo; tener una especie de libreta de apuntes sobre los temas importantes (lo que los griegos llamaban *hypomnémata*) y que debían ser leídos cada cierto tiempo para reactualizar sus contenidos.”²⁹²

Obviamente que en el curso “La hermenéutica del sujeto”, luego devenido texto independiente, esto se expone con mayor amplitud, densidad y profundidad teórica, pero a nosotros nos supera en incumbencia. Lo que nos concierne es delimitar este marco teórico en el que se desenvuelve la práctica de la escritura de sí; o si se prefiere, ésta como una de las técnicas o tecnologías de la subjetividad. Lo que más nos toca es acceder a los modos en que el sujeto se objetiva y se particiona a través de la gramática, de la filología o la lingüística; pero, sobre todo, por medio de la escritura, o lo que es lo mismo, la relación ética por la cual nos constituimos a nosotros mismos como sujetos.

Cabe aclarar que, para nosotros, las *técnicas* (o *tecnologías*) no se alejan del campo significativo, pero sobre todo, del sentido efectivo y concreto que tiene el concepto foucaultiano de *práctica*, pensada y activada como experiencia; preferimos pensarlos como una misma constelación de equivalencias, ya que serían aquellos métodos que permiten que los individuos puedan realizar-se una serie de operaciones sobre sí mismos, sobre su mismo cuerpo, su pensamiento o su conducta, de modo que los modifique y los transforme con el fin de alcanzar un grado de felicidad, de perfección o plenitud.

²⁹¹ Foucault, M., *Estética, Ética y Hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1999, p.278.

²⁹² *Ib.*, p. 284.

Entre estas *artes de sí*, estas *estéticas de la existencia*, Foucault destaca cuatro tecnologías principales a la hora de configurar la matriz de nuestra razón práctica:

- 1- Tecnologías de producción: claramente implican la producción, la transformación y manipulación de las cosas
- 2- Tecnologías de sistemas de signos: nos permiten utilizar los signos, los símbolos, las significaciones y los sentidos
- 3- Tecnologías de poder: las que permiten el sometimiento a determinados fines, establecen las conductas y dominan a los individuos para objetivarlos
- 4- Tecnologías del yo: permiten a los individuos realizarse diversas operaciones sobre su cuerpo y pensamiento, para obtener una transformación de sí mismos con determinados fines

Estas tecnologías no funcionan de modo separado o de manera independiente, pero si cada una implica un modo diferente de aprendizaje y de modificación del individuo, que no sólo adquiere ciertas habilidades, sino que también cambia sus actitudes. De estas cuatro, las que más nos interesan son la 2 y la 4, porque creemos que la escritura, como tecnología de producción y de poder en segundo orden, y como tecnologías de sistemas de signos y su entramado con las tecnologías del yo, en primer orden, son determinantes a la hora de pensar cómo se configura la subjetividad y cómo el individuo actúa sobre sí mismo. Sin la fijación de esos signos en la escritura estas tecnologías no podrían efectivizarse, o, en otras palabras, no habría posibilidad alguna para el *cuidado de sí*.

Entre las actividades culturales de esos *cuidados* (estudiar, leer, conversar, prepararse para los malos momentos, pensar en la muerte, meditar, etc.) la más importante para nosotros es el escribir: tomar notas sobre sí en pequeños cuadernos personales, para ser luego releídas y meditadas o enviadas como cartas a amigos distantes, es uno de los principales modos del cuidado de sí: “El sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria.”²⁹³ Esta preocupación o inquietud de sí no es algo nuevo, ya era parte de la tradición antigua occidental (Grecia helénica y clásica), pero no como una experiencia novedosa del yo, que surge alrededor del siglo I y II: ahora la lectura y la experiencia de sí se intensifican y amplían en virtud del acto de escribir(se).

²⁹³ Foucault, M., *Tecnologías del yo*, Bs.As., Paidós, 2008, p. 62.

Esto es lo que nosotros consideramos como *ascesis*. Queremos insistir y aclarar que no la tomamos como una moral de la renuncia ni a sí mismo ni a la realidad; es decir, no la pensamos como la ascética vinculada al cristianismo, muy por el contrario, preferimos la de tono estoico, un tanto más erótica: una consideración progresiva del yo, un entrenamiento para lograr dominar al yo no por renuncia de la realidad mundana, sino por medios de adquisición de la verdad, es más un arte de vivir que “Tiene su meta final no en la preparación para otra realidad sino en el acceso a la realidad de este mundo.” De esto se trata asimilar, adquirir, relacionarse y transformar la verdad como un principio permanente de acción en nuestra vida. Este proceso ascético de apropiación de la verdad claramente es un proceso ético para logra mayores grados de subjetividad. Es decir, en vez de una simple pedagogía de trasmisión técnica de conocimientos y saberes, se trata más bien de una transformación, de una metamorfosis que le permite a la subjetividad acceder a una forma de transmitirse una verdad, que no sólo le otorga datos epistémicos, sino que lo transforma en su propio modo-de-ser sí-mismo.

Foucault escribiendo de sí (II: la práctica del cuidado)

No hay modo de adquirir habilidades o técnicas sin ejercicios, y para los ejercicios de sí, o lo que es lo mismo, la ascesis, los griegos desarrollaron prácticas en las que el individuo se pone a sí mismo en situación de cuidado, de transformación; dos de los principales son la μελέτη (*melete*²⁹⁴- meditación) y la γυμνασία (*gymnasia*).

Para nosotros la escritura es una forma de la *gymnasia*, un entrenamiento de sí mismo, muy alejado de las resonancias de la ascética cristiana de abstinencias, privaciones o rituales de purificación. En resumen, no habría ascesis sin *gymnasia*, no hay posibilidad de desarrollar la subjetividad sin esa gimnasia de entrenarse uno mismo escribiendo, anotando cada acto, cada impulso, cada gesto como separado del acontecer de las cosas mundanas. “Ninguna técnica y ninguna habilidad profesional pueden adquirirse sin ejercicio; tampoco se puede

²⁹⁴ “*Melete* es el trabajo que uno ha realizado con el fin de preparar un discurso o una improvisación pensando en términos y en argumentos que sean útiles. Se tenía que anticipar en el pensamiento, a través del diálogo, cuál iba a ser la situación real.”, en *Ib.*, p. 74.

aprender el arte de vivir, la *téchne tou biou*, sin una *áskesis* que hay que considerar como un entrenamiento de sí por sí mismo.”²⁹⁵

La escritura de sí aparece aquí como un modo de articular y mitigar los efectos de la ascesis tradicional, para romper ese sentimiento de soledad que nos sugiere la *melete*, y pasar a la comunicación con otros individuos y el mundo; es un modo de pensarnos y constituirnos como una obra de arte en nuestra existencia.

La escritura cobra un papel fundamental como ejercicio de construcción personal: permite unir la meditación con el entrenamiento gimnástico: hay que escribir para luego poder meditar sobre lo escrito, para que el pensamiento pueda volver sobre sí mismo y en ese ejercicio de retorno, pueda saber aquello que no sabía antes, y luego se debe llevar esto a la práctica cotidiana mediante una gimnasia. Y a la vez, ambas actividades convierten a la escritura en una meditación en movimiento expresada a través de trazos gráficos.

Este movimiento que se plantea de manera lineal tiene en realidad un funcionamiento circular: lo meditado se plasma en la escritura, que, repasada y actualizada por la lectura, se convierte en un movimiento gimnástico. Así actúa la ascesis: a través de la escritura se elaboran y reconocen las meditaciones como principios éticos para desarrollar en nuestras acciones; la función de la escritura como ascesis es la de operar en el individuo una transformación de la verdad meditada en un ἦθος²⁹⁶ (*ethos*). De este modo, tanto la gimnasia de la escritura, como entrenamiento de uno-mismo, se convierte en *ethopoiética*, porque va creando sus propias operaciones de transformación en la relación subjetividad/verdad práctica, convirtiendo así todo lo escrito en un grafo *bio-ético*.

Foucault señala dos artefactos en los que este modo de escribir se plasmaría en su exterioridad: los *hypomnémata* y la correspondencia. Los primeros eran, en sentido técnico, pequeños cuadernos en los que se consignaban registros íntimos, individuales, que servían de ayuda memoria y libro de ejercicio para la meditación; “En ellos se consignaban citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de los que se había sido testigo o cuyo relato se había leído,

²⁹⁵ Foucault, M., *Estética, Ética y Hermenéutica*, Op.Cit., p. 291.

²⁹⁶ Preferimos utilizar este arcaísmo para señalar a lo “ético” como la relación que el individuo establece consigo mismo, pensándose a-sí como una obra de arte en construcción, y no al modo en que se le imponen ciertas legalidades normativas morales de pretensión universal.

reflexiones o razonamientos que se habían oído o que provenían del propio espíritu. Constituían una memoria material de las cosas leídas, oídas o pensadas, y ofrecían tales cosas, como un tesoro acumulado, a la relectura y a la meditación ulteriores.”²⁹⁷ Son un material determinante para la escritura, la lectura, la relectura y la posterior reescritura como gimnasia de sí: de este modo se va configurando el logos *bio-ético*, un logos cuyo movimiento persigue una recolección de lo fragmentado, una reunión de lo ya meditado, de lo ya dicho con anterioridad, lo oído y lo leído con el fin de constituirse a sí mismo.

Si somos consecuentes con la teoría que antes desarrollamos, es decir, la escritura como *ethopoiética* que convierte todo lo escrito en un grafo *bio-ético*, debemos asumir que la escritura íntima y personal de los *hypomnēmata* unifica los fragmentos dispersos de aquello que estamos siendo, reuniéndolos en ese logos *bio-ético*, dándole *cuerpo* a esa escritura de subjetivación de sí: “El papel de la escritura es constituir, con todo lo que la lectura ha constituido, un ‘cuerpo’ (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*)”²⁹⁸ y dicho cuerpo ha de comprenderse no como un cuerpo de doctrina, sino -de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión- como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas, se las apropia y hace suya su verdad: la escritura transforma la cosa vista u oída ‘en fuerzas y en sangre’ (*in vires in sanguinem*).”²⁹⁹

Partes de este ejercicio escrito en forma de cuaderno, fragmentos de este pequeño corpus de textos, pueden ser separados y enviados a otros a distancia. Dar-a-leer esa escritura *ethopoiética* es un ejercicio político, un cuidado-del-otro, y esto es posible mediante la correspondencia: “La carta que se envía actúa, mediante el gesto mismo de la escritura, sobre quien la remite, así como también, mediante la lectura y la relectura, sobre aquél que la recibe.”³⁰⁰ En este doble funcionamiento la carta se muestra muy próxima a los *hypomnēmata*,

²⁹⁷ *Ib.*, p. 292.

²⁹⁸ La cita en latín que injerta Foucault en su texto pertenece a la *Epistula*, LXXXIV 1-2, de Séneca, y es parte del siguiente párrafo: “Nec scribere tantum nec tantum legere debemus; altera res contristabit vires et exhauret, de stilo dico, altera solvet ac diluet. Invicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, **ut quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus.**” (No debemos escribir ni leer solamente: lo primero socavará y agotará las fuerzas, lo segundo las esparcirá y drenará. Hay alternar entre una y otra, y equilibrar una con otra, **para que lo que la lectura ha recogido, la escritura lo asimile a un cuerpo**). El subrayado es nuestro. Sobre la traducción de “*corpus*”, Foucault establece un juego en el pasaje del sentido de “*corpus*” como la totalidad de la obra de alguien, al cuerpo biológico y cárnico de quien produce esa obra.

²⁹⁹ *Ib.*, p. 296.

³⁰⁰ *Ib.*, p. 297.

pero el ejercicio epistolar involucra al otro: es un ejercicio sobre sí que implica un efecto similar sobre quien sea el receptor de esa carta, un gesto de trabajo individual, de construcción de sí que se extiende en el espacio hacia otro, a veces desconocido, cuyo vínculo es solo el beneficio de volverse mejores.

Pero a la vez, la carta vuelve presente al remitente, constituye una manifestación del individuo a sí mismo y a los otros; esa presencia no es solamente en las marcas de subjetividad que quedan impresas en el texto de la carta, sino que se trata de una presentificación inmediata y casi física, porque “Escribir es, por tanto, ‘mostrarse’, hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (por la misiva que recibe, se siente mirado) y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo.”³⁰¹ De este modo la carta posibilita un modo de hacer aparecer el rostro a quien nos lee a distancia, un modo de diferir la presencia concreta de nuestra existencia, una especie de cara a cara con el destinatario: la carta es un abrirse a la mirada de los otros, una apertura de sí al otro.

Tanto en el caso de la gimnasia individual de los *hypomnémata*, como en el que necesariamente implica la mirada del otro que trae aparejada la carta, nos encontramos con un modo de escribir de sí, sobre sí mismo, que no puede dejar de ser un ejercicio bio-ético: escribir será un modo del mostrarse, un presentificarse, un hacerse ver, exponerse y hacerle aparecer un rostro al Otro. De aquí que, el espacio donde se inscribe la escritura de-sí es nuestra propia ex-sistencia, como un intento de revelar, objetivar y materializar el enmarañado e intrincado núcleo de las fuerzas pulsionales que configuran nuestra interioridad.

Sí, uno escribe para devenir otro, otro de-sí, para dejar de ser quien se es y afirmarse en el reverso de la otredad propia que somos, en cada caso, nosotros mismos. Ambos ejercicios bio-éticos atentan, en parte, con el epígrafe de este capítulo, “Se escribe también para dejar de tener rostro, para esconderse uno mismo bajo su propia escritura”, sin embargo es sólo una leve inconsistencia superficial; perder el rostro es una experiencia de transformación de

³⁰¹ *Ib.*, p. 300.

sí, un modo de pensarse y de poder pensar de otra manera, de des-subjetivarse a través de la contemplación y la reflexión que brinda la escritura, la de sí.

La escritura de Foucault (ya sea considerada *hypomnémata* o una voluminosa carta a un amigo distante, como nos apunta Sloterdijk en las primeras líneas de sus *Reglas para el parque humano*³⁰²) primero es una experiencia de transformación de él mismo, que luego comparte como cuidado de sí y cuidado del otro, para que no sólo incumba al individuo que la practica; he aquí el compromiso político de su escritura: escribe porque las cosas pueden ser de otro modo.

Escribir para Foucault es una forma de resistencia, una ascesis que aprendió de los estoicos y que puso en práctica en su propia tarea de escritura, y un modo de protegerse contra lo despiadado del mundo. Un intento de transformarse escribiendo, de cuidado de sí y, por ende, de los demás: un modo de hacer posible otra manera de vivir.

Un otro, o el Oriente de Foucault

Durante varios siglos hemos vivido bajo la imposibilidad de pensar la otredad radical, y no nos referimos sólo a la alteridad cultural que se muestra como Oriente, sino también a las diferentes alteridades que nos habitan como seres occidentales: la muerte, la locura, el pasado, la sexualidad, etc. Desde esta represión fundante nos hemos constituido como vara para medir el mundo, como único patrón de humanidad y civilización; contra este prejuicio etnocéntrico (ya denunciado en Derrida) reacciona Foucault, y lo hace de modo intempestivo: un cuidado hacia el interior de la historia occidental, y de las proyecciones y extrapolaciones racionales sobre ella. La tarea queda definida: hay que hacer la historia de este otro modo-de-ser (locura, sexualidad, Oriente) antes que el lenguaje la establezca en algún modo de la verdad coagulada.

Foucault inquiere a la cultura llevándola a cuestionar su experiencia constitutiva límite, lo que es lo mismo que interrogarla por el modo mismo de su acontecimiento natal, por su

³⁰² “Los libros, dijo una vez el poeta Jean Paul, son voluminosas cartas a los amigos. Con esta frase llamó él por su nombre de modo refinado y elegante a lo que es la esencia y función del Humanismo: una telecomunicación fundadora de amistad por medio de la escritura.”; en Sloterdijk, P., *Reglas para el parque humano, Una respuesta a la ‘Carta sobre el Humanismo’ (El discurso de Elmau)*, Madrid, Siruela, 2006.

entrada en la historia; y para esto Occidente *deberá saber* qué rechazar, qué olvidar, qué impugnar y qué contradecir: un cierto *otro*.

La experiencia límite de *lo otro* será determinante para establecer las formas por las cuales se constituyen el saber, el poder y las formas de subjetivación de maneras desniveladas, no sólo en relación con ese otro-Oriente, sino en las diferencias inherentes al Occidente mismo: nuestro suelo firme se resquebraja, inestable y tembloroso ante sus propias fallas; y nuestros pies se hunden en un fundamento pantanoso como si fueran de barro. Occidente se constituyó bajo un orden de conformaciones subjetivas, de restricciones, de reglas, de conocimientos y de experiencias; y éstas fueron las que entramaron y relacionaron los campos del saber, del poder y sus normatividades, para darle forma al sujeto de la cultura occidental.

Esta denuncia recorre toda la obra de Foucault y va asumiendo distintas modalidades y transformaciones a medida que él mismo se relee y dicta sus seminarios. Y en cuanto a la edición de sus textos (cosa que claramente no dependió de él) encontramos un dato peculiar, por demás sugerente y llamativo: la desaparición de parte del “Prefacio” de *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l’âge classique* (París, Plan, versión de 1961) que sólo aparece íntegro en esta edición original; desde la edición de 1972 y las posteriores ha desaparecido. La propuesta no nos parece tan subversiva, o escandalosa, como para tal censura editorial de unas pocas páginas: tratar de alcanzar el grado cero en una historia de la locura, de *lo otro* de Occidente=razón, como experiencia de la partición fundamental, transitándola con la incomodidad del no saber bien qué encontraremos. Se trata de hablar de esos gestos de partición y de la distancia que inauguran entre razón/locura, alma/cuerpo u Oriente/Occidente; “Será pues preciso hablar de este primitivo debate sin suponer ni victoria ni derecho a la victoria; hablar de estos gestos repetidos en la historia, dejando en suspenso cualquier apariencia de acabamiento, de reposo en la verdad; hablar de este gesto de corte, de esta toma de distancia, de este vacío instaurado entre la razón y lo que no es ella, sin apoyarse jamás en la plenitud de lo que pretende ser.”³⁰³

De este modo el lenguaje de la “razón occidental”, su monólogo, *es* el discurso *sobre* Oriente, o lo que es lo mismo, *es* Oriente, que sólo pudo establecerse y fijarse en el silencio de esas

³⁰³ Foucault, M., *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 122. En esta cita los *efectos deconstructivos* son muy claros para nosotros.

barras (/) particionales. Interrogar sobre ese silencio, más que sobre todo lo que ha dicho el lenguaje sobre sí mismo es la tarea foucaultiana propuesta en este texto.

Ahora bien ¿cómo tendríamos que enfrentarnos a esa zona de partición por fuera-de-la-historia y fuera-de-la-razón, por fuera del ordenamiento teleológico de la verdad, por encima del encadenamiento de causas-y-efectos? ¿cómo sería posible saber-poder Oriente? Una posible respuesta sería el abandono de nuestra estructura trágica de comprensión con la intención de interrogar nuestros límites, antes que nuestra tranquilizadora y narcótica identidad cultural; “Podría hacerse una historia de los límites -de estos gestos oscuros, necesariamente olvidados una vez cumplidos, por los cuales una cultura rechaza algo que será para ella el Exterior [*Extérieur*]-; y a lo largo de toda su historia, este vacío abierto, este espacio blanco mediante el que se aísla la designa tanto como sus valores. Pues sus valores los recibe y los mantiene en la continuidad de la historia...”³⁰⁴

El espesor de los límites de nuestra experiencia histórica no nos ha permitido preguntar por su propia verdad, ya que preguntamos desde el rechazo esencial que nos constituye como seres occidentales, y por lo tanto racionales, que condiciona la respuesta: “En la universalidad de la *ratio* occidental, está esa partición que es Oriente: Oriente, pensado como el origen, soñado como el punto vertiginoso del que nacen las nostalgias y las promesas de retorno, Oriente ofrecido a la razón colonizadora de Occidente, pero indefinidamente inaccesible, pues habita siempre el límite: noche del comienzo, en la que Occidente se formó, pero en la que ha trazado una línea de partición, Oriente es para él todo lo que él todavía no es, aunque deba buscar allí lo que es su verdad primitiva. Habrá que hacer una historia de esta gran partición, a lo largo de todo el devenir occidental, seguirlo en su continuidad y sus cambios, pero dejarlo también aparecer en su trágico hieratismo.”³⁰⁵

Si pudiéramos seguir los itinerarios y los desvaríos de esa razón occidental para trazarnos una historia de esas ligaciones, de sus desplazamientos, de sus sujeciones, de cada nudo que hemos atado a la seguridad de nuestros hechos de razón y de nuestra lógica, podremos reanudar y reponer ese vacío de historia, esa ausencia de palabra pronunciada con plenitud: “La plenitud de la historia no es posible sino en el espacio, vacío y poblado a la vez, de todas esas palabras sin lenguaje que dejan oír a quien presta oído un ruido sordo debajo de la

³⁰⁴ *Ib.*, p. 123.

³⁰⁵ *Ib.*, p. 124.

historia, el murmullo obstinado de un lenguaje que hablaría *completamente solo* -sin sujeto hablante y sin interlocutor, replegado sobre sí mismo, anudado a la garganta, hundiéndose antes de haber alcanzado formulación alguna y regresando sin ruido al silencio del que nunca se deshizo. Raíz calcinada del sentido.”³⁰⁶

Nosotros, occidentales, *somos esa partición* originaria, *somos ese sentido* y el rechazo que nos constituye preforma y (pr)escribe nuestra percepción, con la que parcelamos qué palabra pertenece al lenguaje, qué forma pertenece al arte, qué gesto puede ser una obra o qué signos pueden ser escritura. Entonces “Será preciso pues atender, asomarse a ese murmullo del mundo, tratar de percibir tantas imágenes que nunca llegaron a ser poesía, tantos fantasmas que no lograron alcanzar los colores de la vigilia. Pero sin duda se trata de una tarea doblemente imposible: porque nos obligaría a reconstruir el polvo de estos dolores concretos, de estas palabras insensatas que nada amarra al tiempo; y sobre todo porque estos dolores y estas palabras no existen y no se dan a sí mismas y a los demás sino en el gesto de la partición que las denuncia ya y las domestica.”³⁰⁷

La tarea se hace compleja justo ahí, donde la palabra y su expresión hacen emerger y desnudan la partición originaria en la superficie de la *ratio* occidental; el lenguaje sólo cobra sentido *más allá* de esto, por lo que “Era preciso pues un lenguaje lo suficientemente **neutro** (lo bastante libre de terminología científica, y de opciones sociales o morales) como para que pudiera aproximarse al máximo a estas palabras primitivamente enmarañadas, y para que se aboliera esa distancia...”³⁰⁸ Será entonces necesario abrir *un neutro*, una apertura que nos permita la suficiente proximidad y distancia a la vez para que no reduzcamos al lenguaje de la *ratio* lo impensado que se nos aproxima. Necesitaremos de un lenguaje que más que salir a la caza y al alcance de esas palabras-otras, trate de acogerlas, de hospedarlas; la exigencia es de otra forma de ser-sujeto, uno más hospitalario, amable, des-ligado; ya no el sujeto occidental, vara y escala de lo humano “Sino un sujeto neutro, ‘él’ sin rostro gracias a quien todo lenguaje es posible. El escribir no tiene lugar más que si *él* no se retira en el absoluto de la distancia; pero escribir se convierte en imposible cuando *él* se vuelve amenazador con todo el peso de su extrema proximidad.”³⁰⁹

³⁰⁶ *Ib.*, p. 125. Cfr. con Barthes, p. 176.

³⁰⁷ *Ib.*, p. 126.

³⁰⁸ *Ib.*, p. 129. Cfr. Barthes, *Lo neutro*, pp. 174-178. El resaltado es nuestro.

³⁰⁹ *Ib.*, p. 264.

Sólo así este lenguaje neutro podrá cartografiar la oscilación de ese espacio particionado y separado de nosotros que es Oriente, tratando de (d)escribir esos diversos lenguajes que son las cosas, y que aparecen en el espacio diferenciado de la inscripción; claramente, para nosotros, el objeto de esta topografía es la escritura.

Como un evento colateral de su tarea crítica, Foucault también denuncia los procedimientos que regulan el control de la escritura, que no tienen que ver solamente con el poder que conlleva lo escrito, sino con las condiciones de su utilización; se trata de imponer una serie de reglas para acceder a la escritura a un número de individuos para restringirles el acceso a ella: nadie ingresa al orden de la escritura sin cumplir estas regulaciones y sin estar calificado para practicarlas. Escribir siempre es arriesgarse a entraparse en las redes de algún poder, en dejarse ser apropiados por los flujos de dominio de las “sociedades de discurso” en la que pretendamos ingresar, sus normas, sus rituales, sus ordenanzas discursivas: “Puede tratarse muy bien que el acto de escribir, tal como está institucionalizado actualmente en el libro, el sistema de la edición y el personaje del escritor, se desenvuelva en una ‘sociedad de discurso’, quizás difusa, pero seguramente coactiva.”³¹⁰

La coacción sería un componente interno e inherente a la escritura que sirve para diferenciar, en una sociedad letrada, quiénes escriben y quiénes no, cómo se vinculan, cómo se distribuyen y qué categorías de discursos pueden producir. Este sometimiento permite una forma de distribución en el amplio espacio de los saberes y de los poderes: “¿Qué es la ‘escritura’ (la de los ‘escritores’) sino un sistema similar de sumisión? ...”³¹¹ No obstante, gracias a los efectos de estas subordinaciones al saber y al poder han surgido un gran número de temas en la filosofía como respuesta a estas limitaciones y exclusiones, y también como modos de reforzarlos (desde Platón y su lucha contra los sofistas, hasta nuestros días).

Como podemos ver, su peligrosa experiencia de escritura germinaría naturalmente con una crítica al poderoso Occidente intelectual que no sólo ha dictado *el orden*, sino también *las órdenes* para nuestros discursos: “Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia -en resumen, sobre el discurso verdadero.”³¹² Esta sumisión a los poderes y a los

³¹⁰ Foucault, M., *El orden del discurso*, *Op.Cit.*, p. 35.

³¹¹ *Ib.*, p. 38.

³¹² *Ib.*, p. 18.

saberes ponderados por Occidente sistematizaron a la escritura en un proceso análogo al de las sumisiones aplicadas a los discursos: ritualización del habla, de la escritura y su fijación de funciones para los sujetos que hablan o escriben. Y entre estos juegos de exclusiones y limitaciones quizás haya nacido la filosofía como un intento de respuesta y de resistencia, pero también, como ya dijimos antes, para reforzarlos: “...parece que el pensamiento occidental haya velado para que en el discurso haya el menor espacio posible entre el pensamiento y el habla; parece que haya velado para que discurrir aparezca únicamente como una cierta aportación entre pensar y hablar; de eso resultaría un pensamiento revestido de sus signos y hecho visible por las palabras, o inversamente, de eso resultarían las mismas estructuras de la lengua utilizadas y produciendo un efecto de sentido.”³¹³

Si la partición forma parte fundamental de nuestra cultura, eso hace que quede condenada a no estar constituida por aquello de lo que carece, sino decisivamente por su propia falta, por faltar-se. Si insistimos en esa lógica binaria las diferencias sólo son diferenciaciones de lo mismo, y esto se constata claramente en la denuncia que hace la escritura; y como caso, en el vínculo entre la escritura, la muerte y la locura: escribir es tan transgresor como morir o volverse loco; la escritura subversiva, como experiencia extrema de la muerte o la locura (del lenguaje) se imprime en el vacío de sentido (“escribir para no morir, como decía Blanchot”). En esta ausencia de suelo, en esta falta de fundamento se provoca el desplazamiento hacia *eso otro*, que murmura un incesante reclamo silencioso, no por fuera del lenguaje, sino, quizás, muy adentro de él: “Escribir, en nuestros días, se ha acercado infinitamente a su fuente. Es decir, a ese rumor inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, cuando uno acerca un poco el oído, contra qué se resguarda uno y al mismo tiempo a qué se dirige.”³¹⁴ Escribir sería actualizar un olvidado y secreto ya-escrito pero que retorna como jamás-escrito, como su propia diferencia: la oquedad de unos signos trazados sobre el vacío.

Vaya aquí esta larga cita, que vale la pena conservar entera, con una “(Hipótesis que no es indispensable, tanto da: la escritura alfabética ya es en sí misma una forma de duplicación puesto que representa no el significado, sino los elementos fonéticos que lo significan; por el contrario, el ideograma representa directamente el significado, independientemente del

³¹³ *Ib.*, p. 39.

³¹⁴ Foucault, M., *De lenguaje y literatura, Op.Cit.*, p. 148.

sistema fonético que es otro modo de representación. Escribir, para la cultura occidental, será desde el principio colocarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y de la duplicación; al significar la escritura no la cosa, sino la palabra, la obra de lenguaje no haría nada más que avanzar más profundamente en este impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir de este modo un infinito posible e imposible, proseguir sin término la palabra, mantenerla más allá de la muerte que la condena, y liberar la crecida de un murmullo. Esta presencia de la palabra repetida en la escritura sin duda da, a lo que llamamos una obra, un estatuto ontológico desconocido para esas culturas en las que, cuando se escribe, se designa la cosa misma, en su cuerpo propio, visible, obstinadamente inaccesible-al tiempo.)”³¹⁵

La escritura daría así consistencia y envoltura a ese previo antes-de-escribir, que se nos viene retrasando obstinadamente a nosotros occidentales, y que corre por dentro del lenguaje haciéndole sus sinuosos subsuelos: la ausencia permanece y acontece siempre permeando siempre renovada, siempre otra; toda escritura no sería más que una *intervención* y una *transcripción*.

³¹⁵ Foucault, M., “El lenguaje al infinito”, en *Entre Filosofía y Literatura, Op.Cit.*, p. 183.

Barthes, o la estética existencial de lo que se desvanece

Voy a hacer que mis cenizas
vuelvan al papel...³¹⁶

G. Cerati, Cosas Imposibles

De haber visto y revisado varias bibliotecas, observando detenidamente y rastreando la ubicación de Barthes, hemos notado que en cada una de ellas sus libros nunca están colocados de la misma manera, que no hay dos bibliotecas que repitan ese orden o patrón de situación. Más allá de satisfacer a un gusto y un orden personal en la disposición que cada uno de nosotros le da a su biblioteca, creemos que la dificultad para darles una colocación definitiva (en la propia biblioteca) y un orden general (en todas las demás, incluidas las de las librerías) ciertamente se debe a su modalidad de trabajo: sus temas, su estilo, sus contenidos; en fin, su escritura. Resulta que los estantes pueden ser indistintamente los de lingüística, filosofía, literatura, crítica literaria, ensayo y hasta sociología; y esto nos ayuda a concluir que de lo que se trata, salteándonos la clasificación administrativa comercial y la académica, es que intentaremos pensar a Barthes como una mediación y una interferencia actuando en los diversos saberes que lo seducen, y que a veces lo rodean en los estantes.

De aquí, no es difícil notar cierta compatibilidad y empatía entre el modo en el que Barthes articula el pensamiento y los modos en que lo han hecho algunos filósofos académicos y profesionales. Él posee y ejerce un altísimo grado de reflexión teórica de llamativo *relieve filosófico*, y lo desarrolla en forma de complejas reflexiones que se plasman e inscriben en la forma del ensayo, por temas, no por conceptos o teorías. Su sensibilidad por la teología, la lingüística, la filosofía, el derecho, las ciencias y el psicoanálisis nos insinúan la compleja y exhaustiva compilación de su biblioteca y su formación en el orden de esos saberes. Y aunque algunos críticos los consideren de segunda mano o derivado, sus apelaciones al pensamiento griego antiguo y clásico, al moderno y a sus contemporáneos, además de su interpelación y

³¹⁶ Cfr. Derrida, J., *La difunta ceniza/Feu la cendre*, Bs.As., La cebra, 2009. Los nombres, como las cenizas, quedan cuando la vida ha pasado, luego de la extinción del ser; nombre y ceniza, escritura del nombre, cenizas y escritura. Esto nos obliga a vincularlo con el obituario (o, mejor dicho, el bellissimo, amoroso, densa y complejamente teórico ensayo sobre el nombre) escrito en 1981 por Derrida para despedir a su amigo Barthes: *Las muertes de Roland Barthes*, Taurus, México, 1999.

afinidad al pensamiento oriental (sobre todo al taoísmo chino y al zen japonés) hacen a la complejidad de sus razonamientos.

Este despliegue y amplitud de diversas concepciones y corrientes de pensamiento no le hicieron caer en el gesto de comodidad del erudito del lujo cultural europeo, sino, muy por el contrario, gracias a esto pudo elaborar y desarrollar la práctica de un pensamiento abrasivo contra toda forma de dogmatismo. Él no tuvo que vérselas con sistemas, doctrinas o escuelas de pensamiento, sino que se acopla al pensamiento filosófico como una mediación, como una mirada distintiva, una atenta escucha y una aguda percepción y reflexión; pero, por sobre todo esto, como una lectura productiva: **su pensamiento más profundo está en su escritura, en el ejercicio reflexivo al momento de escribir** ¿y acaso, no es este el mejor modo de pensar? “Allí donde hay competencia entre el habla y lo escrito, de alguna manera escribir quiere decir: *yo pienso mejor*, más firmemente; pienso menos para ustedes, pienso más para la ‘verdad’.”³¹⁷ Su pasión fue ser un despreocupado *flâneur* por los distintos saberes que le provocaban curiosidad, saltando de una teoría a la otra, reservándose algunos conceptos, sin necesidad de construirse un sistema de pensamiento teórico.

Claramente podemos notar una serie de envíos y desvíos entre Barthes y Derrida (y obviamente también con Foucault, como ya vimos), que los relaciona estrechamente en lo intelectual: remisiones, transferencias, referencias, glosas, discusiones y citas textuales. Es difícil dudar que se leyeron entre sí, y más aún que pertenecen al mismo clima o ambiente intelectual de la Francia de los sesenta y setenta. Esto nos lleva a plantearnos ¿es la cercanía entre las notas distintivas y más relevantes del pensamiento de Barthes y de Derrida sólo un efecto de época, un cierto clima intelectual o un ambiente teórico epocal? ¿o es algo más? ¿con cuánta avidez se leyeron uno a otro? ¿cuánto se influyeron mutuamente?

Sin la arrogancia o la desmedida pretensión de esbozar y asumir una hipótesis que nos exceda, sólo enunciaremos una elemental y sencilla sospecha: pareciera que Barthes desarrolló y llevó en su práctica literaria (textual, escritural, ética y política) aquello que, en paralelo, Derrida estaba teorizando. Como si Barthes, recorriendo el camino teórico que lo conduce a lo largo de la historia de la literatura, hubiese podido llevar a cabo el programa y el proyecto derrideano de *qué queda una vez acontecida la deconstrucción*. Es así que, para nosotros,

³¹⁷ Barthes, R., *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*, México, SXXI editores, 1985, p. 14.

una de las respuestas posibles a lo que *queda* se encuentra en la obra barthesiana, como desarrollaremos más adelante. Y a pesar de que encontramos motivos suficientes para sostener la filiación teórica entre Derrida y Barthes en algunos puntos centrales de ambas tareas, no disponemos de espacio (y tiempo) y capacidad para desarrollar tal labor, que excede ampliamente al presente trabajo.

Ingresar a la obra barthesiana es disponerse a una aventura³¹⁸, es como pretender entrar a navegar por meandros, o trazar una dirección lineal en un diseño rizomático: lo fragmentario, lo sinuoso de sus escritos, sus recovecos, no hacen sino mostrar la característica principal de su inacabado modo de pensar: fraccionado, fragmentado, relampagueante, segmentado, artrológico. No se ingresa a su obra ni a su pensamiento: uno se infiltra, a riesgo de perderse en cada uno de esos atrapantes y tramposos mosaicos que van formando la suma de sus textos, de sus libros, que marcan rupturas, brechas, fisuras y grietas entre sí; pero que se pueden unir siguiendo el frágil hilo que une un fragmento con otro, o lo que es lo mismo, un texto con otro: cada uno de sus libros guarda la misma independencia y relación con los demás, con la misma solidaridad con la que lo hace el fragmento de escritura. Nuestro delicado pero firme hilo, no para salirnos de este laberinto sino para recorrerlo más adentro, será *la escritura*.

Otra complicación a la que debemos enfrentarnos es que creemos que en casi todos sus textos Barthes siempre habló de él, de él mismo: de sus placeres y sus dolores, de sus miedos y sus goces y de su duelo haciendo de estas intimidades un tema (escritura) que le sirve para la reflexión teórica. Su escritura es tensionada por el drama de su existencia, la vuelve autorreferencial, la vuelve compulsivamente *su* tema: *él* se vuelve el tema a escribir. Con esto no nos referimos solamente al diario-ensayo novelado autobiográfico³¹⁹ *Roland Barthes por Roland Barthes*³²⁰, sino que lo decimos en más amplio sentido, porque siempre escribió siguiendo *su deseo*: “El Texto es un objeto de placer... A veces, sin embargo, el placer del

³¹⁸ Uno corre el mismo riesgo que al recorrer el pensamiento y la obra de Nietzsche o de Derrida: ser capaces de dar saltos al vacío a la espera que algo surja a último momento y nos sostenga levemente, a la espera de otro descentramiento y pérdida del equilibrio. No hay nada estable en estos pensadores, porque justamente han atentado contra toda cómoda estabilidad, asumiendo el devenir como modelo. Uno debe hacer equilibrio en un texto y dar un paso adelante, al vacío, con la absurda certeza de que algún otro texto emergerá para sostener nuestro pie, hasta el próximo paso.

³¹⁹ Podemos notar, otra vez, la similitud con Nietzsche en su intento de contarse su vida a sí mismo en su *Ecce Homo*.

³²⁰ Barthes, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

Texto se consuma de forma más profunda (y entonces es cuando podemos decir realmente que hay Texto): cuando el texto ‘literario’ (el Libro) transmigra a nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del Otro) consigue escribir fragmentos de nuestra propia cotidianeidad, es decir, cuando se produce una *co-existencia*.³²¹ Esto hace que nuestro hilo se tense en reiteradas ocasiones, casi hasta cortarse; o se afloje en otras, casi hasta hacernos perder el hilván.

Este pasaje, este breve capítulo que atraviesa a Barthes nos permite alejarnos, por un instante, del efecto de certera conclusión y clausura que nos marca el protocolo del pensamiento filosófico. Su pensamiento encierra un complejo ritual teórico y profundo en relación a la escritura, pero su *tono* es el de una deriva estetizada de un pensamiento riguroso que concede tanto respuestas como abre nuevos interrogantes, y le permiten escapar a la *hybris* teórica de la filosofía. Por esta razón es que acordamos, en parte, con J.C. Milner³²² en refugiarlo en el amplio cobijo indefinido de la filosofía, en lo indeterminado de ese discurso; pero no como a un filósofo tradicional porque no creemos que lo sea (ni que haya querido serlo): “Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario. Con el pretexto de un análisis literario, **trataría de ofrecer una ética**, en el sentido amplio de la palabra.”³²³ En todo caso, lo consideraremos como un *filósofo apócrifo*³²⁴ cuyo pensamiento tiene amplios *efectos filosóficos* sobre los objetos que trata, pero también sobre sus pares; uno de los objetos bajo estos *efectos* que más nos interesa son sus reflexiones sobre *su* y *la* escritura. Es que, para Barthes, su escritura es una decisión y un deseo de confrontar al mundo, de crearlo, pero también es un *acto*, el acto de habitarlo una vez escrito.

Ahora bien ¿por qué incluir en esta parte del trabajo a Barthes?

³²¹ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13-14.

³²² En *El paso filosófico de Roland Barthes*, Milner ingresa a éste al campo filosófico sostenido primero en que Barthes usa, como artificio tipográfico, las mayúsculas; y que las tomaría de su uso en el alemán que ha sido, para algunos, la lengua moderna de la filosofía. Segundo, el uso del artículo definido singular, tomado del griego, que sería la marca de la Idea en sí misma y para sí misma. Y tercero, elevando al adjetivo a la categoría del nombre, ergo, de la Idea (lo obvio, lo liso, lo obtuso).

Nosotros vemos un acercamiento en este artificio tipográfico de Barthes con el gesto derrideano de la *e/a* en la *différance*.

³²³ Barthes, R., *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980, Op.cit.*, p. 246; el subrayado es nuestro.

³²⁴ La comodidad de este estatuto le otorga a Barthes la ventaja teórica de no tener que tratar de deconstruir ni de consumir la metafísica occidental, ni de otras tareas de la épica filosófica.

- a. Definitivamente, porque consideramos que es inevitable como un paso en nuestro tránsito, como un modo de construir el puente hacia el Oriente que pretendemos transitar.
- b. Además, porque su producción se hibrida al injertarse con los autores franceses que hemos trabajado, sobre todo en su período de producción desde 1968 hasta 1971, cuando es influenciado por el diálogo con Derrida, Foucault, Lacan y Sollers entre otros intertextos³²⁵.
- c. Porque es creador de un cierto *estilo*, un *tono* particular, una serie de conceptos interceptados de otros pensadores, y propios, puestos a funcionar de otro modo; y una escritura que reflexiona, analiza y discute para transformar e innovar esos injertos en su discurso: goce, diseminación, logoteta, pliegue, placer, texto, *différance*, biografema.
- d. La *episteme* que construye con estos conceptos es la que nos permite recuperarlo y rescatarlo, en parte, de lo que dejó tras de sí la crisis logocéntrica que hemos señalado antes, como uno de los tramos en nuestro viaje a Oriente.
- e. Ha trazado una particular historia de la escritura de sólo 21 puntos o hitos articulados, que se van ordenando según su aparición histórica, casi cronológica y arbitrariamente, pero que no se siguen unos de otros como si una escritura “saliera” de la anterior, casi a modo de evolución. (No la citamos debido a su extensión³²⁶, pero será necesario retomarla en otro lugar, cuando analicemos las historias de la escritura en la segunda parte de esta tesis).
- f. Barthes no analiza a la escritura imponiéndole o aplicándole una teoría o algún corsé metodológico, sino que opera una reflexión desde su interior mismo, y lo va haciendo mientras va desarrollando el trazado de esa escritura misma, en la inmanencia, lo que le garantiza la reflexión *sobre, en y durante* la práctica misma. Esto le posibilita una doble entrada a la escritura como objeto: desde lo teórico, como material analítico, le permite la instancia de reflexión; y desde lo existencial, como su vivencia, el poder

³²⁵ Queremos señalar que no pensamos estas relaciones como de “influencia” de un pensador o escritor con otro, sino más bien en la hibridación que se produce cuando una escritura es intervenida por otra, esa mixtura que hace que un texto se vaya tejiendo con retazos de otra escritura que viene a intercalarse en la trama de la propia. De manera muy resumida esto es lo que entendemos por intertextualidad: ya no una unidad de escritura sólida y monolítica en el texto, un conjunto, un paquete unitario de significado, sino un cosmos de significantes.

³²⁶ Cfr. Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, Bs.As., Paidós, 2003, pp.88-90.

escribir sus dolores, sus placeres, sus goces y su duelo. Esta doble vía anuda y sostiene tanto una ética como una política, al desarrollar en su escritura una especie de suspensión del sujeto cognoscente y del objeto de tal conocimiento, ambos son recurridos por una tercera opción (véase más adelante “lo neutro”).

- g. Y, sobre todo, apuntando a lo específico de nuestro trabajo, por el modo en el que piensa el signo, sobre todo a partir de su ruptura con el estructuralismo como teoría. Su planteo de un “signo vacío”, plural y diseminado que encuentra en ese Japón ficticio que decide escribir(se) en el *Imperio de los signos*.
- h. Por último, porque se inventa una *moral*, una *nueva moral estética de la escritura*, que nos arriesgamos a tensar entre estas dos preguntas, como una doble indicación para leerlo: **¿qué escribir?** (Barthes, el *écrivain*) y **¿cómo escribirlo?** (Barthes, el *écrivain*), las que trataremos de responder, pero en orden inverso.

Así asumimos que las diferentes respuestas que va dando a cada una estas preguntas le confieren forma a toda su obra. Su *moral*, pensada y tensada entre estas dos preguntas, se podría responder desde su misma práctica: escribe como el pianista que es y como el pintor que sueña ser; en otras palabras, escribe con la preocupación de interrogar ese signo que es la palabra, como sonido y como imagen y materialidad, buscando el color exacto en la paleta del lenguaje y la nota justa de cada significante.

Aquí la indicación clarificadora del *qué* y el *cómo* de Barthes sobre la escritura, que “...históricamente, es una actividad continuamente contradictoria, articulada sobre una doble pretensión: por una parte, es un objeto estrictamente mercantil, un instrumento de poder y segregación, tomado en la realidad más cruda de las sociedades; y, por otra parte, es una práctica de goce, ligada a las profundidades pulsionales del cuerpo y a las producciones más sutiles y más felices del arte.”³²⁷ En el vaivén entre esta doble definición barthesiana oscilará este texto, intentando desarrollar cómo nuestro autor concebía el doble registro de la escritura: como producción y como producto.

Sabemos que la escritura y que la palabra escrita son un *poder*, y sabemos que hay figuras históricas que han detentado y ejercido ese poder: el escriba, el sacerdote, el jurista y los

³²⁷ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 88.

príncipes; y también que éstos ejercían un orden riguroso y una vigilancia sobre la escritura y lo escrito, haciendo de la escritura un sistema político, lingüístico y estético a la vez.

Habíamos sugerido antes que Barthes se relaciona con la escritura desde un doble orden: el de la producción y el del producto; es decir, toma la escritura como producción literaria, como ademán, como gesto; pero, a la vez, la interroga como un resultado, un artículo y una mercancía. Esta diferencia no siempre está claramente señalada en sus textos, no obstante, podemos navegar sus textos reconociendo cuándo se refiere a un modo de la escritura o a otro.

En sus *Ensayos críticos*³²⁸ nos encarna esa diferencia productiva, lo que ayuda a la hora de releer el resto de la obra barthesiana. Y lo hace tomando dos figuras para ejemplificar el *uso* que se hace de la escritura. Así nos encontramos con los inestables modelos del *écrivain* y el *écrivain*.

El *écrivain*³²⁹ y el *écrivain*³³⁰ tienen en común y hacen uso del mismo material: la palabra; pero la diferencia es notoria: el *écrivain* cumple una función, mientras el *écrivain* una actividad. El *écrivain* actúa y esa misma acción queda inmanente a su objeto, una acción sobre su propio instrumento: el lenguaje. Su actividad está regulada por normas técnicas (de estilo, de género, de composición) y normas artesanales (de corrección, de perfección, de trabajo) y su tarea se vuelve sólo el *cómo escribir*, teniendo en cuenta que escribir es un verbo intransitivo para él.

El *écrivain*, en cambio, es un hombre *transitivo*: su palabra es un medio para un fin, sea enseñar, dar una explicación o testimoniar. La palabra es para ellos un hacer, un hacer-algo con ella; ella no constituye ese hacer. No hay preocupación ontológica por la palabra, ya que, para ellos el lenguaje es comunicación: escribe como todos los demás *écrivains*.

En los órdenes de producción de la palabra, la del *écrivain* como producto, es un artefacto que está hecho para una institución que está hecha de ella; la literatura. En cambio, la palabra del *écrivain* solamente es producida y consumida en aquellas instituciones en las que el lenguaje pierde su valor (la política, la universidad, los investigadores). La libertad de uso

³²⁸ Barthes, R., *Ensayos críticos*, Bs. As., Seix Barral, 2003, pp. 201-212.

³²⁹ Aquel que traza los caracteres de una escritura, el ortógrafo, compositor: un “escribano” o “escribiente”.

³³⁰ El escritor, el que escribe obras literarias, el autor; algunos traductores vierten “escribidor” al español.

que hace de la palabra le permite decir siempre y sin demora, con cierta urgencia crítica, lo que piensa (hasta al margen de las instituciones que intentan regularlo).

Prestándole atención a la llamada a pie de página, notamos que Barthes hace un gesto de reclamo de minuciosa atención en la lectura, y dice: “esta función de *manifestación inmediata* es exactamente lo contrario de la del ‘*écrivain*’: 1- el ‘*écrivain*’ acumula, publica a un ritmo que no es el de conciencia; 2- mediatiza lo que piensa por una forma laboriosa y ‘regular’; 3- se ofrece a una interrogación libre sobre su obra, es lo contrario de un dogmático.”³³¹

Todos, apurando la conclusión, somos y tenemos un poco de ambos a la hora en que nos disponemos a escribir: “El escribiente es el que cree que la lengua es un puro instrumento del pensamiento y ve en el lenguaje solamente una herramienta. Por el contrario, para el escritor el lenguaje es un lugar dialectico en el que las cosas se hacen y se deshacen, donde sumerge y deshace su propia subjetividad.”³³². Todos seríamos una especie de bastardo mixto de ambas clasificaciones, que viaja de una configuración a otra: queremos escribir algo (producto) y simplemente escribimos (producción), y en este ida y vuelta oscilamos como subjetividad escribiente.

Para Barthes *escribir* es situarse en el centro del proceso de la palabra, efectivizar la escritura afectándose a sí mismo en esa acción, dejando a quien escribe *dentro* de eso que escribe, no como si fuese su autor, la autoridad que lo ha escrito, sino como el agente de esa acción. Quien escribe se constituye inmediata y contemporáneamente al efectuarse y afectarse por el acto de escribir(se): escribir es un verbo de modos intransitivos, el que escribe no escribe algo, escribe absolutamente.

Nos resta trazar una mínima cartografía, un poco forzada pero ilustrativa, que nos permita esquematizar el itinerario que, yuxtapuestos, han hecho la escritura y Barthes en sus diferentes retornos, idas y contramarchas a lo largo de 20 años. Tomando a la escritura como un elemento fundacional, resumida y gráficamente el recorrido sería:

³³¹ Barthes, R.; *Ensayos críticos, ‘Écrivains y Écrivants’*, Op.Cit., p.208.

³³² Barthes, R., *El grano de la voz*, Op.Cit., p. 92.

1953 ----- Lengua/Estilo ----- Escritura ----- (*El grado cero de la escritura*)

1964 ---- *Écrivains/Écrivants* ' ---- figuras de la escritura como práctica ---- (*Ensayos críticos*)

1970 ----- Escribible/legible ----- El texto ----- (*S/Z*)

1970's ---- Texto de placer/texto de goce ---- Teoría de escritura/lectura ---- (*Sade, Fourier, Loyola* [1971],)

----- la Obra ----- Escritura del fragmento, del matiz, neutra ----- (*El imperio de los signos* [1970], *El placer del texto* [1973], *Fragmentos de un discurso amoroso* [1975], *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975])

Esto es sólo un croquis³³³ del recorrido que han hecho Barthes y la escritura en esos 20 años, sin pretensión alguna de ser exacto o estricto, ni con otra intención que la de aclarar el corpus de textos que nos han nutrido para este trabajo, tomando como hilo conductor los trayectos de la escritura barthesiana: “Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: objeto de una mirada primero, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura, que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura.”³³⁴

¿Cómo escribir? (Barthes, el *écrivain*)

La escritura es esto: la ciencia de los
goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no
hay más que un tratado: la escritura misma)

R. Barthes, *El placer del texto*.

³³³ Debo señalar que este esquema está tomado en parte, y modificado sustancialmente, del que aparece en De Diego, J.L., *Roland Barthes, Una babel feliz*, Bs.As., Ed. Almagesto, 1993, p. 23; mi gratitud y admiración al profesor De Diego por tal indicación y trabajo.

³³⁴ Barthes, R., *El grado cero de la escritura*, Bs.As., Siglo XXI, 2011, p. 13.

Antes señalamos, ateniéndonos a los dichos del propio Barthes, que le llevó unos 20 años madurar su comprensión sobre la escritura. Durante ese lapso dejó de entender a la escritura en un “sentido metafórico”, nos dice, como variedad del estilo literario, un acopio de rasgos del lenguaje por los que el escritor hace su trabajo, asumiendo su condición histórica y política, mediante cierta ideología del lenguaje. En sus últimos años comenzó a concebirla ligada al cuerpo, más cercana del sentido manual: como “*escripción*”, como el acto muscular, corpóreo de escribir y trazar las letras y las palabras: “...me gusta la *escripción*, la acción por la cual trazamos manualmente signos. No solamente conservo tanto como puedo el placer de escribir mis textos a mano, recurriendo a la máquina sólo en una fase final de copia y de crítica, sino que también y sobre todo me gustan las huellas de la actividad gráfica, allí donde están...”³³⁵

Esto lo acerca a valorar *el gesto*, ese gesto de empuñar un útil, una herramienta y con ella hacer trazos sobre alguna superficie, acariciando o lastimándola al trazarle formas regulares, repetidas y rítmicas, que no necesariamente deben ser signos. En otras palabras, **la escritura para Barthes será la escritura manu-escrita**³³⁶, de aquí la importancia para nosotros de su valorización a la materialidad de ese gesto corporal: “La escritura es la mano, por lo tanto, es el cuerpo: sus pulsiones, sus controles, sus ritmos, su peso, sus deslizamientos, sus complicaciones, sus huidas, en resumen, no el *alma* (poco importa la grafología), sino el sujeto lastrado por su deseo y su inconsciente.”³³⁷

Ahora bien, al revalorizar el gesto escritural no necesariamente desmerece la función de transmisión o comunicación de la escritura, sino que enfatiza su trazado manual, incluso cuando habla de su propia práctica: “Primero está el momento en que el deseo se inviste en la pulsión gráfica, culminando en un objeto caligráfico. Luego, está el momento crítico en el que este último va a ofrecerse a los otros de manera anónima y colectiva, transformándose a su vez el objeto tipográfico (y es necesario decirlo: comercial; comienza ya en ese momento). En otros términos, primero escribo el texto entero con pluma. Luego lo retomo de punta a

³³⁵ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p.167.

³³⁶ Debemos señalar que durante la Modernidad la tipografía de las imprentas le fue ganando la competencia a la escritura manuscrita, hasta bien entrado el siglo XIX en que una dudosa disciplina como la grafología la recupera.

³³⁷ *Ib.*, p. 167.

punta a máquina (con dos dedos porque no se escribir a máquina).”³³⁸ El campo de la escritura no se reduce ni queda sometido por agentes exógenos materiales (tipografías industriales, mecanografías, máquinas de escribir), por la necesidad de hacer legibles -gesto político, más que estético- las marcas personales de la letra manuscrita y personal, sino que no deja de ampliarse continuamente por el deseo y la libertad que provoca.

Pero también pareciera que cuanto más difícil es leer una letra manuscrita, más se la reconoce como “personal” o singular. Y aquí Barthes intenta una tarea que lo emparenta con Derrida: no sólo se traza su “propia historia”³³⁹ y clasificación de la escritura (con la plena conciencia de que es un “hombre moderno occidental” quien la realiza) que, comenzando en las cavernas y siguiendo un esquema lineal-progresivo, pareciera que cada una va “saliéndose” una de otra, de manera evolutiva. Y paso seguido, se pregunta por qué hemos estudiado en Occidente sólo las escrituras antiguas, por qué sólo contamos con una paleo-grafía, que se ocupa de escritos jeroglíficos, griegos o latinos de la antigüedad, deteniéndose en el siglo XVI; y no con una neo-grafía, que se ocupe de las escrituras más cercanas al siglo XIX o al XX inclusive. La conclusión barthesiana es contundente: esto sucede porque la escritura es un bien, un hecho de clase, y se ha sublimado por medio de las corporaciones del Estado, haciendo de ella un objeto de custodia (la “buena escritura”) y que, al democratizarse, pierde todo encanto y dignidad estética.

Según Barthes, sólo le han prestado atención a la escritura manuscrita los arqueólogos, los paleógrafos y epigrafistas; luego los historiadores, quienes dejan de lado el gesto escritural cediéndoselo a los grafólogos: una “ciencia” problemática, poblada de una extraña especie de “psiquiatras” que diagnostican y valorizan datos de una subjetividad, tratando de clasificar el carácter personal a través de lo escrito. Y esto sólo ha sido posible al poder contrastar esa letra manuscrita, artesanal, singular o personal, con la escritura impresa mecánica, técnica o maquina; es otras palabras, Barthes supone que lo que produce el cambio es del orden del régimen de la producción (el avance tecnológico), que necesaria y definitivamente modifica el orden del producto (lo escrito).

³³⁸ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op. Cit.*, p. 155.

³³⁹ Cfr. *Variaciones sobre la escritura*, *Op. Cit.*, pp. 88-90.

Como antes señalamos, Barthes elabora *su propia* historia de la escritura asumiéndola como un paso necesario para darle significación a su tarea escritural y a la literatura misma. Ordena y organiza esta “historia propia” siguiendo una serie de filiaciones y los diferentes modos de significar la escritura por parte de la literatura, en cada marco del contexto histórico al que responda; esto lo lleva a concluir que ha sido la burguesía, como clase, la que más incidió en esta significación. De este modo, cada hito, cada momento destacado de esa *historia* no hace más que señalar los momentos destacados de esa burguesía: mientras ella fue estable, hubo sólo una escritura; cuando la burguesía fue una ideología más entre otras, luego de sus crisis de conciencia, la escritura se hizo plural y se multiplicó en sus sentidos. Las líneas básicas con las que construye su propia historia de la escritura (como literatura) tienen que ver con la significación de lo escrito y el modo en el que esta escritura se relaciona con las condiciones exteriores (materiales, formales, políticas, estéticas) y así mismo, responde a la elaboración de leyes propias, hacia el interior de ellas mismas.

Aquí debemos señalar una diferencia importante a la hora de determinar qué noción de *escritura* está pensando Barthes. Su noción de literatura (Literatura, para ser más estrictos) queda especificada y delimitada como *escritura*, y para ser más exactos aún, por la “práctica de escribir”, entendida esta no como mera actividad o función, sino más bien como la *experiencia de escribir*, es decir como producción. De este modo, Barthes puede trazarse *su* propia historia de la literatura, como las diferentes producciones de escrituras como práctica significativa.

Ahora bien, nos queda especificar otro modo de pensar qué sea la escritura en Barthes, y esto tiene que ver con una heterogeneidad a lo que antes señalábamos: **el goce**. No nos detendremos en marcar las especificidades y diferencias del sentido barthesiano con el discurso psicoanalítico, porque no es nuestro tema central y nos demandaría una tesis aparte; pero sí debemos señalar la tensión y la sacudida que provoca esta remisión de la práctica escritural al goce. Pareciera que hay otros dos modos diferentes en Barthes para pensar la escritura: un orden de producción, es decir de trabajo concreto, material; y un sentido más lúdico, erótico, libidinal. Y que se superponen en la práctica, sin contradicción, sin discordancia, como el trabajo y el juego del *écrivain* y el *écrivain* que antes apuntamos. Para él la escritura históricamente ha sido una actividad contradictoria “...articulada sobre una

doble pretensión: por una parte, es un objeto estrictamente mercantil, un instrumento de poder y segregación, tomado en la realidad más cruda de las sociedades; y, por otra parte, es una práctica de goce, ligada a las profundidades pulsionales del cuerpo y a las producciones más sutiles y más felices del arte.”³⁴⁰

Pero clara y evidentemente la escritura (su escritura) se desplaza a lo largo de su obra siguiendo un derrotero *ético*. Con *ético* queremos decir: a diferencia de la moral que apunta hacia trascendencias, esta ética en cambio se inscribe en la inmanencia de la existencia corporal. En una clara correspondencia a lo pensado por Foucault, ética será ahora el modo de relacionarse con uno mismo y con los demás. Ahora quien escribe debe dejar de lado los imperativos moralizantes y los sentidos históricos establecidos para atender a su propio deseo, seguir su goce, como forma de afirmar su diferencia y su singularidad. Este acto de escribir no tiene ni *por qué* ni *hacia alguien* o *algo*, va a la deriva; sin causa originante ni meta final, debe inventarse sus propios valores (culturales, ideológicos, estéticos) por sobre los establecidos por la moral histórica de turno (obviamente todo esto nos recuerda demasiado a Nietzsche).

Bien podemos notar que algunos críticos de Barthes se resisten (exageradamente en algunos casos) a la proximidad del concepto “ética” con algunos de estos términos: placer, goce, cuerpo o kamasutra como calificaciones de la escritura, sea productiva o sea lúdicamente erótica. Y obviamente (nueva aparición de Nietzsche tras bambalinas) esa resistencia se anuda en un precepto o imperativo moral, que luego se traslada hiperbólicamente a lo teórico como único modo de valorarlo³⁴¹.

Como podemos notar, hay una des-naturalización en el modo de mirar barthesiano: en realidad él no mira, él *lee*; es decir, hace que esa mirada sea productiva a los fines de desarticular el paradigma occidental. No es una lectura que fabrique su objeto, sino que se limita a exponerlo, lo que trae como exigencia que su escritura sea una especie de paseo, un

³⁴⁰ *Ib.*, p. 88.

³⁴¹ Para ser claros, nos referimos como ejemplo a *El placer del texto*, lugar en el que se suspende el semiólogo y el crítico literario y aparece un Barthes lector y escritor que, tomándose como sujeto de su propia experiencia, explora los efectos de escritura sobre él mismo, en cuanto escribe, y sobre el lector en cuanto lee.

ejercicio coreográfico, un gesto performativo, una *gymnasia*³⁴²; queremos sugerir: un proceso, una serie de prácticas de orden fisiológico que incide tanto en el cuerpo, como en las emociones, en los gustos y en los gestos de ese cuerpo. Y precisamente a esta *gymnasia* es a lo que llamaremos en adelante *ética*, sin temor ni reparos a mantenerla en la zona de influencia de significantes como placer o hedonismo.

Barthes (como antes lo hiciera Nietzsche) descubre que la escritura está sometida, históricamente, a un determinado imperativo moral que viene cercenando y reteniendo el goce, y como táctica teórica para escapar a esa subordinación, des-cubre, des-tapa y reintroduce en su escritura la dupla *goce-placer*, y dentro de ella puede envolver tanto el hedonismo antiguo, como el arte de vivir.³⁴³ Preferimos guionar esta yunta a barrarla, para otorgarle una cierta continuidad que la barra interrumpe, ya que el mismo Barthes sostiene que sus oposiciones son casi lúdicas, artificiales y no deben ser reverenciadas ya que nos permiten despejar e ir más allá (¿utopía?) de los prejuicios que se sostienen en la oposición jerarquizante como antagonismo. De este modo, en última instancia, no sería pertinente ni correcto del todo preguntar si un texto pertenece al orden del placer o del goce, sino hacerlo transitar por ese guion como si fuese un puente entre ambas orillas.

Cuando Barthes amplía el concepto de placer, entrando en una discusión o careo más que en diálogo con el psicoanálisis³⁴⁴ (sobre todo el llevado adelante teóricamente en esos momentos por Lacan) le atribuye una función metodológica, podríamos decir, y subversiva: “una virtud equivalente a la *epoché* fenomenológica...corresponde a la suspensión, la puesta

³⁴² Aclara y agrega Foucault: “Una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice. Hay que ‘tener el cuerpo derecho, un poco vuelto y libre del lado izquierdo, y un tanto inclinado hacia delante, de suerte que estando apoyado el codo sobre la mesa, la barbilla pueda apoyarse en el puño, a menos que el alcance de la vista no lo permita; la pierna izquierda debe estar un poco más delante bajo la mesa que la derecha. Hay que dejar una distancia de dos dedos entre el cuerpo y la mesa; porque no sólo se escribe con más rapidez, sino que nada hay más perjudicial para la salud como contraer el hábito de apoyar el estómago contra la mesa; la parte del brazo izquierdo desde el codo hasta la mano, debe estar colocada sobre la mesa. El brazo derecho ha de estar alejado del cuerpo unos tres dedos, y sobresalir casi cinco dedos de la mesa, sobre la cual debe apoyarse ligeramente. El maestro hará conocer a los escolares la postura que deben adoptar para escribir y la corregirá, ya sea por señas o de otro modo, cuando se aparten de ella’. Un cuerpo disciplinado es el apoyo de un gesto eficaz.” en Foucault, M., *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*, Bs.As., Siglo XXI, 2002, p.141.

³⁴³ Cfr. Foucault, pp. 140-144.

³⁴⁴ Evitando entrar en la complejidad del tema, sólo nos servimos de esta aclaración: “La relación que guardo con el psicoanálisis...es muy ambigua; es una relación que, como siempre, utiliza descripciones, nociones psicoanalíticas, pero las utiliza un poco como elementos de una ficción, que no es forzosamente creíble.” En *El grano de la voz, Op.Cit.*, p. 245.

entre paréntesis del yo empírico: el placer es lo que suspende en el sujeto su ‘yo natural’, y el *ethos* del placer es método subjetivo de conocimiento y existencia.”³⁴⁵ Es una suspensión del yo-empírico, pero no como una especie de abandono, sino más bien como una fuerza activa que acomete contra los conformismos subjetivos; de este modo, tras la suspensión, lo que resulta es un *ethos* placentero como método de conocimiento y existencia, que claramente conlleva los estremecimientos de un cuerpo. De este modo, el placer será afirmado como un *valor*, como un atributo moral: funda una moral del placer que produce un cierto *ethos*.

Esta *epoché* es la que provoca una perturbación de todo el cuerpo al sentir el placer de leer-escribir un texto, y va más allá del simple disfrute que da escribir o leer tal o cual texto, transfigurando y comprometiendo a ese cuerpo a través de lo que lee y escribe: “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, **pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.**”³⁴⁶

Podríamos proponer que hay algo de una ascesis³⁴⁷ profana en el planteo barthesiano, una sacralización laica de algo tan cotidiano y usual como el acto de escribir. Su interrogarse a sí mismo sobre las condiciones materiales, las disposiciones a la hora de escribir y su práctica de trabajo nos dan la pauta de la importancia que le reserva a esto Barthes. Todos estos eventos laicizados al extremo y sus circunstancias son los más cargados de significado y suelen pasar desapercibidos por nosotros: **el gesto de la escritura se convierte ahora en un ceremonial, un solemne ritual pagano**, que exige un espacio hierático para desarrollarse, “soy incapaz de trabajar en un cuarto de hotel...no se trata de ambiente o decorado, sino de organización de espacio”³⁴⁸ nos aclara.

Antes de escribir se dispone a cumplir una serie de reglas, que él llama *protocolo*, jugando con la literalidad de la etimología: la primera hoja en blanco que se pega antes de comenzar un texto; y agreguemos, el momento en que su cuerpo está suspendido en-y-por el placer.

³⁴⁵ Marty, E., *Roland Barthes, El oficio de escribir*, Bs.As., Manantial, 2007, pp. 137-138.

³⁴⁶ Barthes, R., *El placer del texto y Lección inaugural*, Bs.As., Siglo XXI, 2008, p. 26. Cualquier semejanza con Nietzsche es pura certeza. En subrayado es nuestro.

³⁴⁷ Cfr. Capítulo Foucault, pp. 135-142; y véase nota 710 en p. 367, y p. 372-375.

³⁴⁸ Su obsesión controlada se desnuda cuando nos aclara que en su casa de campo ha reproducido exactamente los mismos espacios y los microlugares funcionales de trabajo que posee su casa de París, sin importar que sean en el mismo cuarto: lo importante no son los tabiques, sino las estructuras.

Una vez cualificado el espacio cada uno de los útiles que hacen a la escritura se acomodan en él; la lista que hace es delicadamente minuciosa: su manía con los instrumentos gráficos, los detalles de las marcas, la cantidad de lapiceras y lápices, la necesidad compulsiva de comprar nuevos; “Cuando los plumones aparecieron en el mercado, me gustaron mucho (el hecho de que fueran de origen japonés era un elemento más, lo confieso, para que me gustaran). Después me cansé de ellos, porque tienen el defecto de ponerse gruesos demasiado rápido. Utilicé igualmente la pluma: no la ‘sergentmajor’ que es muy seca, sino plumas más blandas como la ‘J’. En resumen, probé de todo...Salvo la punta ‘Bic’, con la cual decididamente no tengo ninguna afinidad. Incluso diría, con maldad, con un poco de maldad, que existe un ‘estilo bic’ que es verdaderamente una ‘orina-copia’, una escritura puramente transcriptiva del pensamiento.”³⁴⁹

Pero además “Debe haber primero una mesa (me gusta que sea de madera. Tengo una buena relación con la madera). Necesito un espacio libre lateral, es decir otra mesa donde pueda extender las diferentes partes de mi trabajo. Y luego necesito un lugar para la máquina de escribir y un pupitre para mis diferentes ‘mementos’, ‘microplannings’ para los tres días siguientes, ‘macroplannings’ para el trimestre, etc.”³⁵⁰ Otra vez, no podemos dejar de notar el análogo con las confidencias que nos hace Nietzsche en su *Ecce Homo*, dando referencias casi a cosas superfluas, que suenan casi frívolas y cotidianas, sobre qué es lo determinante e importante a la hora de producir pensamiento.

Escribir, como práctica de goce, puede saltarse el comienzo y el cuidado por el estilo, que no es sólo “escribir bien”; esta práctica se anuda y apunta a lo profundo del cuerpo, sin ocuparse del mero cuidado por lo estético, de lo prolijo o bello de lo escrito. Para escribir, para inscribir la *escripción* de ese cuerpo-en-goce es necesario respetar y acatar lo que ese cuerpo dicta: recibir, cobijar y refugiar hospitalariamente a ese pensamiento que no exige velocidad, ni tipeo; guardarle y otorgarle la espontaneidad material que reclama la justa belleza, y para esto “En definitiva, siempre vuelvo las buenas plumas fuente de tinta. Lo esencial es que puedan procurarme esa escritura suave a la que me aferro absolutamente.”³⁵¹

³⁴⁹ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p. 155.

³⁵⁰ *Ib.*, p. 156.

³⁵¹ *Ib.*, p. 155.

¿Qué escribir? (Barthes, el *écrivain*)

Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las
piedras sobre el borde del círculo: me exployo en redondo: todo mi
pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?

Barthes. R., *Roland Barthes por Roland Barthes*

Aunque Barthes no se sentía obligado teóricamente a asumir responsabilidades con el futuro y el devenir de la escritura, no dejaba de lado ciertos planteos revolucionarios, que excedían el registro de lo político: escribir será y estará ligado a “otra manera de sentir, otra manera de pensar” (cita muy cara al sentimiento nietzscheano, que aparecerá un par de veces más en este trabajo); he aquí el gesto verdaderamente revolucionario que nos propone, que no es más que figurar un deseo próximo que pone en cuestión y desbarata el presente en el que se lo enuncie. Esto es el colofón de sus “Diez razones para escribir” donde se ocupa de aclarar resumidamente que *escribir* no es una actividad ni normativa ni científica, que además carece de todo por qué y para qué, lo cual lo obliga a sólo enunciar sus propias razones:

- 1) “Por una necesidad de placer que, como es sabido, guarda relación con el encanto erótico;
- 2) Porque la escritura descentra al habla, el individuo, la persona, realiza un trabajo cuyo origen es indiscernible;
- 3) Para poner en práctica un ‘don’, satisfacer una actividad distintiva, producir una diferencia;
- 4) Para ser reconocido, gratificado, amado, discutido, confirmado;
- 5) Para cumplir cometidos ideológicos o contra-ideológicos;
- 6) Para obedecer las órdenes terminantes de una tipología secreta, de una distribución combatiente, de una *evaluación* permanente;
- 7) Para satisfacer a amigos e irritar a enemigos;
- 8) Para contribuir a agrietar el sistema simbólico de nuestra sociedad;
- 9) Para producir sentidos nuevos, es decir, fuerzas nuevas, apoderarse de las cosas de una manera nueva, socavar y cambiar la subyugación de los sentidos;

10) Finalmente, y tal como resulta de la multiplicidad y de la contradicción deliberadas de estas razones, para desbaratar la idea, el ídolo, el fetiche de la Determinación Única, de la Causa (causalidad y ‘causa noble’), y acreditar así el valor superior de una actividad pluralista, sin causalidad, finalidad ni generalidad, como lo es el texto mismo.”³⁵²

De estas razones preferimos resaltar aquellas que lo vinculan con el tema central de este trabajo, y que son afines con el pensamiento de Derrida: las número 1, 2, 3, 5, 8, 9 y 10. Entendemos que en éstas siete se abrevia gran parte del texto que comenzaremos a desplegar.

Hasta aquí, Barthes³⁵³ nos ha permitido modificar la asimetría valorativa tradicional que ponía al significado, al concepto o la idea que le da contenido, por sobre el significante, que le otorga la materia. Si pensamos los efectos de esto en la escritura claramente vemos que, desde Platón al menos (salvo honrosas excepciones), ésta fue más una depositaria que una productora de sentido; y el significante escrito, pensado como sustancia de expresión, sólo resultó de interés a los poetas y a los tipógrafos.

Pero, antes de seguir, cabe que hagamos unas mínimas aclaraciones con respecto a cómo entiende y cómo se relaciona Barthes con el lenguaje.

El objeto donde se inscribe el poder es el lenguaje, y rápidamente nos da más precisión al respecto: en la lengua; “el lenguaje es una legislación, la lengua es su código” nos aclara. Dejamos de ver y sentir el poder que hay en ella porque nos olvidamos que en toda lengua hay clasificaciones, que toda lengua es taxonómica, y que toda clasificación es arbitraria, opresiva, jerarquizante. El problema no es lo que podemos decir, sino aquello que no nos es permitido decir; no se trata tanto de comunicar, sino de sujetar, de regir: “Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.”³⁵⁴

³⁵² Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op. Cit.*, pp. 41-42.

³⁵³ Obviamente esto se da en un contexto temporal de revalorización y revisión de la escritura como materialidad y actividad política, que no podemos desarrollar como quisiéramos. Son varios los autores que podemos citar, pero a modo de ejemplo, señalamos unos pocos: Derrida, Ong, Chartier, Havelock y Lacan. Quizás falte aún un trabajo que intersecte y diferencie a estos autores en sus diferentes consideraciones sobre la escritura.

³⁵⁴ Barthes, R., *El placer del texto y La lección inaugural*, *Op. Cit.*, p. 96.

Ni bien es expresada la lengua ya está sirviendo a algún poder, y a esto Barthes le propone dos salidas:

1- el fascismo de la lengua se supera haciéndole trampas a la lengua y haciendo trampas con la lengua, y ahí está la literatura para demostrarlo.

2- el fascismo de la lengua se supera sólo con violencia, "...por la violencia que le permite superar las leyes que una sociedad, una ideología, una filosofía se otorgan para ser acordes a consigo mismas, en un hermoso movimiento de inteligibilidad histórica. **Este exceso tiene un nombre: escritura.**"³⁵⁵

Claramente podemos ver en ambos puntos que Barthes está equiparando y asimilando, como salida al fascismo, a la literatura con la escritura, y la explicación no tarda en venir: "Entiendo por *literatura* no un cuerpo a una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, **la práctica de escribir.**"³⁵⁶ (Y, además, esta práctica de escribir claramente posee notas deconstructivas) Esta práctica es la que (se) *hace* texto, tejido de significantes que van constituyendo obra: literatura = texto = escritura; y es *en el interior de este espacio*, en la escena de la mostración concreta de la lengua donde se la puede combatir, extraviar, hacerle trampas, descarriarla; y ¿no sería esta operación algo demasiado similar a la deconstrucción? Barthes prefiere llamarla estilo (personal) o crítica: "...pero hoy sólo puedo tratar de deshacer, destruir, dispersar el discurso disertativo en provecho de un discurso discontinuo."³⁵⁷

Su interés es denunciar y atacar, no sin violencia, los estereotipos culturales con los que nos condenamos a la repetición, a la repetición del saber, del mismo saber una y otra vez³⁵⁸; y para poder inventar lo nuevo debe ir más allá, debe provocar un desplazamiento: "En nuestro Occidente, en nuestra cultura, en nuestra lengua y nuestros lenguajes, hay que comenzar una lucha a muerte, una lucha histórica con el significado...Se la podría llamar "La destrucción de Occidente", en una perspectiva nihilista, en el sentido casi nietzscheano del término, como

³⁵⁵ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, p.17; el resaltado es nuestro.

³⁵⁶ Barthes, R., *El placer del texto y La lección inaugural*, *Op.Cit.*, p. 98; el subrayado es nuestro.

³⁵⁷ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p. 64.

³⁵⁸ "Y Lacan así como Derrida me confirmaron en esa paradoja en la que hay que creer: cada texto es único en su diferencia, aunque esté traspasado por repeticiones y estereotipos, por códigos culturales y simbólicos." *Ib.*, p.96.

una fase esencial, indispensable, inevitable, del combate, del advenimiento de ‘una nueva manera de sentir’, ‘una nueva manera de pensar’.”³⁵⁹

En una de las entrevistas que da, nos volvemos a encontrar con la última parte de la cita anterior³⁶⁰, ante la respuesta a qué sea y cuál la tarea crítica, como sacudida de los fetiches naturalizados: “Para destruir. En la medida en que no sé si se puede hacer otra cosa en el estado histórico actual. Pero en el sentido amplio del término, así como se habla de teología negativa, por ejemplo.” Sólo nos resta “perturbar, subvertir. Y para responder a su pregunta, creo que la crítica puede participar de una especie de gesto colectivo, de acto colectivo, que otros han retocado alrededor mío, cuya divisa sería esta frase extraordinariamente simple que posee un poder de subversión infinita y que es la famosa frase nietzscheana: ‘Una nueva manera de sentir, una nueva manera de pensar’.”³⁶¹

Plantear, sugerir o proponer una variedad de “deconstrucción” barthesiana³⁶² (si es que existiera algo como esto, y se me permitiera expresarlo) es más que una impertinente osadía teórica, que requeriría de otra tesis para demostrarla y moderar la imprudencia. Pero no podemos dejar de advertir que hay una aproximación en el modo en que trata con los textos, en el cómo los lee y cómo los rescribe, que se asemeja a la producción textual y a la propuesta derrideana; esto hace que nos animemos a sugerir que, si bien no hay una deconstrucción tal como la piensa y aplica Derrida a los campos de la filosofía, al menos encontramos (y proponemos) una serie de *efectos deconstructivos* barthesianos aplicados a la literatura como objeto, y que él pone en marcha con el ejercicio de escritura: “la *escritura*, que es, por su parte, desbordamiento, que arrastra al estilo hacia otras regiones del lenguaje y del sujeto, lejos de un código literario clasificado (código periclitado de una clase condenada).”³⁶³ O, al menos podemos concluir de esta cita un claro gesto de una anti-construcción, ya que para Barthes no hay posibilidad (ni deseo) de reordenar o reconstruir un texto luego de haberlo desmontado en un cosmos de significantes: su lectura es una búsqueda de diferencias, y una vez detectadas y reunidas, le imposibilitan volver al mismo texto, al texto original,

³⁵⁹ *Ib.*, p. 76.

³⁶⁰ La cita es por demás clara en referencia a su lectura-escritura de Nietzsche.

³⁶¹ *Ib.*, pp. 81-82.

³⁶² Por obvias razones de espacio (y tiempo) preferimos sólo esbozar esto, a modo de propuesta de trabajo futuro a desarrollar.

³⁶³ Barthes, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Op.cit.*, p. 85.

fundacional; operando las diferencias, no hay regreso y quedamos obligados a una lectura-escritura que no podrá detenerse, nunca.

Para nosotros estos *efectos* son parte de una estrategia que, ante todo, va contra la arrogancia³⁶⁴ y el fascismo de la lengua: no hay centro del lenguaje exterior, no podemos salirnos de él, pero sí podemos intentar esto: “La única respuesta posible no es ni el enfrentamiento ni la destrucción, sino únicamente el vuelo: fragmentar el texto antiguo de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos de acuerdo con fórmulas irreconocibles, de la misma forma que se desfigura una mercancía robada. Frente al antiguo texto, trato de borrar la falsa eflorescencia, sociológica, histórica, o subjetiva de las determinaciones, visiones, proyecciones; escucho el vuelo del mensaje, no el mensaje, veo en la obra el despliegue victorioso del texto significativo, del texto terrorista, dejando que se desprenda, como una piel ajada, el sentido establecido, el discurso represivo (liberal) que quiere cubrirlo constantemente.”³⁶⁵

Hace tiempo ya “Nietzsche [nos] ha hecho notar que la ‘verdad’ no era más que la solidificación de antiguas metáforas. En ese sentido, el estereotipo es la vida actual de la ‘verdad’, el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma canónica, constrictiva, del significado. (Sería bueno imaginar una nueva ciencia lingüística que no estudiase ya el origen de las palabras, la etimología, ni su difusión, la lexicología, sino el progreso de su solidificación, su espesamiento a lo largo del discurso histórico; sin duda esta ciencia sería subversiva, manifestando, más que el origen de la verdad, su naturaleza retórica, lingüística).”³⁶⁶ Una ciencia que luche contra los estereotipos, contra la momificación de las palabras en conceptos, una que luche contra lo que está sobreentendido³⁶⁷.

³⁶⁴ Debemos aclarar que la arrogancia de la lengua se contrasta con la “ostentación del lenguaje escrito”, que siempre pretende señalar algo distinto de su contenido y de forma individual, saltando su propio cerco. (Cfr. *El grado cero de la escritura*)

³⁶⁵ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, *Op.cit.*, pp. 16-17.

³⁶⁶ Barthes, R., *El placer del texto y La lección inaugural*, *Op.Cit.*, p. 58. ¿Por qué lo más relevante de esta cita está entre paréntesis? ¿qué es lo que queda suspendido, como en una voz medio pasiva? ¿será la repetición del gesto nietzscheano: “para oídos finos”?

³⁶⁷ Arribados a este punto, ya es insostenible la relación de Barthes con las teorías de Estructuralismo, del que -como vimos hasta acá- comienza a separarse.

Quizás esa “ciencia” es lo que él -en un principio- llamaba *semiología*³⁶⁸, desplazándose de su definición canónica de la ciencia que trata con los signos, con todos los signos. Cuando encomillamos ciencia lo hacemos para reparar y resaltar lo siguiente: otra vez la estrecha relación con Derrida en la voz de Barthes: “No creo que Derrida reconociera jamás haber querido fundar una ciencia, o haber pensado siquiera en ello; además, diría que tampoco yo. Efectivamente, en lo que a mí respecta, el llamado a la ciencia de la literatura, o a la artrología³⁶⁹, o a la semiología, siempre fue muy ambiguo, muy retorcido, y me animaría a decir *trucado* a menudo.”³⁷⁰ Esta aproximación en paralelo con Derrida en torno al concepto “ciencia” los liga nuevamente, en cuanto a que la deconstrucción también ha sido llamada (e interpretada como) “una ciencia negativa” que interroga y deshace los discursos de la metafísica, pero sin llamarse a sí misma “ciencia”. En la práctica escritural³⁷¹ Barthes realiza este desplazamiento por las redes significantes para descentrar el significado (occidental) que se retiene en los textos. En esto la tarea literaria y de escritura barthesiana se asemeja, nuevamente, a la compleja tarea gramatológica derrideana, aunque con fines diferentes, al ser ambas distintas maneras de apuntar hacia un más allá (¿utopía?). La confirmación es contundente: “Además de lo que le debo a Derrida, y lo que otros también le deben, hay lo siguiente, que me acerca a él si puedo decirlo, que es específicamente suyo: el sentimiento

³⁶⁸ Cabe que señalemos aquí una diferencia radical con la hermenéutica, y Barthes lo esclarece de manera breve, pero contundente: “...la semiología (¿debo precisar nuevamente que se trata de la semiología de quien aquí está hablando?) no es una hermenéutica: pinta en vez de excavar, *via de porre* en lugar de *via de levare*. Sus objetos predilectos son los textos de lo Imaginario: los relatos, las imágenes, los retratos, las expresiones, los idiolectos, las pasiones, las estructuras que desempeñan simultáneamente una apariencia de verosimilitud y una incertidumbre de verdad. Llamaría gustosamente semiología al curso de operaciones a lo largo del cual es posible -o incluso descontado- jugar con el signo como con un velo pintado, mejor aún, como con una ficción.” *El placer del texto y La lección inaugural*, *Op.Cit.*, p. 112.

³⁶⁹ Barthes en sus *Elementos de semiología*, “...al comentar el capítulo IV de la segunda parte del *Curso de lingüística general*, donde Saussure insiste sobre la idea de la lengua como el dominio de las articulaciones y el sentido un orden, pero este orden considerado esencialmente como *división* (para retomar sus propias palabras), usted postuló (‘utópicamente’) la absorción de la semiología en una nueva ciencia, la ‘artrología’ o ciencia de los repartos.” En *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p. 113. Y “...en lo que concierne a esa especie de ciencia de la división, de lo discontinuo, que llamaba un poco irónicamente ‘artrología’, quisiera decir que para mí, esas nociones de discontinuo y de combinatorio siguen siendo importantes y vivientes.” *Ib.*, p. 114. Claramente la “artrología” (como una “ciencia” de las articulaciones), que Barthes aplica a la literatura, se acerca a la tarea derrideana de una búsqueda de las “rupturas epistemológicas” y desarticulaciones que se producirían con la aplicación del proyecto gramatológico derrideano y en la experiencia de la escritura como deconstrucción y descentramiento del continuo de la historia de la metafísica.

³⁷⁰ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p. 113.

³⁷¹ Véase más adelante, *El Imperio de los signos*.

de participar (de querer participar) en una fase histórica que Nietzsche llama el ‘nihilismo’.”³⁷²

Definida desde su operación y su objeto, la semiología tradicional es un desprendimiento de la lingüística, una pequeña provincia dependiente de un poder central. Pero para Barthes la lingüística está en una grave crisis: por un lado, su exceso de formalismo; por el otro, está repleta, colmada hasta sus bordes (casi por explotar) de nuevos contenidos cada vez más numerosos, que la alejan de su campo original. Y su diagnóstico es por demás llamativo para nosotros: “...ya sea por un exceso de ascesis o de hambre, famélica o repleta, la lingüística se deconstruye. A esta deconstrucción de la lingüística es a lo que yo denomino *semiología*.”³⁷³ (No cabe que hagamos ningún tipo de resaltado, ya que la cita es por demás clara y afin a nuestra lectura propuesta).

La semiología trataría, según Barthes, con los desechos, con lo impuro que aparta y elimina la lingüística, con sus impurezas, con sus remanentes: “...nada menos que los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que está hecha la lengua activa.”³⁷⁴ Obviamente no podemos dejar de advertir el tono personal en esta elíptica definición que nos da Barthes de cuál sería, no sólo el significado sino la tarea, de *su* semiología. Su tarea es poner en ablande y desmontar los estereotipos que una sociedad ha producido, y que una/la historia (de la lengua, de la literatura, de la política, de la filosofía) ha canonizado para ser consumidos como sentido innato en la lengua: esto es una lengua trabajada por el poder (siendo este el primer objeto de la semiología), ya que “la deconstrucción de la lengua está cortada por el decir político, limitada por la antigua cultura del significante.”³⁷⁵ (Nuevamente no resaltaremos nada de esta cita, por demás explícita).

Y ese retorno que la semiología barthesiana hace al texto-escritura-literatura, lo hace porque es ahí donde encuentra el lugar donde se configuran las fuerzas de la huida hacia el des poder del lenguaje. Es en ese texto-escritura-literatura donde la semiología se obliga a trabajar con

³⁷² Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p. 115.

³⁷³ Barthes, R., *El placer del texto y La lección inaugural*, *Op.Cit.*, p. 106.

³⁷⁴ *Ib.*, p. 107. De aquí que Barthes prefiera remitir esta semiología a que quede absorbida por esta nueva “ciencia”: la artrología; véase antes nota 366.

³⁷⁵ *Ib.*, p. 16.

y desde las diferencias, donde se puede re-pensar el signo nuevamente, no sólo para que se vuelva nuevo, sino quizás, también para desencantarlo, deflacionarlo y hasta decepcionarlo. Para esto se vuelve sobre el signo, se deja cautivar por él, se hospeda y desde ahí lo trata, lo íntima y lo mimica en una nueva escritura.

Sabemos que toda escritura es siempre una rescritura, que no hay posibilidad para una escritura que no quede capturada y demorada por una relación de repetición, de comentario, de cita; pero en este eterno retorno aquello que regresa lo hace siempre de modo *diferente* (sin quererlo Barthes pone en ablande y disolución los últimos restos de la metafísica occidental [esto último es obviamente un pleonasma]). Contra este ya-siempre-escrito, Barthes nos ofrece la salida de lo neutro: la posibilidad de un sujeto de escapar al estereotipo, a la generalidad de la mera repetición, a lo ya-dado, y lo abre a la libertad del lenguaje, a una nueva ética, en fin, una inédita escritura novedosa.

Esta nueva escritura sería una escritura particularmente única y distinta: **la escritura de lo neutro**. Entonces ¿qué es escribir lo neutro? Recapitulemos, revisemos, aclaremos y amplíemos lo que venimos escribiendo: hasta aquí hemos visto en los pliegues que la irrupción del pensamiento nietzscheano (primero vía Deleuze, luego lectura de primera mano), las lecturas de Lacan (y obviamente Derrida), sumado al estremecimiento y a la conmoción que le provocará su versión de Japón (desarrollada unas páginas más adelante) como experiencias de lectura, Barthes tomará un desvío que modificará su tarea: un cambio en el tratamiento de los signos, en la relación con estos; o, lo que es lo mismo en este caso, un cambio *ético*³⁷⁶: “Lo que busco en la preparación del curso es una introducción al vivir, una guía de vida (proyecto ético): quiero vivir según el matiz.”³⁷⁷ Esta ética es la que le impondrá una tarea inmensamente voluminosa e intempestivamente abrasiva: desbaratar el paradigma de Occidente. Y ¿cómo sería posible deshacer, desarmar, desmontar el paradigma occidental? Una respuesta hemos intentado dar con Derrida, la otra apunta hacia lo neutro barthesiano.

³⁷⁶ Ya a esta altura debemos señalar que la ruptura con el Estructuralismo está claramente consumada, tanto temática como metodológicamente hablando.

³⁷⁷ Barthes, R., *Lo neutro*, Bs.As., Siglo XXI editores, 2004, p.56. Cfr. nota 64.

Hasta aquí hemos presentado a un Barthes de las disyunciones, al del movimiento del pensar resolviéndose por luchas de oposiciones complementarias (placer/goce, significado/significante, *écrivain/écrivain*, etc.) que se resolvían en una instancia de abstencionismo, de *epojé* de sentido, lo que le provoca una tensión entre conformar el paradigma o destruirlo. Una respuesta será claramente nietzscheana: “El neutro soporta también el peso de la gramática de la cual es difícil descargarse: ni masculino ni femenino (género), ni pasivo ni activo (acción). El neutro tiene una faz negativa e incita dos postulaciones, la mala o reactiva como consecuencia del imperio de la facticidad y de la contingencia, y la faz positiva, la simplicidad ética y estética.”³⁷⁸ ¿Cómo definir, entonces, sin posibilidad de ser sujeto, pero tampoco objeto, sin ser un agregado de ambos? Esta nueva entidad heterodoxa del interior del lenguaje, que corroe la lógica y desmenuza la gramática, es ni lo uno, ni lo otro, *ne-uter*, lo neutro: “La referencia a lo neutro abre un campo semántico absolutamente inédito. Ello explica la hostilidad, o al menos la incompreensión, que la íntegra tradición filosófica le demostró, a tal punto que ‘se podría interpretar toda la historia de la filosofía como un esfuerzo por aclimatar y atemperar lo ‘neutro’ sustituyéndolo por la ley de lo impersonal y el reino de lo universal, o bien rechazar lo neutro afirmando el principio ético del Yo-Sujeto, la aspiración mística de lo Único Singular’.”³⁷⁹ La separación entre literatura y filosofía queda invalidada, y la disolución entre ellas, activa; más aún, nos sale “Al encuentro de lo neutro, antes y acaso mejor que el pensamiento, fue **la escritura**: esa forma de expresión que, a la inversa de la palabra hablada, halla su propio sentido último no al ‘hacer obra’, sino al desactivarla o ‘des-obrarla’, exponiéndola a su irremediable pérdida de dominio. No por casualidad, desde siempre, ‘escribir equivale a pasar de la primera a la tercera persona’...”³⁸⁰

Otra respuesta posible viene vía el taoísmo, de su especie de ataraxia, y otra de esa especie de anomia que encuentra en el *satori* del Zen. Y es en este intento de Barthes de responderse *qué queda entre* la disyunción y la conjunción, donde se nos aparecen de nuevo los **efectos deconstructivos**, o la anti-construcción: cuando Oriente, el Oriente de Barthes, hace su aparición como un imperio de signos, de signos vacíos y neutros. A lo que nosotros llamamos

³⁷⁸ *Ib.*, p.28. Cfr. Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

³⁷⁹ Espósito, R., *Tercera persona, Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Bs.As., Amorrortu editores, 2009, p. 185.

³⁸⁰ *Ib.*, p. 188. El subrayado es nuestro.

efectos deconstructivos Barthes prefiere pensarlo como “exención de sentido”, y le dedica un pequeñísimo capítulo en el *Imperio de los signos*, que comienza contundentemente: “Todo el Zen sostiene una guerra contra la prevaricación del sentido... dicho de otro modo, la vía budista es precisamente la del sentido obstruido: el arcano mismo de la significación, a saber, el paradigma, se vuelve *imposible*.”³⁸¹ Barthes recurre al zen porque allí encuentra un modo de desbaratar al paradigma occidental, como una salida (y propuesta) de escapar de una cultura sostenida en la univocidad del signo y en su autoritarismo. Y encuentra en los artefactos de esta doctrina una ausencia de dios, la posibilidad de pensar otro modo del silencio (ya no como detención del lenguaje lleno, profundo o místico), una hiperestesia simbólica y la superposición de capas de sentido: el zen se le revela como “una inmensa práctica destinada a detener el lenguaje”, a suspender el lenguaje. La forma eminente de esto será en la brevedad del haiku (haikai, dice Barthes) como la “rama literaria” (o expresión más estética) del zen: “En el haiku, la limitación del lenguaje es objeto de un cuidado para nosotros inconcebible, pues no es cuestión de concisión (es decir, de abreviar el significante sin disminuir la densidad del significado), sino por el contrario, obrar sobre la raíz misma del sentido, para lograr que este sentido no huya, no se interiorice, no se haga implícito, ni se descuelgue ni divague en el infinito de las metáforas, en las esferas del símbolo.”³⁸²

Barthes recurre a Japón, al zen y al haiku para arribar a ese “Oriente” (su “Oriente”, su “Japón”) y para esto debe desmontar lo que en él queda del paradigma³⁸³ occidental, y “¿Qué es un paradigma? Una oposición de términos que no se pueden actualizar al mismo tiempo. El paradigma es muy moral: cada cosa a su tiempo, no mezclamos, etc., y así es como se crea el sentido, que es fuente de ley, de claridad, de seguridad.”³⁸⁴ Ahora sí podemos escuchar la clase de Barthes: “Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro.”³⁸⁵ Pensar en anular el binarismo, liberarlo a una ética de la elección para producir sentido, nuevo, que retorne, pero

³⁸¹ Barthes, R., *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 98.

³⁸² *Ib.*, p. 101.

³⁸³ “¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido.” En *Lo neutro, Op.cit.*, p. 51; cabe señalar que, *casualmente*, el ejemplo que elige Barthes para ilustrar dónde hay paradigma y dónde no, comienza con “En japonés...”; Cfr. p. 51.

³⁸⁴ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola, Op.cit.*, p. 175.

³⁸⁵ Barthes, R., *Lo neutro, Op.cit.*, p. 51.

siempre diferente; ir contra ese paradigma “...que es el motor del sentido; allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido → dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo a consumir.”³⁸⁶

Claramente lo neutro es una batalla contra el implacable binarismo paradigmático de Occidente, una tarea de desmontaje del sentido tan caro a nuestra cultura, que concluye sostenido en una moral que asume sus responsabilidades éticas trasponiendo estas producciones binarias de sentido. En las filas de este combate se enlistan Nietzsche y Blanchot³⁸⁷, que a su modo singular han pensado intempestivamente contra-sistema, no sólo como mera oposición ni resolución dialéctica, sino como disolución; en otras palabras, “contra el sistema” quiere decir para nosotros contra el cuerpo de doctrinas formado por conceptos y principios que se articulan, desarrollan y despliegan lógicamente y retóricamente, y que, por ser cerrado sobre sí mismo (monosémico) es en su origen dogmático-teológico (o hay un ser, o hay un dios; el que sea) y por lo tanto exige el binario de esa primera verdad revelada, que se aplica a la realidad a través del lenguaje transparente comunicacional y hace-mundo con su catecismo. Para ellos tres “Pensar en Neutro es dislocar, fisurar, desacomodar e incomodar dichas dualidades produciendo angustia e incertidumbre pero a la vez alegría y aventura.”³⁸⁸

Pensar lo (en) neutro es pensar en aquello que se aloja en la barra que separa axiológicamente un concepto del otro, de su alteridad polarizada y resuelta como antítesis; es pensar en aquello que se sustrae siempre, que se nos escapa en su diferencia. Contra todo lo que está dado, contra aquello que se ordena cómodamente en el discurso y nos conforta, lo neutro lo incomoda, lo hace rotar, lo pone en red, lo flexibiliza, lo modifica y lo transforma. Lo neutro no es el medio ni la mediación entre los opuestos occidentales: “Lo *Neutro* es pues lo opuesto a la *Media*; esta última es una noción cuantitativa, no estructural; es la imagen misma de la opresión que el mayor número hace sufrir al menor número; tomado en un cálculo estadístico,

³⁸⁶ *Ib.*, p. 51.

³⁸⁷ Cfr. Blanchot, M., *El paso no más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.

³⁸⁸ Simón, G. (compiladora), *Coreografías de lo neutro, Escritos sobre literatura argentina*, Córdoba, Portaculturas, 2015, p. 24.

lo intermedio se llena y atasca el sistema (como ocurre con las clases *medias*); lo neutro, por el contrario, es una noción puramente cualitativa, estructural; es lo que *despista* al sentido, a la norma, a la normalidad.”³⁸⁹ Destejer una tela, una de 2500 años de tradición no es una tarea fácil, separar hilo por hilo para poder observar y tocar con los dedos los matices que enredaban, palpar un moaré³⁹⁰ pero también percibir el *efecto moaré* sobre el tejido. Lo neutro posibilitaría así donarnos el lujo del desplazamiento del lenguaje: la *diaphorá*³⁹¹, palabra griega que usa Nietzsche³⁹² (otra vez) para señalar un “diferendo”, una “diferencia” y que Barthes traduce como “matiz”. La literatura, o lo que es lo mismo, la escritura será el lugar paradisiaco para hallar matices, y vivir de acuerdo a ello es el desafío ético, como modo-de-vida, que encara Barthes: llegar al desapego del sentido, devenir una especie de “asceta budista” occidental por fuera de la arrogancia fascista de la lengua.

La aporía no se resuelve, no debe ser resuelta, ya que la mostración de lo neutro, su presentación y su nominación exigen no definirlo; habrá que destejer minuciosamente, desenhebrar y descoser la trama del sentido hasta llegar a percibir el vacío que la sostiene (*¿satori?*). Ahora lo neutro ha de(con)struído la falsa solidez del paisaje occidental del sentido, no hay escena posible salvo el desamparo del vacío, de la plenitud de los signos vacíos.

¿Y no sería esto *en neutro*, acaso, *lo que queda* una vez acontecida la deconstrucción?

Temo que no vamos a
desembarazarnos de Dios porque
continuamos creyendo en la gramática...

F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*.

³⁸⁹ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola, Op.cit.*, p. 129.

³⁹⁰ Tela tejida en forma de franjas superpuestas, de líneas de distintos tamaños, que produce un efecto como de agua. La superposición de esas rejillas devela un patrón de interferencias que provoca una curiosidad visual, ante el efecto geométrico de distorsión provocado por la distorsión de dos patrones de tramas distintos y superpuestos.

³⁹¹ Si algo faltaba para persuadirnos de llevar adelante el trabajo prometido, era la aparición concreta de una *différence*, de un “matiz” que permitiera diferir el sentido de un signo a otro. Los tácitos *efectos deconstructivos* ya han quedado clara y concretamente expresos.

³⁹² Cfr. Nietzsche, F., *Consideraciones intempestivas*, “Schopenhauer como educador”.

Incipit travesía: la bisagra japonesa

Sabido es que Barthes viaja a Japón en 1966, vuelve en 1967 y en 1968, y producto de estos viajes será su *Imperio de los signos*³⁹³. No obstante, debemos señalar que, a diferencia de otros viajeros a Oriente (desde los surrealistas hasta Henri Michaux) Barthes produce un corrimiento de esa tradición al desplazar el sentido de los libros de viaje: su *Imperio* no es un libro que hable sobre Japón, sino *una ficción*, un Japón imaginario, uno construido con signos; pero que conserva su nombre real: es una ficción situada que se inserta en un mundo real, modificándolo, embelleciéndolo hasta en sus detalles más cotidianos.

“Si de algún modo ‘el imperio de los signos’ trastorna una forma de occidentalidad, no lo hace por antítesis sino por suspensión.”³⁹⁴ Esta *suspensión* de Occidente nos permite acceder y habitar, sin conflictos ni oposiciones, al Japón ficcional barthesiano que nos dona, además de un cuestionamiento al paradigma occidental, una venturosa *estadía poética*. Lo que ha venido intentando Barthes en su tarea es fisurar el discurso occidental, tanto en sus fundamentos (conceptos, ideas) como es sus formas elementales de despliegue (estética, política, moral): “En nuestro Occidente, en nuestra cultura, en nuestra lengua y nuestros lenguajes, hay que comenzar una lucha a muerte, una lucha histórica contra el significado... Se la podría llamar ‘La destrucción de Occidente’, en una perspectiva nihilista, en el sentido casi nietzscheano del término, como una fase esencial, indispensable, inevitable del combate, del advenimiento de ‘una nueva manera de sentir’, ‘una nueva manera de

³⁹³ A diferencia de algunos críticos tomamos al *Imperio* como una *contra-mitología*, como uno de los pocos textos en lo que Barthes fue totalmente fiel a su propia teoría. Lo consideramos su único libro, ya que los demás son recopilaciones de artículos publicados con anterioridad. En otras palabras, para nosotros habría muy pocos “textos barthesianos”, si nos atenemos a lo que estrictamente él mismo manifestaba que debía ser la escritura (de tonalidades hedonistas) de ellos; y los ordenamos sin respetar su fecha de aparición, pero sí formando un *corpus* cada vez más manifiesto de nuestra posición de lectura:

- a. *Fragmentos de un discurso amoroso*: la escritura del fragmento que deriva en una afectividad que va deshaciendo al sujeto Barthes, hasta hacer aparecer el texto Barthes: el tejido de los goces
- b. *Roland Barthes por Roland Barthes*: por el efecto opuesto y complementario con el anterior: la pretensión de escribirse y leerse los retazos de una vida propia, reuniendo las piezas a medida que se desarticulan
- c. *El placer del texto*: obviamente por el modo fragmentario y la digresión de una escritura que sólo habla y escribe de él mismo, pero además como la exposición de una teoría de la lectura y la textura
- d. *El imperio de los signos*: **su texto**, extremo, la plenitud de *su* escritura, su cumbre más bella y elegante, en la que comprime 20 años de su vida, su escritura neutra: el placer + el significante vacío= texto de felicidad.

³⁹⁴ Marty, Éric, *Roland Barthes, El oficio de escribir*, Bs.As., Manantial, 2007, p. 132.

pensar’.”³⁹⁵ La única manera de llevar adelante esa destrucción es realizarle un *vaciamiento*, *hacerle vacío a los signos* para poder suspender el sentido, y esto no sólo se sostiene en una cuestión metodológica o simplemente estética, sino que reclama y exige una política y una ética: **una ética del signo vacío**, en la que su forma está vacía, pero presente, y su significado ausente pero pleno; una atractiva *kenosis*, pero sin la carga mística.

Esta fisura en el registro simbólico, este tratamiento extraordinariamente delicado y sutil con el signo, este arte de vivir, Barthes lo encuentra en Japón, como alteridad absoluta, y su modo de habitar y relacionarse con sus signos, además de su régimen de sentido de la vida cotidiana japonesa (comida, vestido, teatro, pequeñas mitologías). De este modo “Japón ofrece el ejemplo de una civilización en donde la articulación de los signos es extremadamente fina, desarrollada, donde nada se deja al no signo; pero este nivel semántico, que se traduce en una extraordinaria fineza en el tratamiento del significante, no quiere decir nada, de alguna manera no dice nada: no remite a ningún significado, y sobre todo a ningún significado último, expresando así la utopía de un mundo a la vez estrictamente semántico y estrictamente ateo.”³⁹⁶ La cercanía de esta reflexión con los tonos reflexivos nietzscheanos sobre el lenguaje y su fondo o fundamento en dios, son por demás elocuentes y nos eximen de esforzarnos en contrastarlos.

Según Barthes las peculiaridades históricas de Japón marcan su ausencia de monoteísmo, lo que permitió un sistema que permanece inmerso enteramente en el significante, funcionando sobre el retroceso continuo del significado; para nosotros, occidentales, la liberación del significante está bloqueada y reprimida desde hace dos mil años por el desarrollo y avance de la cultura monoteísta creadora de hipóstasis (Hombre, Dios, Sustancia, Mundo): Occidente es una fábrica indetenible de significantes, pero los rechaza al mismo tiempo. Occidente, como imperio del sentido, se hunde hasta el fundamento de dios, que como una pirámide invertida llena e inunda a sus signos. Oriente (mejor dicho: Japón) es *el imperio de los signos*, entendiendo que estos signos están vacíos y que el ritual carece de dios: un imperio que se hunde en un vacío que lo eleva. Este análisis resguarda que Barthes caiga en una forma extrema de exotismo nipón: “No miro amorosamente hacia una esencia oriental, el Oriente

³⁹⁵ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p. 76.

³⁹⁶ *Ib.*, p. 74.

me es indiferente, me proporciona tan solo una reserva de rasgos cuyo despliegue, el juego inventado, me permite ‘acariciar’ la idea de un sistema simbólico inaudito, totalmente desprendido del nuestro.”³⁹⁷

Occidente y Oriente no serían “realidades” a las que podríamos comparar acercándolas, y oponiéndolas, desde la filosofía, la religión, la política o la estética; lo que más atrapa “...en la consideración del Oriente, no es a otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque esto pudiera parecer muy deseable); sino a la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos.”³⁹⁸

Debemos aclarar que el Japón del que habla Barthes es su versión personal y singular de Japón concreto, tecnologizado y capitalista; el de él es uno fantasmático, ficcionalizado, imaginario, una suma de rasgos, de formas, texturas y elementos: un texto a leer, **el país de la escritura**. Y esa suma de signos que forman el Japón barthesiano es un lujo semántico que exige una *ética del signo* para poder ser leído como un conjunto de significantes vacíos. Nunca paseó como turista por Japón, la figura del *flâneur* lo describiría mejor: un paseante sin rumbo, sin destino final, sin objetivos, que permanece abierto a las cuestiones e impresiones que le-salen-al-paso. La experiencia del explorador que hace su recorrido por las superficies, porque supone que son más reveladoras que la profundidad; es que en la superficie circulan mejor los deseos y lo real no está sumergido, ocultado o enterrado en las profundidades del sentido (aquí no es necesaria la hermenéutica) que lo mistifica, lo oscurece o lo trata de desaparecer. Su tarea se parece también al trabajo del etnólogo; pero sin duda alguna, lo leyó como semiólogo y lo escribió como un escritor; lo que leyó respondía a una lógica: *la del vacío* que se corresponde con *la acción del trazo*.

Trazar es ejecutar una forma por el solo hecho de ser forma (vacía), sin la exigencia de significaciones posteriores; así se *trazan* no sólo lo erótico de los ideogramas japoneses, sino también la comida, el teatro, el haiku, la arquitectura, etc. Trazar es hacerle un borde, un respunte de lenguaje al vacío. Y Japón provocó a Barthes a escribir este vacío, lo puso en situación de escritura: “Esta situación es, en sí misma, el lugar donde se opera un cierto estremecimiento de la persona, una inversión de las antiguas lecturas, una sacudida del

³⁹⁷ Barthes, R., *El imperio de los signos*, Op. Cit., pp.7-8.

³⁹⁸ *Ib.*, p.8.

sentido, desgarrado, extenuado hasta su vacío insustituible, sin que el objeto nunca deje de ser significante deseable. La escritura es, en suma, a su manera, un *satori*: *el satori* (el acontecimiento Zen) es un seísmo más o menos fuerte (en ningún momento solemne) que hace vacilar al conocimiento, al sujeto: realiza un vacío de palabra. Y es también un vacío de palabra lo que constituye la escritura.”³⁹⁹

El trazo gráfico depende de la mano, que, a la manera de un gesto de artista, ejecuta un “accidente controlado”, en el que el rasgo debe ser trazado de un solo movimiento, de una vez por todas, sin posibilidad de corrección; y sus posibilidades de graficarse dependen también de las cualidades del papel y la tinta. Su inscripción está pre-determinada de antemano por el vértigo de un impulso, y esto hace que no sólo se trate de leerlo, sino más bien de rehacer y remontarse a los recorridos y al gesto de la mano que lo ha escrito: gesto y palabra se pliegan sobre la textura de un cuerpo.

Trazar los signos desde el vacío (neutro) involucra e insinúa una *ética* semántica y atea: un nihilismo nietzscheano (depurado por Barthes) y aplicado a la realización de una moralidad sin centro, vacía: obviamente, aquí se ha quebrado nuestro universo simbólico; “El signo japonés es fuerte: admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o racionaliza. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el *fondo* en estos significantes que reinan *sin contrapartida*.”⁴⁰⁰

La conclusión teórica de estos precipitantes no tarda en decantar: se trata de una depuración del sentido, o mejor, de su exoneración; “...lo que de un modo preciso y cuidadoso es dado a leer es que no hay nada ahí que leer; se encuentra de nuevo aquí esa *exención de sentido* que apenas podemos comprender, ya que, entre nosotros, atacar el sentido es esconderlo o invertirlo, pero jamás ausentarlo.”⁴⁰¹ Quizás sea necesario apelar a una explicación más amable de qué va esta ruptura del sentido y Barthes lo expresa, como ya vimos, recurriendo al haiku⁴⁰²: “Siendo completamente inteligible, el haiku no quiere decir nada, y es a causa de

³⁹⁹ *Ib.*, p.10.

⁴⁰⁰ *Ib.*, p.3.

⁴⁰¹ *Ib.*, p.84.

⁴⁰² El tema de la *exención de sentido* y el haiku será desarrollado más adelante, en la segunda parte de este trabajo, cuando tomemos al haiku como caso para explicar la *escritura vacía*. Debemos señalar que Barthes le dedica solo 5 páginas en *El Imperio de los signos*, *Op. Cit.*, pp. 98-102; y aparece, de modo implícito, en toda la reflexión que hace sobre el haiku en *La preparación de la Novela*, Bs. As., Siglo XXI, 2005, véase pp. 59-137.

esta condición doble por lo que parece estar ofreciéndose al sentido, de un modo particularmente disponible, servicial... la ‘ausencia’ del haiku... apela a la subordinación, a la ruptura, en una palabra, de la mayor codicia: la del sentido.”⁴⁰³

La lucha por no perder el sentido ha caracterizado a Occidente, desde Platón en adelante, y marca claramente la intención de posponer y dejar de lado al significante para realzar al significado, o la idea o el concepto: es decir, el contenido por sobre la materia que lo expresa. Barthes enuncia esto de un modo tan bello como seductor, y a la vez destructivo y demolidor del paradigma occidental del sentido: “**Occidente impregna cualquier cosa de sentido**, al modo de una religión autoritaria que impusiera el bautismo por poblaciones; los objetos de lenguaje (hechos con la palabra) son evidentemente conversos de pleno derecho: el sentido primero de la lengua apela, metonímicamente, al sentido segundo del discurso, y esta apelación tiene el valor de obligación universal.”⁴⁰⁴ Contra toda posibilidad de mostrarnos los vacíos del lenguaje, y por el *horror vacui* que nos causa, los occidentales hemos diseñado una serie de significaciones que tratan de llenar esos agujeros; esas elaboraciones de signos activos son: la metáfora, el silogismo, el razonamiento y el símbolo; pequeñas maquinarias de *dar sentido*, de reponerlo ahí donde falta, de hacerlo aparecer donde haga falta; mientras lo que está proponiendo Barthes es suspender el lenguaje, sacudir y dejar caer el sentido más que fracturarlo por penetración, no provocarlo. Ese momento en el que el lenguaje cesa, se detiene en su silencio, revela no sólo esta *exención de sentido* (en la que el lenguaje se va abriendo por capas superpuestas de sentido, como un hojaldre de los símbolos) sino la verdad de su forma: **es vacío**. Ya no se trata de detener el lenguaje oponiéndolo a su silencio, sino más bien de encontrarle un matiz, un mate, **un neutro**; no resolverlo como si tuviera un sentido, ni como si no lo tuviera o fuera un absurdo, se trata más de acordar la suspensión pánica de todo lenguaje, no para anularlo sino para medirlo, para tantearlo, para pesarlo: es atacar al símbolo como operación semántica. Esta medida del lenguaje es inapropiada a todo Occidente: no es oponer largo a corto, o extenso a breve, es la obligación retórica de desbordar siempre desproporcionada y exageradamente el significante y el significado, “...ya

⁴⁰³ *Ib.*, p.93.

⁴⁰⁴ *Ib.*, pp. 94-95.

sea ‘diluyendo’ al segundo bajo las olas habladoras del primero, ya sea ‘profundizando’ las formas hacia las regiones implícitas del contenido.”⁴⁰⁵

La concisión, la brevedad y la reducción del significante sin disminuir la densidad del significado se complementa (sin necesidad de oposición) con una labor sobre la raíz misma del sentido, para que éste no huya a refugiarse al interior del discurso, ni se oculte, se haga implícito o se escape en las metáforas, ni se pierda en los bordes del símbolo: aquí ya no hay necesidad de hermenéutica alguna.

De este modo, Japón, el Japón de Barthes, se devela como una bisagra: marca un cierre y a la vez se muestra como apertura; esto fue Japón para él, la experiencia de la conclusión de una serie de temas teóricos, y la inauguración de un modo nuevo de pensar y escribir bajo el imperativo estético-existencial nietzscheano: “una nueva manera de sentir, una nueva manera de pensar”. El semiólogo habrá de elegir un nuevo estilo de escritura, una entre la del *écrivain*, que escribe textos del goce o la del *écrivain* y sus textos del placer; o la fatal oscilación entre ellas que lo empuja a tomar una decisión inevitable como finalidad: “Mi intención es deconstruir la disertación, desangustiar al lector y reforzar la parte crítica de la escritura, haciendo tambalear la noción misma de ‘sujeto de un libro’.”⁴⁰⁶ Lanzarse decididamente a una experiencia de deriva de la escritura es dejarse, permitirse y afiliarse al azar, pero con el cuidado de que este gesto de abandono de la lógica no se vuelva mecánico a su vez. Para prevenirse de esto Barthes toma prestado del zen su “accidente controlado”⁴⁰⁷, que preferimos puntualizar del modo siguiente: para nosotros (cosa que desconocemos si lo compartimos con Barthes) escribir en japonés “es más bien una manera de disolución, de hemorragia del sujeto en un lenguaje parcelado, atomizado, disgregado hasta el vacío.”⁴⁰⁸ Esto puede ser tomado como un buen intento de definición provisorio para **experiencia**: Barthes hizo experiencia de Japón, es decir, se salió-de-sí, se desasí al desprenderse de su ser-sujeto sin posibilidad de retorno a ese sí-mismo anterior; esta des-subjetivación se va dando en tanto va escribiendo y experimentando su Japón, en tanto *lo* problematiza y *se*

⁴⁰⁵ *Ib.*, p.102.

⁴⁰⁶ Barthes, R., *El grano de la voz*, *Op.Cit.*, p.158. Por obvios motivos, nuevamente nos eximimos de Cfr. con Derrida.

⁴⁰⁷ Véase en p. 371.

⁴⁰⁸ Barthes, R., *El imperio de los signos*, *Op.Cit.*, pp. 12-13.

problematiza, en tanto pudo lograr escribir en neutro, neutralizarse y así resolver amorosa y tramposamente el conflicto del sentido.

Llevar la escritura hasta el exceso de su despliegue es volverla sobre sí, y volverla sobre sí es hacerle el pellizco al cuerpo, a la carne que lo sostiene y que le provee de materialidad a lo escrito. En Barthes hay siempre presente un cuerpo, él *es un cuerpo*; él *es lo que escribe*, ya no sujeto, sujeto a nada: “La escritura es el espacio privilegiado, aunque no el único, de ese proceso de despersonalización. Vimos que es también tarea de la filosofía, si no la de pensar lo neutro -no objetivable en cuanto tal-, la de pensar *en* neutro, esto es, fuera de las consabidas dicotomías sujeto/objeto, ser/nada, trascendencia/inmanencia.”⁴⁰⁹

El “sujeto” Barthes no es sustancial, no es una persona: es un cuerpo, y está constituido por una serie de *bio-grafemas*: no protagoniza una biografía, es el soporte de una cantidad de detalles tenues, de gustos, de pequeños placeres, de deseos; por eso está siempre en dispersión, como un puñado de partículas de cenizas mortuorias lanzadas al viento. A medida que escribe, *se* escribe, se inscribe; es decir, se des-hace como sujeto para hacer el texto “Porque si por una dialéctica retorcida debe haber en el Texto, destructor de todos los sujetos, un sujeto digno de amor, este sujeto está disperso, como las cenizas que se arrojan al viento tras la muerte...”⁴¹⁰; (se) va inscribiendo en esos biografemas, que lo constituyen, y en esa pérdida anuncia el relampagueo del texto que escribe. Es imposible pensarle a Barthes un corte entre la escritura y su transferencia y relación directa con el cuerpo y con un sujeto desvaneciéndose: “...si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir ‘biografemas’, cuya distinción y movilidad podrían viajar libre de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión...”⁴¹¹

La oración final de este capítulo (si es que esto fuera posible de realizar) debería lograr resumirlo en unas pocas palabras, quizás una breve fórmula, para atenernos más que a su teoría, al placer barthesiano, y creemos que sería algo así:

⁴⁰⁹ Espósito, R., *Tercera persona, Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, *Op.cit.*, pp. 189-190.

⁴¹⁰ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, *Op.cit.*, p. 15. Cfr. cita 1.

⁴¹¹ *Ib.*, p. 15.

estética existencial de la ausencia = significante vacío + sujeto vacío + exención de sentido,
y viceversa.

La *ascesis* caligráfica de Oriente: Las derivaciones y variaciones éticas y estéticas: marcas de subjetividad en lo escrito como salida al logocentrismo

Preludio Babel (o el laberinto de las escrituras). Breve introducción genealógica de la escritura

“Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender *mi* lenguaje?”

Borges, J.L., *La biblioteca de Babel*.

La pregunta inquietante, que nos provoca, ¿por qué la escritura no tuvo su Babel? y los intentos de respuestas, serán lo que nos permita ordenar esta sección del trabajo que trata de nuestra deliberada selección de las incontables, heterogéneas e interminables historias de la escritura. Babel será, para nosotros, un indicio, una sospecha y hasta una objeción o refutación a estas innumerables historias. Y una posibilidad: la de indagar *por detrás*, en lo silenciado y olvidado de estas historias: justamente, aquello que les da el nombre, su existencia y su fatalidad.

Babel, como nombre, como mito o paseo⁴¹², nos marca que, una vez más, hemos llegado confusamente tarde al lugar de partida del mito del origen del mito; a advertir que el orden de la arquitectura confronta aquí con su deconstrucción. Si a ese confuso comienzo, siempre desplazado, con las posibilidades que daba esa lengua se lo llamó “confusión”, debemos sospechar que una lengua confundió en una traducción aquello que debía permanecer intraducible: Babel; “Y sin embargo, ‘Babel’, acontecimiento en una única lengua, aquella en la que aparece para formar un ‘texto’, tiene también un sentido común, una generalidad conceptual.”⁴¹³ Por esta razón, más que por las construcciones lingüísticas que se erigieron

⁴¹² El título del texto de Derrida en francés, *Des tours de Babel*, nos permite desmoronar *tours* y pensarla no solo como una construcción en altura, edificio o torre, sino también como paseo, caminata o dar una vuelta (*J'aimerais bien faire le tour du monde/ Allons faire un tour au village! / La Terre fait le tour du Soleil*). Y hemos preferido reforzar ese último sentido de darle-una-vuelta al tema, un paseo lúdico, como un *flâneur* de la escritura.

⁴¹³ Derrida, J., *Psyché, Invenciones del otro*, “Babel”, *Op.Cit.*, p. 222.

con los escombros de este edificio, debemos preguntarnos por lo cualitativo de las deconstrucciones que provocó en las diferentes lenguas.

La necesidad, una vez más, del mito y de los tropos que nos desplazan hacia un edificio de estructura vacía, donde se replegaría el lenguaje sobre sí tantas veces que forma gruesas columnas y paredes, cobrando espesor a medida que se materializa en escritos. Pero la adición de cada piso de esta torre, paradójicamente, sólo nos muestra su inacabamiento, su imposibilidad de concluirse completamente, de una arquitectura sin consumir; y la vana pretensión de llegar a las alturas que permitan contemplar el rostro del significante absoluto, del cual ha sido desterrada la diáspora semiótica.

Una necesidad trópica que intenta salvar la confusión de la filosofía, que ha devenido incapaz de ofrecer un suelo sólido y estable (*Grund*) para intentar una nueva arquitectura conceptual. Tratar de construir sobre este terreno poco firme ha sido un desafío de algunos nostálgicos pensadores contemporáneos, quienes, en general, han dejado sus pensamientos a-medio-terminar: como la torre de Babel, un inacabado intento de totalización que muestra, por un lado, una parte inacabada, y por otro, el gesto de que siempre se está haciendo (aunque sea partiendo de sus ruinas), lo que les provoca una irremediable y pesimista melancolía. Una “Torre de Babel en la que las lenguas y escrituras múltiples chocan o pasan unas a otras, se transforman, y se engendran desde su alteridad más irreconciliable, más afirmada también, pues la pluralidad aquí no tiene fondo y no es vivida como negativa, en la nostalgia de la unidad perdida.”⁴¹⁴

Como la Babel de Borges, que tiene forma de biblioteca infinita y está compuesta de libros, de escritura interminable. Una torre, que se abisma y se eleva a lo remoto, que se compone en una espiral de “un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente.”⁴¹⁵

Para nosotros Babel no se trata solamente de la inadecuación de un lenguaje con otro, sino, sobre todo, del lenguaje fracturándose al friccionar consigo mismo: la rasgadura mítico-originaria entre habla y escritura. Si, como algunos sostienen, todo lo escrito está ya

⁴¹⁴ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 510.

⁴¹⁵ Borges, J.L., *Obras Completas*, 1923-1972, “Ficciones”, Emecé editores, 1974, p. 465.

contenido en La Palabra ¿para qué escribir? ¿para qué la infinita repetición de la lengua que se multiplica al infinito? De ser así debiéramos quemar todos los libros. Pero ¿si escribir es ir-contra esa Palabra? El gesto de anarquía nos empujaría también a quemar todos los libros. Pero esta paradoja nos incita a pensar que, si escribimos *sobre* la escritura, resbalando en deslizamiento de una paradoja en otra, y así sucesivamente, al menos retrasaríamos el incendio.

Aplazando entonces esta ignición, nos preguntamos ¿Cómo intentar escribir una especie de “teoría general de la escritura” tratando con varias “lenguas teóricas” a la vez, y con las diferentes apropiaciones que cada una hace del mismo objeto (la escritura)? ¿cómo no sucumbir a la extrema tentación de escribir sobre toda condición de posibilidad de existencia de todo libro? **Escribir *sobre* la escritura**, en pleonasma, sin remarcaciones, sin rayones, evidenciando la tautología; vertiendo el efecto de pluralidad en un solo texto que intenta desmontar los estantes y anaqueles que forman la babélica biblioteca que manipulamos: etnografías, antropologías, filosofías, historias de la escritura, arqueologías, etnologías, paleografías, etc.

Como ya sabemos con Derrida, todo texto habla de otros textos (sin haber un afuera de esos textos), lo que nos permite perseguir esa huella a la hora de elaborar este capítulo. Pero lo que queremos remarcar es que, en el caso particular de nuestro trabajo, estas remisiones intertextuales se ven clara y concretamente expuestas: R. Harris⁴¹⁶ y G. Sampson⁴¹⁷ a poco de desarrollar la introducción de sus textos, ya han citado a Derrida. En el caso de Harris, Derrida aparece en la segunda página de su introducción; en Sampson, en la primera. O el caso de Calvet, quien coincide con Derrida en realizar la acusación de logocentristas al tándem Rousseau-Saussure-Levy-Strauss, con la salvedad de que omite a Platón en esta crítica, y lo reemplaza introduciendo al grupo a I. Gelb.

⁴¹⁶ “Como observó Derrida, ‘a pesar del deseo de una clasificación sistemática o simplificada, y de las controvertidas hipótesis acerca de la monogénesis o la poligénesis de las escrituras, este libro responde al modelo clásico de las historias de la escritura’”. Cita que utiliza Roy Harris para criticar a I. Gelb, a través de la *Gramatología* de Derrida; en Harris, R., *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 12.

⁴¹⁷ “No es necesario aceptar todas las teorías del crítico francés Jacques Derrida para coincidir con él cuando describe la escritura como ‘el desecho errante de la lingüística’. Derrida está describiendo principalmente la tradición lingüística europea, fundada por Ferdinand de Saussure...”; en Sampson, G., *Sistemas de escritura*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 13.

Advertidos de esta evidente y concreta intertextualidad, decidimos proceder con este breve pre-ludio rescatando *al principio, previamente*, su sentido *lúdico*, como un intento de ensayo (o entrenamiento) de escritura para lograr un buen inicio. Nuestro comienzo toma la forma de una aclaración metodológica, ya que los textos y sus autores aquí seleccionados tienen una clara y evidente vinculación específica y articulación intrínseca: cada texto y autor elegido se referencia con Derrida (como autor y textos) y, a la vez, se referencian por ligaduras entre sí, más allá de la disciplina a la que pertenezcan (filosofía, antropología, etnografía, paleografía, etc.). Es decir, han recibido influencias del pensamiento derrideano (a favor o en contra) y en el entramado de sus textos se citan unos a otros, se requieren y median entre ellos. Este entramado textual nos permite trabajar en una red de referencias que se entretrejen y van marcando un recorrido, que mantiene un mismo zurcido: seleccionamos, revisamos, analizamos y comparamos las diferentes, variadas e incontables historias de la escritura, siguiendo este modelo. Y esta selección nos permitió recortar lo que hubiera sido una tarea infinita, y concentrarnos en una cantidad manejable y suficiente de historias de la escritura: aquellas que respetaran las hipótesis centrales de nuestro trabajo.

Nuestra elección se puede resumir en lo que hemos elaborado y llamado, de manera provisoria, "*hipótesis X*", para referirnos a los puntos de partida de cada uno de los autores de las historias de la escritura que analizamos. Y observamos que estas *hipótesis* se anudan en algún momento, y en otros, se desligan para entretrejerse en otra trama. Por ejemplo, todos han sido "tocados" por Derrida, pero J. Goody cita y es influenciado por Gelb y Havelock; éste hace lo propio con Derrida-Gelb-Goody; G. Sampson cita Derrida-Gelb-Goody-Havelock; R. Harris a Derrida-Gelb-Goody- Havelock- Sampson; y así podríamos continuar con más juegos intertextuales.

Hacer un listado de las historias que siguen la visión teleológica (las que no usan el plural), las que reducen "escritura" a lo alfabético, geográfico, epocal o cultural, sería una tarea monstruosa, inhumana e inútil, que, además, ya ha sido hecha. La otra opción: que siempre haya un mito fundante para explicar la aparición de las escrituras nos sugiere un intento de desplazamiento, de retardamiento, y hasta de negación del *sentido histórico*, de los lentos procesos de cambios que fueron sufriendo las escrituras y de cómo los hombres -a lo largo de estos procesos- fueron imprimiéndole esos cambios. Todo este ingenioso trabajo humano,

muy humano, queda obturado, despreciado, opacado y silenciado cada vez que elegimos comenzar estas historias con una repentina donación divina. La escritura viene dada toda entera, completa, cerrada, sin historia, sin cambios, de una vez para siempre, de forma perfectamente acabada y definitiva. Esto hace que nadie se atreva, en ninguna cultura, a discutir tal status (sin provocar un desafío al tabú) con la divinidad que ha donado semejante regalo. Si eso pasara ese dios destruiría tal cuestión con una prohibición o una confusión: Babel.

De entre sus escombros tratamos de reconstruir una serie de andamios que nos permiten instalar a los autores de esas historias de las escrituras (en singular) según el piso (*Grund*) prejudicial que han tratado de construir: el cimiento será claramente oralidad/escritura. Para esto hemos desarrollado dos instrumentos: una *arqueografía* y una *geneografía*. Esto nos permitirá acceder tanto a las resistencias, los olvidos, las omisiones activas, los desprecios, como a los pliegues o las reivindicaciones que históricamente se han hecho sobre la escritura. Esta arbitraria división metodológica nos permitirá establecer una diferencia en el modo de presentar esas historias y adaptarlas a nuestras estrictas necesidades.

Entendemos a la arqueografía como la búsqueda de una dimensión empírica de la escritura, de sus materialidades, sin por ello determinarnos solo por lo concreto de los soportes. Pareciera que es más simple recoger en el pensamiento, como objeto de estudio, a las prácticas problematizadas a través de sus determinaciones materiales, y este es el sentido de hacer una breve historia teniendo en cuenta los cambios de soportes que se han sucedido a lo largo de la historia de la escritura. Hay historias que quedan establecidas y ordenadas en virtud de esos soportes, de los procesos en que surgieron y de los modos en que se instrumentaron; así se organizan las clasificaciones por estratos que nos brinda la arqueografía. Pero no es suficiente si no se le agrega a esto el pensar de las prácticas que engendran, por un lado, a esos “objetos”, tomando a lo escrito mismo como objeto; y por otro, a cómo esos mismos objetos “hacen mundo” con su aparición. Cada uno de ellos nos permite reconstruir un contexto y un ambiente, una necesidad y un cambio, una crisis y una transformación de esos mundos. Sabemos que no existen objetos sin las prácticas que los producen, y que, además, al producirlos instauran y transforman la realidad. Estudiar los soportes sólo será beneficioso si además estudiamos las prácticas que los hicieron posibles;

y, asimismo, si podemos preguntarnos por aquellas históricas condiciones de posibilidad que se articularon en el momento de producción de tal soporte, y los cambios que estos produjeron a los cuerpos productores. Recién ahí habremos logrado que funcione la arqueografía.

A esta sistematización debemos sumarle la dimensión que nos abre la geneografía. Ella nos proporcionaría la posibilidad de interrogar cuáles han sido las relaciones de fuerzas constitutivas de la escritura como producto, no como milagro; aquí todo “comienzo” significa una humana invención o ficción en un momento determinado de la historia. Lo que se trata de interrogar aquí es por esas dinámicas de poder que fueron posibilitando a la escritura, que son tan diversas como complejas: lo mágico-sagrado, la economía, el poder político o el eclesiástico. En medio de esta complejidad nos encontramos con la necesidad de lo escrito como manufactura, de poder pensarla en toda su dimensión pragmática.

Para la construcción de una torre se requieren obreros del lenguaje y andamios para que puedan desplazarse. En nuestro caso, esos andamios cuelgan sobre una torre que se sostiene en tres pilares:

- 1- La escritura trata de expresar no al lenguaje, sino al pensamiento
- 2- Dependiendo de lo anterior, la diferencia entre Occidente y Oriente se daría en considerar a la escritura como expresión gráfica del lenguaje (dispositivo de transcripción de la oralidad) o del pensamiento (traducción de éste por medio de imágenes)
- 3- **Occidente:** es una fuerza cultural alfabética (Grecia/Fenicia-Roma-latín: alfabetocentrismo de 24 grafemas); **Oriente:** es una fuerza escritural silábica, gestual/pictórica (Sinoesfera: China, Japón, Corea, Vietnam, Sudeste asiático: 5000/8000 kanjis)

El orden de los andamios responde a la misma taxonomía que aquel texto sacudido por la risa⁴¹⁸, esa que hace que lo familiar a nuestro geográfico pensamiento se le trastorne la

⁴¹⁸ Véase Foucault, M., *Las palabras y las cosas, Una arqueología de las ciencias humanas*, Bs. As., Siglo XXI, 1978, p. 1. “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento -al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones,

superficie ordenada jerárquicamente. Como un pobre remedo a una vieja *Enciclopedia china*, donde lo exótico es el límite de nuestro pensamiento mismo, trataremos de dar un cierto orden a los historiadores, pero más como ritmo y sucesión, que como sistema:

- a. **Memoriales:** toman a la escritura como almacenamiento y despliegue del lenguaje, o de información.
- b. **Metafísicos:** desconfían de la manipulación de lo fijado en la escritura (Platón y los “platónicos”) por medio de las interpretaciones. Suponen la oculta presencia del autor de bajo del texto, que está ahí para otorgarle legitimidad al discurso fónico cuando se lo reactualiza.
- c. **Políticos/ideólogos/sociólogos:** ven a la escritura apareciendo sólo junto a las ciudades, como fundadora de pueblos, ciudades, Imperios y culturas. No pueden ver lo dinámico del proceso.
- d. **Cientificistas:** discriminan a la escritura por criterios económicos, según la cantidad de información (como los Memoriales) que pueda contener el grafo (picto, ideograma, jeroglifo, silabario, alfabeto, letra = número). Esto supone que las escrituras más antiguas son antieconómicas: mucha cantidad de signos para aprender, contra la economía del alfabeto europeo (etnologocentrismo).
- e. **Divisionistas:** tratan a la escritura diferenciada por etapas y por comparación entre ellas: época mítica, mágico-animista, religiosa-mántica, precapitalista, mecánica, electrónica.
- f. **Evolucionistas:** en relación directa con los economistas y divisionistas, pero con el plus de suponer que esas etapas se articulan teleológicamente siguiendo una línea evolutiva: del estadio más primitivo, picto-ideogramático, pasando por los silabarios hasta llegar a la perfección de los alfabetos actuales.
- g. **Técnicos/tecnológicos:** como síntesis de los economistas, divisionistas y evolucionistas, analizan “la evolución” de la escritura sólo en virtud de los cambios

e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas’. En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto. Foucault toma esta cita a su vez de Borges, J.L., “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Bs. As., 1960, p. 142.

de instrumental (cincel, punzón, cálamo, pincel, pluma, birome, teclados) y los diferentes soportes (piedra, madera, arcilla, cuero, seda, papel, pantallas).

Los autores de las diversas historias de las escrituras no son puros, todos están mixturados por varias de estas taxonomías, y pueden ser descriptos según participen más o menos de una o de varias de ellas. Con la arqueografía y la geneografía como instrumentos, hemos intentando delinear lúdicamente un ordenamiento epistémico de nuestras lecturas de esas historias. Pero sólo es eso, un dinámico juego organizador, sin más pretensiones.

El juego intensivo entre la arqueografía y la geneografía nos abre una pregunta de tono barthesiano: ¿por qué es más fácil estudiar las escrituras cuanto más antiguas son? ¿por qué sería más simple el trabajo del paleógrafo, del arqueólogo o del epigrafista que la tarea de un “gramatólogo” o neógrafo? Pareciera que existe una “represión” temporal a medida que la escritura se vuelve más contemporánea a nosotros. Como si el sistema de objetos (en este caso: las escrituras antiguas) le perteneciera sólo a una disciplina, y ésta a su vez, dispusiera y ordenara sus límites siguiendo los mismos que los de sus objetos. Y en este reasegurado ida-y-vuelta se diera a sí misma su status de “ciencia” o disciplina académica. Esa “represión” es la posibilidad misma de fundar “conocimiento”, de acumularlo en forma de manuales, textos, conferencias, cátedras, profesiones y todo un sistema académico regulador que no permitirá que se transgredan los límites entre epistemes, y menos aún, el límite temporal (lo contemporáneo).

Esa misma “represión” (como olvido y retención) es la que explica por qué la escritura siempre fue *un bien de clase* tanto social, como académica. Y a la vez, le permite retraerse, sustraerse y resistir al tiempo, jugándole de contra, haciéndose contra-tiempo. Teniendo en cuenta esta característica, este matiz tan singular, es que necesitamos reconsiderar cómo y qué debiera ser una *historia* de la escritura, ya que bien sabemos, existe la historia en tanto existe la escritura, en ese mismo gesto. Y creemos que en los pliegues no problematizados de esta paradójica aporía se funda todo el conocimiento histórico, o al menos, el que hemos concebido como tal hasta ahora.

¿Cuánto de mitologías personales le agregamos a una escritura cuando le proyectamos nuestras condiciones y categorías temporales para estudiarla, analizarla y ordenarla según

nuestros criterios y necesidades? Nunca podremos saber cuál fue o cuáles fueron los móviles, los motivos, las necesidades, las intenciones o funciones que se provocaron y acontecieron para la creación de las escrituras. Proyectar algún origen, alguna causa o algunas fechas es un claro y peligroso gesto de apropiación etno- y logocéntrico; y esto responde a los prejuicios que se instalan en cada época y que aparecerán reflejados en cada historia que se elabore: claridad, concisión, comunicabilidad, velocidad, legibilidad, son todos valores que van marcando diferentes necesidades de diferentes épocas. Por esto, analizar las diversas historias de las escrituras es analizar la serie de prejuicios que sostienen las epistemes académicas del momento, y los prejuicios de esa sociedad en ese lapso temporal.

Escribir sobre las historias (en plural) de las escrituras (en plural) es un pleonasma, que nos empuja al resbaladizo límite del oxímoron. Quizás este absurdo nos permita conmover un poco al pensamiento de la filosofía desde su inicial inscripción, a la espera de que no sea la última.

“Quizás me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana -la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.”

Borges, J.L., *La biblioteca de Babel*.

La tela *histórica* que envuelve la tela

“¿No se me dijo, allá abajo, que esas figuras geométricas diseminadas en la montaña no estaban diseminadas sino *reunidas*, y que constituían los signos de un lenguaje basado en la misma forma del aliento cuando se expresa en sonoridades . . . en esas montañas donde hay más figuras que divinidades en las murallas de la India, viendo pasar hombres con vinchas, hombres envueltos con ponchos bordados también con triángulos, cruces, puntos, círculos, lágrimas, relámpagos . . .”

Artaud, A., *México y Viaje al país de los tarahumaras*

Sabemos que no existe algo como *la historia* sin la existencia de la escritura, y que esa exigua conciencia del pasado depende, directa y necesariamente, de una cierta sensibilidad histórica registrada en alguna forma de lo escrito. Tal fuerza tiene este razonamiento que podríamos aventurarnos a sostener lo siguiente: no hay historia de la humanidad hasta tanto no aparece la escritura; lo que hay *antes* se llama pre-historia, y en el lenguaje técnico de la filosofía, mito. Si lo que hemos concebido -equivocadamente- como historia ha precedido y constituido al hombre, negándole la posibilidad de ser pensado por fuera del esquema antropológico-metafísico occidental, será *otra historia* la que posibilite repensarnos: “Sólo en esta historia como escritura, como texto, se señala la aparición del hombre y surge la historia de la escritura (en sentido tradicional).”⁴¹⁹

Pero en nuestro caso particular esto nos lleva a una bella aporía: las diferentes historias de la escritura que revisamos para este trabajo, deberían considerar que, como toda forma de historia, han comenzado todas ellas en el preciso mismo momento en que comenzó su tema u objeto de análisis (la escritura), como superponiéndose, plegándose sobre sí mismas, casi en oxímoron. Este atractivo problema convierte al objeto de estudio a historizar, en la misma herramienta o tecnología que hace posible historizar ese objeto: la escritura escindida permite, a la vez, que sea tomada desde su contenido, como una disciplina académica (la historia) que se desarrolla como posibilidad de ordenamiento temporal de un objeto (la escritura), mediante la posibilidad que le brindó previamente la escritura.

También es evidente que la escritura produce una transformación fundamental que trastoca, y pone en crisis todos los fundamentos de la vida social y del pensamiento. Los que somos “civilizados”⁴²⁰ lo somos por formar parte de esa “historia” antes que de una ciudad, que puede explicarnos y ordenarnos para que podamos vivir juntos; y para esta explicación y orden se requiere de la religión, de la literatura, del derecho y de las ciencias: todas manifestaciones posibles gracias a la intervención de la escritura. Podemos decir “civilización griega” a partir de que la oralidad griega se transformó y se estableció en escritos, en *paideias*. Pero debemos señalar lo precario de esta definición de lo humano,

⁴¹⁹ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 90.

⁴²⁰ Como bien nos aclara Antonio Alegre Gorri en el prólogo de *La musa aprende a escribir*: “...oralidad no es sinónimo de primitivismo, o -podríamos decir sin incurrir en excesiva simplificación- ser ágrafos en una sociedad ágrafa no equivale a ser analfabetos, en el sentido peyorativo que el término ha adquirido en el mundo alfabetizado.”

cargada de todos los prejuicios de su historicidad: “El hombre es, pues, un mero acontecimiento dentro de la historia de la archi-escritura, dentro de la *historia como escritura* y, como tal acontecimiento, el hombre se determina como posibilidad de escritura susceptible, por lo mismo, de desaparición, como posibilidad de producción y reproducción de la huella, como lugar de expansión y multiplicación del grama dentro de una historicidad que instaura el propio grama.”⁴²¹

Claro está que la prehistoria está habitada por expresiones gráficas como medio de comunicación: pinturas rupestres, grabados en piedra, muescas y tallado de huesos o madera son secuencial y morfológicamente formas de “escritura pre-histórica”, si es que podemos llamarla así sin caer en una contradicción teórica (o por la definición estricta); traducido esto al vocabulario filosófico, todas esas formas de expresión serían míticas. Y sabemos que esos primeros dibujos se fueron complejizando, estilizando y simplificando hasta llegar a convertirse en pictogramas, pero ¿cuándo esos pictogramas se formalizaron hasta llegar a convertirse o sugerir un alfabeto? Ninguna respuesta cierta podemos aventurar, ningún historiador de la escritura está de acuerdo con otro en este punto (y en otros) y quedan a la espera de nuevos hallazgos arqueológicos que lo develen. Es decir, le confían a una disciplina específica y particular de la historia que aclare el tema que hace que la historia sea historia. Lo que queremos señalar es que, al analizar solamente desde la perspectiva temporal al animal-hombre, se realiza un traspaso peligroso y apresurado de la zoología -en su primer momento de estudio- a la antropología, cuando este animal comienza a tener lenguaje, para finalizar en la sociología una vez que el animal tuvo escritura. Evidentemente lo que estaría provocando esta serie de cambios del mismo objeto en los distintos campos del saber, no sería ningún otro objeto que la escritura.

Todas las culturas civilizadas de la humanidad son tales porque han almacenado sus logros épicos, sus avances técnicos, su pensamiento o sus creencias en una especie de gigantesco “libro” oral, donde queda acopiada esa información factible de volver a ser utilizada; esta es la llamada “memoria oral”. Pero hasta que no se logra el paso posterior a esta forma de almacenamiento, y se desarrolla la visión de una realidad objetiva de ese pasado mediante una escritura, como concreción inmóvil y estable de esa realidad, no hubo posibilidad de

⁴²¹ De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción, Op.Cit.*, p. 90.

pensar esos dos grandes momentos epistémicos: pre-historia/historia, mito/razón. Y el problema al que nos enfrentamos es que, con cada nuevo descubrimiento arqueológico, la datación de los orígenes de la escritura se sumerge más en la oscura densidad del tiempo.

No hay historias puras, no hay nada neutral en las historias; mucho menos en *una* historia. Cada una de las diferentes historias carga con su inmanente pérdida de significados y de la potencia de éstos en representarla a lo largo del tiempo. Esta pérdida se produce porque para que existan tales historias deben ser enunciadas con intervención de signos del lenguaje, que, ni bien han terminado de fijarse en la escritura, comienzan a vibrar y chirriar para escaparse en diversas interpretaciones. De este modo, la historia, ni bien se escribe, denuncia y delata aquello que nunca tuvo: su objetividad. Y como texto, como conjunto de signos y producto de un lenguaje escrito, sólo nos muestra una perspectiva cultural, histórica e interpretativa de esa historia escrita. A este problema nos enfrentamos cuando debemos analizar y revisar las diversas historias de la escritura que existen, y definir con cuáles de ellas nos quedaremos.

Contra esto, como reflejo automático e inconsciente, y a modo de conjuro, oponemos siempre un mito. ¿Por qué el origen de la escritura siempre fue objeto del mito? O dioses o héroes generosos han legado, de una vez y toda completa, las escrituras a los pueblos. O de otro tipo de mito, más contemporáneo, de los orientistas del siglo XIX que tratan de sostener un origen común para todas las escrituras del Cercano y Lejano Oriente, imaginando un proto-super-lenguaje pictográfico del cual descenderían todas las demás escrituras, salvo la griega.

Toda búsqueda de un origen desemboca en un mito (bien lo sabe la hermenéutica) porque todo origen es mítico, ya que el origen es el mito mismo. Nosotros encontramos dos mitos fundantes: uno que remite a la escritura a un absoluto, a una configuración dada de una vez y cerrada en su completud, y luego donada a la humanidad; y el otro, que le confiere características gestuales y pictóricas, y una lentísima evolución del cuerpo humano que *va de la mano* de la evolución gradual de unos primitivos dibujos abstractos, que se fueron convirtiendo, durante miles de años, en signos cada vez más parecidos a la escritura actual.

Cuando nos preguntamos cuándo el hombre comenzó a hablar surge rápidamente el mito judeocristiano de la Torre de Babel, y esta especulación nos propone la confusión que generó el plurilingüismo. Pero no tenemos ningún mito organizativo y central como éste a la hora de preguntarnos por la escritura, y esto ya delata el principal prejuicio frente a ella:

suponemos que, una vez constituidas las diferentes lenguas, las escrituras que las representaban surgieron por añadidura, como suplemento y resto. “En todos estos casos se percibe una especie de negación de lo histórico, obliterándose el lento proceso de parición de la escritura y considerando que ésta no procede del ingenio de los hombres, sino, en todo caso, de un regalo de los dioses llegado de manera repentina.”⁴²² Esto supone que la escritura nace perfecta y concluida, y no posee historia alguna, ni formas primitivas o embrionarias. De esto se sigue que, ya no podamos hablar en singular de *una* o *la* historia de la escritura, sino de *las* diversas historias de *las* escrituras, para escapar de la reductiva visión te(le)ologizante.

Por todo esto, hemos llegado aquí ordenando y clasificando los escombros de una Babel de(con)struida, para intentar restaurar no una torre de confusiones, sino un orden-otro que nos permita reorganizar y reparar la laberíntica anarquía a la hora de presentar los incipientes principios de la escritura. Para esta tarea recurrimos al trabajo de Leroi-Gourhan como principio ordenador y metodológico. Y con él, hemos querido sumarle y reponer el punto de vista de la paleontología, la arqueología, la biología, la zoología y la etnografía a la historia de las escrituras, que son perspectivas que casi siempre aparecen obviadas en estas historias. Esto nos ha permitido conectar territorios diferenciados como la actividad motora del cuerpo (siendo la mano su mejor agente) y la técnica, con el lenguaje; esto nos permitirá vincular la entrega de la mano al lenguaje en el simbolismo gráfico, que terminará siendo escritura.

¿Por qué Leroi-Gourhan?⁴²³ Porque es citado por Sollers y Derrida, quien lo interpela en *De la Gramatología*; por Deleuze y Guattari, en *Capitalismo y Esquizofrenia* y por Barthes en

⁴²² Calvet, L., *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 23.

⁴²³ Leroi-Gourhan fue etnólogo, arqueólogo, antropólogo, paleontólogo, investigador de la cultura material y espiritual en temas de prehistoria, doctor en humanidades y doctor en ciencias; docente en las universidades de Lyon (1945-1955) en la Facultad de Letras, cátedras de Etnología y Prehistoria; La Sorbona (1956-1968) en Etnología General y Prehistoria; y en el Colegio de Francia (1969-1982) en la cátedra de Prehistoria. Multipremiado en Francia y en otros países, participó en la Resistencia francesa siendo condecorado; junto a su tésista Annette Laming-Emperaire (1917-1977) aportaron un paradigma científico total y completamente innovador para la interpretación del arte paleolítico. Fue, ante todo, un apasionado por las culturas orientales, se dedicó al estudio de estas civilizaciones y de sus lenguas. En 1931 se diplomó en ruso y en 1933 en chino, con el sinólogo M. Granet en la Escuela Nacional de Lenguas Orientales. Obtiene una beca del gobierno japonés entre 1935 y 1939, y desarrolla una metodología particular para la recolección y evaluación de objetos y documentos. Renovó los métodos de excavación con una técnica conocida como “decapado”, de excavación horizontal, lo que le permitía una mirada de mayor amplitud al dejar al descubierto una gran capa. Leroi-Gourhan realiza esta observación arqueológica de manera muy lenta y precisa, lo que permite establecer relaciones complejas y recuperar varios detalles de los mismos estratos. Inevitablemente en este punto no podemos (ni debemos) dejar de señalar las semejanzas con el método de trabajo de Foucault. Para la

Como vivir Juntos y sus *Variaciones sobre la escritura*; esto nos obliga a que tengamos en cuenta las influencias de su pensamiento en los pensadores que hemos citado en este trabajo. Además de esta influencia teórica, la importancia que le asigna a la mano y su gesto técnico como determinante para el nacimiento de la escritura, nos permitirá revisar críticamente las disímiles y heterogéneas historias de la escritura.

Leroi-Gourhan: la tela envolvente

Desde las contiendas entre clericales y racionalistas del siglo XVIII y XIX, se han superpuesto las imágenes de la criatura-hombre hecho a imagen de Dios: Dios y el *homo sapiens*. Bien entrado el siglo XX no resulta nada incómodo situar en la penumbra a un mono, muy difuso, como punto de partida de una marcha ascensional que termina en este hombre-sabio que usa la plenitud de su inteligencia, sea por trabajo divino, por él mismo o por determinismo. Pero evitando estas etiquetas simplificadoras podemos remontarnos en medio de matices, de desplazamientos y de lentísimos pasos evolutivos que existieron (hasta el relevamiento paleo y arqueológico actual), entre una muy abreviada y reductiva datación “filosófica” de *homo faber* y *homo sapiens* como extremos. Para analizar este arco nominal, Leroi-Gourhan se pregunta si las técnicas son verdadera y fundamentalmente de naturaleza intelectual, o si la distinción que se hace entre lo técnico y lo intelectual no es más que la expresión de una realidad paleontológica. De este modo la tecnicidad sería un lento y evolutivo hecho zoológico, ligado al desarrollo del que llamamos, superficialmente, *homo faber*.

Claro está que enumerar todas las tipologías de los fósiles humanos que han sido exhumados excede el propósito de este trabajo; escapando a las diferentes ortogénesis, sólo señalaremos los principales estadios de la ramificada evolución morfológica humana en lo referente a

interpretación de esos datos utilizaba un planteamiento holístico que exigía una múltiple formación: lingüista, etnólogo, antropólogo, arqueólogo, semiólogo e historiador del arte. Con su revulsivo planteamiento de aplicar el estructuralismo -en sentido amplio- a la arqueología, se inició un nuevo período en cuanto al conocimiento e interpretación del arte Paleolítico, aun discutido, pero no igualado. Descubre que cada tema representado, sea animal o abstracto, está ligado a otros por una relación sistemática, lo que hace considerar al arte rupestre como una expresión gráfica convencional y colectiva; pero, además, tomará a cada tema como un signo, por lo tanto, esta mitología gráfica sería **un sistema semiológico**.

nuestro tema central, la escritura: “La historia de la escritura se levanta sobre el fondo de la historia del *grama* como aventura de las relaciones entre el rostro y la mano.”⁴²⁴

Leroi-Gourhan tratará de desmontar el saber plegado entre estos dos tópicos, el rostro y la mano, y lo que creemos saber de la mirada y el gesto, del rostro que habla y de la mano que hace y toca. Se trata de describir la muy lenta liberación de la motricidad de la mano para la transformación de los gestos del rostro en lenguaje, en lenguaje gráfico representado mediante símbolos materiales. Podríamos asumir esta desmedida hipótesis: hablamos porque nuestras manos son libres, porque al no tener como única necesidad la de prolongarse al fabricar útiles y herramientas, liberó al rostro de su función de depredación y de la carga de la alimentación, con lo que pudo ampliarse en un útil especial: el lenguaje. Así la mano fabrica útiles y el rostro deviene el útil que permite la fabricación de todos los demás.

Este análisis exhaustivo de Leroi-Gourhan nos permite escaparnos de los mitos teleologizantes de los historiadores de la escritura, y esto se debe a su multiperspectivismo a la hora de analizar los datos materiales y también los anímicos, psicológicos y espirituales de los primeros seres humanos. Para él la óptica debe ser biológica y paleontológica a la vez: el útil, uno cualquiera, es una verdadera consecuencia del cuerpo y del cerebro de los antrópodos, una inteligencia que integra materia y función. La tecnicidad de estos primeros antrópodos es excesivamente simple, *gestos* de percusión o aplastamiento entre piedras o huesos, pero coherente con sus necesidades naturales.

Desde hace unos 50.000 años antes de nuestra era, con el cambio fundamental de evolución postural (posición bípeda y mano libre), aparecieron las primeras habitaciones, y en sus paredes los primeros signos grabados: unos simples trazos paralelos alineados, como representación rítmica. Esto traduce la manifestación de una estética fisiológica y de sus ritmos socializantes: la necesidad de fijación simbólica de un ritmo (animal) de vida social y el espacio de habitación. De este modo el espacio y el tiempo se humanizan, se domestican; el ritmo regular y el orden sustituyen al ritmo caótico natural. Ahora bien ¿estos ritmos intentan representar medidas, distancias, latidos, valores contables o palabras? Imposible de concluir sobre el sentido de estos primeros documentos, notamos que en esta representación existe una prioridad del tiempo sobre el espacio: “A estos ritmos se sobrepone la imagen

⁴²⁴ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 112.

dinámica del ritmo creado por el hombre y modelado en sus gestos y sus emisiones vocales, y luego, en fin, el trazo gráfico fijado por la mano sobre la piedra o sobre el hueso.”⁴²⁵

También nos aclara Leroi-Gourhan que “El comportamiento figurativo es inseparable del lenguaje: emana de la misma aptitud del hombre para reflejar la realidad en unos símbolos verbales, gestuales o materializados en figuras.”⁴²⁶ Esto implica que el lenguaje, ligado a la aparición de la fabricación del útil manual, está íntimamente relacionado con la figuración: el lenguaje de las palabras es tan elocuente como el lenguaje de las formas. Una figuración fundada sobre el campo biológico de la percepción de ritmos, mientras que las figuras verbales (palabras y sintaxis) son el equivalente a los útiles y los gestos manuales, destinados a asegurar un modo de fijación simbólica. Pero será a partir del 20.000 antes de nuestra era cuando las figuras comienzan a alejarse de la representación realista para ir tomando formas de signos, tan convencionales por momentos, como los de una escritura.

Y será en estos antrópodos⁴²⁷ donde ya se manifieste, en su topografía cortical, la posibilidad de la primera visión paleontológica del lenguaje: “...la posibilidad física de organizar sonidos o gestos expresivos y la posibilidad intelectual de concebir símbolos expresivos, transformables en sonidos o en gestos. Los símbolos, a su vez, pueden ser considerados como concretamente ligados a unas operaciones que movilizan el campo manual o como abstracciones de operaciones manuales.”⁴²⁸

El zinjantropo⁴²⁹ es el primero de la serie zoológica que fabrica útiles, lo que inicia un desplazamiento de la biología anatómica ampliando la frontera de la humanidad, provocando una larga transición en la que la sociología relevará lentamente a la zoología: el útil (hachas

⁴²⁵ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Nacional de Venezuela, 1971, p. 307.

⁴²⁶ *Ib.*, p. 351.

⁴²⁷ Designación del grupo *homo erectus*, también conocidos con los apelativos *Archanthropus*, prehomínidos y homínido arcaico. Se conocen sobre todo por restos exhumados en China (*Sinanthropus*), Java (*Pithectropus*) y África del Norte (*Atlanthropus*). Su aparición se remontaría a quizás hace unos 600.000 años, en el Pleistoceno.

⁴²⁸ *Ib.*, p. 90.

⁴²⁹ Designación del grupo *homo habilis*, también *Zinjanthropus boisei* [“zinj” antigua palabra que designa a África]. Morfológicamente aparece como tipo intermedio entre los australopitécidos y otros homínidos (los *homos erectus*). Los australopitécidos viven en el Paleolítico inferior (Villafranchense y Cuaternario medio, casi 1,8 millón de años) y son seres que ya caminan erguidos, poseen una morfología más humana, y su mano se había librado de la necesidad de contribuir con la locomoción. Su mano, ahora más robusta, ya está capacitada para trabajar los útiles. Cabe señalar que aún este *homo habilis* no es el *homo sapiens*.

de mano y mazas de hueso) es una clara consecuencia anatómica, producto del uso de una mano independiente.

A partir de este momento se podría llamar a todas estas variables trópicas (atlan-, sinan- y pitecántropos) lo que la filosofía etiqueta bajo el nombre de *homo faber*; pero le corresponde a la zoología el estudio de estas tecnicidades. Deberá llegar la época de los Prehomínidos para anexar a esa habilidad técnica, una más: el lenguaje; el vínculo entre la mano y los órganos faciales se resuelven en la creación (producción, en sentido técnico) de símbolos para la comunicación: “Antes de la escritura, todo conocimiento directo del lenguaje es irrealizable.”⁴³⁰ Han habido varios intentos de ligar el ejercicio del lenguaje a la forma de la mandíbula y la inserción muscular de la lengua, pero esta especulación carece de sentido: el problema del lenguaje no se reduce a la musculatura de lengua; sus movimientos tuvieron primero una significación alimentaria antes de tener un uso fonético, que importaba poco. El problema del lenguaje es de organización neuromotora: está en el cerebro, no en la lengua. Claro está que la flexibilidad de los órganos de fonación y la inserción de los músculos de la cara, permiten una mímica, y la expresión gana su lugar importante entre estos mamíferos. Del mismo modo, antes de escritura, la mano interviene sobre todo en la fabricación de útiles concretos y de símbolos, y la cara en el lenguaje; después de la escritura, se establece un equilibrio. “Esto lleva a considerar no solamente que el lenguaje es tan característico del hombre como el útil, si no que ambos no son más que la expresión de la misma propiedad del hombre...”⁴³¹ Esto es lo que intenta dilucidar la paleontología del lenguaje: “...la posibilidad de lenguaje a partir del momento que la prehistoria entrega útiles, pues útil y lenguaje están ligados neurológicamente, y uno y otro no son dissociables en la estructura social de la humanidad.”⁴³², es decir, el progreso de la educación gestual técnica está ligada al progreso de los símbolos técnicos del lenguaje: el lenguaje está al nivel correspondiente al de sus útiles.

Leroi-Gourhan llama *cadena operatoria*⁴³³ a la mediación entre la técnica y el lenguaje: “La técnica es a la vez gesto y útil, organizados en cadenas por una verdadera sintaxis que da a

⁴³⁰ *Ib.*, p. 113.

⁴³¹ *Ib.*, p. 115.

⁴³² *Ib.*, p. 115.

⁴³³ *Chaîne opératoire* sugiere una metodología de investigación, en la que la cadena de fabricación funciona como una sintaxis en la que la técnica es, a la vez, gesto y útil o herramienta. Sirve para organizar los datos

las series operatorias a la vez su fijeza y flexibilidad. La sintaxis operatoria es propuesta por la memoria y nace entre el cerebro y el medio material. Si se hace el paralelo con el lenguaje, está siempre presente el mismo proceso.”⁴³⁴ Si el lenguaje tiene el mismo origen que la técnica, debemos imaginarlo como *cadena operatorias* simples y limitadas a las necesidades concretas. Esto pone en crisis la creencia de que el hombre era una especie de “mono mejorado”, como cúspide del edificio paleontológico, y que el camino que tuvo que recorrer fue menos en el sentido evolutivo biológico que en su liberación del cuadro zoológico. Lo que queremos decir es que esta evolución general se centra en *liberaciones*, la de la cabeza primero, con la posición erecta; la de la mano después, y por último, para separarse de los vínculos zoológicos, la liberación del cerebro. La fórmula de los caracteres fundamentales de la coherencia neuroanatómica sería: posición vertical, mano, útil, lenguaje; y este dispositivo se encuentra en desarrollo desde hace casi un millón de años. Por lo tanto, si la actividad técnica traduce fielmente la situación biológica (industria lítica-industria ósea, hachas bifaciales-punzones-armas arrojadas), debemos señalar una disociación importantísima: el cerebro alcanza su mayor volumen y el útil se orienta en sentido ascendente vertical. En este punto se puede observar claramente el paso de una evolución cultural todavía dominada por ritmos biológicos a una evolución cultural regida por los primeros fenómenos sociales: elementos de una misma cultura material, pero separados unos de otros por muchos detalles y diferencias que marcan personalidad de grupo. A esto se le suma un aparato bioeconómico: la economía alimenticia y la necesidad de hacer grupos y definir territorios para conseguir alimentarse.

Leroi-Gourhan toma como principio, para trazar el comienzo evolutivo, a la historia del cerebro y de la mano, “...puesto que el hombre es primero perceptible en su realidad corporal y parece que la continuación normal sea medir primero el resultado de las acciones de la mano, o sea, lo que el hombre ha fabricado para sí para poder ejercer su pensamiento.”⁴³⁵; es otra forma de decir que el pensamiento se transforma en materia organizada, y esta organización marca, de modos variables, los estados de la vida humana. El aparato

arqueológicos de la industria lítica, ósea, cerámica, tejidos o metalurgia, pero también se deducen los vacíos de información que aparecen en el desarrollo del trabajo y los esquemas mentales de los artesanos prehistóricos. Además de ordenar datos, la cadena coordina diferentes disciplinas auxiliares, repartiendo de manera equitativa el trabajo de cada una.

⁴³⁴ *Ib.*, p. 116.

⁴³⁵ *Ib.*, p. 146.

bioeconómico se completa ahora con la tecnicidad manual y la verbal, que imponen un orden social coherente y determinado por las necesidades alimenticias: el paso de la especie zoológica a la “especie étnica” se ha dado con este agrupamiento.

Será a finales del Paleolítico, en el Mesolítico -entre 8000 y 5000 años antes de nuestra era-, cuando aparece un dispositivo tecnoeconómico determinante: la agricultura y la cría, y la modificación social que acarrea; la complementariedad del ganado y los cereales están ligados con el desarrollo de las primeras aldeas sedentarias. En dos mil años surgirán las primeras ciudades⁴³⁶ y con ellas las funciones y estratificaciones sociales: jefe, guerrero, artesano, campesinos, esclavos, etc. Hacia el 6000 aparecen las primeras cerámicas, y en el 3500 la metalurgia y la escritura, la cestería y el tejido comienzan a desarrollarse; esto supone tiempo libre del trabajo, libertad de las tareas alimenticias: “Tal como la mano liberada del australánthropos no se quedó mucho tiempo vacía, el tiempo liberado de las sociedades agrícolas se llenó rápidamente.”⁴³⁷ No es en la santidad del sacerdote, ni en el heroísmo del guerrero o el prestigio del orador, sino en la funcionalidad del artesano en quien reposa y recae toda la evolución técnica: en su mano y el dominio del fuego. Será en estas sociedades agrícolas en las que aparezca un instrumento de representación simbólica como necesidad contable, que rápidamente se transformará en un útil de la memoria histórica: “...es en el momento en que comienza a establecerse el capitalismo agrario cuando aparece el medio de fijarlo en una contabilidad escrita y es también en el momento que se afirma la jerarquización social cuando la escritura crea su primera genealogía.”⁴³⁸

Sabemos que el arte figurativo y la escritura han sido objeto de innumerables estudios, pero siempre separados, lo que hace que no se hayan analizado en profundidad los lazos, los vínculos y las relaciones entre ambos sistemas para fijar el pensamiento. A partir de la funcionalidad del antrópido (mano-útil-cara-lenguaje) interviene la motricidad de la mano y de la cara para traducir y modelar el pensamiento mediante instrumentos materiales que puedan fijar los primeros símbolos sonoros; pero fijar los primeros símbolos gráficos fue un paso gigantesco: ahora entre las relaciones cara-lectura y mano-grafía la vista tendrá un lugar

⁴³⁶ Será muy difícil descubrir cuál fue la primer ciudad, pero es innegable que, en Mesopotamia y Egipto, entre el 6000 y 3000 años antes de nuestra era, ya existían elementos urbanos como para constituir una ciudad.

⁴³⁷ *Ib.*, p. 169.

⁴³⁸ *Ib.*, p. 178.

predominante. Y con esto, el homo sapiens que realiza el trazado y la lectura de símbolos rompe con su entorno de determinación zoológica, volviéndonos de este modo estrictamente humanos: “Ni el lenguaje ni el arte de fabricar, siquiera, son propiedad exclusiva del hombre; pero éste es el único, entre los seres vivos, que puede trazar representaciones simbólicas del medio exterior. En cuanto aparece el arte paleolítico, la aceleración de la historia se vuelve sensible, las figuraciones de la ‘caverna’ fueron los primeros esbozos de nuestro ‘espejo del mundo’.”⁴³⁹

Las marcas más antiguas datan de hace unos 35.000 años, cuando aparecen los colorantes de ocre y manganeso, una serie de trazados sobre hueso y piedra, y unas pequeñas incisiones regulares y equidistantes que prefiguran cierta figuración y *ritmo*. Lo que debemos señalar en este punto sobre el grafismo es que “...no comienza por una expresión en cierto modo servil y fotográfica de lo real, sino que se le ve organizarse en el curso de una decena de miles de años a partir de signos *que parecen haber expresado primero unos ritmos* y no unas formas.”⁴⁴⁰; es decir, estos grafismos no intentarían una copia ingenua de lo real, sino su abstracción. Según este punto de vista, el arte figurativo está, en su origen, ligado al lenguaje y mucho más cerca de la escritura que de la obra de arte: desde el 30.000 antes de nuestra era trata con una transposición simbólica, no con un calco de la realidad; “...es decir, que hay entre el trazado en el cual se admite ver un bisonte y el bisonte mismo la distancia que existe entre la palabra y el útil.”⁴⁴¹ Hacia el 20.000 solo la expresión se ha perfeccionado y en el 15.000 la técnica del pintor o grabador está en posesión de todos sus recursos, casi con los mismos recursos de la actualidad; sólo una curiosa evolución se ha producido en lo relativo a la representación del hombre y la mujer: han perdido carácter realista y se han vuelto más “abstractos” (formas de triángulos, cuadrados, líneas de puntos o rayas; esto no ocurre con la representación de los animales. Estamos hablando (en Lascaux, Altamira o Niaux) de

⁴³⁹ Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, México, Siglo XXI, 1968, p. 21.

⁴⁴⁰ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, *Op.Cit.*, p.188. El subrayado es nuestro.

⁴⁴¹ *Ib.*, p. 189.

“mitogramas”⁴⁴², como algo que se asemeja más a la ideografía más que a la pictografía⁴⁴³, y más a la pictografía que al arte descriptivo: la fase intermedia entre la emisión de sonidos y la necesidad de arañar la piedra. En este sentido los mitogramas, por ligarse más a las ideas que a las palabras, no forman parte de un mismo sistema, ya que sus asociaciones son siempre diferentes y no hay constantes ni repeticiones que nos permitan ordenarlos como (a) una escritura. Sus imágenes tienen una estructura organizativa radial, lo que hace que sean composiciones que producen sentido cuando son animadas por el relato oral que las completa y pone en movimiento; es decir, toda relación sintagmática entre lo oral y lo escrito ya estaba planteada, pero no desequilibrada: la imagen no *ilustra* al habla, ni éste las comenta. El vínculo que las conecta es de orden inherente y constitucional y distribuido con igualdad: deben funcionar juntas la cara, la mano, la visión, la lengua y el gesto.

En el arte Paleolítico la figuración artística y la escritura (que nacen de modo divergente con la economía agrícola) alcanza una sólida unidad, aquí “Vemos al arte desprenderse, en cierto modo, de una verdadera escritura, y seguir una trayectoria, la cual, partiendo de lo abstracto, libera progresivamente las convenciones de formas y de movimiento, para alcanzar al final de la curva el realismo y hundirse.”⁴⁴⁴ Podemos ver que, en cuanto a los inicios, el arte figurativo es inseparable del lenguaje porque nace del par intelectual fonación-grafía, y que además, responden al mismo objetivo: el desarrollo de una “picto-ideografía”. En el mitograma, señala Derrida, Leroi-Gourhan ve una unidad de relaciones entre el arte, la técnica, la religión y la economía, que debemos des-sedimentar luego de “Cuatro mil años de escritura lineal nos hicieron separar el arte y la escritura y se necesita un real esfuerzo de abstracción y todos los trabajos etnográficos de estos cincuenta últimos años para reconstruir en nosotros una actitud figurativa, la cual ha sido y es aún común a todos los pueblos

⁴⁴² Algunos críticos reconocen en esto una influencia del pensamiento de uno de los “padres de la etnología” francesa, M. Mauss (1872-1950) político, antropólogo, sociólogo, filósofo y maestro y director de tesis de Leroi-Gourhan. Mauss sostenía que la figuración artística es el reflejo de una narración oral. Por esta razón el mito, el rito oral y su representación coinciden, siendo las pinturas rupestres la transcripción de esos mitos. Estos hechos religiosos y estéticos forman parte de un sistema de representación colectivo, que caracteriza a cada sociedad. Fue el primero en tratar de comprender al ser humano en su realidad concreta bajo el triple punto de vista fisiológico, psicológico y sociológico.

⁴⁴³ Por regla general los pictogramas no buscan efectos estéticos ya que visiblemente tienden a la simplificación y la abreviación: aquella expresión gráfica que no suma para aclarar una idea será mínimamente esbozada o eliminada: “Precisamente a causa de esta economía los elementos de las pictografías se transforman prontamente en símbolos.” Métraux, A., “Los primitivos. Señales y símbolos, pictogramas y protoescritura”, p. 1; en Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, Op.Cit.

⁴⁴⁴ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, Op.Cit., p.190.

apartados de la fonetización y dentro del lineamiento gráfico.”⁴⁴⁵ Claramente ha habido un momento en que no quedó más remedio que sacrificar el cuidado contenido expresivo estético en virtud de la información y el contenido de lo escrito.

Este es el punto de quiebre a la hora de la elección que hicimos de las historias de la escritura: los investigadores de estas historias, casi siempre han considerado a las pictografías en un solo sentido: que solo sirven para ayudar a la memoria; esto es desconocer su otra característica tipológica: la de proporcionar información de uno o varios acontecimientos, relatándolos en/con imágenes y señalando las acciones, los actores y la escena donde todo esto acontece. Además de esta sesgada elección podemos notar claramente la hiperbólica proyección sobre las pictografías de las prácticas de la escritura alfabética, es decir, las han leído y “entendido” alfabéticamente. A esta exagerada anacronía y extrapolación de categorías teóricas debemos sumar, en varios de estos autores, que ligan el “origen de la escritura” relacionándolo a los procesos de memorización de valores numéricos (muecas, tallas, rayas en huesos o madera, o nudos) que siguen patrones lineales ¡exactamente como las escrituras alfabéticas! Por estas razones no podemos considerar a la pictografía como una protoforma infantil de la escritura alfabética. Y también debemos cuestionar el sentido de construcción del significante *mitología* (mito+logos) que refuerza su fonocéntrico sentido verbal, ya que, estrictamente hablando se trataría más bien de una mito-grafía al referirnos a los productos de las sociedades primitivas, que enfatizaría más el sentido de técnica manual.

La impresión mitográfica, nacida en los primeros pueblos agrícolas, posee una estructura de dos dimensiones, que la aleja del lenguaje hablado cuya emisión es lineal. La mano poseedora de su lenguaje, ahora crea imágenes y posibilita el desarrollo de un modo de expresión gráfico que equilibra al lenguaje verbal, y que, además, corren en paralelo: el gesto interpreta la palabra, y ésta comenta el grafismo. La ventaja que claramente podemos ver en el simbolismo gráfico en relación al fonético, es que aprovecha una cierta independencia: el lenguaje fonético se expresa en una única dimensión de tiempo, mientras que el contenido gráfico se expresa en las tres dimensiones del espacio. Esto explica “La conquista de la escritura ha sido precisamente la de hacer entrar, mediante el uso del dispositivo lineal, la expresión gráfica

⁴⁴⁵ *Ib.*, p. 191.

en la subordinación completa a la expresión fonética.”⁴⁴⁶ Se supone que la escritura lineal aparecería junto a/con los primeros pueblos agrícolas, al momento de alinear las imágenes pictográficas siguiendo el hilo verbal que permitían enumerar seres vivos, animales o cosas. Aunque “La aparición de la escritura no se desprende de ningún hecho gráfico, tal como la agricultura surge sin intervención de estados anteriores.”⁴⁴⁷

De manera contundente Leroi-Gourham afirma que la escritura no apareció de manera azarosa o accidental, que no fue un producto del azar, sino que emerge luego de milenios de evolución de los sistemas mitográficos, del mismo modo que lo hacen la agricultura y las artes del fuego; luego de esta evolución “emerge, con el metal y la esclavitud, la notación lineal del pensamiento.”⁴⁴⁸ Y seguidamente nos deja la segunda aclaración: “Tampoco su contenido inicial se debió al azar: eran cuentas, reconocimiento de deudas a los dioses o a los hombres, series de dinastías, oráculos y listas de sanciones.”⁴⁴⁹ En estos comienzos la memoria colectiva selecciona qué le interesa fijar y qué no adquiere el valor para escribirse: se escriben actos financieros y religiosos, las ofrendas, las genealogías y el calendario; todo aquello que se escapa de la memoria colectiva, no queda ni en los gestos ni en los objetos. De manera mucho más tardía aparecerán las matemáticas, la medicina, la música, todas ellas rodeadas de un halo mágico-religioso. Derrida reflexiona que en este comienzo de la escritura lineal “...desde hace mucho tiempo su posibilidad fue estructuralmente solidaria de la economía, de la técnica y de la ideología. Esta solidaridad aparece en los procesos de tesaurización, de capitalización, de sedentarización, de jerarquización, de la formación de la ideología por la clase de aquellos que escriben o, más bien, que disponen de escribas.”⁴⁵⁰ En estas citas muy próximas entre sí, ha aparecido la escritura vinculada y solidarizada con el esclavo, el escriba y la economía capitalista; y claramente esto no fue fortuito.

No obstante, el mitograma con sus dos dimensiones nace ya como un ideograma; es decir, la ideografía es anterior a la pictografía, lo que equivale a decir que el arte paleolítico es, en su conjunto, ideográfico. En otras palabras, “La escritura en un sentido estricto -y especialmente

⁴⁴⁶ *Ib.*, p. 193.

⁴⁴⁷ *Ib.*, p. 198.

⁴⁴⁸ *Ib.*, p. 255.

⁴⁴⁹ *Ib.*, p. 255.

⁴⁵⁰ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, pp. 114-115.

la escritura fonética- está enraizada en un pasado de escritura no lineal.”⁴⁵¹ Que esta escritura mitográfica no esté sometida a la linealidad implica que se “lee” o “deletrea” sus símbolos-dibujos de modo pluridimensional, en el que el sentido no queda sometido a la sucesión lógica y temporal, o a la continuación de una cadena de sonidos. La obvia consecuencia es que “Esta pluridimensionalidad no paraliza la historia en la simultaneidad, corresponde a otra capa de experiencia histórica y también se puede considerar, a la inversa, el pensamiento lineal como una reducción de la historia.”⁴⁵² Ante este diagnóstico tal vez debiéramos buscar otra palabra para nombrar esta ruptura lineal, ya que nombrarla como “historia” implica el desarrollo y desenvolvimiento lineal y sucesivo de una presencia verdadera.

Ahora bien, si pensamos que la línea ha sido el único modelo privilegiado de concebir el movimiento del lenguaje, y como Leroi-Gourhan nos muestra, ese patrón ha permanecido inaccesible plegándose en la linealidad del concepto de tiempo occidental, analizar y pensar la historia de la escritura y deconstruir la historia de la filosofía es una misma tarea. **Por esta razón, para nosotros el mitograma es la tela que envuelve a las diversas telas históricas de las escrituras y sus sucesiones teleológicas: pictograma, ideograma y alfabeto.**

La no-linealidad de algunas escrituras implica una organización diferente del espacio y de los ritmos temporales, y esto nos obliga a leer de otra manera: “El acceso a la pluridimensionalidad y a una temporalidad des-linealizada, no es una simple regresión hacia el ‘mitograma’: hace aparecer, por el contrario, toda la racionalidad sometida al modelo lineal, como otra forma y otra época de la mitografía.”⁴⁵³ Pensar de este modo la escritura nos hace pasarnos de la raya, nos desplaza de la línea hacia otras superficies y profundidades, a volúmenes y espesores, a otras distancias y duraciones que tienen otras formas de escritura no necesariamente apoyadas en la palabra, y que por esto no pierden “racionalidad”; porque “La escritura se articula con la estética visual: conduce a unas imágenes puramente intelectuales, a la interiorización completa de los símbolos.”⁴⁵⁴, más que a la transcripción ordenadamente alineada y consecutiva del lenguaje.

⁴⁵¹ *Ib.*, p. 113.

⁴⁵² *Ib.*, p. 113.

⁴⁵³ *Ib.*, p. 116.

⁴⁵⁴ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra, Op.Cit.*, p. 269.

Del mismo modo que nuestro arte abstracto contemporáneo se asemeja al prehistórico, la escritura actual conserva algo de esos grafismos paleolíticos, de esos gestos manuales que prescinden, en parte, del rostro y hacen volver los sonidos a la mano para hacerlos gestos táctiles, no orales, en las paredes de sus cuevas-habitaciones. El lenguaje, como agradeciendo, vuelve así a esa parte del cuerpo, que, habiendo ganado su independencia, le permitió nacer.

Una escritura antes de las letras (tejiendo la segunda tela)

A medida que la lenta evolución fue modificando al cuadrúpedo en bípedo, éste asentado sobre sus patas/piernas fue liberando a sus manos y, a la vez, dotándose de lenguaje. Estos primeros humanos podrán hablar, manipular objetos, útiles y herramientas y dibujar con ellos símbolos gráficos. Podemos sospechar que “hablar” tenía más que ver con códigos corporales y gráficos como el grito, los gestos, las incisiones y el dibujo; y que, obviamente, el grito y el gesto desaparecían una vez emitidos, mientras que los dibujos e incisiones o marcas permanecían. En algún momento de esta historia se comienza a hablar más con la garganta y la boca que con la cara y las manos, y estos sistemas autónomos coexisten durante mucho tiempo. Las manos se liberan de esa tarea y se hacen más precisas, más gestuales, más técnicas, más humanas; literalmente esas manos se imprimirán en negativo, como gesto, en las paredes de las cuevas/habitaciones, pulverizadas con pigmentos coloreados, con el recurso de escupirlo de modo líquido; esto parece ser un primer lenguaje de señas a través de una estructura figurativa centrada en la mano y sus dedos. Pero, a partir de este código manual ¿cuándo el hombre comienza a escribir? ¿cuándo comienza la subordinación de lo gestual a lo escrito?

El hecho material más sorprendente, en la larga y lenta historia evolutiva, es la liberación del útil y de la memoria: así el hombre pone a su memoria, mediante símbolos gráficos, fuera de sí mismo, en el organismo social: ha pasado del estado zoo-biológico al sociológico. Ahora bien, esta sinergia operatoria entre el útil y el gesto supone (y exige) la existencia de una memoria sobre la cual se inscribirán estos comportamientos.

Este planteo nos obliga a variar la perspectiva que coloca a la escritura siempre en relación a la lengua, y preferir otros dos modelos originarios (ya enunciados antes): **lo pictórico**, con cierta capacidad de permanencia, de perdurar en el tiempo e impreso en un espacio, con pretensión de duración y de distancia; y **lo gestual**, fugaz por definición, perteneciente al aquí y ahora, al instante. La ventaja de lo pictórico radica en su posibilidad de semantización, de poder ser nombrado por la lengua, pero sin mantener una relación de necesidad. Este tándem de sistemas pictórico y gestual nos permite pensar sobre ese comienzo, sin rechazar *a priori* los grafismos rupestres, las pinturas, los sellos o los glifos (todos ellos mitogramas), los jeroglifos o los *hànzì* chinos como formas diferentes de escritura de distintas épocas, geografías y culturas. El límite pasa por la conservación de los soportes, o como dice Calvet, debemos hablar de la “historia de las escrituras de las cuales se conserva algún rastro”, tratando de ilustrar la posibilidad de que hayan existido otras culturas que tuvieron un conjunto de signos materiales, para representación mediante símbolos, y que eligieron soportes perecederos que no se conservaron.

De esas primeras manos apoyadas contra las paredes, a la libertad de que tomen un útil y tracen o dibujen algo, hay un largo camino; un camino que nos fue volviendo humanos. Y lo humano del **gesto**, su valor de humanidad, no está en la mano liberada de la locomoción: “La mano humana es humana por lo que se desprende de ella y no por sí misma...”⁴⁵⁵ De este modo, la mano ya no es un útil más, sino un motor y productor de gestos y útiles.

Cabe señalar en este punto que el verbo “escribir” (y el francés *écrire*, o el italiano *scrivere*) nos permiten retroceder al latín *scribere* (hacer incisiones, rayar, trazar) de raíz indoeuropea **sker*: cortar, marcar, separar, distinguir. Y el griego γράφω nos agrega: rasguñar, rascar, cortar, dibujar, pintar y escribir. Estas convergencias semánticas (sumadas a las de casi todas las lenguas) nos proponen:

- 1- La acción de escribir se asocia a hacer incisiones, a arañar o rasguñar; lo que nos da una pauta para suponer los primeros soportes: piedras, huesos, madera. Esto remarca el sentido técnico de la escritura.
- 2- Que ninguno de estos sentidos hace pensar que estos grafismos estén subordinados a transcribir la lengua.

⁴⁵⁵ *Ib.*, p. 237.

- 3- Las figuras o grafos trazados señalan una reunión de marcas o dibujos (rayas, puntos, animales o personas), y algo de lo misterioso, lo mágico, lo secreto.

Entonces, *escribir*, en su núcleo íntimo tropológico amortigua toda una serie de gestos que inscriben, marcan y rayan grafismos; y no quiere, porque no puede, decir otra cosa, “¿Acaso el etnocentrismo no se traiciona siempre por la precipitación con que se satisface ante ciertas traducciones o ciertos equivalentes domésticos?⁴⁵⁶ Claramente, este mecanismo etnocéntrico de exclusión/asimilación⁴⁵⁷ funciona en una sola dirección, la del poder: “Decir que un pueblo no sabe escribir porque se puede traducir por ‘hacer rayas’ la palabra de que se sirve para designar el acto de inscribir, ¿no es como si se le rehusara el ‘habla’ al traducir la palabra equivalente por ‘gritar’, ‘cantar’, ‘soplar’, hasta ‘tartajear’?”⁴⁵⁸

Y a la vez, la polisemia de *escritura* nos remite a la vez: al acto material, al gesto manual-corporal de la inscripción; a la serie de valores estéticos, comunicacionales, sociales, lingüísticos y políticos que la componen; y también remite al ámbito de lo legal o lo contable.

Prevenidos de las actitudes y conductas etno-logocéntricas solo nos resta hacer un muy largo viaje, aventurarnos a una larga travesía por una alteridad espacial-geográfica, y una alteridad inalcanzable, la temporal; un viaje que parte desde la antiquísima Mesopotamia, en dos direcciones: hacia Egipto y hacia China y Japón, que es nuestro caso. Por una cuestión de espacio (y tiempo) sólo haremos estas paradas históricas, que se relacionan estrictamente al tema de este trabajo; sabemos del interés que despiertan otras formas de escritura como la del valle del Indo, las semíticas, las islámicas o las precolombinas, pero es imposible desarrollarlas aquí.

Nos ocupamos de las cuneiformes (Sumeria), la jeroglífica (Egipto) y la China (y japonesa) respetando los principios formales que las relacionan: la preponderancia de la imagen sobre la palabra hablada, posibilidad de lecturas sin conocimiento de la lengua, su potencia cultural fluvial-hidráulica, amplitud de influencia geográfica, entramado teocrático-político, una casta aristocrática de escribientes, materialidades, etc. Además, porque consideramos a estas

⁴⁵⁶ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 161.

⁴⁵⁷ Cfr. “La violencia de la letra: de Lévy-Strauss a Rousseau”, en *Ib.*, pp. 155-180.

⁴⁵⁸ *Ib.*, p. 161.

culturas como los tres ejes generadores y difusores sobre los cuales van a girar las culturas escriturarias del mundo africano, medio-oriental y asiático.

Por lo tanto, el viaje es más un itinerario metodológico que un recreo geopolítico, y este recorrido se apoya en un trazado que nos imaginamos en la *Gramatología*, como guía de recurso carto-topográfico y especulativo.

Entre los ríos: las puntas afiladas para escribir (Sumeria)

Por el cuarto milenio antes de nuestra era, entre el Éufrates y el Tigris (*mesopotamia*), se desarrolla la civilización Sumeria; su importancia radica en que van a legarnos como humanidad, un revolucionario invento: la escritura cuneiforme. Ya señalamos que el factor urbano exigía nuevas formas de administración, y que esto favoreció el desarrollo de la escritura en su función ordenadora y contable. Será en la ciudad de Uruk donde se le otorgue la partida de nacimiento a un sistema de fichas de barro en formas de conos, encerradas en vasijas de diferentes tamaños, que eran una especie de garantía de algún contrato o compromiso (venta de ganado y el número de cabezas a recibir). Cada pieza en el interior de la vasija representaba el número de cabezas de ganado a entregar, y en la superficie aparecían indicaciones de qué encerraba la vasija, a modo de etiqueta. Con esto había nacido el principio rector de la escritura: entre lo pictórico y lo gestual, los grafos numéricos (pictogramas) y las piezas de barro. Y con esto también había nacido "...la primera civilización del mundo, y no de una simple 'cultura', como tantas hay escalonadas a lo largo de nuestra inmensa prehistoria, sino el resultado de todas estas 'culturas' en progreso, su fruto más perfecto, la civilización, plena y auténtica, con la riqueza de vida, la perfección y la complejidad que implica: la organización social y política; el establecimiento de ciudades y de Estados; la creación de instituciones, de obligaciones y de derechos; la producción organizada de alimentos, de vestidos y de herramientas; la ordenación del comercio y de la circulación de los bienes de intercambio; la aparición de formas superiores y monumentales del arte; los comienzos del espíritu científico; **finalmente, y en lugar principal, el invento**

prodigioso, y del que no se puede medir toda la importancia, de un sistema de escritura que permitía fijar y propagar el saber.”⁴⁵⁹

Durante esta época en la Mesopotamia habitaban dos pueblos: al sur, los sumerios, que hablan una lengua de la que se desconoce su origen; y al norte, los acadios, que hablaban una lengua semítica. Alrededor del 3300 a.C. los sumerios asentados en Uruk, comienzan a utilizar unas tablillas rectangulares de arcilla cocida en las que se distinguen formas curvas trazadas con ayuda de un cálamo en punta. Estos signos representan a algún objeto o animal y servían para indicar algunas pocas nociones concretas, y su relación con la lengua debe haber sido contingente: ésta era la característica que le brindaba esta forma pictográfica de escritura. Pero a la vez, el problema era la cantidad de pictogramas (más de 2000) que contaba el sistema al principio, que intentaban imitar la cosa designada. Esos primeros “textos” se refieren a cuestiones de transacciones (contratos, rebaños, cereales) o la administración del Estado (leyes, tratados); “La constitución de actas contables o genealógicas escritas es extraña al dispositivo social primitivo y sólo desde la consolidación de los organismos agrícolas urbanizados, la complejidad social se traduce en la aparición de piezas que dan fe ante los hombres o frente a los dioses.”⁴⁶⁰

Debemos tener en cuenta que el funcionamiento político de las ciudades mesopotámicas está íntimamente relacionado con el poder teocrático; esto hace que cuando se señala que la escritura sumeria nace de una burocrática necesidad económica y técnico-administrativa, no podemos olvidar que el trasfondo operativo de esas ciudades es religioso. El factor centralizante del poder de producción reside en el templo, y éste es el centro material y simbólico del Estado sumerio, desde el que se ordena la totalidad de la vida económica. La escritura cuneiforme viene a dar respuesta a las necesidades administrativas de este orden social teocrático, lo que hizo que su manejo cayera bajo la órbita y el completo control del templo. Así surgieron las escuelas de escribas en Sumeria, en las que se forjaron los sistemas gráficos y sus derivaciones y transformaciones. Claramente la escritura responde a las necesidades prácticas y administrativas de una economía creciente, pero siempre sobre una urdimbre mítico-religiosa: la contabilidad y la escritura eran temas de sacerdotes-escribas.

⁴⁵⁹ Kramer, S., *La historia comienza en Sumer*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, pp. 7-8. El subrayado es nuestro.

⁴⁶⁰ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra, Op.Cit.*, p. 198.

“En la sociedad sumeria, los escribas pertenecían a las familias más ricas; el escribariado (del que estaban excluidas las mujeres) era un oficio muy reputado; algunos escribas se convertían en reyes: la escritura, un instrumento directo del poder, es, en cierto modo, la vía selectiva.”⁴⁶¹

A mediados del 3000 a.C. existen varias escuelas de escribas distribuidas en el país, a cargo de cada templo; y estaban organizados por rangos: había subalternos, de rango medio o alto, ligados al servicio del palacio, al templo, o a la burocracia comercial. Los escribas se vuelven así una elite letrada, casi mística, de expertise religiosa, administrativa, legal y comercial que constituyó una burocracia estatal y gobernante centralizada (como en Egipto y China). “Los diversos adelantos sociales e intelectuales que propició esta elite fueron, desde luego, enormes; pero en lo que respecta a la participación del conjunto de la sociedad en la cultura escrita, había una amplia brecha entre la cultura escrita esotérica y la cultura oral exotérica, una brecha que a los letrados les interesaba mantener.”⁴⁶²

Calvet llama la “escritura de las cosas” a esta etapa en la que los pictogramas sumerios no tienen vinculación con ninguna lengua concreta, más allá de dar cuenta de la coyuntura de una cultura particular: “...esta escritura de las cosas resultaba en extremo rudimentaria, pues a duras penas permitía la redacción de textos literarios o de alcance teórico. No era ésta, inicialmente, su función.”⁴⁶³ Pero llamativamente, en muy poco tiempo esta “escritura de las cosas” evolucionaría tanto en lo técnico como en lo funcional, cambiando de forma y estableciendo nuevas relaciones de significación, de los cuales era su vehículo.

La lengua sumeria era monosilábica, lo que daba un número limitado de sílabas diferentes, lo que produjo cientos de homofonías y unas aclaraciones por tonos (como en el chino). Si consideramos que existe una relación directa entre la forma de la lengua y la forma de la escritura que la representa, desde luego se produciría homografía. Aprovechándose de estas homofonías los escribas sumerios provocaron una revolución en el mundo pictográfico: el pictograma que se utilizaba para representar un objeto, se lo utiliza también como sílaba para corresponderlo con ese objeto y, además como otro significado con la misma pronunciación

⁴⁶¹ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona Paidós, 2003, p.118.

⁴⁶² Goody, J., (compilador), *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 2003, p.48.

⁴⁶³ Calvet, L., *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*, *Op.Cit.*, p. 53.

(ejemplo: a “vida” le corresponde el sonido [ti] y será representada por el pictograma de flecha [“*ti*”). Este nuevo y revolucionario sistema les permitió hacer la notación de aquellas palabras o cosas que carecían de pictograma, con lo que la escritura cuneiforme ya podía restituir toda la complejidad del pensamiento. Con esto, fue posible comprender los signos gráficos sin conocer la gramática ni el vocabulario de esta lengua, no sólo por los pueblos cercanos a su geografía, sino también por los paleógrafos del siglo XIX.

Debemos señalar que, cuando nos referimos a escritura cuneiforme (Apéndice Imágenes, 1, p. 404-405) no sólo hay que reducirla solo al ámbito sumerio; los acadios fueron copartícipes en el desarrollo de esta escritura, que ya se habían establecido en la Mesopotamia en los primeros siglos del 3000 a.C., procedentes de la península arábiga y de Siria, de origen claramente semítico. La convivencia no siempre fue pacífica entre estos pueblos, y el principal dominio sumerio sobre los acadios fue cultural: mediante la escritura. Los acadios adaptaron la escritura cuneiforme a las necesidades fonéticas de su lengua, y la consecuencia fue la transformación del cuneiforme hasta convertirse en un sistema fonográfico, con un grado de desarrollo y rendimiento que no tuvo en el mundo sumerio: se lo utilizó para escribir una lengua que no era aquella en la que había nacido; por esta razón no lo pensamos como contaminación ni como evolución, sino más bien como hibridación. Fueron los acadios - asirios y babilonios- quienes convirtieron al cuneiforme en una lengua nacional.

En este punto debemos recordar que ya hemos tratado el tema “*Babel*”⁴⁶⁴, pero cabe que hagamos unas aclaraciones. El hecho de convertir a Babilonia en un lugar de confusión y proliferación de lenguas se basaría en esta división lingüística norte-sur mesopotámica, pero que sólo funciona a un nivel teórico, ya que ambas poblaciones se mezclaron rápidamente. No obstante, *babili* (“la puerta de dios”) pasará al griego como *Babilon*, y en la *Biblia* será *Babel*; lugar donde la desmesura y arrogancia de los hombres los habría llevado a construir una torre que debía rozar el cielo, y por la que Yahvé los castigó sembrando la confusión de las lenguas. Esta etimología hace derivar *babili* del verbo hebreo *balal* (“mezclar”); pero la Babel bíblica parece ser la Babilonia mesopotámica, y la torre sería un *zigurat* (torres escalonadas en terrazas) babilónico. El apoyo que encontramos con la realidad, es que el

⁴⁶⁴ Véase *Preludio Babel*, pp. 185-195.

multilingüismo de esta Babel se refiere al sumerio, el acadio y sus dos dialectos, asirio y babilónico, y más tarde el arameo: todos idiomas hablados y escritos en Babilonia.

También cabe señalar, además, contra la hipótesis del milagro griego: el sumerio era una lengua aglutinante, pero el acadio, como todas las lenguas semitas, estaba formado por raíces consonánticas, trilíteras en general. Con esta variación los acadios desarrollaron una variación en el sistema de notación de sus raíces, agregando a los picto-ideogramas sumerios valores fonéticos. El resultado es que el sistema de picto-ideogramas sumerios y el fonético acadio sirven para *leer* un grafismo de diferentes maneras.

Esto nos manifiesta claramente que los filólogos acadios supieron separar las nociones esenciales del alfabetismo: no puede dudarse del valor del uso vocálico cuando clasifican las sílabas consonante-vocal, que les permitió diferenciar las consonantes y las vocales. A pesar de esto, nunca pretendieron simplificar la complejidad de su sistema de escritura, ya que, para los acadios, esta complejidad no era un defecto, era el precio a pagar para alcanzar la dignidad de letrado. De este modo, produjeron un desplazamiento de los principios gráficos del cuneiforme, ya que, a diferencia del sistema picto-ideográfico de los sumerios, el principio organizativo ahora será el fonográfico: "... los escribas y los letrados sumerios modificaron y perfeccionaron poco a poco la técnica de su escritura, hasta tal punto que ésta perdió su carácter de pictografía y de 'jeroglífico' para transformarse en un sistema perfectamente capaz de traducir no ya únicamente las imágenes, sino los sonidos de la lengua. Desde la segunda mitad del tercer milenio a. de J. C. el manejo de la escritura en Sumer ya era lo bastante flexible para poder expresar sin dificultades sus obras históricas y literarias más complejas."⁴⁶⁵

Hacer palabras con arcilla

Ahora bien, la pregunta fundamental es ¿por qué se pasa del sistema pictográfico al cuneiforme? Quien imagina la escritura cuneiforme no puede evitar representarse la tablilla de arcilla: este sustrato material es el que explica no sólo la forma que tomó esta escritura, sino además el destino de conservación de ella. Se supone que los sumerios no desconocían

⁴⁶⁵ Kramer, S., *La historia comienza en Sumer, Op. Cit.*, p. 19.

soportes como la piedra, el metal, el pergamino o la madera, ni el uso de la tinta; pero su soporte fundador y fundamental fue la arcilla secada al sol o cocida en hornos. Los demás soportes no resistían el clima mesopotámico, y tenían muy corta vida frente a la tarea de conservar la memoria.

El cambio tecnológico será introducido por los escribas, quienes al dibujar con la caña en punta dejaban marcas poco claras y no del todo limpias sobre la arcilla. Era difícil trazar curvas y rasgos claros verticales y horizontales sobre arcilla fresca, lo que hacía que cuando se escribía rápidamente, se resumían los trazos, se descomponían las curvas en varios segmentos, lo que dará comienzo a cierto grado de esquematismo. De este modo, prueban una técnica nueva: en vez de *dibujar* intentaran “*imprimir*” con una caña cortada en bisel, una huella triangular en forma de cono (de donde proviene su nombre: en *cuña*, *cuneiforme*) en forma vertical, horizontal u oblicua. Al mismo tiempo, podían alargar los trazos, con lo que obtuvieron ocho figuras básicas con las cuales compusieron todos los demás signos cuneiformes. Alrededor del 2600 a.C. los rotarán hacia la izquierda, hecho que cambia también el sentido de lectura: de una vertical a otra horizontal y de izquierda a derecha; “Y esta doble evolución técnica iba a desembocar en la pérdida de la similitud, del sentido imitativo de los signos gráficos, que progresivamente fueron convirtiéndose en convencionales.”⁴⁶⁶ Esto trajo consigo un olvido sistemático de lo que podemos llamar “etimología gráfica”: del pictograma, ligado a la figuración, a las líneas curvas y conos, y de ahí a su rotación a 90°. Estos pictogramas que designan cosas, animales y partes del cuerpo humano se combinan entre sí para sugerir otros sentidos simbólicos más allá del gráfico: esta combinación resulta del encuentro entre el sistema pictórico y el gestual.

Esta escritura se componía de unos 500/600 signos, de los cuales unos 300 eran de uso cotidiano. Algunos de estos signos eran picto-ideogramas (representaban un objeto o una idea, un verbo, un adjetivo o pronombre) y el resto tenían un valor fonético, representaban una sílaba o vocal. En este principio la escritura es puramente logográfica, es decir, cada signo representa un objeto, una acción o un estado, mientras los elementos abstractos se deben reponer o se sobreentienden. La formidable innovación que introducen los escribas tenía que ver con lo abrumador de su trabajo: se necesitaría un número indefinido de signos

⁴⁶⁶ Calvet, L., *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*, Op.Cit., p. 55.

para darle a cada palabra un picto-ideograma distinto; contra esta inflación, atribuyeron un mismo signo a varias palabras homónimas. Como nos recuerda Derrida, sabemos que una escritura pura y exclusivamente fonética es imposible, y que ninguna logró reducir y reproducir lo no-fonético, por esta razón es mejor plantearlas desde la sinergia y sinestesia que provocan. Este es el caso de la escritura cuneiforme que "...es a la vez ideogramática y fonética. Incluso no puede decirse que cada significante gráfico pertenezca a tal o cual clase, porque el código cuneiforme se desempeña alternativamente sobre los dos registros. En realidad, cada forma gráfica puede tener un *doble valor* -ideográfico y fonético-. Y su valor fonético puede ser simple o complejo. Un mismo significante puede tener uno o varios valores fónicos, y puede ser *homófono o polífono*.”⁴⁶⁷

De hacer cuentas a escribir cuentos

Claramente nos explica R. Labat: “Fueron las condiciones económicas, de complejidad creciente, y las necesidades de esta burocracia, cada vez más exigente, las que forzaron a los escribas a aproximar la escritura al lenguaje, a notar lo que en la lengua no tocaba al simple dibujo figurativo, a dominar, en fin, la proliferación de anárquica de los signos primitivos, disminuyendo su número y haciéndolos entrar en un sistema coherente.”⁴⁶⁸

Partiendo de este comienzo “económico”, si se quiere, la escritura cuneiforme se expande - entre 2600 y 2400 a.C.- hacia los dominios notariales, para contratos de compra y venta; hacia el Derecho, en forma de promulgación de leyes, juicios, litigios; y luego al mundo literario, más de mil años antes de que se redactaran la *Biblia*, *La Ilíada* y *La Odisea*.

Ante las listas de objetos, animales o personas que son el inicio de esta escritura, de entidades contabilizables de poco interés hoy para nosotros, Leroi-Gourham se lamenta de la pobreza de otro tipo de documentación de la época: “¡Qué de cosas hubiéramos aprendido si Sumer hubiera dejado recetas de cocina, guías de mundología, manuales del arte de la madera y del metal!”⁴⁶⁹ Y Barthes le responde que, justamente todo eso que no nos interesa hoy, es precisamente aquello que guardó la memoria escrita, ya que “...todo lo que nos apasionaría

⁴⁶⁷ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 120.

⁴⁶⁸ Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, *Op.Cit.* p. 74.

⁴⁶⁹ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, *Op.Cit.*, p. 255.

de esa vida lejana (las costumbres) no se anotó, y es normal: ¿por qué los sumerios habrían de escribir lo que constituía la sustancia misma de su vida cotidiana y que conocían en cierto modo de memoria?”⁴⁷⁰

Y aquí hemos de prevenirnos de un error: el evaluar causas, necesidades, motivaciones y funciones de la escritura de un pueblo desaparecido hace miles de años. Todo nuestro etno- y logocentrismo se pone en marcha cuando proyectamos nuestras evaluaciones “mitológicas” (hijas de nuestras necesidades actuales) fijándole una única función a la escritura: la comunicación. De aquí viene el prejuicio de creer que la escritura cuneiforme **debe** comunicar rápida y claramente, entonces: “... ¿cómo explicar que algunos pueblos (los sumerios, los acadios) inventaran escrituras ‘abstractas, difíciles’ (el cuneiforme), cuando el pictograma, que se considera anterior, era tan ‘claro’? En este asombro (al menos tiene el mérito de ser confesado) vemos la proyección de varios valores tal vez enteramente modernos: la buena comunicación, la claridad, la eficacia, la abstracción: el escriba mesopotámico del tercer milenio se disfraza con las mismas necesidades y las mismas cualidades de un secretario de dirección capitalista.”⁴⁷¹

A pesar de su poca “claridad” y de su “extrema dificultad”, el sistema picto-ideográfico sumerio de escritura se utilizó hasta bien entrado el 2500 a.C., lo que quiere decir que hasta que el cuneiforme tomó cuerpo y se redujeron los signos a unos 800 aproximadamente, pasó medio milenio. Este giro afectó sensiblemente la configuración externa de la escritura, pero no supuso una drástica ruptura con el antiguo sistema picto-ideográfico.

La proximidad de las lenguas en contacto de la Mesopotamia produjo la simbiosis escritural entre el sumerio y el acadio, y más allá de sus orígenes y estructuras disímiles, desde el punto de vista técnico y gráfico podemos decir que se trató de una continuidad sumero-acadia del cuneiforme. La difusión de esta *escritura de las cosas* excede los límites de Sumeria y se expandirá transcribiendo lenguas que ya no tienen raíces comunes con la sumeria. La influencia será determinante para los pueblos vecinos, cuyo emblema sería el *Antiguo Testamento*, texto semita que ha guardado mucha información sobre la antigua Mesopotamia,

⁴⁷⁰ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 108.

⁴⁷¹ *Ib.*, p. 96.

casi tanta como en el *Código de Hammurabi*⁴⁷² (Imágenes, 2, p. 406); “Llamativamente, la época clásica de la cultura babilónica, que comenzó bajo el reinado de Hamurabi a fines del siglo XVIII a.C., parece haber coincidido con un período en el que la lectura y la escritura del sistema cuneiforme acadio no estaban confinadas a un grupo pequeño, ni a una sola nación; fue en esta época cuando se escribió casi toda la literatura existente...”⁴⁷³ El *Código de Hammurabi* está escrito en acadio para que pueda ser leído por cualquier persona que supiera leer (decir “alfabetizada” es un exceso), y junto a él aparecen una serie de leyes, himnos a los dioses, mitos, epopeyas y textos filosóficos, que pasan de la tradición oral a la escrita; de entre todos, la epopeya de *Gilgamesh*⁴⁷⁴, escrita entre 2600/2300 a.C. en doce tablillas de arcilla, será la más difundida. (Imágenes, 2, p. 406)

Hacia el 2000 a.C. el Imperio sumerio se derrumba y el sumerio desaparece como lengua hablada, reemplazado por el acadio. Poco después de esta adaptación el acadio se divide en dos dialectos: el asirio, en el norte; el babilonio, en el sur. Ambos desarrollan distintas tradiciones escritas, con características diferentes en cuanto a fonética, léxicos y gramática. Podemos decir que el acadio -como asirio y babilonio hablados- estuvo usándose y escribiéndose durante más de 2500 años, siendo la lengua mesopotámica de tradición escrita más dilatada. “Este sistema sería empleado durante mucho tiempo: solamente hacia comienzos del primer milenio antes de nuestra era la escritura sumerio-acadia cedería su puesto al alfabeto arameo, esa lengua aramea que iba a convertirse en la lengua dominante de la Mesopotamia.”⁴⁷⁵

Su difusión alcanzó la totalidad del antiguo Cercano Oriente, y “Una vez sistematizada, la escritura sumeria fue adoptada y adaptada prácticamente por todos los pueblos de esta parte del mundo que ya disponían de una cultura propia. El estudio de la lengua y de la literatura sumerias fue una de las principales disciplinas de los medios literarios del Próximo Oriente

⁴⁷² En 1902 se halló una estela de basalto negro, de unos dos metros de altura, en la que estaba grabado en escritura cuneiforme, el texto babilonio del *Código de Hammurabi* (c. 1792-1750 a. C.). Este código legal surgió alrededor del 1750 a.C., en los últimos años del reinado de este rey (su nombre significa “el dios *Hammu* es grande”).

⁴⁷³Goody, J., (compilador), *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p.48.

⁴⁷⁴ Narración poética acadia en verso que cuenta las peripecias del rey Gilgamesh, considerada la primera obra literaria de la humanidad, en la que se trata el tema de la mortalidad humana y la inmortalidad de los dioses. También incluye una versión del mito del diluvio universal.

⁴⁷⁵ Calvet, L., *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*, *Op.Cit.*, p. 66.

antiguo, medios muy restringidos pero muy influyentes.”⁴⁷⁶, transcribiendo lenguas semíticas, hitita, urartea, ugarítica, elamita e indoeuropeas en general. Esto la convirtió en el instrumento por excelencia de la comprensión medio-oriental. Y hasta el primer siglo de la era cristiana, la escritura cuneiforme seguirá siendo la lengua de la cultura erudita, como lo fue el latín en la Europa medieval. “Si la lengua sumeria no hubiera desaparecido de la faz de la tierra como lengua viva, y aunque su escritura se hubiera visto perfeccionada, sin duda habría evolucionado hacia un sistema comparable al chino.”⁴⁷⁷

Una tierra entre dos ríos, sometida a presiones y violencias internas y externas, de guerras intestinas y catástrofes naturales; en la que el riego no era natural ya que el Éufrates era impredecible: cambiaba su curso y provocaba movimiento y abandono de las aldeas y pueblos, producía enormes inundaciones; una tierra que decidió convertir sus palabras en arcilla, mediante cañas afiladas, marca su diferencia con esta otra, la tierra de un solo río, cuyo desborde es dador de vida: el Nilo.

⁴⁷⁶ Kramer, S., *La historia comienza en Sumer*, *Op.Cit.*, p. 169.

⁴⁷⁷ *Ib.*, p. 66.

Egipto⁴⁷⁸: esculpir y pintar angostas las palabras

- 1- “Desde que aprendimos a gesticular, hemos olvidado el arte de las pantomimas, por la misma razón que al tener una cantidad de buenas gramáticas ya no entendemos los símbolos de los egipcios. Lo que los antiguos decían más vivamente no lo expresaban con palabras sino con signos; no lo decían, lo mostraban.”

- 2- “Cuanto más rústica es la escritura, más antigua es la lengua. La primera forma de escribir no es representar los sonidos sino los objetos mismos, ya sea directamente, como hacían los mexicanos, o por medio de figuras alegóricas, como los egipcios. Esta forma corresponde a la lengua apasionada y supone ya una cierta, sociedad y necesidades nacidas de las pasiones. . . La representación de los objetos corresponde a los pueblos salvajes...”

Rousseau, J., *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.

Los dos epígrafes ilustran dos cuestiones: la primera, el elogio a una escritura simbólica, al signo visible, a la mostración del lenguaje a través de los gestos; y en la segunda, el etnocentrismo recalcitrante de calificar a esta misma escritura de “salvaje y apasionada”. Esta escritura antigua, rústica y salvaje corresponde a un estadio de barbarismo, según Rousseau, quien codifica esto en una fórmula incesantemente perdurable: “cuanto más rústica es la escritura, más antigua es la lengua”, haciendo depender la antigüedad de una lengua a las características toscas y groseras (estéticas) y relacionadas con el mundo rural, campestre y pastoril (socio-económicas) de su escritura (la marca de la civilización, la urbanidad y la cultura). La pasión (una cualidad indomable, no-racional) es un término que une al salvaje

⁴⁷⁸ Miṣr, el nombre oficial árabe (مصر) de Egipto es de origen semítico y significa “estrecho”. Proviene de la frase *het-ka-ptah* (el templo del espíritu *-ka-* de *Ptah* -creador del universo-). Esta frase trasladada al babilonio era leída *hikuptah*, derivando a su vez en la palabra griega Αίγυπτος, que dio al latín *Aegyptus*.

con su *lengua escrita*: la paradoja rousseauiana marca que el salvaje se mantiene más cerca de la escritura que del habla, sea con el cálamo y la arcilla (Sumeria) o con el punzón/piedra y cálamo/papiro (Egipto). El gesto, que busca implicar al ojo antes que al oído, se corresponde con el estadio salvaje de la humanidad: “Cuando la inmediatez de la presencia está *mejor representada* por la proximidad y la rapidez del gesto y de la mirada, hace el elogio de la escritura más salvaje, aquella que no representa al representante oral: el jeroglífico.”⁴⁷⁹ De este modo, la pasión salvaje tendría relación directa con la imagen, y luego provocaría las voces en relación a ésta; o, como resume Derrida: “La visibilidad inscripta en el acta de nacimiento de la voz no es puramente perceptiva, es significante. La escritura es la víspera del habla.”⁴⁸⁰

El etno-logocentrismo de Rousseau no hace más que ratificar y fortalecer la imposición de la autoridad prejudicial griega a la hora de leer y pensar a Egipto: *El Fedro* de Platón⁴⁸¹ lo explica en detalle, la represión y sofocación de la imagen en relación a la escritura; y la consecuencia será lo imposible de pensar y concebir la escritura como pintura; pese a esto, sería un buen comienzo para la filosofía.

Al principio fue la piedra

“Soy tu paleta de escritura, oh Thoth, y te he traído tu tarro de tinta. No soy de los que trabajan iniquidad en sus lugares secretos; que no me suceda el mal.”

El libro de los muertos, Papiro de Ani

Nada sabemos del origen de estos “salvajes apasionados” egipcios, ni de su escritura; tampoco de su desarrollo y transformaciones estructurales internas y externas, hasta encontrarnos con los jeroglíficos perfectamente formados y grabados sobre la piedra. ¿Habría sido una creación original sin relación alguna e independiente o fue una derivación de los

⁴⁷⁹ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 300.

⁴⁸⁰ *Ib.*, p. 301.

⁴⁸¹ Véase *Platón en su farmacia*, nota 562, p. 256.

pictogramas de Sumeria? Quizás esto se deba a que nuestro encuentro con esta escritura es siempre con un soporte imperecedero, lo que en parte enmascara y enmudece a todas las “pruebas” malogradas sobre materiales orgánicos perecederos.

O quizás sea cierto lo que ellos mismos (se) cuentan: *Dyehuty* (Θώθ, Teuth o Thot es su nombre griego -otra vez la mediación-) deidad de las más antiguas, antropomorfo con cabeza de ibis, portador de la pluma y la tablilla celestial en la que anota los pensamientos, las palabras y los actos de los hombres, para pesarlos al momento de su muerte; dios de la sabiduría que habría creado el lenguaje⁴⁸², los jeroglifos, las artes y ciencias, matemáticas y geometría, la filosofía y también la muerte; obvio patrón de los escribas, es el escribano sagrado, el escriba de inframundo. Su compañera femenina era *Seshat* (“la señora de los libros, los rollos y la escritura”) diosa arcaica encargada de medir los terrenos, de la sabiduría, de la escritura y la historia; toma forma de escriba y es guardiana de los registros, de los acontecimientos futuros y archiva los pasados, y los escribe en hojas de árboles.

Thot es copartícipe del “Mito de Thamus”, en el *Fedro*⁴⁸³ (Imágenes, 3, p. 407). Thamus rey de una gran ciudad del Alto Egipto tiene como huésped a Thot, quien le presenta como regalo la escritura. Ahora, “Inmovilicemos la escena y los personajes. Miremos. La escritura (o, si se quiere, el *fármakon*) es, pues, presentada al rey. Presentada: como una especie de presente ofrecido en homenaje por un vasallo a su soberano (Zeuz es un semi-dios que habla al rey de los dioses), pero, ante todo, como una obra sometida a su apreciación. Y esta obra es un arte, un poder obrero, una virtud operadora.”⁴⁸⁴ En esta cita Derrida nos recuerda que, del doble sentido del *fármakon*, aquí en el *Fedro* opera -casi siempre- el negativo. Notoriamente podemos observar que la distancia entre Platón y Thot o entre Egipto y Grecia, queda señalada por la distancia entre la palabra y su escritura: en Egipto desde la antigüedad ya estaba todo escrito. Thot será *el* mitema para que Platón, un griego, nos condicione y reseque hasta marchitar, la escritura logográfica egipcia; y esto lo hace sometiendo el mito y la identidad del dios a poderosas exigencias, estructuras y reglas griegas: las oposiciones habla/escritura, padre/hijo, vida/muerte, bien/mal, entre otras⁴⁸⁵. Derrida nos advierte: “En

⁴⁸² Los griegos lo relacionaron con su Hermes por sus atributos y funciones similares.

⁴⁸³ Véase *Platón el farmacéutico*, pp. 245-260.

⁴⁸⁴ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 111.

⁴⁸⁵ Cfr. *Ib.*, p. 124.

el *Fedro*, el dios de la escritura es, pues, un personaje subordinado, un segundo, un tecnócrata sin poder de decisión, un ingeniero, un servidor astuto e ingenioso admitido a audiencia ante el rey de los dioses.”⁴⁸⁶ Este es el lugar de la mitología egipcia en relación al mundo griego (que hemos heredado): el de un dios “segundo”, suplente-suplementario, que enjuicia a los muertos, un dios de la escritura y la muerte; pero, a pesar de este intento, hemos podido transfigurar la trampa platónica (metafórica, metafísica y teológica), restituyendo la relación del sujeto y su escritura: “Todo grafema es de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente.”⁴⁸⁷

En su sentido testamentario, el patrimonio de Egipto permaneció inalterado durante 3000 años: mismas formas de vida, sociedad, economía, religión y política invariables, lo que produjo un formidable grado de prosperidad: el Nilo los nutría, estaban protegidos de invasiones por desiertos y pantanos, y las refriegas intestinas eran menores. Lo mismo ocurrió con su escritura, que, con la estabilidad política, se vuelve rápidamente “nacional”, al servicio de una sola lengua y sin modificaciones exteriores. Cuando la historia dinástica señala la unión del Alto y el Bajo Egipto, en el 3200 a.C. aproximadamente, se considera también el acta de nacimiento de su escritura. Así, la escritura egipcia permaneció en la memoria claramente visible en los muros de los templos, en cámaras funerarias, en obeliscos y pirámides. Aunque su significado podía ser totalmente incomprensible, ella misma no podía ser olvidada.

La lengua guarda ciertas afinidades con el grupo de las lenguas semíticas, lo que la restringe al uso de consonantes predominantemente; a esto hay que sumarle que su escritura será una mezcla de picto-ideografía y fonografía. Los jeroglifos sólo reproducen las consonantes de las palabras, sin designar a las vocales, lo que significa que sólo se reflejan determinados segmentos de las palabras; esto causa que la fonética y la morfología queden incompletas para nosotros, al desconocer las combinaciones y reposiciones entre consonantes y vocales para formar las sílabas: sólo se conoce el esqueleto de la palabra (quizás en esto haya alguna oculta y extraña relación de la escritura con la momificación; quizás)⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ *Ib*, p. 128.

⁴⁸⁷ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 89.

⁴⁸⁸ Nietzsche considera “*Egipticismo*” a la tendencia a la permanencia estática, a la petrificación y a la intemporalidad; a la monumentalidad a la que tiende una cultura cuando tiene muchas cosas fijas y se petrifican.

Champollion clasificó estos signos en 16 categorías: cuerpos celestes, herramientas, cuadrúpedos, animales, pájaros, seres humanos, etc. De sus elementos podemos deducir gran parte de la historia y cultura material egipcia; entre sus signos encontramos que hay mayor despliegue de la fauna y menos elementos de la flora; llamativo es la cantidad de utensilios y herramientas asociados a la agricultura y la artesanía, también para la guerra y la caza. Aparecen grabados en relieve o en hueco, tallados sobre la piedra o pintados en el papiro, y la mirada de los humanos o animales dan la dirección de su lectura.

La mayoría de estos signos representan la cosa en cuestión mediante un simbolismo gráfico en el que la imagen traduce de modo directo el objeto, la acción o nombre en cuestión; pero también hay otras formas de representación:

- a. Por metonimia: representando la causa por el efecto, el efecto por la causa o el instrumento por lo que produce (la acción de mirar mediante los ojos humanos; el día por el sol).
- b. Por metáfora: tomando un objeto que tenga alguna similitud con lo que se quiere expresar (lo sublime era un halcón, por la altura y elegancia de vuelo de esta ave).
- c. Por sinécdoque: la parte por el todo, como abreviaturas de caracteres figurativos (la cabeza de un buey representa un buey)
- d. Por enigmas: “(el término es del mismo Champollion) ‘cuando con el fin de expresar determinada idea se recurre a un objeto físico que mantiene solo una relación en exceso oscura, ciertamente alejada, y a menudo puramente a nivel convencional con aquel objeto que se pretende representar.’”⁴⁸⁹ (una pluma de avestruz significa “justicia”, ya que se supone que todas las plumas del avestruz serían iguales en tamaño).

“¿Me pregunta usted qué cosas son idiosincrasia en los filósofos?... Por ejemplo, su falta de sentido histórico, su odio a la noción misma de devenir, **su egipcismo**. Los filósofos creen otorgar un *honor* a una cosa cuando la deshistorizan, sub *specie aeterni* [desde la perspectiva de lo eterno], **cuando hacen de ella una momia. Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales**; de sus manos no salió vivo nada real.” en “La razón en filosofía”, Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*, Barcelona, Alianza, 1998, p.51. El subrayado es nuestro.

⁴⁸⁹ Calvet, L., *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*, Op.Cit., p. 82.

A esta escritura se le suele señalar una debilidad (que no tardó en evitar) y reside en la multiplicidad de sus signos, lo que exigía un gran esfuerzo para su aprendizaje, volviéndola poco práctica y de difícil acceso al común de la gente.

De los dioses al pueblo

A lo largo de tres milenios Egipto produce tres sistemas diferentes de escritura: jeroglífico, hierático y demótico (Imágenes, 3, p 407), que provocan una transformación formal y una variación visual. Los nombres de las escrituras son claramente griegos, y eso nos previene nuevamente; se supone que alrededor del 200 a.C. fueron nombradas así: una *ιερατικός* “en lengua de los sacerdotes” (para textos sagrados, cartas privadas o literatura), la otra *δημοτικός* “popular, democrática, del pueblo” (asuntos seculares). Aunque llamativamente calificaron “jeroglífica” a la escritura más antigua como “sagrada”, en relación a la divinidad, y es la adecuada para los templos, los sarcófagos, monumentos y las pirámides. Cada estrato sociocultural tiene un modo de escritura afín que lo representa: la dignidad, la belleza imponente, el tamaño y lo imperecedero se destacan el jeroglífico. La administración de la economía, los registros y los controles sociales necesitaban de velocidad de escritura que se plasmará sobre material menos valioso: cambio de forma (hecha con pluma) y cambio de soporte (papiro, piedra caliza, madera). Y a esto se le suma un primer cambio técnico-formal: los signos angulosos se redondean y se pierden detalles para ganar en velocidad; de este modo la escritura se vuelve más *cursiva*, comienza a correr a velocidad en contraste al tiempo y detalle que demora el jeroglifo. Los cambios técnicos se deben al uso del cálamo y la pluma, que permiten trazar los signos en tinta sobre papiro, cuero o tela, lo que hace que la escritura fluya más rápida y con cierta agilidad. El cambio técnico claramente provoca un cambio en las formas: “La existencia de las grafías largas y de grafías cortas da a la escritura una maravillosa flexibilidad; teniendo en cuenta el espacio disponible, en el rollo de papiro o en el bloque de piedra, se recurre indiferentemente, y más de una vez alternativamente, a unas y otras formas.”⁴⁹⁰ El cálamo gana tiempo, se escribe más a prisa y se logra un trazo casi

⁴⁹⁰Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, Op.Cit. p. 52.

ininterrumpido, con toques rápidos de tinta sobre el papiro, y con una sola orientación: siempre se escribe de derecha a izquierda.

Los jeroglifos se escriben⁴⁹¹ en columnas verticales y en ambas direcciones, mientras que la escritura hierática (y luego la demótica también) se escribe siempre de derecha a izquierda, y al principio en columnas verticales. En algún momento de la XII dinastía (ca. 1999 a 1786 a.C.) los escribas comienzan a escribir de modo horizontal y con mayor rapidez, y esto modifica más el sentido de cursiva de la escritura; y a fines del VIII a.C., la demótica se afirmará como nueva alternativa: grupos de jeroglifos se unen en un solo signo, se usan abreviaturas, y aparecen trazos oblicuos. En cuanto a su funcionamiento interno, la escritura jeroglífica y la demótica no varían en nada, pero en su aspecto exterior, son dos escrituras totalmente distintas. La escritura demótica, a pesar de lo que sugería su nombre griego, era muy difícil de leer y para nada popular, lo que no la hacía una herramienta “alfabetizante” a lo largo del país. Ambas eran escrituras fonéticas y utilizaban veintitres signos diferentes (muchos consonánticos, dos silábicos y algunos vocálicos)

Al igual que en Sumeria, el sacerdocio tiene un papel determinante en el desarrollo de la escritura y el surgimiento de la cultura escrita, y ésta está al servicio de un orden social teocrático: también como en Sumeria, el escriba es la figura para la supervivencia económica y política, pero también del conocimiento y el poder sacro-escritural. Aquí también provienen de la clase acomodada, educada y de prestigio; casi siempre es una profesión heredada, lo que les otorga beneficios económicos, políticos y hasta la creencia de ser superiores al resto de los hombres: son sacerdotes-funcionarios públicos, una mezcla conveniente para estar siempre cerca del poder. Por tal razón, no tenían ningún interés en hacer menos compleja la escritura y hacerla accesible a capas más amplias de la sociedad; muy por el contrario, su poder residía y consistía en esa difícil tarea casi divina que les permitía que la sociedad no pudiera dejar de depender de ellos. La diferencia importante con Sumeria es que, como ya vimos en Egipto, la escritura se especializa, según su función y fines, en formas diferentes de signos: sagrados, clericales y populares.

⁴⁹¹ “Los signos egipcios no están repartidos al azar, sino de acuerdo con reglas estrictas cuyo objeto es realizar grupos agradables al ojo.” En Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, Op.Cit. p. 53.

Los jeroglifos⁴⁹², como inscripción y como texto, son una escultura sagrada y monumental; y las funciones ceremoniales en Egipto dependen de la escritura misma, no de la lengua: tratan de *retratar* el mundo conceptual que está en la base de su lengua hablada. Los jeroglifos no tienen ningún signo para separar las palabras, lo que hace que se combinen *a discreción*: la dirección de escritura es libre, aunque preferentemente se escribían de derecha a izquierda también aparecen en dirección inversa; además aparecen de arriba hacia abajo. (Imágenes, 3, p. 408).

Se supone que el nombre *ιερογλυφικός* procede de Clemente de Alejandría (muerto ca. 210): *ιερός*⁴⁹³ + *γλύφω*⁴⁹⁴: estrictamente traducido nos daría una *cinceladura sagrada*, lo que nos acerca a pensarlo, al menos nominal-gráfica-material y gestualmente muy cercano a la escritura cuneiforme Sumeria. Las diferencias serían el soporte (piedra en vez de arcilla) y que según los griegos -la vara civilizatoria de la época- esta forma de escritura era secreta, ceremonial, utilizada por los sacerdotes para sus rituales.

En este sentido, una curiosidad nos permite señalar un gesto aristocrático de esta escritura: cuando Champollion descifra con la piedra de Rosetta los primeros jeroglifos, lo hace *leyendo* los nombres de los reyes y faraones que estaban “traducidos” al griego, y encerrados en un marco gráfico (cartucho). Es decir, los nombres reales son la clave determinante que posibilitaron semejante desciframiento, junto con la campaña de Napoleón.

El hierático se desarrolla como la cursiva del jeroglífico, es de uso cotidiano y se la encuentra en papiros, en caliza y en cerámicas. Con esto queremos señalar que: la función sacerdotal - que le daba su nombre- no la comenzó a cumplir estrictamente hasta mediados del siglo VII a.C., que entró en uso una escritura intensamente más cursiva aún: la escritura demótica. Esta rápidamente desplaza a la hierática del uso más cotidiano y diario, que queda así restringida al ámbito sacerdotal. Quizás este gesto de economía sea el preciso comienzo de una “filosofía egipcia”, si acordamos con Derrida: “...ya era por razón de economía que se había sustituido con el jeroglífico cursivo o demótico al jeroglífico propiamente dicho o escritura sagrada. *La filosofía* es el nombre de lo que precipita este movimiento: alteración económica que

⁴⁹² Se conocen unos 730 de los cuales unos 220 son de uso corriente, y 80 de uso muy corriente; de éstos 24 designan una consonante y se llaman “uniláteros”; también los hay “bi y triláteros”.

⁴⁹³ Conectado con los dioses, sobrenatural, santo, sagrado, consagrado, bajo protección divina.

⁴⁹⁴ Tallar, grabar, cincelar, esculpir, sacar punta, raspar, arañar, escribir.

desacraliza abreviando y borrando el significante en provecho del significado...”⁴⁹⁵ Como si *la filosofía* estuviera en estado latente en el almacén gramático de la lengua, a la espera de la distinción entre palabra y escritura, entre el valor verbal y el valor jeroglífico de esta lengua. Por esto, una escritura más *corriente*, más *veloz*, *a la carrera*, menos detallista es la óptima para el desarrollo de una filosofía: pocos detalles de los animales y pocas propiedades de las cosas son borramientos del significante que abren paso a una forma de escritura cada vez más “alfabética”.

La pregunta ahora es ¿cómo la escritura jeroglífica, perfecta en cuanto imagen y en su género, y vinculada durante milenios a suturar la historia de Egipto, terminó desapareciendo? Su abandono se debería a una cuestión “interna”, de uso y reemplazo por las escrituras cursivas; y además por la decadencia de su religión estatal reemplazada por el cristianismo. El demótico es el único sistema que coexiste con el alfabeto griego/cristiano, que restringía el uso de jeroglifos al ámbito religioso-pagano y “Pronto los sacerdotes fueron los únicos no sólo en emplearla sino también en saberla leer. A medida que disminuía su número, que se extinguía su reclutamiento, que eran abandonados los santuarios paganos, destruidos o transformados en iglesias, las probabilidades de supervivencia de la escritura jeroglífica se fueron reduciendo hasta hacerse nulas.”⁴⁹⁶ De este modo, cae en el olvido no sólo la religión egipcia, sino una de las creaciones más notables y características del mundo cultural egipcio. Quizás para darle paso -cosa improbable- a su filosofía.

Recién en el siglo III habrá otro cambio sustancial: la escritura copta⁴⁹⁷, el vehículo del “cristianismo egipcio” mediante la escritura griega, que, a medida que crece la comunidad cristiana, desplaza a la demótica como lengua y escritura. Será después de la expedición de Alejandro Magno y de la fundación de su Alejandría en el delta del Nilo (332 a.C.) que el helenismo se convierta en una fuerza cultural de amplios efectos sobre Egipto, y el cristianismo se apoye en esta escritura para su expansión. La escritura copta aparece formada completamente a partir del siglo II, y en su base es una derivación del alfabeto griego (25 signos de origen griego y 7 adicionales demóticos), del que, a diferencia del demótico, registra las vocales. “Hacía mucho que Egipto conocía y apreciaba el alfabeto griego, más

⁴⁹⁵ Derrida, J, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 359.

⁴⁹⁶ Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, *Op.Cit.* p. 61.

⁴⁹⁷ Procede por mediación del árabe *qopt*: egipcio, del griego γουπτος, abreviatura de Αίγυπτος (Egipto).

simple y más completo, gracias a sus signos vocálicos. En tiempos de los emperadores cristianos, es éste el que triunfa en forma de una bella ‘uncial’ a la que se agregaron algunos signos demóticos para transcribir ciertos sonidos propiamente egipcios. Así pereció la última cursiva, reemplazada por la escritura copta.”⁴⁹⁸

Cuando el cristianismo se hace religión oficial en Egipto, la escritura copta posterga y desplaza al demótico como sistema gráfico pagano-popular. Sobrevivirá hasta finales del siglo VII con la invasión árabe: ahora la cultura egipcia se islamiza y la grafía copta quedará arrinconada junto al cristianismo.

⁴⁹⁸ *Ib.*, p. 65.

A medio camino, la crisis griega: de la oralidad a lo escrito (poetas y/o filósofos de un ¿Cercano Oriente?)

“El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela.” Derrida. J., *La farmacia de Platón*, p.93

La escritura en Medio Oriente

Hemos llegado hasta aquí convencidos de que la aparición del alfabeto sólo supone un breve momento, un capítulo importante pero no el único, dentro de la amplitud cronológica e histórica de las escrituras. El alfabeto -como objeto- no basta para explicar esta historia y reducirla sólo a su forma, como un ideal principio platónico, porque solo representa un pequeño aspecto de aquella; pese a que, para algunos historiadores occidentales, resulte el principal, como escala, para medir y demarcar el grado civilizatorio y cultural de un pueblo.

Ya hemos visto que muchos siglos antes que los griegos “milagrosamente” encontraran las cinco vocales, en la zona afro-asiática ya existían sistemas de escritura desarrollados, y en el mundo semita se utilizaba el acadio como la lengua de la diplomacia y de las relaciones internacionales. Esta lengua vehicular (escrita con signos cuneiformes) permitía que coexistieran con ella dos sistemas más: el sumero-acadio y el egipcio.

Las estructuras consonánticas puestas en juego irían transformando el cuneiforme paulatinamente hacia su alfabetismo, y el primer caso de esa innovación será el alfabeto más antiguo del que se tengan evidencias conservadas: el alfabeto ugarítico (Imágenes, 4, p. 409), surgido en el XV a.C. en las costas de la actual Siria (Ras Shamra). Con este alfabeto se pueden transcribir varias lenguas: la ugarítica, obviamente, pero también la acadia y la hurrita.

En esta misma época surgirá otro alfabeto, en el Sinaí (Serabit el Khadem) llamado protosinaico; hasta el momento no ha sido descifrado en su totalidad, pero lo llamativo es que al igual que el ugarítico, y luego el fenicio, mantienen el mismo orden de las letras y casi todos sus nombres hasta nuestra actualidad. Todos estos detalles, y cientos más, quedan

solapados cuando, por comodidad, utilizamos la etiqueta práctica de “semita”⁴⁹⁹ para todas las escrituras de esta zona siempre desconocida para nosotros.

Lo que queremos indicar, es que entre dos culturas milenarias como la sumera y la egipcia, entre el sumerio y el egipcio escrito, entre la Mesopotamia y el Nilo, se extiende el Mediterráneo como red de comunicación portuaria, no sólo económica sino también cultural. “Culturalmente, esta era una zona intermedia de la ‘Medialuna Fértil’ entre dos grandes civilizaciones: la de Mesopotamia, donde se usaba la escritura cuneiforme, y Egipto, que usaba la escritura jeroglífica.”⁵⁰⁰

Los encargados de unir estos puntos tan distantes en desarrollo cultural y aventurarse más allá de las Columnas de Hércules, serán los multilingües marinos fenicios⁵⁰¹ (*kena ‘an*-canaaneos) quienes actuaban literalmente como vehículos transmisores de cultura. Desde el cuneiforme sumero hasta llegar a las costas mediterráneas de Creta y de ahí a las arenas egipcias, se va economizando cada vez más en las incomodidades de la gran cantidad signos y la complejidad de su representación; pero este proceso es verdaderamente muy complejo y requirió una larga maduración de su aspecto técnico. Desde la semita *kana’an* (Canaán) partirán esas primeras consonantes hacia el Mediterráneo. (Imágenes, 5, p. 409).

La lengua fenicia (cananea) es una subdivisión de la lengua semita hermana del hebreo, y prima del árabe y del dialecto moabita. No eran un pueblo especialmente letrado, ya que su interés principal estaba centrado en el comercio y la navegación, sin embargo, a causa de esta actividad se convirtieron en un vehículo de difusión de la escritura semítica consonántica a lo largo de todo su imperio comercial (Chipre, Malta, África, Sicilia, Grecia, Cerdeña, España).

Será esta región sirio-palestina (*a medio camino de la crisis griega*) el terreno fructífero para los intercambios económicos e interculturales, donde nazca una lengua escrita clave para la

⁴⁹⁹ Esto no implica que todas las lenguas semíticas se escriban con la “escritura semítica”, o que ésta se use sólo para escribir lenguas semíticas. El acadio es semita, pero se escribe en cuneiforme (que obviamente no es alfabético); y la escritura árabe se utiliza para escribir varias lenguas no semíticas, como el persa y el turco.

⁵⁰⁰ Sampson, G., *Sistemas de escritura, Análisis lingüístico*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 112.

⁵⁰¹ Los griegos los llamaban Φοίνικες (*phoinikes*, “rojos, púrpuras”) por el tinte de púrpura que comerciaban. Su segundo nombre es derivado del etnónimo *pōnīm*, gentilicio de *Pūt*. Este término denominaba estrictamente la región costera de Canaán; de este *pōnīm* derivarían también las formas latinas *poenus* y *punicus*.

posterior expansión y desarrollo de las escrituras alfabéticas: la escritura de Biblos⁵⁰². Es difícil desconocer la influencia de esta particular escritura sobre el alfabeto consonántico fenicio, aunque las formas externas de sus signos no tienen mucha semejanza; y tampoco debemos olvidar algunas similitudes con el egipcio. Sin duda, los fenicios tenían una escritura muy avanzada en su género (no exactamente bien nombrada como “alfabeto”) que será la predecesora de la escritura griega. Constaba de unos 22 signos, formados por acrofonía de los pictogramas egipcios, pero identificados mediante una palabra semita; se escribe de derecha a izquierda y sobre soportes variados como la piedra, el metal, marfil y cerámica, y muy poco sobre papiro debido al clima de la región. Se han hallado breves textos votivos, funerarios, administrativos y mágicos-médicos, pero ningún texto extenso desarrollado con exclusivo valor literario.

Como ya sabemos, las lenguas semíticas habían definido una serie de signos para representar valores vocálicos, que ya tenían caracteres asignados; pero “El número de sílabas es enorme, y el sistema de signos que resultaba de ello se hizo difícil de memorizar y su manejo era trabajoso.”⁵⁰³ Tratando siempre de economizar, los fenicios reducen el número de signos en una forma de taquigrafía que reúne en grupos silábicos: los sonidos *ka, ke, ki, ko y ku* eran representados por el signo *K*; esto hacía que el lector debía elegir cuál de las cinco vocales debía acompañar a esa consonante. Se lograba la economía, pero el precio era una complicada ambigüedad.

Debemos señalar que previo al colapso de la cultura Micénica “Se sabe que el griego se escribía, en forma muy limitada, durante la época micénica. Alrededor del año 1200 a.C. desapareció la escritura, y el alfabeto no se creó hasta unos cuatrocientos años después.”⁵⁰⁴ Y para esta creación los griegos no “añadieron las vocales”, sino que aislaron visualmente el signo consonántico puro, dándole identidad; “Y con ello proporcionaron a nuestra especie por primera vez una representación visual del ruido lingüístico que era a la vez económica y

⁵⁰² También conocida como “silabario de Biblos”, es una escritura proto-bíblica aún no descifrada, que consta de 10 inscripciones en pseudo-jeroglífico fechadas entre el XVIII y el XV a.C. Estas inscripciones fueron descubiertas por Maurice Dunand, durante unas excavaciones que realizó entre 1928 a 1932. Biblos (𐤁𐤁𐤍 *Gubail*) o Jibeil, fue una antigua ciudad fenicia de la costa norte del Líbano, a 30km. de Beirut. Actualmente es reconocida por ser la ciudad más antigua del mundo habitada ininterrumpidamente.

⁵⁰³ Havelock, *La musa aprende a escribir*, Bs.As., Paidós, 1996, p. 91.

⁵⁰⁴ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 55.

exhaustiva: una tabla de elementos atómicos que agrupándose en una variedad inagotable de combinaciones pueden representar con exactitud razonable cualquier ruido lingüístico efectivo.”⁵⁰⁵ De esta posición se desprende claramente que el sistema de escritura griega no fue un invento milagroso o una original innovación tecnológica, sino una adaptación y perfeccionamiento de un sistema de cientos de años de desarrollo: “La mayoría de los expertos concuerda en que a mediados o fines del siglo VIII los griegos adaptaron el sistema puramente consonántico de Fenicia, posiblemente en el puerto comercial de al-Mina (¿Poseidón?)”⁵⁰⁶

El fenicio sería entonces el nexo entre aquellos sistemas semíticos de escrituras consonánticas -desde Siria hasta el Sinaí- y, a la vez, una de sus variedades más ampliamente difundidas e influyentes en el resto de los sistemas alfabéticos. Ellos serán el vehículo que navegará y dará forma escrita al mundo insular egeo, y luego a la Grecia continental; pero “Para cuando llegó desde el Oriente Próximo hasta los griegos la luz del uso de la escritura, hacía ya mucho que los vecinos de los fenicios habían reconocido la utilidad del alfabeto.”⁵⁰⁷ El ingreso de una escritura proto-alfabética, cuyo principio estructural viajará desde el Cercano Oriente hasta Grecia, como puerta de Europa, fue un impulso geopolítico-comercial de un *pueblo de las palmeras*, que alrededor del 1600 a.C. decidieron embarcarse en una aventura: llevar una escritura consonántica (pre-alfabética) para que los milagrosos griegos iniciaran la cultura de Occidente.

Grecia: el ingreso alfabético a Europa, el nacimiento de Occidente

Es una obviedad aclararnos que quienes tuvieron que vivir en la transición entre una época estructurada mentalmente por la oralidad, transitando hacia una nueva época caracterizada por la cultura escrita, sufrieron dramática y traumáticamente este pasaje; es decir: tanto en el ámbito de lo socio-cultural como de lo estrictamente individual (“subjetivo”). Claro está que esta *historia* se debate en su fundamentación entre “hablado o escrito”, y esa mínima frase en realidad separa cientos de años de desarrollo cultural: “La forma acústica de comunicación

⁵⁰⁵ Havelock, *La musa aprende a escribir*, *Op.Cit.*, p. 92.

⁵⁰⁶ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 55.

⁵⁰⁷ Haarmann, H., *Historia universal de la escritura*, Madrid, Gredos, 2001, p. 303.

a la que se limita la oralidad emplea el oído y la boca y sólo estos dos órganos, de los que depende su coherencia. La comunicación escrita añade la visión del ojo. ¿Se trata de una simple suma por adición o, por el contrario, de una simple suma por sustitución, siendo simplemente reemplazado un factor de la ecuación por otro?”⁵⁰⁸; aquí el error de Havelock, o lo omitido en su análisis, es la mano: nunca aparece en su pensamiento la motricidad manual como un factor importante de análisis. Esto lo corrige Goody, cuando nos aclara que “La escritura hace al habla ‘objetiva’ al convertirla en un objeto de inspección tanto visual como auditiva; éste es el paso en el receptor desde el oído a la vista, en el productor desde la voz a la mano.”⁵⁰⁹ Y no debemos olvidar el empleo de la mano griega en su modelo de producción cultural: la inclusión y aislamiento de signos vocálicos fue posible porque se inscribieron y agregaron sobre un alfabeto preexistente.

Con la aparición y el desciframiento de los paleógrafos sobre el lineal B micénico, la datación de los primeros textos griegos retrocedió entre 500 a 1000 años. Este repliegue modificó drásticamente el marco desde el que se comprendía la cultura griega y sus producciones: literatura, filosofía, política, etc.; y agregó una serie de conflictos con las lecturas conservadoras y ortodoxas sobre la cultura griega: “El mundo griego más antiguo, tal como lo podemos evocar a través de las tablillas micénicas, se halla emparentado, en muchos de sus rasgos, con los reinos contemporáneos del Cercano Oriente.”⁵¹⁰ Como nos señala Vernant, lo que nos revela el lineal B en cuanto a la organización sociocultural, es del mismo tenor de lo que nos cuentan las tablillas cuneiformes halladas en Ugarit, en Alakh o en la Hatussa hitita. Será a finales de la época geométrica (900-750) cuando los griegos retomen su relación con ese Oriente jónico, y perciban en esas culturas que han permanecido quietas e inalteradas en el tiempo, algunos aspectos de su propia identidad: al reestablecer el contacto con esa otredad que es Oriente afirmarán mucho más su identidad, al adquirir más conciencia de sí. Esta relación será la que aún nos permite, con muy poca reflexión y mucha velocidad, remitir a los primeros pensadores de la Anatolia como los fundadores y padres originarios de la “filosofía griega” continental. Desde el punto de vista geopolítico, las islas de Chipre y Creta representarán en esta época el rol de puente y tránsito en relación con Asia Menor y también

⁵⁰⁸ Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, *Op.Cit.*, p.136.

⁵⁰⁹ Goody, J., *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 2008, p. 56.

⁵¹⁰ Vernant, J.P., *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 24.

con Egipto: “En toda esta región se elabora una civilización común chipromicénica, en que los elementos minoicos, micénicos y asiáticos se funden íntimamente, y que dispone de una escritura derivada, como el silabario micénico, de la lineal A.”⁵¹¹ (Imágenes, 6, p. 410).

Lo que queremos señalar es que con cada “avance” arqueológico en el que podemos ir más *hacia atrás*, y en las continuas lecturas de las tablillas del lineal B, surgen problemas nuevos: se resuelven algunas cuestiones, pero claramente se abren otras nuevas. Pero además, mucho más intrigante, es que la escritura lineal B no se erigió en lo que hoy llamamos “escritura griega”; no se mantuvo sin modificaciones, ni tampoco de manera ininterrumpida a lo largo del tiempo: la escritura desaparece junto al derrumbe de los castillos de los últimos reyes micénicos⁵¹²; y, “Cuando los griegos vuelven a descubrirla, a fines del siglo IX, tomándola esta vez de los fenicios, no será sólo una escritura de otro tipo, fonética, sino producto de una civilización radicalmente distinta: no la especialidad de una clase de escribas, sino el elemento de una cultura común.”⁵¹³ A esta escritura alfabética canaanita le darán el nombre de “letras fenicias”.

Esta nueva escritura⁵¹⁴ trae consigo una resignificación sociológica y psicológica al mundo griego: ya no responderá en secreto y en silencio al poder del rey, creando sus archivos y sus leyes, sino que responderá a una función más pública, de publicidad, una divulgación por igual entre todos los que forman el entramado de lo social y lo político; la escritura fonética griega tiene como función central la democratización de sus contenidos.

Quizás el logro -luego exagerado hiperbólicamente- de la cultura griega fue el haber sintetizado y adaptado un sistema de escritura, simple y efectivo, importado del Cercano Oriente semítico; quizás ese “milagro” solo radique en esa apropiación y “El ‘milagro griego’ (que denota solamente la especialidad histórica y cultural de la que provenimos) es, frente a los mundos ideográfico o consonántico, el triunfo de la Vocal y, por tanto, de la Voz y, por consiguiente, del Habla. La marca de nuestra civilización es ser *vocálica*.”⁵¹⁵

⁵¹¹ *Ib.*, p. 33.

⁵¹² Nos aclara Vernant: “Setecientos años que había que examinar rápidamente, de los que la mayor parte -del siglo XII al siglo VIII- corresponden al período bautizado por los historiadores de la Antigüedad como «los siglos oscuros» porque, habiendo desaparecido entonces la práctica de la escritura, no se dispone de ninguna fuente gráfica, de ningún texto.” En *Los orígenes del pensamiento griego*, *Op.Cit.*, p. 10.

⁵¹³ *Ib.*, p. 48.

⁵¹⁴ Según la tradición griega, la adopción del alfabeto queda fechada junto a la primera Olimpiada (776 a.C.).

⁵¹⁵ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 135.

Durante el llamado “siglo de oro” (o “de Pericles”) entre el V y IV a.C., las γράμματα son las letras, la literatura y los conocimientos de escritura y lectura que poseía el griego; y γραμματικός era la persona que sabía leer y escribir, el letrado; un gramático, persona erudita, escritor; o una cosa que lleva grabada una inscripción. El *gramático* es quien desempeñaba el trabajo de enseñar a escribir (con) las *gramas* (γράμμα: letra, signo gráfico del alfabeto, caracteres, escritura; carta, tratado, obra, documento, inscripción). A la producción y al producto de esta gramática lo nombraban con el verbo γράφω: arañar, rasguñar, trazar, dibujar, pintar, grabar, inscribir. Un *grafo*, como dibujo o imagen, es la unidad mínima de una escritura (sea grabada, pintada o escrita), y también es el presente indicativo de primera persona del singular: yo escribo; el despliegue de lo que escribo es la *grama* (lo escrito, trazado, grabado o dibujado). Y el modo estético personal (o estilo) en el que desarrollamos la *grama* será nuestra grafía (γράφή).

La apropiación y simplificación que hicieron los griegos del sistema de escritura semítico (fenicio) queda claramente graficado en el nombre que tiene este artefacto griego, que son dos momentos de nominar un largo proceso de apropiaciones y adaptaciones geopolíticas y culturales: **alfabeto**, que es la forma latinizada de los nombres de las dos primeras letras griegas (alfa y beta) que son derivadas de las semíticas Aleph y Beth. En el mundo semítico nunca existió algo así como una verdadera cultura popular de la escritura, lo que hizo que la escritura no fuera de uso autónomo para la comunicación masiva. Recién a partir del siglo VI a.C. en las colonias griegas de Jonia comienza a surgir una sociedad que puede caracterizarse como poseedora de cultura escrita alfabética, como sistema más factible, simple y explícito de utilizar comparado con el sistema semítico. La facilidad de uso radicaba en que los griegos redujeron la enorme cantidad de signos y posibilitaron especificar los grupos consonánticos y separar las vocales.

No obstante, para la mayoría de los habitantes de estos pueblos la instrucción oral sigue siendo la única que les permite adquirir conocimientos, y su memoria es el único medio de conservación: la escritura fue una ayuda para esa memoria, y habrá que esperar muchos años para que se convierta en otro sistema de lenguaje. En la mayoría de las sociedades que utilizaron escrituras semíticas, y derivadas de ella, no existió una cultura escrita popular ni tampoco una utilización de la escritura como sistema autónomo de comunicación, “...sólo

en los siglos VI y V a.C., en las ciudades-estado de Grecia y Jonia, surgió una sociedad que puede caracterizarse a justo título como poseedora de cultura escrita.”⁵¹⁶

Ya arribados al mundo homérico, el griego no reconoce -ni puede representarse- aquella división del trabajo que existía en la época micénica, ni el poder y control social que ejercía el rey, ni la importancia social que ostentaban los escribas. En las nacientes *poleis* griegas “La palabra constituía, dentro del cuadro de la ciudad, el instrumento de la vida política; la escritura suministrará, en el plano propiamente intelectual el medio de una cultura común y permitirá una divulgación completa de los conocimientos anteriormente reservados o prohibidos.”⁵¹⁷ La escritura cumple con la función de conexión democratizadora porque, al igual que el habla griega, llega a ser un bien común de todos los ciudadanos; quita de los círculos cerrados de la legalidad o la sacralidad las verdades (que han sido confiadas a lo escrito) revelándolas al común de los hombres, a la ciudad entera, por derecho sometida a todas las miradas y accesible a todos. Lo mismo sucede con la poesía y la filosofía: “Los poemas homéricos se escribieron entre los años 750 y 650 a.C.; en el siglo VII se produjo el primer registro de poesía lírica y a fines de ese siglo, la aparición de la gran escuela jónica de filósofos científicos.”⁵¹⁸ Sin el progresivo alejamiento de la cultura oral y la creciente fijación por escrito de la poesía recitada, y sin la posibilidad de dejar expresado gráficamente el pensamiento, no hubiera habido desarrollo de la literatura ni de la filosofía griega. Cabe “destacar el papel que pudo representar, como instrumento de mutación intelectual, por una parte, la escritura fonética, y, por otra parte, la redacción y la publicidad de las leyes, encuentran su necesaria prolongación en el debate abierto, en el curso de las últimas décadas, entre los helenistas, sobre las consecuencias que ha tenido, para la racionalidad griega, el paso de una civilización oral a una cultura en la que la escritura ocupa, según los sectores de la vida social y los ámbitos de la creación literaria, filosófica y científica, un lugar más o menos preponderante.”⁵¹⁹

Havelock nos explica que los primeros filósofos griegos (jónicos) evidentemente habrían tomado el lenguaje de Homero y Hesíodo extrayéndole a su sintaxis oral, diseñada para el verso, los conceptos que usarían en el desarrollo de su pensamiento filosófico; “Sin duda, la

⁵¹⁶ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 51.

⁵¹⁷ Vernant, J.P., *Los orígenes del pensamiento griego*, *Op.Cit.*, p. 64.

⁵¹⁸ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 55.

⁵¹⁹ Vernant, J.P., *Los orígenes del pensamiento griego*, *Op.Cit.*, p. 15.

gran mayoría de las ideas griegas tiene origen en las circunstancias históricas y sociales específicas, para muchas de las cuales pueden encontrarse anteriores fuentes y analogías en las grandes civilizaciones del Cercano Oriente y en otros lugares.”⁵²⁰ Y ese paso se gana gracias a la potencia que les otorga la escritura: “El lenguaje teórico primitivo, extraído, como por entonces creí percibir, de Homero y Hesíodo y adaptado a un nuevo uso, era un lenguaje que los presocráticos deseaban aplicar al cosmos físico. Los términos elegidos eran sobre todo de índole física -cuerpo, espacio, movimiento, cambio, cualidad, cantidad y conceptos similares-, elementales y bastante sencillos (desde nuestro punto de vista).”⁵²¹

En este punto cronológico, geopolítico y desmitificador se anudan las teorizaciones que hacen Vernant, Goody y Havelock; y será a partir de la incredulidad en el “milagro” griego, que Havelock se pregunte: “Aceptando el hecho de que la cultura clásica griega empezó en una situación de total ausencia de escritura, ¿hasta cuándo exactamente se prolongó esa situación? De la respuesta a esta pregunta depende el juicio que discierna hasta dónde llegaron los logros de la oralidad griega. ¿Acaso fueron estos más formidables y más duraderos de lo que habitualmente se percibe?”⁵²² Esta pregunta no debe ser simplificada con la simple respuesta de la sustitución de la cultura escrita ganándole el terreno cultural a la oralidad. Es un tanto más complejo este tránsito, y es necesario abordarlo no como un corte abrupto, sino como un largo desplazamiento y sus derivas.

Algunos restos arqueológicos sugieren vestigios de escritura alrededor del 750 a.C. y el 700 a.C., pero la mayoría de los autores y estudiosos de la historia griega coinciden en que el primer texto compuesto como tal fue el de Hesíodo (aunque su lenguaje sea marcadamente “homérico”, y mantenga fuertes relaciones y marcas formales con la oralidad). Esto supone que el “texto” de Homero fue, en un primer momento, almacenado en el lenguaje oral de la memoria, en la poesía relatada y cantada; y luego de mucho tiempo de cantado, comenzará a fijarse por medio de la escritura, no sin sufrir resistencias. El almacenamiento del lenguaje escrito privó del ritmo, el movimiento, el canto y la danza al nuevo modo de la exposición de ese texto: la lectura se realiza ahora casi en silencio y quietud. La visibilidad del lenguaje escrito debía dar cuenta de todas esas emociones que se mantenían en la performance oral, pero era aquí donde mostraba sus dificultades de interpretación gráfica: la oralidad griega

⁵²⁰ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 62.

⁵²¹ Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, *Op.Cit.*, p. 21.

⁵²² *Ib.*, p. 116.

exigió un tratamiento especial a la economía del lenguaje escrito, y este pasaje, nada fácil, debió tener varios y serios inconvenientes; pero el más importante: la pérdida del ritual. Sin embargo, ambos sistemas de almacenamiento (como forma de lenguaje y de pensamiento) debieron convivir un largo tiempo luego de la invención del alfabeto. Esto parece sugerirnos una paradoja: "...a pesar de que el alfabeto estaba destinado por su eficiencia fonética a sustituir la oralidad por la escritura, la primera tarea histórica que se le asignó fue la de dar cuenta de la oralidad misma antes de que fuera sustituida. Dado que la sustitución fue lenta, se continuaba usando el invento para consignar por escrito una oralidad que se iba modificando lentamente hasta convertirse en un lenguaje propio de una civilización de la escritura."⁵²³

Si nos detenemos un momento en analizar el grado cero de la poesía griega, tanto Homero como Hesíodo son interpelados por las musas, hijas de *Mnemosyne*, la memoria; esto hace que la composición de sus textos no sólo sea compartida, sino que podemos sospechar que fueron "dictadas" en forma de pequeños fragmentos de *mneme* (de "palabras") en un primer momento, y luego de un tiempo, escritas. En *La Iliada* la musa insta a *cantar*; en *La Odisea* a *recitar*; Hesíodo es forzado al *canto*, no a escribir el relato: nadie escribe, nadie lee; la exigencia es evocar, recordar. (Imágenes, 7, p. 411).

Como señalamos anteriormente, la escritura griega nace del otro lado del mar, en las colonias jónicas, lo que refuerza que el alfabeto no pudo ser una invención de la Grecia continental europea. Por un complejo y denso prejuicio "... no se ha prestado suficiente atención al hecho de que la revolución urbana del antiguo Cercano Oriente produjo una invención -la escritura- que cambió toda la estructura de la tradición cultural."⁵²⁴ Esto evidencia claramente -y explica decisivamente- que las ciudades jónicas tuvieron la ventaja inicial de un más rápido desarrollo y aplicación de la escritura. Y se evidencia cuando la Grecia continental, en el siglo VIII a.C. recupera su relación comercial con Oriente, lo que le aumenta su mayor prosperidad económica y tecnológica; entre esos avances definitivos "La amplia difusión del alfabeto en Grecia también fue materialmente sustentada por diversos factores sociales, económicos y tecnológicos."⁵²⁵ Y del comercio con Egipto provendrá la tecnología del soporte: el papiro, que hace que la escritura resultara no solo más fácil, sino que fuera mucho

⁵²³ *Ib.*, p. 126.

⁵²⁴ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 76.

⁵²⁵ *Ib.*, p. 52.

más económica que las tablillas y de más simple conservación; “el papiro era obviamente mucho más barato que los pergaminos hechos con pieles de animales, más perdurable que las tablillas de cera y más fácil de manejar que la piedra o la arcilla de Mesopotamia y Micenas.”⁵²⁶

Debemos señalar aquí lo que hemos llamado la “hipótesis Chartier”: que se supone que los primeros textos de Homero y Hesíodo fueron transcritos en hojas de papiro o en pergaminos, que se pegan alrededor de un palo o cilindro de madera, hoja por hoja, hasta formar esa especie de “libro”. Esto provocará que en unos 100 años la misma musa comenzará su alfabetización: la musa que cantaba, recitaba y exigía a la memoria, comienza a aprender a escribir y a leer; pero aprendió a leer y escribir mientras seguía cantando. Y si lo trasladamos a la filosofía, la epigrafía nos advierte que hasta el 700 a.C. “los primeros hombres a quienes se otorga la denominación de filósofos vivieron y hablaron en un periodo que aún estaba ajustándose a las condiciones de la posible alfabetización posterior; condiciones que, a mi entender, hubieron de cumplirse con señalada lentitud, porque no dependían de que unos pocos dominaran el arte de la escritura, sino de que muchos llegaran a leer de corrido sin dificultad.”⁵²⁷

La musa comienza a leer de a poco, lentamente, parpadeando, por fragmentos: “Saqué la conclusión de que el proceso de alfabetización había sido lento (suposición razonable, por otros motivos), que las epopeyas habían sido trasladadas al papiro trozo por trozo, y que la forma organizada en que las conocemos actualmente se había conseguido usando tanto la vista como el oído.”⁵²⁸

En dos siglos la musa cantante se convierte en escritora, y a aquellos hombres a los que les exigía que la escucharan, ahora los invita a leer; ella ejecuta ahora ambos papeles, porque supo adaptarse al cambio que provocó el invento de la escritura griega y usarlo a su favor. No obstante, y en paralelo “Cuando la musa aprendió a escribir, tuvo que apartarse del panorama viviente de la experiencia y de su incesante fluir; pero mientras siguió siendo griega, no pudo olvidarlo del todo.”⁵²⁹

⁵²⁶ *Ib.*, p. 52.

⁵²⁷ Havelock, E., *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994, p. 13.

⁵²⁸ Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, *Op.Cit.*, p. 32. En este punto la posición de Havelock se anuda con lo que antes llamamos “la hipótesis de soporte Chartier”.

⁵²⁹ *Ib.*, p. 133.

Esto también supuso asimilar los cambios de sensibilidad y una alteración en la forma del pensamiento: no es una simple adición el ojo en medio de la boca y el oído. Ahora es una actividad del ojo la que se ofrece como medio comunicativo y como método de almacenamiento de esa comunicación; y es obvio que esto fue dramático y traumático mientras duró el pasaje de la sociedad oral a la de la escritura: a medida que disminuía el uso la memoria acústica, quedaba liberada para otras tareas. A la vez los artefactos escritos quedaban ahí, expuestos ante los ojos, fijados a su soporte; “Los estáticos ‘hechos del caso’ empezaron a reemplazar a los dinámicos ‘acontecimientos’: o en lenguaje de la filosofía, el ‘ser’ (como forma de sintaxis) empezó a reemplazar al ‘devenir’.”⁵³⁰

Quizás esto también haya posibilitado el reemplazo de la dinámica del “pensamiento oral” y su sintaxis del acontecimiento, a favor del hecho detenido en lo escrito, o, en lenguaje filosófico: el pasaje del devenir al ser⁵³¹. “El verbo ‘ser’, que enlaza a un sujeto con su propiedad en un nexo intemporal, se entromete como jamás pudo hacerlo en el lenguaje oralista.”⁵³² El verbo “ser”, entre sus varios recursos, trae la innovadora apertura del pasaje del “lenguaje de los hechos” hacia el “lenguaje de la teoría”, o, lo que es lo mismo: de la poesía a la filosofía y la ciencia. A diferencia de la poesía el concepto rector de la filosofía será θεωρία y su verbo correspondiente *theórein*, que refieren al acto de *mirar algo fijamente*; la resignificación es notable y marca el pasaje del mero espectador, del que iba a ver una obra de teatro, hacia el filósofo que ahora será, ante todo, un θεωρός. Nos preguntamos ¿por qué elegir la visión como tropo de la actividad intelectual, de la reflexión? Respondemos: porque el vehículo que lo permitió fue la escritura, como posibilidad de **ver** la palabra escrita en vez de oírla. A esa posibilidad de “ver el *lógos*” se refiere la palabra “gramática”, y esto es lo que posibilitará que recién Platón pueda textualizarlo.

Las diferentes posibilidades y recursos que brindaba el verbo “ser” posibilitaron un nuevo lenguaje, el de los hechos, hechos fijados que posibilitan la teoría; teoría que, junto al contraste entre lo recordado oralmente y lo fijado por la escritura, harán posible el nacimiento

⁵³⁰ *Ib.*, p. 142.

⁵³¹ Un detalle importante es el uso que hace Homero de los verbos de acción y acontecimiento, “nacer” y “perecer”, referidos a todo el arco de lo vital en el hombre; Parménides ya utiliza el verbo “ser” en forma de presente y participio de presente neutro. Las consecuencias lógicas, epistemológicas y ontológicas las podemos ver claramente expuestas en los textos de Platón.

⁵³² *Ib.*, p. 147.

de la filosofía. Una filosofía que, en último término, permanecerá arriesgándose en la tensión entre estos momentos, para instituirse de vez en cuando, apoyada en uno solo de ellos, olvidando su adverso. Junto con ella asistimos al parto del sistema democrático, como efecto concreto de inserción de la escritura en lo político: "... la facilidad de la lectura y la escritura alfabéticas probablemente fue un factor importante en el desarrollo de la democracia política en Grecia; en el siglo V, al parecer había una mayoría de ciudadanos libres que podían leer las leyes y tomar parte activa en las elecciones y la legislación. La democracia tal como la conocemos, por lo tanto, está desde un principio asociada con la difusión de la cultura escrita."⁵³³

La reorganización de los modos de expresar el pensamiento -de los antiguos espacios auditivos a los nuevos espacios visuales- exigió que los primeros historiadores, literatos y filósofos tuvieran muy en cuenta esta diferencia a la hora de expresar lo que pensaban a un público nuevo, aunque lo leyeran, teniendo en cuenta que "...el hecho de que la escritura establece un tipo distinto de relación entre la palabra y su referente, una relación que es más general, más abstracta menos estrechamente vinculada y con la persona, el tiempo y el espacio específicos, que la que se da en la comunicación oral."⁵³⁴ Sólo cuando el lenguaje está escrito se puede pensar sobre él y lo que dice, a diferencia del medio acústico, no visualizable, que depende de la presencia de persona que lo enuncia y no puede separarse de ella: el objeto escrito está objetivado, como el lenguaje y el pensamiento, y con una existencia independiente del enunciante. Esta separación visual del lenguaje de la persona que lo emitía, como fuente de ese lenguaje, y la inclusión de los pronombres reflexivos (mí mismo, tú mismo, él mismo) posibilitaron pensar los bordes de manera más nítida de lo que será, más adelante (con el lenguaje de Sócrates), la individualidad.

Obviamente todo esto provocó un drástico cambio de época y de sensibilidad, ahora es la época en la que, como dice Havelock, "la sintaxis narrativa del oralismo memorizable ha sido invadida por la sintaxis estática de la descripción alfabetizada".

⁵³³ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 65.

⁵³⁴ *Ib.*, p. 54.

El desafío mayor que tuvo que enfrentar la musa no fue dejar de cantar, sino tratar de aprender a escribir el verbo “ser” en vez del “hacer”; una musa tratando de cantar casi el lenguaje de Aristóteles.

Platón el farmacéutico: la escritura, el antídoto (a veces es peor el remedio)

Sócrates, el que no escribe

(Nietzsche)

Se supone que en las sociedades ágrafas la tradición cultural funciona uniendo, recuperando y elaborando diferentes conversaciones *en presencia* de los interlocutores; y que esta recepción directa e inmediata no favorece el desarrollo del pensamiento crítico o reflexivo. Es un momento cultural dominado por el mito, ya que la ἵστορίᾱ es una investigación, una indagación, un examen que requiere de la fijación del pensamiento en un escrito para tal tarea. Y nos toca aclarar el sentido de esa *historia*, la griega, de la escritura, con su representante más enigmático.

Platón nace alrededor del 427 a.C. cuando la escritura y sus instituciones hacía ya mucho tiempo estaban difundidas en el mundo griego, pero no se utilizaban como medio de comunicación popular. Esto lo ubica justo en-medio-de la tremenda innovación que se está dando: el abandono de la oralidad griega y el de la fundación de la civilización griega escrita. Le toca el incómodo y ambiguo trabajo de ser bisagra entre dos tiempos, dos cosmovisiones y dos destinos culturales. Desde aquí se entiende mejor el porqué del insistente ataque a los poetas; ya que Platón está atacando es el modo de enseñanza que impartían los poetas, los grandes maestros de Grecia: los griegos habían elegido construir y sostener su cultura desde el paradigma de la poesía como función social y educadora. Esto significa configurar una tradición sostenida en la repetición y memorización oral, y será a esta función didáctica y a la autoridad conferida a los poetas a lo que Platón se oponga: sus enseñanzas responden al modelo de la prosa, no de la poesía.

La exigencia platónica, desarrollándose en plena tecnología de la palabra escrita, es la reforma del lenguaje tradicional de la épica, de la epopeya y la tragedia griega; ahora se necesita una nueva sintaxis que facilite el análisis teórico: “...Platón es en esencia un

heredero del persistente propósito de los griegos de separar la verdad, la *episteme*, de la opinión corriente, la *doxa*. Esta conciencia epistemológica parece coincidir con la adopción generalizada de la escritura, probablemente debido a que la palabra escrita sugiere un ideal de verdades definibles que tienen una autonomía y una permanencia intrínsecas muy diferentes de los fenómenos del flujo temporal y de los usos verbales contradictorios.”⁵³⁵

Es en esta contraria incomodidad, vivida en medio de la batalla cultural entre el oído y el ojo, en la que preferimos pensar la situación a veces ambigua, confusa y vacilante de Platón respecto a la escritura; y quizás, hasta con el arrogante gesto de pretender salvarlo de su propia interpretación, nos preguntamos con Derrida: “¿Qué ley rige esta ‘contradicción’, esta oposición consigo de lo dicho contra la escritura, dicho que se dice contra sí mismo desde el momento en que se escribe, que escribe su identidad y alza su propiedad *contra* ese fondo de escritura?”⁵³⁶

Pensemos esto por un momento: esta incomodidad duró unos 350/400 años, un lapso que abarca, en esta ecuación oralidad-escritura, desde Homero hasta Aristóteles, con Platón-Sócrates en medio. Este lapso de tiempo no es un bloque constante e idéntico en cuanto a la experiencia cultural que hace el griego; en su transcurso comienza a cambiar el método de almacenamiento cultural a medida que la información que se copiaba era alfabetizada, es decir, se traducía a escritura; y con esto, la sensibilidad griega sufrió varias transformaciones (desplazamiento del oído al ojo) debido a que “...la introducción de la escritura en Grecia supuso un cambio no sólo del medio de comunicación sino de las formas de conciencia griegas.”⁵³⁷

El platonismo, como gran programa⁵³⁸ de diseño para toda la extensión (temporal y espacial) de eso llamado “Occidente”, fue un único y extenso texto escrito que logró formular un nuevo tipo de lenguaje conceptual, teórico y abstracto, y un pensamiento que supo reemplazar las marcas de oralidad y poesía por la narrativa escrita.

Será Platón entonces la figura que nos permita intentar comprender el pasaje y la asociación, que, en su tiempo, mantiene la oralidad conviviendo con la escritura. Él escribe precisamente

⁵³⁵ Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, *Op.Cit.*, p. 62.

⁵³⁶ Derrida, J., *La Diseminación*, *Op.Cit.*, p. 240.

⁵³⁷ Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, *Op.Cit.*, p. 37.

⁵³⁸ Queremos remarcar el sentido que adquiere “programa” (del lenguaje de programación de software) en este texto, como la escritura de una serie de instrucciones y secuencias con el fin de ejecutar determinadas tareas para desarrollar un proyecto. **Platón escribió todo ese Occidente como su programa.**

en medio de esa tensión, y en esa transición que él mismo es, escribe sus diálogos como si fueran una forma aparente de conversación entre dos o más personas, para, además, reafirmar la primacía de la voz oída en relación a lo escrito. Además, nos permite ahondar las posibilidades que le brindó la escritura, y a la vez, las preocupaciones y ansiedades que le provocó. Su relación con lo escrito, por momentos bipolar, su lucha y debate interno entre el paradigma de la transmisión oral y el de la escritura, se manifiesta claramente cuando escribe textos directamente **contra** la escritura: el *Fedro*, fundamentalmente, y su *Carta Séptima*. Quizás la única manera que podamos salvarlo de esta especie de esquizofrenia sea gracias a la lectura terapéutica que hace Derrida de su texto, encontrando en él el *phármakon* (φάρμακον) necesario para administrarle.

Para hallar esa medicación quizás haya que viajar no sólo por el espacio, si no hacia un tiempo inmemorial: deberemos viajar, con Platón como guía, al misterioso y enigmático Egipto. El viaje se configura con significantes mánticos: hechizos, magos, remedios, encantamientos, venenos, pociones, alquimia, jeroglíficos, conjuros, escritura; un viaje por la antigüedad de la escritura, antigüedad insondable aún para un griego del siglo V a.C. Además de lo inmemorial de los jeroglíficos, hay algo más en la escritura egipcia que cautiva al griego, que lo encanta y hechiza a tal grado que decide llamarla “escritura sagrada” (ιερογλυφικός), jeroglífico; y algo de este misterio se ha mantenido ya que aún hoy nos referimos como “jeroglíficos” sólo a la escritura egipcia. En esta escena sacra desfila la fauna del lugar: aves (halcones, avestruces, pelícanos, buitres, lechuzas), serpientes, escarabajos, cobras, liebres, bueyes, chacales; el reino vegetal y el paisaje: hierbas, sol, cañas, dunas, luna, estrellas, ríos, superficie del agua; el cuerpo humano: manos, pies, boca, corazón, tráquea, ojos, cuerpos completos y sus trabajos; y otros varios como: tela plegada, cerrojo, reja o asiento. Obviamente que todo esto colaboraba para recubrir a esa escritura de exotismo y misticismo a ojos griegos, a los ojos de Platón que descarga parte de su mirada en Sócrates, como tratando de recuperar algo de racionalidad ante el encantamiento de este *phármakon* sagrado. El desafío que asume Platón en el *Fedro*, es traducir esa instancia de escritura “mitológica” en una escritura “filosófica”: un viaje del jeroglífico egipcio al alfabeto griego, o del mito al logos: a *la filosofía*. De este modo, **Egipto es el “Oriente” del mundo griego, y también su *phármakon*.**

Para tal tarea se instala, cálamos en mano, en una *farmacia* (φαρμακεία) donde buscará en los estantes, entre todos los que están almacenados, un *phármakon*, un remedio que le permita remediar la contradicción a la que se ha sometido, al sospechar de los efectos venenosos de la escritura. El eco de su monólogo retumba y se amplifica contra las paredes de la farmacia, y se instala, afirmándose en el texto, en forma de diálogo fijado en la escritura; un diálogo construido con la repetición acústica de la propia voz que retumba en la farmacia. Sería mucho más bello, justo y verdadero retener este monólogo en la memoria, y ante la impotencia de no poder hacerlo, será Sócrates quien correrá los riesgos de tragarse el *phármakon*.

Platón parece mantener el doble juego de rebote que le permite el significante *phármakon*, sin definir claramente cuándo se refiere a un sentido y cuándo al otro, lo que le permite elaborar una sistemática cadena de significaciones. El efecto en/de la escritura pasa de un sentido al otro, del mismo modo en el que el efecto de un *phármakon* cura una enfermedad o envenena al enfermo. El excedente que posee le permite habitar dos zonas de la definición sedimentada, para establecer dos regiones reguladas de la misma palabra y relacionarla con sus diferentes funciones; de este modo, puede jugar entre-y-con los opuestos que reúne al constituirse como el medio que los convoca, movimiento y juego que permite que uno pase a ser el otro en la misma palabra, abriéndose así a un juego de diferencias (*différance*): “El fármakon es el movimiento, el lugar y el juego (la producción de) la diferencia. Es la *différance* de la diferencia.”⁵³⁹ En ese juego de luces y sombras, Platón parece indeciso ante la distinción estricta del significado de ese *phármakon* que se muestra desfondado: siempre se mantiene en reserva de sentido por plenitud y exceso. ¿Platón es “consciente” de todo este juego de diferencia? No, claro que no; la relación que establece con su lengua se lo oculta, se lo vela, se lo retrae; y esta fuerza de encubrimiento se traslada a su escritura en diferentes dosis.

El Sócrates de Platón (su otro-yo, su heterónimo), aunque pertenece a la modalidad de la oralidad, es quien deberá posicionarse ante la escritura tomándola como fábula o mito. No es un simple personaje, un versátil artefacto dialéctico que cumple funciones variadas en los

⁵³⁹ Derrida, J., *La Diseminación, Op.Cit.*, p. 191.

textos: Sócrates es un dado lanzado sobre la textura del diálogo, mientras se va escribiendo. Y en esto ¿no se ha convertido Platón en su logógrafo, tal como lo hizo Lisias con Fedro? Ante el reparo, la vergüenza o el miedo a escribir, de fijar por escrito un discurso y quedar ante la posteridad como un “sofista”, “El logógrafo, en el sentido estricto del término, redactaba, para los litigantes, discursos que no pronunciaba él mismo, que no asistía, si se puede decir, en persona, y que producían sus efectos en ausencia suya.”⁵⁴⁰ El logógrafo escribe lo que no dice, lo que no dirá en presencia, y quizás hasta lo que no piensa; por lo tanto, él es el hombre de la no-presencia y de la no-verdad como mostración efectiva de la verdad del discurso hablado: el logógrafo es quien hace de la escritura una *escenografía*. Entonces, será ese Sócrates en la escena el eslabón más estable para comprender la singular paradoja platónica: aún pertenece a la generación de los oralistas, piensa con la sintaxis de la oralidad, pero comienza a utilizarla de una manera novedosa y particular “...no ya como un ejercicio de memorización poética sino como un instrumento prosaico para romper el hechizo de la tradición poética, en cuyo lugar colocó un vocabulario y una sintaxis conceptuales que él, como conservador que era, trató de aplicar a las convenciones que regían las conductas de una sociedad oral, a fin de reelaborarlas.”⁵⁴¹ A este Sócrates, el que morirá gracias a un *phármakon*, le toca dialogar con discípulos que pertenecen a la nueva generación alfabetizada; y las consecuencias de esta innovación tuvieron lógicas incidencias en su tarea filosófica: ¿fue la cicuta o la escritura lo que lo mató? Sabemos que Lisias, el mejor logógrafo de la época, le ofrece *escribir* su defensa, a la que declinó; y con este último gesto ¿no es él quien nos enseña, acaso, que ese *phármakon* -al que Platón prefiere no nombrar- puede ser conjurado como virtud catártica, como medio de liberación? ¿ese *phármakon*, no lo ha vuelto inmortal?

El campo semántico que utiliza Platón en su texto nos permite señalar un interesante desplazamiento: nos muestra a un Sócrates articulando él mismo el pasaje entre el *phármakon* (φάρμακον) y el *pharmakós* (φαρμακός)⁵⁴², y en el rebote entre estos dos significantes ingresa la exterioridad y exterioriza la interioridad de la escritura en lo anatómico y lo político. Sócrates toma su *phármakon*, se envenena y, en virtud de esta infecciosa corrupción que

⁵⁴⁰ *Ib.*, p. 99.

⁵⁴¹ Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, *Op.Cit.*, p. 24.

⁵⁴² *Farmacós*: mago, brujo, envenenador; hombre mágico, aquel a quien se inmola para expiar las faltas de una ciudad; el sacrificado o ejecutado por purificación; chivo expiatorio.

ingiere, se redime y se transforma en una cura para los males de la ciudad, en un remedio político: Sócrates no solo es un *phármakon* (remedio-veneno) para la ciudad, también es su *homo sacer*.

Platón se halla en una posición incómoda y perturbadora: debe transgredir, no solo las leyes no escritas que gobernaban el mundo de la oralidad socrática, sino también el efecto de ley del mundo que él mismo está transitando; y se debate en una fatal decisión: entre el parricidio y la orfandad. Platón *escribe* el *Fedro* como una condena a muerte (por *phármakon*) previa de su padre Sócrates, la comadrona que lo había ayudado a parir sus saberes. La *polis* condenará a muerte a Sócrates, y Platón registrará ese escándalo filosófico en un texto apologético, en el que marca la crisis de sentido de la política, de la filosofía y de la oralidad. Platón está atravesando esa triple crisis, *es* esa crisis; aunque la quiera conjurar descargándola en su personaje literario “Sócrates”.

Por esto escribe *a-partir* de su muerte, y muerto el padre, la simiente queda en espera en el hijo, que debe continuar la progenie: está “condenando a la escritura como hijo perdido o parricida, Platón actúa como un hijo que escribe esa condena, reparando y confirmando así la muerte de Sócrates.”⁵⁴³ Platón deberá diseminar esas semillas (σημείον), esos espermas que transmiten el conocimiento (ahora escrito) que puede sostenerse a sí mismo en ausencia del padre que lo emite. Y será ese mandato el que lo incomode durante todo el texto, mientras no puede elegir ni decidirse del todo entre la cercanía del discurso oral a la verdad (Λόγος, presencia paterna) o la distancia mimética de lo escrito (γράμμα, ausencia, diseminación). En la escritura la verdad comienza a desaparecer, a desvanecerse como verdad presente, y Platón no puede soportar su orfandad al cotejarla contra esta no-verdad y no-presencia (de Sócrates, del Logos, de la Idea). La verdad se mantiene junto a sí misma, recogida en la *mneme* (μνήμη) por medio del *lógos* y la *foné* (φωνή). Pero lo que Platón no sospecha es que es el *lógos* el verdadero *phármakon*, y no la escritura.

El *Fedro* comienza con un Sócrates de excepción: seducido, embriagado o drogado por el *phármakon* que contiene el *logos* del joven Fedro, que lo hace salir(se) (ἄτοπος), debido a esa seducción, de sus lugares habituales, de la seguridad de los muros de la ciudad; no solo sale fuera de la politicidad de esos muros, sino que sale de su urbana comodidad para filosofar

⁵⁴³ Derrida, J., *La Diseminación, Op.Cit.*, p. 233.

en el campo, para instalarse en la incomodidad bucólica del mundo silvestre : “...me parece que tú has encontrado el remedio [φάρμακον] para hacerme salir. Como a los animales hambrientos a los que se hace andar agitando delante de ellos una rama verde o algún fruto, tú, poniéndome delante volúmenes con discursos, podrías llevarme, parece, alrededor de toda el Ática y por cualquier otro lugar que se te ocurra.”⁵⁴⁴ Sócrates habla de un *logos* embriagante que se manifiesta concretamente en la forma de volúmenes con discursos escritos (βιβλίον): unos rollos de papiro egipcio. Rápidamente Platón monta una geografía teatral y comienza a construir una escenografía bucólica y silvestre, en la que se pondrá en escena la discusión sobre la unidad de sentido entre el diálogo y la escritura. Una vez arribados a ese placentero lugar, un erotizado Sócrates decide recostarse y le aconseja a Fedro que encuentre la posición más cómoda para leerle. Claramente se sugiere con las *posturas* las diferentes *posiciones* que asumen en el diálogo: uno habla y escucha, el otro lee; Fedro debe adoptar la postura más cómoda para comenzar a desplegar la alquimia para la correcta administración del *phármakon*. Fedro comienza con su actuación: ha escuchado este discurso del propio Lisias, pero no lo ha memorizado completamente; tiene el manuscrito original escondido en su manto y lo lee, bajo su manto corre el *phármakon*; “Fedro viene de una clase de Lisias, en condiciones pedagógicas posibilitadas solamente por la escritura, y esconde el discurso escrito para ejercitarse en su declamación, *de memoria*, con Sócrates de auditorio.”⁵⁴⁵ Obviamente el debate es entre “saber de memoria” un discurso (ser su autor) o leer ese discurso de otro (actuarlo): el verdadero problema es la validez de la escritura. Luego de la lectura del discurso de Lisias, luego de haber *desenrollado* las palabras ahí escritas, Fedro pregunta a Sócrates qué le ha parecido, y este le señala, con ironía, que ya ha abandonado ese primer estado de fascinación y que ha logrado concentrarse en los aspectos retóricos del discurso: ni siquiera un joven seductor como Fedro podrá disimular la pobreza de ideas de Lisias, exigiéndose darle vida a esas palabras y ornamentarlas cuando las reitera, como las hubiera pronunciado el ausente. La pregunta socrática por el valor de la retórica no se hace esperar: ¿cuál es el mejor [κάλος: “más bello”] modo de escribir *bien*, sea un escrito político, una poesía o una prosa? La cuestión central es si escribir resulta decoroso o

⁵⁴⁴ Platón, *Fedro*, edición bilingüe de Poratti, Armando, Madrid, Akal, 2010, p. 99.

⁵⁴⁵ *Ib.*, p. 438.

indecoroso, y en qué circunstancias está bien hacerlo y en cuáles sería impropio: toda a una declaración moral, más que técnica o estética.

El tema de la escritura es reintroducido con un nuevo objetivo: discutir el carácter ético-político-religioso, más que el estético, al plantear la pregunta “¿cuál es el mejor modo de agradar a los dioses?”: la retórica tiene como finalidad ética y religiosa el agradar a los dioses, y se debe definir cuál es el mejor modo de hacerlo mediante los discursos escritos u orales, o si esto es posible. La respuesta viaja en el tiempo y espacio en búsqueda de un dios extranjero, una divinidad del antiguo Egipto, y con esto Platón puede desplegar el segundo momento de aparición y de sentido del *phármakon*, ahora en boca de un dios extranjero. Y esto ¿no es la introducción de un *phármakon* extraño, extranjero, un suplemento exterior que viene a funcionar y a modificar drásticamente el texto? La desmesura (ὑβρις) de insertar a un dios ajeno a operar dentro de un panteón propio tiene sus consecuencias, y Teuth será ese *phármakon*, que a la vez, introducirá a la escritura como *phármakon*. Esto incorpora en el texto el juego dinámico y sin fondo de las oposiciones que descose la estructura del tejido: habla/escritura, verdadero/falso, alma/cuerpo, vida/muerte, etc. La inserción abrupta en el texto de un mitema extraño (un dios egipcio), para hacerlo funcionar como elemento filosofante, traía consigo el peligro de dislocar la identidad (teológica, en principio) del texto. Y eso ocurrió: “...Platón no ha *tomado prestado* solamente un elemento *simple*, ponemos, pues, entre paréntesis el problema de la genealogía factual y de la comunicación empírica, efectiva, de las culturas y de las mitologías.”⁵⁴⁶

¿Es necesario recurrir a un origen totalmente otro para mitologizar la escritura? ¿no es una especie de eco en el fondo de la olla en la que se cocinó el *lógos* griego, que se condimentó con exóticos filosofemas y mitemas? Habrá que hacer un resistente suelo de mito para sostener el *lógos* filosofante, para poder decidir entre los elementos divergentes habla/escritura; y “Hasta este momento del diálogo, en efecto, el *fármacon* y el grafema se han hecho señales, si se puede decir, desde lejos, remitiendo indirectamente el uno al otro, y

⁵⁴⁶ Derrida, J., *La Diseminación, Op.Cit.*, p. 126. La cuestión de los contagios o, mejor dicho, los injertos (a veces violentos) de los mitemas nos remiten a las comunicaciones que habrían existido entre Grecia y con el Medio Oriente y, quizás y menos probable, con el Oriente Extremo. Las relaciones de Platón y Egipto son más factibles y están detalladas en su viaje a Heliópolis por varios historiadores griegos (Estrabón, Diógenes Laercio).

como por azar, apareciendo y desapareciendo juntos en la misma línea, por una razón aún incierta, una eficacia bastante discreta y puede que después de todo no intencional.”⁵⁴⁷

Acto seguido Sócrates pasa a relatar una historia que ha oído: la del dios Teuth⁵⁴⁸ y el rey Thamus. Teuth es el dios que creó los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, los dados y las letras; como si fuera un presente o un homenaje, cada una de estas cosas le es ofrecida y explicada al rey, quien debe apreciar la obra y otorgarle así su valor, ya que “El valor de la escritura no será ella misma, la escritura no tendrá valor más que si y en la medida en que el rey le preste atención. Este último no experimenta menos el *fármakon* como un producto, un *ergon*, que no es el suyo, que le viene de fuera, pero también de abajo, y que espera su juicio condescendiente para ser consagrado en su ser y en su valor.”⁵⁴⁹ Pero el desprecio del rey no se hace esperar: “Se dice que Thamus le hizo muchas observaciones en uno y otro sentido sobre cada una de las artes, y sería muy largo exponerlas. Pero cuando llegaron a la escritura, dijo Teuth: ‘Este conocimiento, oh rey, hará a los egipcios más sabios y más memoriosos. Tanto la memoria [μνήμη] como la sabiduría [σοφία] han encontrado remedio [φάρμακον].’”⁵⁵⁰ La observación del rey no coincide con la del dios: “Esto producirá olvido en las almas de quienes lo aprendan, pues, por confiar en la escritura, dejarán de ejercitar su memoria y recordarán de forma externa, por marcas extrañas, y no desde su interior y por sí mismos. No has encontrado entonces un remedio para la memoria [μνήμη], sino para el hecho de recordar [ὑπόμνησις].”⁵⁵¹ El *phármakon* que presenta Teuth tiene más de veneno que de remedio, es más tóxico que sanador, es un regalo envenenado: el recuerdo proviene desde el “interior” del individuo, de su memoria; y el recordar a través de la escritura, proviene de ese “afuera”, un exterior peligroso y poco confiable, que solo otorga la sensación aparente de poseer la sabiduría, pero la falsa, y en ese caso será peor el remedio que la enfermedad: “Y lo que procuras a tus alumnos no es la verdadera sabiduría, sino su apariencia; pues al convertirse, gracias a ti, en gente muy informada sin haber recibido enseñanza, parecerá que saben muchísimas cosas, cuando en realidad sobre la

⁵⁴⁷ Derrida, J., *La Diseminación, Op.Cit.*, p. 107.

⁵⁴⁸ Se refiere a *Dyehuty* (Teuth o Thot es su nombre griego), el Hermes egipcio, representado como un ser antropomórfico con cabeza de Ibis, que en su mano lleva un cáñamo y una tablilla con tinta para escribir sobre los papiros. Fue el primer escriba, una especie de escribano entre el mundo de los dioses y de los muertos.

⁵⁴⁹ *Ib.*, pp. 111-112.

⁵⁵⁰ Platón, *Fedro, Op.Cit.*, p. 207.

⁵⁵¹ *Ib.*, p. 207.

mayoría de ellas no saben nada y serán insoportables de tratar, ya que se habrán convertido en sabios aparentes, pero no en sabios’.”⁵⁵² El fatídico peligro que encierra la escritura es el de identificar y confundir a la mera opinión, la información o el conocimiento superficial (δόξα), con el conocimiento verdadero (ἀλήθεια), con la verdad.

Para Sócrates habría cierta ingenuidad o exceso de confianza en Teuth al creer que se puede dejar por escrito la transmisión de algún conocimiento nuevo, seguro y estable, y “...el que cree que puede dejar un conocimiento técnico por escrito, y el que lo acepta creyendo que de lo escrito saldrá algo seguro y estable, serían gente de una gran ingenuidad...si creyeran que las palabras escritas son algo más que un modo de recordar al que ya lo sabe aquello a lo que se refiere el escrito.”⁵⁵³ Esta ingenuidad e inocencia de Teuth se ratifica o se anula con el gesto traductivo sobre *phármakon* por “remedio”, y no por “droga” o “veneno” por ejemplo; “La ‘esencia’ del *fármakon* es que, no teniendo esencia estable, ni carácter ‘propio’, no es, en ningún sentido de esa palabra (metafísico, físico, químico, alquímico) una sustancia.”⁵⁵⁴ La elección traductiva hace que se ilumine solo una parte del significante: la que pone en relación una serie de efectos benéficos, pero que borra de su superficie la contracara, lo venenoso de su sentido: “Pensado en esa reversibilidad original, el *fármakon* es el *mismo* precisamente porque no tiene identidad. Y el mismo (es) como suplemento. O como *différance*. Como escritura.”⁵⁵⁵ Si traducimos por “remedio” nos quedamos solo con la porción que “explícita la racionalidad transparente de la lengua, de la técnica y de la causalidad terapéutica, excluyendo así del texto la apelación a la virtud mágica de una fuerza cuyos efectos se dominan mal, de una dinámica siempre sorprendente para quien quisiera manejarla como amo y súbdito.”⁵⁵⁶ Platón quiere presentar a la escritura como un poder oculto, mágico, peligroso y perjudicial; para lo cual debe hacerle decir al rey que el *phármakon* debe ser interpretado como aquello que agrava el mal, más que remediarlo. Pero si antes hemos elegido la opción “remedio”, no queda otra opción que el *phármakon* sirva para “remediar”⁵⁵⁷: “Remedio, más de lo que, sin duda, lo harían ‘medicina’ o ‘droga’, anula

⁵⁵² *Ib.*, pp. 208-209.

⁵⁵³ *Ib.*, p. 209.

⁵⁵⁴ Derrida, J., *La Diseminación, Op.Cit.*, p. 189.

⁵⁵⁵ *Ib.*, p. 257.

⁵⁵⁶ *Ib.*, p. 144.

⁵⁵⁷ No podemos desarrollar en toda su extensión las problemáticas que abre la traducción en un texto como este. Solo queremos señalar que la elección traductiva por un concepto u otro, no solo modifica la superficie textual, si no que tiene graves consecuencias en la comprensión del sentido de ese texto, de las relaciones que produce

la referencia virtual, dinámica, a los otros usos de la misma palabra en la lengua griega.”⁵⁵⁸ La decisión que se tome modificará drásticamente y dramáticamente el sentido del texto, ya que la recepción y asimilación del significante *phármakon* deberá hacer pesar un elemento constitutivo sobre el otro, porque “Todas las traducciones a las lenguas herederas y depositarias de la metafísica occidental tienen, pues, sobre el *fármacon* un *efecto de análisis* que lo destruye violentamente, lo reduce a uno de sus elementos simples interpretándolo, paradójicamente, a partir del ulterior que lo ha hecho posible.”⁵⁵⁹ Estas traducciones se muestran impotentes y violentas contra el *phármakon*, y al neutralizarlo lo destruyen, y en el mismo gesto se prohíben acceder a la totalidad de sentido, dejándole una reserva importante de sentido sin tocar, quedando fuera de toda comprensión.

Aquí vale una importante aclaración: pensemos la salvedad que Teuth no sea ningún ingenuo o inocente, y provoque justamente este conflicto: siempre quiso señalar el reverso perverso de la escritura, como un *phármakon* desnaturalizado. Tanto la posición que asume Teuth como la que asume Thamus están contenidas en la prescripción de las graduaciones y proporciones que forman el *phármakon*, ambos están -aunque no lo quieran- incluidos en el mismo significante, como dos ingredientes del mismo *phármakon*.

Ahora bien, debemos aclarar arribados a este punto del diálogo, que la *μνήμη* es presentada por Platón como “una memoria viva”, una especie de soporte de los discursos, como posible de “ser leída”, que implica y requiere ser actualizada desde un exterior, por la voz, para re-memorarla. Esta *μνήμη* no está siempre presente a sí misma o activa todo el tiempo, sin rememoración; o sin activación por la voz, sin signos; esta *μνήμη* finita en su actividad es no-presente y requiere repetición, **y esto es lo mismo que exige la escritura**: la *μνήμη* no sería otra cosa que un soporte escritural que requiere suplementos y elementos diferenciales, **y vendría a dar cuenta de cómo funciona la escritura**. Si Platón fue consciente de esto, si pudo comprenderlo al momento de repararlo con la lectura, si pudo reflexionar sobre esto, lo tiene que haber exorcizado como a una pesadilla, porque “con lo que *sueña* Platón es con una memoria sin signo.”⁵⁶⁰ Platón no habría podido distinguir claramente en su farmacia el

al interior de la lengua y de las “citas” que se permite el mismo autor (y nosotros) a su propio pensamiento y textos.

⁵⁵⁸ *Ib.*, p. 146.

⁵⁵⁹ *Ib.*, p. 147.

⁵⁶⁰ *Ib.*, p.163.

remedio del veneno, y esto no por deficiencia o incapacidad, sino por la estructura misma de reversibilidad del *phármakon*: **él es su diferencia**.

Aun así, para Platón la escritura demuestra así no ser una buena técnica para la formación de las almas, y su función queda relegada y subordinada a la rememoración: las palabras escritas solo recuerdan a aquello que ya se sabe. Y justamente, “Eso es lo que tiene de temible la escritura, Fedro, y es algo semejante, en verdad, a lo que ocurre con la pintura.”⁵⁶¹ De este modo, la escritura queda caracterizada como temible, peligrosa, terrible (δεινός) por simular algo vivo como el habla, y lo mismo hace la pintura⁵⁶² con sus figuras; una vez que esas imágenes han quedado fijadas en un soporte, circulan por todas partes sin poder elegir si su destinatario es un sabio o un ignorante: aquí la declaración es de índole aristocrática en relación al saber. Claramente vemos que no se trata de discutir sobre la escritura en general, sino de la producción de la escritura filosófica en función pedagógica y retórica. Se trata de una discusión ética y política que pasa del valor de la función técnica a la tecnología de la escritura, se trata de precisar y delimitar la relación entre lo gráfico y lo vivo.

Lo escrito, y lo pintado, en relación a lo vivo y animado solo llega a ser una mera imagen (εἶδωλον). Ahora bien, quien pueda “agregar vida” y hacer que sus textos encuentren a sus lectores apropiados debería recibir un nombre especial, si no el de “sabio” -que, por excesivo, Sócrates reserva a la divinidad- al menos el de “amante de la sabiduría” o filósofo; en cambio el que escribió uniendo retazos de discursos y mezclando unas cosas con otras, habría que llamarlo poeta, componedor de discursos o redactor de leyes. Queda claramente definida, en esta aristocracia del saber, la tarea social de cada persona que se dedica a la escritura como práctica, además del lugar sociocultural que ocuparán según el contenido de lo escrito.

Quizás sea la controversia histórica entre los subtítulos que ha recibido el *Fedro*, “sobre lo bello” o “sobre el amor”⁵⁶³ (y no “contra los sofistas”), la que insinúa las consecuencias objetivas y más eficaces del diálogo: la doble contienda va y viene entre el *lógos* y la *paideía*, y en sus desplazamientos atraviesa la erótica y la política: lo bello es bueno, justo y verdadero. Pero lo que efectivamente se pone en juego en el *Fedro*, su disputa central, es la retórica; o, en otras palabras, el sentido de la filosofía, como escritura. Ni el poeta, ni el legislador, ni el

⁵⁶¹ *Ib.*, p. 209.

⁵⁶² *zoographía*: alusión a una escritura viva, un grafo del ser vivo; pintura. “La palabra *fármakon* designa, pues, también el color pictórico, la materia en que se inscribe el *zoografema*.” En *Ib.*, p. 213.

⁵⁶³ Según la tradición manuscrita, y según Diógenes Laercio.

narrador cuya relación con la escritura es la “cortar-y-pegar” merecen ser llamados “filósofos” y mucho menos sabios.

Ha llegado la hora de cierre de la farmacia y Platón, todavía ahí, aún trata de percibir a través del opaco vidrio de varios frascos qué sustancias son las benéficas y cuáles las perjudiciales. Empecinadamente trata de analizar un *phármakon*, que en su dinámica se le muestra, en el espesor líquido, una vez como agonista, otra como antagonista; es que “En el líquido, los opuestos pasan más fácilmente uno dentro de otro. El líquido es el elemento del *fármakon*.”⁵⁶⁴ Sacude el frasco, observa de nuevo la mezcla, y *repite* lo mismo; *se repite* lo mismo, del mismo modo que se refleja todo el interior vacío y en penumbra de la farmacia y su rostro en el frasco. Dos repeticiones, y un Platón cáñamo en mano, se inclina a transcribir, a *repetir* las indicaciones, la acción terapéutica y la posología en una receta, que no es más que un monólogo disfrazado de diálogo que prescribe retazos de un discurso. Traduce en fórmulas, en drogas y medicamentos ese soliloquio; escribe -*repite*- una receta a modo de carta (cuyos destinatarios seremos nosotros), una carta que ya tiene decidido el único efecto del *phármakon*, sin consideración alguna de los efectos secundarios o contraindicaciones. Nos receta una carta, y la mezcla alquímica de ambos artefactos provoca el desfundamiento de la prescripción farmacéutica, liberando, al derramarse el *phármakon*, todo su seductor encantamiento sobre la carta. No podremos leerla con claridad y no sabremos cuánto de veneno dejó sobre ella; y si ese remitente y su destinatario no eran los mismos, como *dos repeticiones* -la de la farmacia y el rostro en el frasco-, u *otras dos*: quizás Platón se haya enviado sus *Cartas* a sí mismo para sanarse.

La que sí podemos leer es su *Carta VII*, y de lo que estamos seguros es que en aquella prudencia platónica frente a la escritura que mantenía en el *Fedro*, expresada en el modo del diálogo Sócrates-Fedro, deja paso a una firme toma de posición personal: ahora se trata de lo que piensa el mismo Platón sin intermediarios. Esta *Carta* es una del grupo de otras trece que Platón dirige a distintos funcionarios del gobierno de Sicilia, entre ellos a Dionisio, derrocado por Dión quien toma finalmente el poder. La función pedagógica de las cartas es la de transmitir lo que Platón entiende por política, sobre todo su viejo sueño y deseo de la práctica y ejercicio de lo político por el filósofo-gobernante. Podemos inferir que la *Carta* es una mixtura de preocupaciones de Platón sobre la política y la escritura, temas que ya hemos

⁵⁶⁴ *Ib.*, p. 231.

señalado en el *Fedro*, pero ahora serán desarrollados con su propia voz, en primera persona: habla Platón, y dice “Sin duda, tengo la seguridad de que, tanto por escrito como de viva voz, nadie podría exponer estas materias mejor que yo; pero sé también que, si estuviera mal expuesto, nadie se disgustaría tanto como yo. Si yo hubiera creído que podían expresarse satisfactoriamente con destino al vulgo por escrito u oralmente, ¿qué otra tarea más hermosa habría podido llevar a cabo en mi vida que manifestar por escrito lo que es un supremo servicio a la humanidad y sacar a la luz en beneficio de todos la naturaleza de las cosas?”⁵⁶⁵

El lugar preponderante del filósofo en relación con el *lógos* discursivo lo ubica en un lugar superior para el gobierno de los hombres, y su desconfianza sobre la escritura lo previene, además, de ser mal interpretado. Paso seguido, deja claramente establecida esta prevención frente a lo escrito: “...ninguna persona sensata se arriesgará a confiar sus pensamientos en tal medio, sobre todo para que quede fijado, como ocurre con los caracteres escritos.”⁵⁶⁶

Ratificando la voz de esa primera persona, Platón nos deja su juicio aristocrático bien claro: “Ahora bien, yo no creo que la discusión filosófica sobre estos temas, sea, como se dice, un bien para los hombres, salvo para unos pocos que están capacitados para descubrir la verdad por sí mismos con unas pequeñas indicaciones.”⁵⁶⁷ El mensaje es claro: no podemos confiar que los temas serios que dejemos por escrito llegarán solo a buenas manos, a expertos y versados en esos temas, o a los que hayan desarrollado un verdadero conocimiento (*ἐπιστήμη*).

Poco queda de la prudencia y la moderación de Platón en el resto de la *Carta*, inclusive lo que atenta contra él mismo: “... cualquier persona seria se guardará muy mucho de confiar por escrito cuestiones serias, exponiéndolas a la malevolencia y a la ignorancia de la gente. De ello hay que sacar una simple conclusión: que cuando se ve una composición escrita de alguien, ya se trate de un legislador sobre leyes, ya sea de cualquier otro tema, el autor no ha considerado estas cuestiones como muy serias, ni él mismo es efectivamente serio, sino que permanecen encerradas en la parte más preciosa de su ser. Mientras que, si él hubiera confiado a caracteres escritos estas reflexiones como algo de gran importancia, ‘entonces

⁵⁶⁵ Platón, *Diálogos, Dudosos, apócrifos, cartas*, vol. VII, “Carta VII”, 341d-e, Madrid, Gredos, 1992, pp. 513-514.

⁵⁶⁶ *Ib.*, 343a, p. 516.

⁵⁶⁷ *Ib.*, 341e, p. 514.

seguramente es que, no los dioses, sino los hombres, le han hecho perder la razón’.”⁵⁶⁸ Otra vez la paradoja: ¿es poco serio Platón que ya ha escrito varios volúmenes cuyos temas son de índole filosófico, político y moral? ¿o es que hubo una esotérica de sus textos? Y si así fue ¿cuándo esos textos se hicieron públicos? Solo preguntas y muy pocas respuestas; quizás emparejadas a la introducción propedéutica de los mitos del *Fedro*: unas cigarras y unos dioses egipcios⁵⁶⁹.

¿Habrá existido un Platón? ¿tendrá una obra? Quizás sólo se trate de un heterónimo de Sócrates, el que nunca escribió; quizás no hay obra de Platón, pero sí *programa*: lo que en adelante sería llamado “Occidente”, ¿salido de la mano de ese tal Platón o de Sócrates? Lo inquietante es pensar que de esa mano haya salido el *phármakon* que acabó con la vida del viejo maestro, para convertirse él mismo en un *phármakon* para la *polis*. Sólo accedemos a su palabra -nunca escrita por su mano- por medio de la escritura de Platón, y como efecto es sujeto de la escritura porque se inscribe en su texto, pero borrándose o tachándose en la traza “Platón”, porque “El ‘sujeto’ de la escritura no existe si por ello se entiende tal soledad soberana del escritor. El sujeto de la escritura es un *sistema* de relaciones entre las capas: del bloc mágico, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo. Dentro de esta escena, la simplicidad puntual del sujeto clásico es inencontrable.”⁵⁷⁰

Lo que sí podemos afirmar es que “Cuando a Platón le llegó la hora de partir, a mediados del siglo IV, la musa griega había dejado atrás todo el mundo del discurso y el ‘saber’ orales.

⁵⁶⁸ *Ib.*, 344c-d, pp. 518-519. Esta cita que hace Platón corresponde a los cantos VII 360, XII 234 de *La Ilíada*.

⁵⁶⁹ Como antes señalamos en la nota 564, en el interior de la obra de Platón, la lengua y cultura griega organiza estructuralmente -por necesidades rigurosas- bajo reglas a los mitos que selecciona cuidadosamente. Sin embargo, Platón ha tomado “prestado” elementos de otras culturas, para injertarlos en sus textos. En el orden de la escritura el préstamo es a una figura determinante en la cultura egipcia: Theut, y su inserción es muy precisa y sistemática en el *Fedro*. Esto supone que hay un conocimiento “esotérico” de Platón, no escrito ni expresado en sus *Diálogos*, los *ágrapha dógmata*, reservado a unos pocos iniciados que accedían de modo oral a estos conocimientos decisivos (como el uso sistemático de los mitemas). En ese círculo restringido circularían otras reflexiones de Platón sobre temas más difíciles y oscuros, marcando su ambigua reticencia y desconfianza con la escritura, sobre todo de algunos temas en particular. Calificar la obra de Platón, oponiendo su parte escrita contra una supuesta obra oral más importante, supone una jugada axiológica muy compleja, sobre todo por lo que implica en cuanto a que solo contamos con la *escritura platónica* (de la cual también algunos dudan). Solo hemos señalado el tema esotérico/exotérico en relación a oralidad/escritura, y obviamente no pretendemos dar una respuesta contundente a un debate que lleva ya varios siglos, iniciado por Aristóteles y sin final aún.

⁵⁷⁰ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, *Op.Cit.*, p. 311.

Había aprendido de verdad a escribir, y a escribir en prosa; e incluso a escribir en prosa filosófica.”⁵⁷¹ Aunque a él le pesara.

Nos permitimos una brevísima coda derrideana, que nos servirá como bisagra para darle cierre a esta primera etapa del recorrido geopolítico e histórico, y de apertura a la partida de nuestro viaje hacia Oriente.

Derrida⁵⁷² lee deconstruyendo el texto, en varias capas y niveles de análisis, en búsqueda de tensiones, retenciones, contradicciones y otras heterogeneidades que lo sostienen y lo habitan. Así encuentra un significante que le permite entender cómo funciona el pensamiento de Platón: el *phármakon*. ¿Y quién más que Platón merecería y le correspondería ilustrar la estrategia de la deconstrucción? ¿quién ha sido más logo-fono-etnocéntrico en la tradición occidental que su fundador? Para Derrida es Platón quien asume y se ubica en medio-de la posición binaria al pensar sobre la escritura: parte de la oposición misma, llevado por la naturaleza ambigua del *phármakon*, para tratar de resolver y exceder esa oposición. Y a diferencia de Platón, Derrida podrá apoyarse en el *phármakon*, y haciendo uso de su estructura divergente, se aprovecha de esa doble acepción que le brinda para cambiar el significado negativo y nocivo sobre la escritura. La escritura, como *phármakon*, es contradictoria, divergente y paradójica, y funciona a partir de su *diferencia*, de su otro-de-sí, el *lógos* oral; y estas propiedades constituyen su ganancia: no importa *qué* signifique un texto, importa *cómo* crea sentido, cómo difiere de sí mismo. Derrida le hace probar a Platón su propia medicina. Pero, mientras Platón, aún narcotizado, (se) debate enredándose en la red de las oposiciones conceptuales que se forman entre el habla y la escritura, con lo destejido de esa trama Derrida comenzará un nuevo tejido, una nueva textura.

Y en medio de este vaivén, en esta *diferencia* se desfondaría toda la filosofía de Occidente.

En el balance de estas dos fuerzas configuradoras y estructurantes que son Occidente y Oriente, se han definido como enfrentadas en el mismo momento en que se dispusieron todos los pares axio-lógicos como oposición jerárquica: verdad/falsedad, belleza/fealdad, bien/mal,

⁵⁷¹ Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, Op.Cit., p. 156.

⁵⁷² Esta misma lectura la hará en su *Gramatología* sobre Rousseau y sobre Saussure, cerrando el podio histórico abierto en este prejuicio platónico.

oralidad/escritura. Este sistema de resistencia, conflicto y obstrucciones busca en aquello que pretende sustituir lo que lo resiste y seduce. Por esta razón, hemos preferido pensar la reciprocidad de estos elementos apelando a la *différance*, a un *entre* inestable, que nos permita transitar desde lo escrito en Occidente a lo que ha escrito Oriente, asumiendo el riesgo de tomar esas escrituras tal-como-son: un paisaje totalmente diferente.

Un *entre* que es un arranque del viaje que comienza en una de las ancestrales culturas maternas de Asia (junto con la india).

Escribir en el país del centro (中国- Zhōngguó)

“(La escritura) Es al habla lo mismo que China es a Europa...”

Derrida, J., *De la Gramatología*, p. 34

Alejada del comercio cultural mediterráneo y de la potencia fluvial del Éufrates-Tigris, del Nilo y de sus centros civilizatorios aurorales; evolucionando de un campesinado neolítico y cerca del poderío cultural hidráulico del Yangtsé (長江 “río largo”) que hilvana el territorio sur, y el Huang He (黃河 “río amarillo) que hace lo mismo desde el centro-norte, nace una cultura original y autónoma con su respectiva escritura: los *hànzì* (漢字 “carácter/escrito Han”) ^{573/574}.

No hay argumentos consistentes para suponer que hubo contactos con Sumeria y su cultura escrita, o con el resto de las culturas asiáticas; por esta razón el carácter autónomo e independiente del desarrollo de los *hànzì* queda fuera de duda. Los documentos más antiguos escritos en *hànzì* aparecen ya en el siglo XIII a.C., y todo lo demás se hunde en la oscuridad de la leyenda. Como todas las escrituras, la china también puede hacerse descender de un mito, de alguna narración sobre algún ser legendario o semidioses inventores que la entregan a los chinos.

⁵⁷³ En adelante nombraremos así a la “escritura china”, ya que esto es precisa y “literalmente” se trata de lo que significa *hànzì*; de este modo evitaremos enredarnos en la estéril discusión etnolocéntrica de si son sinogramas, picto-, ideo- o fonogramas. Nosotros preferimos pensarlos, en su estructura semiológica, como logogramas para abreviar todas las clasificaciones.

⁵⁷⁴ Un par de aclaraciones terminológicas: el chino escrito recibe el nombre 漢文 *hàn wén*, “escritura/cultura de los Han”, siendo 書法 *shūfǎ* “el arte de escribir [“caligrafía”]”. La última categoría que nos resta es 文言 *Wényán* “chino clásico” o “chino literario”, que es la lengua antigua escrita que pasa a ser lengua de la cultura cuando se deja de hablar el chino clásico; el chino literario se basa en la gramática y el léxico del clásico, esto hace que haya varios chinos clásicos según transcurre la historia (Han, Tang, etc.). Claramente, podemos notar que la distinción entre ambos es muy poco clara, no sólo para nosotros, sino para los mismos chinos; por esto se los usa indistintamente.

La tradición china atribuye la invención de los caracteres chinos al personaje legendario Cāngjié (倉頡)⁵⁷⁵, ministro e historiador del mítico iniciador de la civilización china, el Emperador Amarillo (黃帝-Huangdi, que reinó entre 2698-2598 a.C.), quien habría inventado estos caracteres inspirándose en las huellas de los pájaros sobre la arena. La leyenda dice que tenía cuatro ojos y ocho pupilas, y que cuando inventó los caracteres, las deidades y los fantasmas bramaron y del cielo llovió mijo. Cāngjié se sienta en la orilla de un río, e intenta finalizar su tarea; tras muchas horas y esfuerzo, sin embargo, no es capaz de crear un solo carácter. Un día, Cāngjié vio repentinamente un ave fénix volando en el cielo, que llevaba algo en su pico; el objeto cayó al suelo y Cāngjié descubrió que lo que había delante de él era la impresión de una huella. Como no era capaz de reconocer a qué animal pertenecía, pidió la ayuda de un cazador local que pasaba cerca del camino. El cazador le dijo que ésta era, sin lugar a dudas, la huella de un *pixiu*⁵⁷⁶, distinta completamente a la huella de cualquier otra criatura viva. La respuesta del cazador inspiró a Cāngjié, que pensó que, si podía capturar en un dibujo las características concretas que definen cada cosa que hay sobre la tierra, ésta sería sin duda la forma perfecta del carácter para la escritura. A partir de ese día, Cāngjié prestó especial atención a las características de todas las cosas, incluyendo el sol, la luna, las estrellas, las nubes, los lagos, los océanos, así como todas las formas de los pájaros y los animales. Comenzó a crear caracteres según las características concretas que fue encontrando y, luego de un tiempo, había conseguido recopilar una larga lista de caracteres. Para regocijo del Emperador Amarillo, Cāngjié se presentó con un sistema completo de caracteres. Entonces, el emperador llamó a los primeros ministros de cada una de las nueve provincias para que Cāngjié les enseñara este nuevo sistema de escritura.

Junto a esta, existen también otras leyendas menos difundidas sobre el origen de los caracteres. Una de ellas, recogida en el *Laozi*, sitúa a Shénnóng 神農, (el mitológico Emperador Yan, familiar del Emperador Amarillo) padre de la agricultura, como el origen de los caracteres en la traducción de un sistema de nudos en cuerdas llamado *jiéshéng* 結繩

⁵⁷⁵ Véase Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009, pp. 5-16.

⁵⁷⁶ Criatura mitológica híbrida de león y ave con cuernos, tiene apetito voraz de oro, plata y joyas, por lo que para los chinos es de buen auspicio para atraer riquezas.

(similar al quipu andino), pero esto sería más un registro de valores numéricos que un intento de escritura. Otra leyenda señala al sabio legendario y primero de los Emperadores mitológicos Fúxī 伏羲, como inventor de la escritura, la caza y la pesca. Sería el creador de los ocho trigramas, o *bāgùà* 八卦, del *I Ching*, que le fueron revelados de manera sobrenatural al verlos escritos sobre el lomo de un animal mitológico, mitad dragón-mitad caballo saliendo del Río Amarillo. (Imágenes, 8, p.412).

Los *hànzì* como iniciación

Un inicio. Otro inicio. Sabemos que el comienzo de los *hànzì* (por fuera de los mitos y leyendas) es sobre soportes orgánicos, grabados iniciales sobre osamentas de animales, caparazones de tortugas o pequeñas conchas de carey o marinas, trazados por el poder calórico del fuego. Su estabilidad, varios siglos después, la logra en el gesto de ostentación de persistencia e inmovilidad que le otorga el bronce, tallado a cincel y martillo, o la porcelana con apliques de colores. Y su notorio despliegue multitudinario y general lo logrará gracias al papel, la tinta y el pincel.

Las evidencias arqueológicas actuales indican que es improbable que la escritura se desarrollara durante el Neolítico⁵⁷⁷; suponiendo los primeros desarrollos urbanos con la Dinastía Xia (ca. 2100-1600 a.C.) es probable que en esa época comenzara a desarrollarse la escritura en China, sabiendo las necesidades de los gobernantes de tratar de ejercer su dominio de modo eficaz.

Sin embargo, ese comienzo fue de trazas cargadas de fuerzas adivinatorias, marcas invariables para interrogar al futuro por el destino humano, ritmos visuales que intentan explicar aquello que está por venir en la vida; todo esto para decir: los *hànzì* siempre se han negado a ser un simple soporte material del lenguaje hablado. Esto no constituyó un problema de relación entre esos sonidos representados y la inscripción física (*hànzì*) cargada de movimientos gestuales que exceden el espacio del orden lineal y secuencias, como

⁵⁷⁷ Véase Gernet, J., *El mundo chino*, Barcelona, Editorial Crítica, 2005, pp. 31-49.

continuando y extendiendo al soporte la cadencia rítmica y musical de la lengua hablada, en forma de danza entintada.

En ese principio, como comienzo, *la fractura*. Las hendiduras hechas por el calentamiento a fuego de los caparazones de tortugas y los huesos escapulares de osos y venados, son la primera datación de la escritura china. Las grietas, las fisuras óseas y sus recorridos en random, nos sitúan en el momento “mágico” de la aparición de la escritura. Para los chinos esa primera escritura toma la forma de una resquebrajadura, una fractura, una discontinuidad y una hiancia del sentido, de lo plano, de lo liso del soporte; una división y una ruptura del orden liso, de lo llano, de lo uniforme. Y será en lo abrupto de estos accidentes que podrán trazar una topografía de signos surcado, imperfecto y estriado, desigual e imperfecto como su propio paisaje.

La osteomancia: leer y beber huesos de dragón

La función de la escritura como refuerzo de la palabra hablada, nos rubrica el sentido mágico-ritual de la escritura: la tradición oracular nos marca el inicio de la escritura en China.

Los primeros hallazgos arqueológicos dan cuenta de un arcaico sistema orgánico de inscripciones, desarrollando un corpus significativo sobre huesos, conocido como jiǎgǔwén 甲骨文, “los huesos oraculares”; y abarcan la época primitiva y una segunda, durante la Dinastía Shang (ca. 1600-1100 a.C.). La mayoría de éstos son escápulas de ovejas, caballos, ciervos y bueyes y plastrones de tortugas (casi todas hembras; aunque se utilizaron caparazones también), que sirvieron a los chamanes para rituales adivinatorios, utilizando la piromancia por los chamanes. Estos huesos se seleccionaban y se preparaban para su uso, y los animales de los que procedían, eran criados especialmente para esta tarea. Se los limpiaba, aserraba, se los raspaba y pulía para lograr una superficie plana y lisa; estas tareas eran muy importantes y significantes para el resto de la mancia. De este modo se preparaba el soporte semántico óseo, que no carece de valor, ya que contribuye a la significación de lo escrito. Estas superficies semiológicas vinculan al que escribe y al lector (que no suelen ser los mismos) con el texto: “El texto funciona como comentario sobre la superficie que ocupa. Tal vez el ejemplo más notable en la historia de la escritura lo constituyan los huesos del oráculo

chino de la dinastía Shang, donde la superficie misma es un ‘texto’ piromántico, que la escritura contribuye a explicar.”⁵⁷⁸ Es importante considerar que la función principal de la superficie, en lo que respecta a lo escrito, es proporcionar un espacio de organización gráfica; pero no podemos dejar de considerar una serie de correlaciones: restricciones biomecánicas, elementos materiales disponibles, accesibilidad a los lectores, el espacio social que ocupan, el poder que representan, etc. Quizás sea el hueso el enlace entre esta arcaica escritura y los tiempos en que los artistas del Neolítico pintaban y dibujaban sus cavernas, poniendo en movimiento sus manos para retratar un gesto expectante de una lectura por-venir.

Se supone que desde la Dinastía Han (202 a.C-220) hasta nuestros días, estos huesos han sido desenterrados y molidos, para venderlos en los mercados y a boticarios como *huesos de dragón* (*lóng gǔ* 龍骨) para el tratamiento de enfermedades (Imágenes, 8, p. 412). Nadie podrá evaluar los miles de estos huesos que fueron ingeridos por millones de chinos a la espera de una cura, hasta 1899 al menos. En ese año algunos de esos huesos cayeron en manos de Wáng Yiróng (王懿榮 1845–1900), el director de la Academia Imperial de Educación China, quien estando enfermo reconoció que esos huesos oraculares -que le ofrecían como medicina- tenían unas inscripciones arcaicas⁵⁷⁹. Inició una investigación y recién en 1908 dio con el yacimiento principal, en la ciudad de Anyang, en la provincia de Henan (antigua capital de finales de la Dinastía Shang). Luego de cinco años, y de unas 150.000 piezas descubiertas, se pudieron comenzar a descifrar el contenido inscripto en esos huesos, unos 4500 caracteres distintos, de los que se han interpretado sólo 1700.

Estos huesos se han utilizado por más de 300 años, y esto supone cierta evolución en sus formas, lo que dificulta mucho su interpretación; además, su trazado está hecho con punzones o cuchillos afilados, que tallaron marcas muy finas sobre las superficies, presentando formas

⁵⁷⁸ Harris, Roy, *Signos de escritura*, *Op.Cit.*, p. 158.

⁵⁷⁹ “In 1899 Wang Yirong, director of the Imperial Academy in Beijing and a scholar of ancient bronze inscriptions, fell ill with malaria. He was prescribed traditional Chinese medicine with an ingredient called *longgu*, ‘dragon bones’ As he was examining the packages of medicine, he was struck by the distinctive look of some of the bone pieces, on which he could see carvings resembling scripts on ancient bronze vessels. Driven by curiosity and believing that these symbols might belong to an ancient script, Wang bought more bones with carvings and was eventually able to confirm his hypothesis. The characters on the bone pieces that he was able to decipher -sun, moon, mountain, water, rain, and others- clearly predated the Bronze Script he knew.” En Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy*, *Op.Cit.*, p. 104.

poco redondeadas y tamaños irregulares. Se supone que antes de tallarlos los signos eran trazados a pincel, lo que -junto a otras evidencias- prueba el uso del pincel y la tinta antes de la Dinastía Han. Estas marcas se disponían de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, pero a finales de la Dinastía Shang se inscriben en dirección opuesta. A pesar de ser arcaicos estos signos muestran, desde lo literario, una estructura gramatical y una riqueza léxica muy madura y desarrollada, lo que supone un impulso previo que podría llegar a unos 4000 años de antigüedad. (Imágenes, 8, p. 413).

Antes señalamos que su finalidad era adivinatoria, y esta práctica (*mancia*) llevada adelante por el adivino o chamán (y hasta algún rey Shang) consistía en formular una pregunta sobre temas que preocupaban a los gobernantes (guerras, caza, agricultura, culto a antepasados); luego, se inscribían los signos y se le aplicaba calor (*piro*) al hueso con un hierro al rojo, hasta que se resquebrajara; una mitad vertical era interpretada como respuesta positiva y la otra como negativa. A partir de estas grietas y resquebrajaduras, el chamán interpretaba el extraordinario mensaje “divino”; lo registraba en el mismo hueso, dejando constancia de la pregunta, y su interpretación con su nombre y fecha, con el número de grietas y si se había cumplido o no. Esto nos muestra claramente que, en estos comienzos la escritura se utilizó para establecer una relación con el mundo divino, como un vehículo que vinculaba a los hombres con las divinidades; pero, además, para dejar constancia y registro de cada uno de estos hechos memorables, que pasaron a ser archivados.

Tenemos que señalar además que durante siglos la utilización de esta forma de escritura mántica fue mantenida en secreto por estos adivinos, ya que les permitía continuar ejerciendo sus privados y personales servicios augurales a los poderosos reyes, manteniéndose en el poder que les otorgaba la fascinante interpretación profética. De este modo, estos “escribas” dotaron a la escritura de un poder misterioso y temible: sus vínculos con la divinidad, los espíritus de los antepasados, y un comienzo de “religiosidad” estrechamente conectada al poder político. Este poder de lo escrito impidió durante varios siglos que la escritura tuviese un uso secular, administrativo y laico, ya que la sociedad mantenía su pensamiento y sus actos prisionera de sus propios rituales, y lo veía como profano.

El descubrimiento fortuito por campesinos que vendían el hueso “al peso” a los boticarios, y el posterior reconocimiento por parte del doliente Wáng Yiróng, acabó provocando una revolución en la lingüística china moderna, colaborando hasta su desarrollo actual.

La función sacro-mágica de la escritura sobre huesos irá convirtiéndose -literalmente- en una reliquia (de bronce). De aquí la llamada “escritura de bronce” o “escritura de campanas y calderos”, *zhōng dǐng wén* 鐘鼎文, que son varias formas de escritura que tienen, como soporte ritual, a campanas *zhōng* y calderos tripodales *dǐng* de bronce (de ahí su nombre). Esta aparece a finales de Shang, cuando cae en desuso la práctica adivinatoria de los huesos oraculares, pero será durante la Dinastía Zhou (1046-256 a.C.) que tenga su máximo apogeo. Se han recuperado unas 12.000 piezas (campanas, vasijas, armas; 3000 piezas datan de Shang, 6000 de Zhou y las 3000 restantes de Qin y Han) y se identificaron unos 3000 caracteres, de los que se identificaron unos 2000 aproximadamente. (Imágenes, 8, p. 413).

Muchas de estas piezas tienen las inscripciones realizadas directamente sobre el metal mismo, se supone que se hacían en el molde positivo, en el que se pintaban a pincel y luego se esculpían con estiletes sobre la arcilla blanda. Este cambio de soporte explica que el estilo exterior de los caracteres sufra variaciones: se vuelve más regular, tienen un trazo más grueso y redondo que en los huesos oraculares, se presentan más homogéneos y ordenados en el espacio gráfico, ya que ahora se leen de arriba hacia abajo y de derecha hacia izquierda.

Este tipo de escritura no estaba tan cargada del ritualismo de los huesos oraculares, lo que le permitió más protagonismo en la sociedad civil china, a pesar de que los grafos comienzan a mostrar simplificación y linealización, variaciones de ancho y ángulos, disminuyendo su carácter pictográfico; esto hace que los textos sobre bronce sean más complejos para leer que los de los huesos (sólo relacionados con rituales), ya que, además, ahora tratan sobre historia, documentos y dedicatorias personales. Por este motivo se considera a esta forma de escritura como los primeros registros históricos chinos.

Cuando los vasos y los calderos rituales desaparecieron, las formas de las ollas y campanas cambió, el contenido de las inscripciones también lo hizo; ahora se trata de recetas, deseos de salud y longevidad; esto nos indica que estamos arribando a la época de los Han⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ Véase en Gernet, J., *El mundo chino*, *Op. Cit.*, pp. 107-117.

Como antes señalamos, el otro posible inicio de la escritura china por fuera del mito sería la aparición de *I ching*-易經⁵⁸¹ (“el libro clásico de los cambios o las mutaciones”) en el que cada acto ritual fue convertido y traducido a un gesto poético-gráfico, y éste convertido en escritura, sin pérdida aurática de lo mágico que anima a las cosas, en una escena donde cada gesto y cada signo se vuelve provocador de nuevos sentidos.

Proveniente de los tiempos originarios del mítico y primero de los Emperadores mitológicos Fúxī 伏羲 (quien habría inventado los grafismos que componen el texto), el *I ching* carecía de texto y sólo era un conjunto de grafismos dispersos que servían a fines oraculares, cuyos significados apuntaban a los cambios de estados de la naturaleza. Esto nos sugiere una antigüedad tan vasta que excede a la memoria histórica, y se hunde en la oscuridad de los primeros tiempos.

Y se supone que esta sabiduría perteneció a la tradición oral hasta la Dinastía Zhōu-周 (1046-256 a.C.), la tercera dinastía en el orden histórico chino, de la que existe constancia concreta por su datación por medio de las fuentes escritas de la época. Es la última dinastía de reyes, ya que le sucederá la primera dinastía Imperial de Qín Shǐhuángdi; debemos señalar también que durante esta época vivieron los grandes pensadores chinos Laotzu (lǎozǐ-老子; VI a.C) y Confucio (kǒngzǐ-孔子; 571-479 a.C.), y se inició la literatura clásica china.

⁵⁸¹ El *I ching*, (*Yì jīng* o *I king*) es un texto oracular que se supone escrito alrededor del 1200 a.C. (aunque se supone que los datos que recoge ya eran conocidos alrededor del 3000 a.C.), transliterado de las marcas dejadas por el fuego sobre los huesos escapulares de ciervos y osos, y caparazones de tortugas, en claro gesto adivinatorio. Por su estructura y su extensa e inagotable simbología, sus agregados y estudios posteriores, se convierte en un libro sapiencial, moral, filosófico y cosmogónico. Como su título lo indica, supone como única realidad existente al cambio o la mutación; el universo está regido por el principio del cambio, que se sucede de forma cíclica, tomando las formas de dos energías primordiales: el yin y el yang. Lo más importante para nosotros es señalar que el *I ching* está compuesto por un sistema de numeración binario (derivado de la interacción de yin y yang), geométrico y aritmético a la vez, ya que las líneas que forman los trigramas y hexagramas representan números pares (línea continua) y a los impares (línea cortada). La diferencia con la escritura china posterior es que los trazos que dan forma a los hexagramas se construyen de abajo hacia arriba. Por una razón de espacio, y tiempo, no podremos ahondar más que esta brevísima aclaración. Véase Wilhem, R., *I ching, El libro de las mutaciones*, Bs.As., Sudamericana, 1994.

Se le ha atribuido el ordenamiento escrito al rey Wen (文王 *Wénwáng*), y luego a su hijo, el príncipe de Zhou⁵⁸² (周公旦 *Zhōugōngdàn*), quienes habrían traducido esas voces arcaicas transcribiéndolas al texto, alrededor del 1150 a.C. La forma actual del texto comienza con el trabajo de Wen, quien ordena los signos y les provee una breve sentencia, recogida de la sabiduría oracular. Luego será su hijo, Zhou quien organice los signos y les dedique un significado a los trazos individuales. Y unos siglos después Confucio hará un agregado de comentarios aclaratorios, llamado “Las diez alas”; así es como conocemos este texto en la actualidad.

Estos signos (ni cripto-, picto- o ideogramas) se suponen simples respuestas (sí y no) a interrogantes adivinatorios que hacían los chamanes manipulando unas varitas de aquilea o milenrama, y eran estas las que dictaban un sí (línea llena) o un no (línea cortada); de este modo se iba dibujando cada línea, una sobre la otra, hasta lograr un significado esotérico claro: este es el origen de los llamados *trigramas*. Si lo pensamos en relación a la escritura ósea (jiǎgǔwén 甲骨文) estaríamos en un mismo sustrato: el inicio de la escritura en China tiene la potencia de lo adivinatorio y oracular, pero, además, el aspecto de una especie de álgebra; los signos no idiomáticos (爻 *yáo*: línea) que lo forman adquieren la forma de un sistema algebraico, en sucesión finita, pero de secuencia cíclica de significados infinitos.

El *I ching* se sostiene en un principio filosófico: el cosmos está regido por el cambio, el devenir, la mutación; y lo único que existe es ese cambio; el principio de ese cambio se genera por un dinámico proceso de dos fuerzas -o relaciones- opuestas y complementarias, interdependientes y eternamente cíclica: el yin y el yang. De esta interrelación sale una vez el signo de línea abierta (yin/impar/no), y otra el signo de línea plena (yang/par/sí); a partir de estas dos primarias respuestas, surgen combinaciones mediante la duplicación, y a estas diadas se le agregará un tercer elemento, formando un *tri-grama*. El orden de combinación de éstos se llama *bāguà* 八卦⁵⁸³, “las 8 transformaciones o cambios”, que es una brújula

⁵⁸² Aclaración: si observamos detenidamente los *hànzì* de libro actual, no debemos leer ahí “*I ching*”, sino **Zhou I**; esto se debe a que la mayoría de las impresiones mantiene el título más antiguo: “los cambios -o mutaciones- [ordenados por los] de Zhou”. Será Confucio quien retitule el texto como un “clásico” (*ching*).

⁵⁸³ “Estos ocho signos fueron concebidos como imágenes de lo que sucedía en el cielo y sobre la tierra. Reinaba en este sentido el concepto de perpetua transición de un signo hacia el otro, a la par de la perpetua transición

cosmológica, una herramienta de diseño, un ordenador familiar, una especie de ábaco matemático binario, un artefacto en el que estarían las marcas de las leyes universales, el orden del mundo, los fenómenos naturales y la naturaleza humana, todo en constante devenir.

Cada línea (爻 *yáo*) se apila de abajo hacia arriba, en pilas de 3: el trigramas; y existían 2^3 posibilidades, por lo tanto, 8 trigramas posibles. Luego se suma un trigramas a otro y se lo apila, formando un hexagrama (卦 *guà*), es decir, 6 líneas llenas o abiertas apiladas de abajo hacia arriba; con lo que hay 2^6 o 64 combinaciones posibles, y por lo tanto 64 hexagramas: el *I Ching*.

Por una cuestión de espacio nos eximimos de ofrecer un análisis más detallado, como el tema merece; muchas cosas nos han quedado a la espera de un momento oportuno para desarrollarlas. Por ahora sólo debemos ceñirnos a lo referente al tema de la escritura, que es sólo uno entre los muchos (oracular, sapiencial, cosmogónico, filosófico-moral, poético) que contiene el *I ching*. Tampoco podremos ahondar en la relación del libro con el taoísmo, ni el confucianismo; mucho menos aún con la influencia que éste tuvo en Leibniz (mediado por la traducción de su amigo jesuita J. Bouvet), en su búsqueda de un lenguaje universal, binario y lógico; este tema es tratado por Derrida en la *Gramatología*⁵⁸⁴, bajo el concepto de “prejuicio chino”.

Sólo nos resta marcar una toma de posición: sabemos que hay una innata tendencia cultural china a mantener la invariabilidad de sus formas culturales; y que algunos *hànzì* han sobrevivido por casi 4000 años sin cambios -literalmente como fósiles-, tal cual los usaron los chamanes Shang. Pero suponer que una sabiduría arcaica, oracular y cargada de magia y adivinación codificada en tri- y hexagramas tengan una relación directa con el sistema logográfico de los *hànzì*, o creer que estos *hànzì* provengan de una serie de líneas rectas apiladas de abajo hacia arriba (mientras los *hànzì* se inscriben de arriba hacia abajo), es al menos, muy arriesgado y audaz. No obstante, no podemos evitar la indicación al primer monumento literario chino como una especie de caldero de bronce en el que se comenzaba a

recíproca de los fenómenos entre sí que tiene lugar en el mundo... Los ocho signos son símbolos de cambiantes estados de transición, imágenes que permanentemente se transforman. **La mira no estaba puesta en el ser de las cosas -como es esencial en Occidente- sino en los movimientos cambiantes de las cosas.**” Wilhem, R., *I ching, El libro de las mutaciones, Op.Cit.*, p. 62. El subrayado es nuestro.

⁵⁸⁴ Véase Derrida, J., *De la gramatología, Op.Cit.*, pp. 100-107.

cocinar, a fuego muy lento, un caldo de huesos de dragones con la simiente de los primeros *hànzì*.

Existe China porque su escritura

Durante los cuatro mil años de su historia, los *hànzì* han sufrido muy pocos cambios, permaneciendo casi inalterados. Quizás se deba a su principal ventaja: que no dependen de la palabra hablada y pueden ser leídos sin necesidad de conocer la lengua. Esto los convirtió en un excelente vehículo de comunicación a lo largo del inmenso territorio del Imperio Chino, donde se hablan y conviven entre su población una gran cantidad de dialectos. La lengua china se basa en la sintaxis, en el orden de cada palabra en la oración, y no en lo que nosotros llamamos gramática, lo que permite leer cada signo y -hasta cierto punto- entender casi todo el texto sin conocer realmente la lengua. Obviamente, esta característica volvió a los *hànzì* en un eficaz instrumento de orden administrativo, “religioso” y político a lo largo de la historia de China: la herramienta principal de unificación y centralización entre diversos pueblos sin relación étnica ni lingüística.

Discontinuar lo plano, o lo recto, observando las huellas de los pájaros (según cuenta la leyenda) haciendo vagar la mirada en el zigzagado orgánico y natural de esas trazas para intentar leer, o, lo que es lo mismo en este caso, adivinar una escritura orgánica y celestial (pero sin religiosidad alguna). La escritura requiere de esta discontinuidad, este pausado y alejamiento entre signos como si fuera la condición orgánica de su aparición; las rupturas dependerán de la mano, de su trazo rítmicamente interrumpido y continuado, en cadencias de suspensión y cesación según el pulso de quien escriba; y en estos espacios de separación y ausencia se alojará la mirada para la lectura: una composición gimnástica entre el ojo y la mano, un espacio aireado, vaciado, que exige sensibilidad más que razón.

En el principio el gesto, luego el signo. Al principio las circunstancias, las necesidades y los fines de la creación de ese gesto-signo. Y luego, la distancia que se abre hasta la mirada que lo contempla. Ese principio, a diferencia del origen, es la primera posibilidad de captura por ese ojo virginal chino, que lejos de tomar por asalto esos signos, los transcribe para que sean

diversos rostros de sí mismos. De ahí, tarde, pero llegando a destino, el sentido muestra su fisonomía: un rostro *otro* a nuestro semblante occidental.

Cada marca pretende eternidad, cada una exige singularidad: quieren ser únicas, ellas mismas ensimismadas y en relación con cada una de las demás, porque de ahí reciben su sentido; y esta *ars combinatoria* depende de un cierto ritmo, interno, continuo, repetitivo y cambiante: la escritura. Cada signo es una unidad de concentración de sentidos, soberana, autónoma y relativa a la vez.

No queremos caer en una valoración etnolocéntrica de la escritura sólo en su función comunicativa, o puramente administrativa-comercial o contable; y China nos brinda el ejemplo para ilustrar nuestra propuesta: “Parece, pues, que hubiera antiguamente en China una especialización de los empleos de la palabra y el escrito en los ritos religiosos. La palabra se dirigía de preferencia a las divinidades del mundo visible y a los antepasados promovidos a la condición de dioses, divinidades bienhechoras; el escrito, a las potencias punitivas y vengadoras del mundo ctónico.”⁵⁸⁵ Claramente la escritura tuvo por función esencial la mántica, era el acceso a la adivinación y a las prácticas religiosas, un medio de comunicación, sí, pero entre la potencia de los espíritus, los dioses y las divinidades con los hombres.

Y algo queda claro en estas intenciones: **el comienzo es estético y responde a un ritual**; luego, con el paso del tiempo se convertirá a su función comunicativa. Como vimos antes, la potencia de la escritura arcaica china le permitió excluirse de los usos profanos, hasta que la sociedad ritualista deja paso a una nueva forma de pensarse como chinos y de habitar su territorio. También es evidente que la escritura china no fue un calco gráfico del habla, lo que significa que pudiera volverse laica, administrativa y funcional a la política del momento, cosa que claramente hizo. Y en este tránsito nos permitimos sugerir una presunción de tono gramatológico: **existe China porque existe su escritura**; y en su escritura persiste, desde hace 3000 años, el predominio de ésta sobre el habla.

⁵⁸⁵ Gernet, J., “China”, en Cohen, M. & Fare Garnot, J., *La escritura y psicología de los pueblos*, México, Siglo XXI, 1968, p. 30.

Existe China por Qín Shǐhuángdì (秦始皇⁵⁸⁶) que en el 221 a.C. comenzará a fundar un Imperio que -como profetizó- durará más de dos mil años (con interrupciones) y, a la vez, la colosal historia China. Más allá de que hoy lo reconozcamos por una obra arquitectónica-estratégica como La gran Muralla, una red vial de caminos y canales que conectan las provincias entre ellas y con la capital; una estandarización de los pesos y la moneda, y una unificación de las leyes, lo que benefició enormemente a la economía; y una colosal obra fúnebre como El ejército de terracota, lo más importante para nuestra presunción es que la unificación se completa con **un único sistema de escritura**. Un nuevo conjunto de caracteres⁵⁸⁷ fue diseñado por su canciller Lǐ Sī 李斯 (280-208 a.C.), escritor, filósofo legalista y notable calígrafo de la corte; su nombre por demás simbólico: “*La lista de Cāngjié*” (倉頡篇- *Cangjiopian*) que contenía 3300 caracteres y estaba basado en el estándar “del pequeño sello” (*xiǎozhuànshū* 小篆書)⁵⁸⁸, que se usaba en el Estado de Qin, convirtiéndolos en obligatorios y deshaciéndose de todos los locales o de otros Estados que estaban en uso. La política lingüística de Qin fue clara: “Escribir el mismo carácter” (*Shutongwen*-書同文), y para esto los nuevos edictos imperiales fueron tallados en las montañas de cada región, para mostrarle al Cielo la unificación lograda en la Tierra por el Emperador, y para que el pueblo los aprendiera.

Es claramente visible el estrecho vínculo entre la escritura -como instrumento- y el poder, y en esta recién nacida China es más que evidente: “...en ella, la escritura era, por así decirlo, la vía soberana para la dominación política; a través del mandarinato, los funcionarios eran

⁵⁸⁶ Su nombre es Ying-Zheng de Qin, nace en Handan (259-210 a.C.) bajo la Dinastía Qin (gobernó desde el 221 al 206 a.C.). En 221 a.C. unifica el territorio (en plena época de guerra feudal, conocida como Reinos combatientes) marcando el comienzo de la China Imperial (que sobrevivirá hasta 1912, cuando se funda la República Popular China), y se proclama Emperador (*huáng dì*), de la dinastía *Qin*, y dado que estaba firmemente convencido de que él inauguraba una dinastía sin fin, agregó a su título imperial el carácter *shì*, que significa “el primero”. Su título sería “El augusto (floreciente) Emperador de los Qin”; y dado que la pronunciación de [*qin*] suena [*chin*], muchos autores hacen derivar el nombre del territorio, **China**, de ahí.

⁵⁸⁷ En realidad, fue Lǐ Sī quien unificó las leyes, la moneda, los pesos y la escritura, aunque a los manuales de historia haya pasado como obra del Emperador.

⁵⁸⁸ La desarrollaremos en el siguiente capítulo, junto a los demás estilos.

esencialmente calígrafos, hábiles en la elección de los signos y en el trazado de los caracteres: **la escritura tenía una virtud cualificante: cualificaba para el poder.**⁵⁸⁹

Los gestos de tiranía y crueldad no quedaban ahí: también abolió el disenso intelectual, expulsando y persiguiendo a los eruditos confucianos; en 213 a.C. ordenó la destrucción de los registros históricos y los libros opositores o confucianos, por considerarlos peligrosos para el Estado. Se lo considera el ideólogo de *La quema de libros y la sepultura de intelectuales*: las obras escritas de las “Cien escuelas del pensamiento”, de más de 500 años de antigüedad, fueron quemadas junto al *Clásico de la poesía*, y al *Clásico de la historia*; salvo los textos del Legalismo, que era su propia escuela; quienes citaban esos textos eran ejecutados, junto a toda su familia, como traidores. En este contexto, el Emperador ordenó que unos 460 intelectuales y eruditos de la capital, la mayoría confucianos, fueran enterrados vivos.

Apartándonos del despotismo de los tiranos y del precio elevadísimo a pagar por la unificación política, lo que nos interesa remarcar es el valor y la eficiencia de la escritura como un pacífico y benévolo elemento unificador, para nada democrático, de los estados feudales que darían forma a China. Además, remarcar, contra el prejuicio del *inmovilismo chino*, que lo que los etnocentristas europeos ven como inercia y repetición de un simple y primitivo mundo agrario, pasivo y estancado, en realidad son profundos cambios debidos al movimiento histórico y continuo de este gigantesco enjambre que es China. “La breve dinastía de los Qin (221-206 antes de nuestra era), que unificó los otros seis reinos chinos de finales de la Antigüedad, en una época en la que las regiones situadas al sur del Yangzi no habían sido aún colonizadas, fue precedida por dos siglos de transformaciones en todos los órdenes: técnicos, sociales, políticos, intelectuales..., sin las cuales la llegada de un estado centralizado, entendido como creación racional y deliberada, no hubiera sido posible.”⁵⁹⁰ Y a lo largo de todos estos cambios estará presente la escritura, adaptándose, justificando o resistiéndose en relación a sus condiciones de aparición, desarrollo y difusión.

Obviamente las fonéticas de las distintas lenguas que habitan el inmenso territorio chino, variables según cada región, no daban aproximación ni seguridad a la hora de imaginar una

⁵⁸⁹ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p.116. El subrayado es nuestro.

⁵⁹⁰ Gernet, J., “China”, en Cohen, M. & Fare Garnot, J., *La escritura y psicología de los pueblos*, *Op.Cit.*, p.31.

única lengua para el Imperio. La lengua hablada fue desplazada, dejada de lado, y la reforma se concentró en la escritura: una lengua gráfica que imponía un único modo de lectura y comprensión, pero que admitía pronunciaciones diferentes según el caso; a pesar de la diversidad dialectal, la escritura se impuso con fines claramente administrativos y políticos: una escritura, un Imperio; existe China porque su escritura. “El fundador de la unidad imperial y sus consejeros fueron sin duda responsables de esta concepción audaz, que representó la fortuna del chino como lengua escrita de civilización y le aseguró una duración y una extensión tan sorprendentes.”⁵⁹¹

Ciertamente no podrían sobrevivir imperios de millones de personas durante mucho tiempo sin un principio unificador y ordenador, sin que se utilice a la escritura para la administración política del Imperio. Pero esto no nos exime de cierto cuidado al generalizar directa y rectamente una forma de gobierno, una estructura política de dominio y un determinado régimen a un modelo de escritura o a una cultura de lo escrito. Pese a nuestra prevención, las consecuencias de la unificación territorial y cultural fueron enormes, mucho más en cuanto a sus consecuencias y difusión históricas.

Uno de los augurios proféticos de Qin se cumplió: su sueño de una China, *centro del mundo* cultural, sigue su aún impulso.

Sinoesfera: el Imperio de lo escrito

¿Acaso el etnocentrismo no se traiciona siempre por la precipitación con que se satisface ante ciertas traducciones o ciertos equivalentes domésticos?

Derrida, *De la Gramatología*

Del mismo modo que podemos suponer que a Occidente lo formaron tres fuerzas culturales (semitas, griegas y romanas), la potencia cultural china ha sido la fuerza civilizatoria y

⁵⁹¹ *Ib.*, p.27.

configuradora sobre la mayor parte del mundo asiático. El área geopolítica que cubre esta sinoesfera (Taiwan, Corea del Sur, Corea del Norte, Japón, Singapur, Mongolia, Vietnam) responde a la originaria y fundamental función de los *hànzì*: unificar y centralizar mediante una escritura un amplio territorio; por esto, más que una homogeneidad lingüística (ya que cada país habla su propia lengua), se trata más bien de una identidad escrita. Cada uno de estos países han utilizado los *hànzì* a lo largo de su historia, y actualmente siguen utilizando, (haciéndoles leves derivaciones o serias modificaciones, y hasta provocando la creación de un sistema autóctono como el *hangeul* coreano) convirtiéndose en parte de su identidad cultural y nacional. Y pensando en la relación hacia el interior de China, debemos recordar que históricamente China ha sido un estado pluri- y multinacional que consta de más de 55 minorías nacionales (mongoles, manchúes, tibetanos, hui) y casi todas estas etnias han mantenido viva su lengua. Esto hace que la influencia de la cultura escrita china mantenga su influencia histórica tanto hacia el exterior, como hacia el interior de territorio.

Decir “cultura” en chino implica 文化 *Wénhuà*: “la transformación por medio de la escritura”⁵⁹². 文 *Wen*⁵⁹³ dice en su pluralidad semántica: marcas, huellas humanas y de animales, líneas naturales, vetas de la madera, constelaciones, idioma, dibujos sobre las caparazones, cultura, escritura, literatura, etimología. Este conjunto de marcas armoniosas, equilibradas y rítmicas sería el modo en el que la naturaleza china significa, con lo cual, el hombre chino se vuelve un creador al ordenar su escritura a imagen y semejanza de las fuerzas naturales y sus signos; y no sólo eso, sino que además se descubre como parte de esos movimientos naturales de creación al intentar conocer los misterios de la naturaleza, que no deja de ser su propia naturaleza.

⁵⁹² La traducción es arbitraria y personal, y se sostiene en una interpretación de cada *hànzì* puesto en movimiento, en función, no leído como si fuese una fotografía, sino una brevísima película. El par de *hànzì* 文化 (*Wénhuà*), según los diccionarios chinos, significan: cultura, literatura, educación. Dada esa proximidad con las “letras” y su relación directa con la cultura, decidimos aventurar esa lúdica traducción propia.

⁵⁹³ Recordemos que 中文 *Zhōngwén* (chino, concepto general de lengua escrita china) podría ser traducido como: quien está en-medio de esta forma cultural de hacerse humano, es decir, un chino. Otra vez la traducción es arbitraria y personal. Mientras que 漢語 *Hànyǔ* se refiere a la macrolengua hablada (Han) y 普通話 *Pǔtōnghuà*, “el habla común” al mandarín estándar oficial adoptado por la República Popular China.

Como enmienda de lo que el etnologocentrismo nos ha confiscado como ilegible, P. Sollers nos refuerza la idea glosando a J. Gernet⁵⁹⁴: “El carácter chino *wen*, que significa a la vez los rasgos, las vetas (de la piedra, de la madera), las constelaciones, las huellas de patas de aves, los tatuajes, el dibujo de caparazones, pero también la ‘literatura’ (carácter que se encuentra en la expresión cuya traducción es ‘gran revolución cultural proletaria’) podría entonces designar el *objeto* de esta ciencia nueva e inmensa que es la gramatología.”⁵⁹⁵ Si escribir es disponer las letras, una tras otra formando palabras, siguiendo un orden alfabético *hacia la derecha*, podríamos aventurarnos a decir entonces que ***los chinos no saben escribir***.

Por lo tanto, glosa ahora Derrida: “¿Y habrá que concluir que los chinos son un pueblo sin escritura so pretexto de que la palabra *wen* designa muchas otras cosas aparte de la escritura en sentido estricto? Como efectivamente lo nota J. Gernet: ‘La palabra *wen* significa conjunto de rasgos, carácter simple de escritura. Se aplica a las vetas de las piedras y de la madera, a las constelaciones, representadas por rasgos que ligan a las estrellas, a las huellas de patas de aves y de cuadrúpedos en el suelo (la tradición china quiere que la observación de esas huellas haya sugerido la invención de la escritura), a los tatuajes o aun, por ejemplo, a los dibujos que adornan los caparazones de la tortuga. (‘La tortuga es sabia, dice un texto antiguo -vale decir está dotada de poderes mágico-religiosos- pues lleva dibujos sobre su lomo’.) El término *wen* ha designado, por extensión, a la literatura y al refinamiento de las costumbres. Tiene por antónimos a las palabras *wu* (guerrero, militar) y *zhi* (materia bruta todavía sin pulimento ni adorno)’.”⁵⁹⁶ Esta cita⁵⁹⁷ (más completa y la original de la que Sollers hace la glosa que

⁵⁹⁴ Al igual que Derrida nacido en Argelia, ocho años antes (1921), se licenciaba en Humanidades Clásicas en 1924, año en que a Derrida lo expulsaban del Instituto por motivos racistas. Al igual que Leroi-Gourhan, sirvió en la Segunda Guerra Mundial. En 1947 recibió su título en chino de la Escuela Nacional de Lenguas Orientales, en 1948 de la Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE). Se doctoró en 1956; enseñó lengua y cultura china en la Facultad de Artes de la Sorbona en 1957. En 1968 fundó la Unidad de enseñanza e investigación de lenguas y civilizaciones de Asia Oriental (Universidad de París- VII), y fue su director hasta 1973. Ingresó en el Collège de France, donde fue presidente de la historia social e intelectual de China (1975–1992). En 1979 pasó a ser miembro de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; también fue caballero de la Légion d'honneur y comandante de la Ordre des Palmes académiques. Falleció en Vannes en 2018.

⁵⁹⁵ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op. Cit.*, p.17.

⁵⁹⁶ *Ib.*, p. 161.

⁵⁹⁷ Cabe señalar que la cita es *sólo* un pie de página del exquisito texto “China, Aspectos y funciones psicológicas de la escritura”, pp. 23-45 en Cohen M. & Garno, J., (coordinadores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, *Op. Cit.* Este texto es el resultado de las discusiones en torno a la escritura (sus transformaciones y sus funciones), que se celebraron durante la XXII Semana de Síntesis, organizada por el Centre International de Synthèse, del 3 al 11 de mayo de 1960. Esta fecha se vuelve indispensable para evaluar las posteriores influencias de este congreso, sobre todo en las reflexiones sobre la escritura de los autores postestructuralistas que nosotros hemos citado.

citamos antes) nos explica la amplitud semántica y óptica del modo de concebir la escritura en China; y lo expone como una ventaja, no como un defecto: en China “*escribir*” no sería cosa de *salvajes apasionados* (Rousseau) ni de la rusticidad y falta de elegancia y delicadeza del mundo castrense.

Esta “violencia etnocéntrica” (que denuncia Derrida) se disimula solapada en la definición que se tome -y se elija- del verbo “escribir”: ¿cómo traducir *escribir* o *escritura* de otras lenguas a las logocéntricas? Violentándolas, reduciéndolas a simples prácticas estéticas (en el mejor de los casos) o en primitivos intentos de rayado o trazado de triviales dibujos, a los cuales deberíamos agregarle la condición de “estéticos”; he aquí el trabajo del etnólogo, como filósofo y moralista. Con este doble oficio se puede ayudar a que estas culturas pasen, una vez bautizadas, el filtro etnologocéntrico de rigor occidental: se puede unir a través de la misma *tristeza tropical*, a una tribu Nambikwara de principios del siglo XX, con los sumerios, egipcios y chinos del 4000 a.C.; todos *buenos salvajes apasionados* que no saben escribir. “Pero desde hace mucho tiempo sabemos que la escritura china o japonesa, que son masivamente no-fonéticas, han comportado desde muy temprano elementos fonéticos. Estos permanecieron estructuralmente dominados por el ideograma o el álgebra, y tenemos de esta manera el testimonio de un poderoso movimiento de civilización desenvolviéndose al margen de todo logocentrismo. La escritura no reducía la voz en sí misma, la ordenaba en un sistema...”⁵⁹⁸ No se trata de negar absurdamente que, a lo largo de la extensa historia china, el habla no haya tenido la misma eficacia que la escritura; más bien tratamos de señalar que quedó opacada, eclipsada y excedida por el poder soberano de la escritura. Y que a pesar de esto, no abandonó su función comunicativa: “La historia de la escritura china es ejemplar en este punto: esa escritura fue *primero* estética y/o ritual (servía para dirigirse a los dioses) y luego funcional (servía para comunicar, para registrar); la función de comunicación, que nuestros lingüistas convierten en una respuesta para todo, es posterior, derivada, secundaria; por lo tanto, la escritura china no pudo ser al principio un calco del habla, y nuestros transcripcionistas (que consideran la escritura como una simple transcripción del lenguaje) están perdiendo el tiempo.”⁵⁹⁹ Debemos evitar la apurada conclusión de que la escritura (y sobre todo este tipo de escritura) sirva únicamente para comunicar, porque “No, no es

⁵⁹⁸ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 122.

⁵⁹⁹ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 93.

evidente que la escritura sirva para comunicar; si atribuimos a la escritura funciones puramente prácticas de contabilidad, de comunicación, de registro, y censuramos el simbolismo que mueve el signo escrito, **es por abuso de nuestro etnocentrismo.**”⁶⁰⁰

Para la violenta mirada etnologocéntrica es como si el chino -y su modo de escribirse- hubiera quedado sin terminar, inacabado antes de completarse; esta mirada se sostiene desde el punto de vista de la escritura fonética, que además supone que cierto impulso teleológico debería haber impulsado a los *hànzì* a culminar su proceso evolutivo en una escritura fonológica y alfabética: “¿con qué derecho suponer que el habla haya podido tener, ‘antiguamente’, antes del nacimiento de la escritura china, el sentido y el valor que le conocemos en Occidente?”⁶⁰¹

Como podemos ver, es innegable, a pesar de algunos esfuerzos teóricos, que la influencia de los *hànzì* fue una de las fuerzas culturales constitutivas de Oriente, y (como vimos en el capítulo anterior) se extendió -junto a su cultura y al budismo- a todos los países del Oriente; casi ninguno de estos poseía escritura previa, lo que hizo que el impacto fuese mayor⁶⁰². Gernet nos aclara que “El chino escrito ha sido la lengua culta y administrativa de Vietnam hasta la conquista francesa, de Corea hasta la anexión japonesa, así como la de Japón durante los siglos en que la influencia china era preponderante en este país. Se leía en estos países siguiendo la pronunciación y las estructuras lingüísticas propias de sus lenguas. Como el latín en Europa, el chino escrito ha contribuido así a la formación de una gran comunidad de civilización en Asia oriental...”⁶⁰³

En nuestro Occidente el descentramiento que produjo China a nuestras categorías (aristotélicas aún) fundadoras de la lengua, de la gramática y de su episteme como *teoría*, estaba necesariamente determinado a tener éxito *fuera* del ámbito filosófico; y -saltando a Nietzsche una vez más- “Cuestionando una tras otra las estructuras lógico-gramaticales de Occidente (y, ante todo, la lista de las categorías de Aristóteles), mostrando que ninguna descripción correcta de la escritura china puede tolerarlas, Fenollosa recordaba que la poesía

⁶⁰⁰ *Ib.*, p.93. El subrayado es nuestro.

⁶⁰¹ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 123.

⁶⁰² Al igual que en Sumeria, el chino escrito sirvió para escribir varias lenguas, luego de cientos de años comenzó a sufrir pequeñas variaciones locales. De las más importantes: la creación de los silabarios japoneses.

⁶⁰³ Gernet, J., “China”, en Cohen, M. & Fare Garnot, J., *La escritura y psicología de los pueblos*, *Op.Cit.*, p. 44.

china era esencialmente una escritura.”⁶⁰⁴ Para Derrida será en Fenollosa, y en su influencia en el ámbito poético de Pound, donde se plasme la ruptura más profunda de la tradición occidental: “La fascinación que el ideograma chino ejerció sobre la escritura de Pound adquiere así toda su significación historial.”⁶⁰⁵

Y desde aquí se pueden explicar las dificultades que hemos tenido en los intentos de ilustrar un posible comienzo en estas regiones histórico-geográficas y culturales tan extrañas a nuestro habla y escritura; hemos tratado de permanecer vigilantes a nuestras delimitaciones, con lo que “Se puede llamar archi-escritura a esta complicidad de los orígenes. Lo que se pierde en ella es, entonces, el mito de la simplicidad del origen.”⁶⁰⁶ Un mito que se reduce exclusivamente al habla recitando ese origen; recitando como un eco, ese mito.

Ahora bien, estos esfuerzos no los podemos reducir a las fuerzas etnologocéntricas de un perverso Occidente. En el interior mismo de la cultura china irrumpió una revolución: la Revolución Cultural china.

Los intentos de reforma de la escritura se han dado a lo largo de la historia en distintas intensidades, pero el debate más firme comenzó a finales del siglo XIX, a causa de una crisis socioeconómica y la decadencia del sistema imperial. A principios del siglo XX se ponen en marcha dos propuestas de reformas paralelas y complementarias: la simplificación y la transformación a un sistema fonético (que aún no han concluido).

En esta época para muchos intelectuales chinos la salvación de China pasaba por el rechazo total de su tradición cultural y por una imitación de Occidente y su cultura: todo lo que

⁶⁰⁴ Derrida, J., *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 124. Recordemos que, en el siglo XVII europeo, la escritura china fue una de las inspiraciones fundamentales para la creación de escrituras universales con el fin de lograr una “comunicación universal”, sin necesidad de pasar por el sonido. Eran “escrituras reales” que representaban directamente el pensamiento o la cosa, sin tener que pasar por ser un instrumento secundario de la voz. La *characteristica universalis* de Leibniz pertenece a esa tradición, dentro de la que se encuentran, entre otros, Wilkins y Dalgarno, Becher, pero también Athanasius Kircher y hasta el mismo Bacon. También los jeroglíficos y los pictogramas americanos eran otros modelos. Este tema lo enunciamos en la p. 123, y en la nota 584 de la p. 271, bajo el nombre “prejuicio chino”: “Es el prejuicio ‘chino’: todos los proyectos filosóficos de escritura y de lenguaje universales, pasilalia, poligrafía, pasigrafía, llamados así por Descartes, esbozados por el P. Kircher, Wilkins, Leibniz, etc., impulsaban a ver en la escritura china, que entonces se descubría, un modelo de lengua filosófica sustraída a la historia. En todo caso esta es la *función* del modelo chino en los proyectos de Leibniz. A su juicio lo que libera a la escritura china de la voz es también lo que, por la arbitrariedad y el artificio de la invención, la arranca a la historia y la hace propicia para la filosofía.” *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 100.

⁶⁰⁵ *Ib.*, p. 124.

⁶⁰⁶ *Ib.*, p. 124.

provenza de afuera será bien recibido sin excepción alguna. El primer tercio del siglo XX será un período de adaptación a los cambios, ya que los intelectuales de esa época todavía pertenecen a las antiguas clases letradas, que empiezan a desaparecer. Arribados a la mitad del siglo, la imitación de la cultura burguesa occidental ya ha ganado la pulseada, y esto comenzará a movilizar al marxismo chino, que lenta pero progresivamente, convertirá a la cultura y al arte en herramientas al servicio de la revolución. El desconcierto es político, moral y cultural, y su epicentro son las escuelas y universidades donde los jóvenes locales y los formados en el extranjero, marcan un profundo corte generacional: “Los chinos, cada vez más numerosos, que han estudiado en el Japón, Europa y Estados Unidos, se avergüenzan de su propio país y de sus tradiciones. En el estado de decadencia en que ha caído China, los comportamientos tradicionales, las costumbres, las letras y las artes del letrado y todo lo que queda de la antigua China les parece una caricatura odiosa.”⁶⁰⁷ La relación cultural con el pasado se vuelve imposible y la solución es romper con toda tradición, y con su núcleo: la lengua; se impulsa un cambio radical en su uso literario y el abandono de la lengua clásica donde aún se la usaba. De todas las filosofías occidentales será el marxismo el que mejor se adapte a este momento de la historia china y a las orientaciones del pensamiento chino en general. “Pero el comunismo tuvo que adaptarse en China a condiciones muy particulares: las de un inmenso país rural, privado de su independencia económica y víctima de una terrible depauperización, las de una China medio colonizada en la que el proletariado industrial, demasiado débil y miserable, no podía desempeñar ningún papel decisivo... Si el comunismo chino tiene ante todo un aspecto campesino, militar y patriótico, lo debe a estas condiciones particulares.”⁶⁰⁸

La influencia de los misioneros⁶⁰⁹ europeos sobre los reformistas los provocaba a pensar que la fonetización era el camino inevitable para reformar el sistema educativo y salir de la decadencia socioeconómica; esta opción tenía adeptos radicalizados, moderados y conservadores. Obviamente los más radicales eran los revolucionarios comunistas. Ya en

⁶⁰⁷ Gernet, J., *El mundo chino*, *Op.Cit.*, p. 570.

⁶⁰⁸ *Ib.*, p. 573.

⁶⁰⁹ Desde el siglo XVI, los jesuitas son quienes inventan diferentes sistemas alfabéticos para transcribir el chino; pero se le adjudica al misionero Matteo Ricci (利瑪竇, *Lì Mǎdòu*, 1522-1610) el primer intento exitoso de romanización del chino.

1936, Máo Zé Dōng -毛澤東 consideraba que la latinización (*pīnyīn*)⁶¹⁰ del chino era una buena herramienta para luchar contra el analfabetismo y para crear una nueva conciencia social y cultural de participación de masas. Pero en 1950, la reacción conservadora proclamaba que la reforma comenzara por una simplificación de los *hànzì*, y a la vez, denunciaba que la romanización era una forma de subordinación al imperialismo cultural occidental.

Como vemos, la lucha oscilaba entre el acceso más democrático a la escritura y el peso de la tradición, que hace de la escritura no sólo un elemento de poder, sino un reservorio de la esencia cultural y lo sublime de su expresión gráfica, claros motivos del profundo y milenario orgullo nacional. “La importancia de la escritura china como bien cultural simbólico se pone de manifiesto en el vínculo afectivo que sienten la mayoría de los chinos hacia ella e incluso la convicción generalizada de su carácter indispensable, incluso entre personas que son analfabetas.”⁶¹¹ Lo que toda revolución (cultural, política o religiosa) teme no es a la escritura en sí misma, sino a su capacidad emancipadora, al aliento a la elaboración de pensamiento crítico y al disenso político.

Después del ascenso al poder del Partido Comunista, en 1949, el gobierno inicio la reforma sobre la escritura con dos claras y urgentes metas: promulgar una lista de *hànzì* simplificados y la reducción del número de *hànzì* oficiales en uso. El mismo Máo Zé Dōng había pedido a sus estudiosos reformistas que en los cambios y simplificaciones que hicieran sobre los *hànzì*, mantuvieran la “especificidad china”; como bien sabemos y podemos ver, lamentablemente prevaleció la practicidad y el resultado de esto fue en 1956 el “Plan de notación fonética del chino” (*pīnyīn*). Esto fue, para algunos una aberración y una mutilación del patrimonio cultural chino, y para otros un modo de estabilización de la escritura (número de los *hànzì*, pronunciación, ordenación y forma); lo que nadie puede objetar es que esta simplificación constituyó una de las reformas de mayor impacto social en muchos siglos. El “Segundo plan de caracteres simplificados” de 1977, recogía unos 853 *hànzì* y ya no fue bien recibido por

⁶¹⁰ *hànyǔ pīnyīn*-漢語拼音: “deletreo de los sonidos Han”; es el sistema de transcripción fonética del chino mandarín aceptado oficialmente por la República Popular China.

⁶¹¹ Rovira Steva, S., *Lengua y escritura chinas, Mitos y realidades*, Barcelona, Edicions Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. 82.

la mayoría de la sociedad china, y luego de seis meses de constantes críticas, fue abolido en la práctica; aunque recién en 1986 por parte del gobierno.

A partir de 1950 los caracteres simplificados han sido el modelo de escritura estandarizado y de uso obligatorio en la China popular; pero oficialmente se permite el uso de los *hànzì* clásicos en aquellos contextos que así lo requieran, como en los estudios clásicos. Esta disyuntiva hace que varíen las metodologías a la hora de aprender chino: lo ideal es formarse en las dos ortografías; si el objetivo es la comunicación, el simplificado es la opción más extendida en China; si la finalidad es estudiar la tradición de los clásicos chinos -anteriores a 1956- debemos disponer el manejo de los *hànzì* clásicos.

Por cuestiones de espacio no podemos especificar cada uno de los criterios de simplificación y formación que implicó la Revolución, pero tampoco podíamos dejar de señalarlo debido a la importancia que esto tuvo en la historia de una escritura de casi 4000 imperturbables años. Sólo un par de cuestiones curiosas. Está muy claro que cualquier reforma, y más una ortográfica, no pasa por indiferente y provoca la aparición de detractores y defensores; lo curioso del caso chino es que tanto los que querían la reforma, como los detractores, fueron muy críticos. Ahora que se simplificaron los *hànzì* algunos se parecen más entre sí, con lo que se ganó en practicidad se perdió en claridad; han perdido carga informativa al sustituirles partes fonéticas o semánticas por partes simbólicas sin valor; y la falta de sistematización que hace que unos *hànzì* estén simplificados y los directamente relacionados no, termina siendo contraproducente. “En cuanto a la aparente pérdida del papel unificador de la escritura en tanto que herramienta de comunicación escrita entre diferentes comunidades chinas, se trata de una afirmación un tanto exagerada, ya que solo se simplificaron una tercera parte de los 7000 caracteres más usuales del chino moderno y, por lo tanto, cualquier persona que domine cualquiera de los dos sistemas (tradicional o simplificado) puede pasar de uno al otro con relativa facilidad con un mínimo de estudio e interés...”⁶¹²

A esto hay que sumarle, a nuestro parecer, la más grave: la desconexión que esto provoca en las comunicaciones del interior multi- y plurilingüístico del territorio; y peor aún, la

⁶¹² *Ib.*, p. 91.

desconexión con su tradición histórica clásica anterior a 1956, que ha dejado de ser comprensibles para las nuevas generaciones. Lo mismo que en otras épocas, los intentos de modificar la escritura nunca llegaron a modificar ni la naturaleza del sistema (morfosilábico) ni el tipo de grafo empleado (los *hànzì*).

Hay que discutir aún si sirvió de algo la reforma, si aumentó el número de “alfabetizados”, si se gana en precisión, velocidad y claridad a la hora de escribir, o si mejoró el nivel socioeconómico de la masa china; todos interrogantes sin respuestas que podemos hiperbolizar hasta los imperiales días de Qín Shǐhuángdi y su naciente China.

El país de la escritura

Antiguas crónicas chinas⁶¹³ cuentan que, en un lugar no muy lejano del continente, un pueblo del reino llamado Himiko, (en el norte de la isla Kyushu) tiene por costumbre tatuarse el cuerpo. Esto les recuerda a los plastrones y caparazones de las tortugas Shang, decoradas con los pictogramas que, luego de muchos años, darían lugar a los *hànzì*. Ajena a toda práctica continental, este pueblo es de pescadores y buceadores, y decoran abrigando su cuerpo con tatuajes de kanjis protectores, esperando que la magia de éstos los mimetizara con las formas que habitan bajo el agua, y los mantuvieran a salvo de ser devorados por las bestias marinas. El tatuaje, como escritura del cuerpo, con el tiempo fue proscripto y quedó reservado primero para la clase *samurai* y las cortesanas; y luego, para degradar a los criminales o reconocer a un *yakuza*. Si le creemos a esta crónica china, ésta sería la primera escritura japonesa que existió: una serie de trazos sobre el cuerpo, como si el lenguaje fuera otra piel.

Como ya hemos señalado en el capítulo sobre la sinoesfera, la escritura de los *hànzì* trae consigo toda la potencia de la cultura china vehiculizada por los textos budistas: “Los instructores en la Corte fueron introduciendo con gran éxito los Diálogos de Confucio, los cinco clásicos: Odas, Anales, Ritos, Mutaciones, Crónicas de Primavera y otoño, Senjimon - colección de poemas escritos con mil caracteres distintos sin que ninguno se repita dos veces

⁶¹³ El *Gishi Wajin Den* es el primer texto histórico chino en el que Ch'en Sou (233-297) habla de la vida en unas islas llamadas “país de Wa” (倭国 *Wakoku*), que carece de escritura. Se supone que se trataría de un muy inicial y antiguo Japón.

en toda la obra-, y, más adelante, en el siglo sexto los *sutras* budistas.”⁶¹⁴ Esta versión china del budismo ingresa en Japón, vía Corea⁶¹⁵ (Reino de Paekche), siendo el chino clásico la lengua que transmita esta nueva doctrina extranjera a los japoneses. De aquí se entiende el valor religioso-filosófico que adquiere la escritura para los japoneses, desde ese primer contacto en su ingreso a la isla. Y también, se entiende por qué los *hànzì* fueron el catalizador para que Japón (y también Corea, con su *hangul*⁶¹⁶) desarrollaran un sistema de transcripción de su propia lengua a partir de ellos. Debemos señalar que la lengua japonesa no tiene nada en común con la china y esto nos da una dimensión de lo difícil que ha sido esa adaptación de la escritura. A diferencia de los coreanos nunca se separaron del todo de los *hànzì*, ni trataron de reemplazarlos totalmente; el difícil proceso de adaptación tuvo que ser indirecto, y sus resultados fueron tipológicamente una clara divergencia del chino, a la hora de hacer visible su lengua.

La potencia cultural de la sinoesfera provocó que el coreano y el japonés adoptaran el vocabulario chino a escala masiva (y demás instituciones y artefactos culturales), del mismo modo en que ocurrió primero con el griego, y luego el latín en las lenguas europeas modernas. Pero esto no eximió al proceso de adaptación de ciertas tensiones, de algunas resistencias a lo largo de la historia contra un sistema de escritura importado, o casi impuesto por dominio cultural. Y como los mismos chinos suelen decir: “donde están los venenos, suelen estar sus antídotos”, tendremos que analizar esta situación desde esta doble entrada.

***Phármakon*: el veneno chino**

Cuando la salud está en juego “Un médico puede estudiar los textos chinos, pero, cuando se trata de sanar, sus éxitos son escasos; en nuestro país, son los *fármacos* que parecen ineficaces y poco prácticos, que han sido transmitidos naturalmente, los que siempre curan

⁶¹⁴ Lanzaco Salafranca, F., *La cultura japonesa reflejada en su lengua*, Madrid, Verbum, 2010, p. 145.

⁶¹⁵ El budismo ingresa a Japón en 538 cuando el rey coreano de Paekche, Syong Myong Wang, hace un envío de presentes a Kinmei Tenno (509-571): una carta elogiando al budismo, monjes, una imagen de bronce del Buda, escritos budistas y también textos de la cultura china confucianos y taoístas.

⁶¹⁶ La filiación genética del japonés es muy confusa aún, y algunos estudiosos sostienen que el coreano es la lengua más próxima al japonés, lo que lo convertiría en una lengua altaica; esta versión es muy controvertida actualmente.

las enfermedades.” Hemos subrayado el *phármakon* en esta cita que enuncia Kamo no Mabuchi, con la intención de reforzar y aplicar la hipótesis derrideana a la relación entre la escritura china y la japonesa (que emulan a la egipcia y la griega del *Fedro* platónico).

El citado Kamo no Mabuchi (賀茂 真淵, 1697-1719) poeta y filólogo del período Edo o Tokugawa (1603-1868), es considerado uno de los cuatro grandes autores *kokugaku*. Discípulo de Kada no Azumamaro, su investigación trata sobre el *Manyōshū* (万葉集 “La colección de las mil hojas”) la más antigua colección de poesía clásica japonesa en el año 759 (Imágenes, 9, p. 414); además de esta recopilación, el *Manyōshū*⁶¹⁷ tiene por mérito ser el primer texto que utiliza uno de los primeros sistemas de escritura japonés: el muy complejo y confuso *manyōgana* (万葉仮名). Para ser estrictos, este sistema ya había sido utilizado en el *Kojiki*⁶¹⁸ (año 712), pero será en el *Manyōshū* donde se convierta en lo suficientemente influyente como para ser llamado “el *kana* del *Manyōshū*”. Como nos explica Keene “Unos cincuenta años tras la compilación del *Kojiki*, la antología más importante de poesía japonesa, el *Man’yōshū*, alcanzó prácticamente su forma actual. Es casi inconcebible que la poesía japonesa pueda haber evolucionado con tanta rapidez. De hecho, muchos poemas del *Man’yōshū* se escribieron mucho antes de la presentación del *Kojiki*, en el año 712. Es evidente que los cantos del *Kojiki* representan el estado de la poesía japonesa mucho antes de su compilación; pero el contraste entre la poesía primitiva del *Kojiki* y la sublime poesía del *Man’yōshū* resulta increíble.”⁶¹⁹ (Imágenes, 9, p. 414)

Aclaremos el sentido de *kana* (かな 仮名: temporal/provisional + nombre= “escritura provisional/silabario”) definido por oposición a *mada* (まな 真名: verdadero/real + nombre= estilo estándar, cuadrado, nombre real; “escritura impresa en kanji”); que se relaciona directamente con *kaisho* (かいしょ 楷書: corrección/estilo cuadrado + escribir/pintar=

⁶¹⁷ Véase en Keene, D., *Los placeres de la literatura japonesa*, Madrid, Siruela, 2018, pp.66-73.

⁶¹⁸ Rubio, C. & Tani Moratalla, R., *Kojiki, Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta, 2015.

⁶¹⁹ *Ib.*, p. 66. Se reconoce al *Kojiki* como la primera obra literaria de Japón, y es una colección de relatos, antiguos mitos, leyendas, canciones y cuentos que narran los orígenes míticos, en la bruma entre el mito y la historia, de la creación de Japón. En este relato poblado de divinidades celestes y terrenas, héroes y seres humanos, se narran sus actos; pero, sobre todo, la función animadora y creadora de sus palabras.

“estilo regular/cuadrado de escritura impresa”). Esta pequeña vuelta de tres paradas nos aclara que el sentido de *kana* queda definido por sus oposiciones, más que por sí misma. Un dato improbable sostiene que la palabra *kana* procede de los dos primeros elementos de un silabario coreano, que comienza *ka-na-ta-ra...*; vemos aquí un gesto tan exagerado y desproporcionado de querer que el nombre *kana* coincida analógicamente con algún inicio fonético y gráfico -al menos en su sentido-, como lo hicimos con nuestra palabra *alfabeto*.

Sólo una pequeña y breve digresión: la elección de este texto esconde, en su pliegue, un sugestivo doblez. Esta miríada de hojas, la más antigua y más relevante colección de poesía *waka*⁶²⁰ (和歌, o *yamato uta*: “canción japonesa”), fue compilada como oscilando entre dos épocas: a finales de período Nara (710-794) y principios de Heian (794-1185)⁶²¹. Más allá de su estructura y contenidos, lo que nos interesa indicar es que los *waka* recogidos han sido generosos regalos de las divinidades del panteón shintoísta; esto significa -ni más, ni menos- que en esos primeros tiempos aurorales los japoneses compartían su lengua y cantaban con los dioses. *Necesariamente-había-que* analizar este texto con una intensa labor hermenéutica y filológica, ya que en él se encontraría la conexión velada y solapada por la cultura china: la transparencia de esa lengua hablada entre los japoneses y sus dioses, que se había encubierto oculta detrás de los *hànzì* importados de China. El rasgo central a recuperar es el *kotodama* (言霊: 言 *koto*: palabra, discurso y 霊 *tama*: espíritu; “palabra espíritu”), que según los japoneses refiere a los poderes místicos que habitan en las palabras y en los nombres; este *poder de la palabra* supone que los sonidos de ésta pueden afectar los objetos que nos rodean, influenciando en nuestro entorno; y traer a la existencia a las cosas a través de pronunciar su palabra-nombre. Fue un concepto central en la mitología japonesa en el *Shintō*⁶²² y para los

⁶²⁰ La palabra nace en Heian para diferenciar a esta poesía, originaria de Japón, de la compuesta en kanjis (china). Se refiere a varias formas y estilos de poesía, básicamente los dos principales son: *tanka* (短歌 literalmente “poema corto”) y *chōka* (長歌 literalmente “poema largo”). Véase Rubio, C., *Kokinshū, Colección de poemas japoneses antiguos y modernos (El canaon del clasisimo)*, Madrid, Hiperión, 2005, pp. 9-36.

⁶²¹ Véase en Whitney Hall, J., *El imperio japonés*, Bs. As., Siglo XXI, 1975, “Nara y las instituciones Taiho”, pp. 43-54; y “Heian y la influencia de Fujiwara”, pp. 55-66.

⁶²² Véase Kasulis, T., *Shinto, el camino a casa*, Madrid, Trotta, 2012, pp. 29-57 y pp. 91-104; Holtom, D., *Un estudio sobre el Shinto moderno, la fe nacional del Japón*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 107-153; y Anesaki, M., *Mitología japonesa*, Barcelona, Edicomunicación, 1996, pp. 25-48.

*kokugaku*⁶²³. De lo que se trata, en última instancia, como objetivo de esta búsqueda es de recuperar y reponer una especie de *Ursprache* perdida, un habla-madre de los orígenes; aquella que permitía transparentar las palabras pronunciadas por los dioses a los japoneses, que emanaban desde lo más profundo del auténtico corazón nipón.

Más allá de su importancia como colección de poesía, la importancia del estudio minucioso del *Manyōshū* radica en estos tópicos, y en la relación de tensiones que establecerá entre el logografocentrismo chino contrapuesto con el fonocentrismo nipón. De la resolución de estas tensiones nacerán los sistemas escriturales japoneses.

Retomando, el *manyōgana* es un antiguo sistema de escritura que utiliza *hànzì* chinos para representar la lengua fonética japonesa, es decir: usa los *hànzì* por su cualidad fonética y no por la semántica, por sus sonidos no por su significado. Una diferencia clara es que en japonés desaparecen las distinciones fonológicas del chino, y “...se perdieron en el proceso de adaptación de las sílabas chinas a los hábitos japoneses de pronunciación. Todas las distinciones de tonos desaparecieron, dado que el japonés no es una lengua tonal, y muchos contrastes entre vocales y consonantes se fusionaron.”⁶²⁴

El problema que trae aparejado es que se pueden utilizar diferentes *hànzì* para representar un mismo sonido, y al no existir un sistema estándar que normativice esto, quedó liberado al capricho de cada escritor (se llegaron a utilizar 970 *hànzì* para representar las 90 moras fonéticas japonesas). “Tal vez el principio de la escritura *manyōgana* haya sido inventado en respuesta al problema planteado por las ‘palabras gramaticales’ del japonés que no tenían equivalentes semánticos exactos en chino.”⁶²⁵

Lo engorroso de su uso se funda en que el chino es monosilábico, mientras el japonés es polisilábico, lo que hace que se deban utilizar una exagerada cantidad de *hànzì* para traducir un breve texto “del japonés al chino”. Pero, además de esta inflación gráfica, cada *hànzì* tenía dos conjuntos de pronunciación (lectura) diferentes en japonés: uno basado en la pronunciación japonesa nativa, y el otro, en una combinación chino-japonesa. Esto hace que

⁶²³ Una frase del *Manyōshū* define a Japón como *kototama no kuni sakiwau* (言靈の幸わう国) “la tierra donde el misterioso funcionamiento del lenguaje trae la felicidad absoluta”.

⁶²⁴ Sampson, G., *Sistemas de escritura, Análisis lingüístico, Op.Cit.*, p. 257.

⁶²⁵ *Ib.*, p. 254.

haya sido muy difícil determinar cuándo un *hànzì* se usó para representar su pronunciación o para su significado, es decir, si era un *hànzì*, un *manyōgana*, o ambos a la vez. No obstante, los japoneses consideraban esta suma de *hànzì* como un gesto de elegancia y refinamiento cargados de efectos estéticos, que dependían de la cantidad del espacio disponible y de la variación gráfica que les posibilitaba el *manyōgana*. Con el tiempo, el *manyōgana* se irá simplificando, ahorrando tiempo y confusión, en cuanto a su poca claridad y exceso de grafos, dándole lugar a los silabarios *hiragana* y *katakana*. Y esto nos permite pensar que estamos ante el primer intento de “traducción” del chino al japonés escrito, si entendemos al *manyōgana* como un suplemento gráfico que nos permite leer el chino en japonés: **leer equivale aquí a traducir**. La lengua japonesa se va colando por las grietas abiertas a los *hànzì*, y una vez ahí, irá encontrándose con su propia voz y su pensamiento al rebotar contra esas marcas escritas en chino. Esas pequeñas marcas gráficas comenzarán a darle a la frase achinada, el orden que deberá tener en japonés, agregándole una serie de grafos ordenadores propiamente de la lengua japonesa de los que carece el chino.

Estamos ante una primitiva herramienta visual y gráfica que, poco a poco, se irá convirtiendo en la notación de la lengua japonesa; **efectos gramatológicos**: la traducción se realiza sobre los efectos escritos más que sobre la voz, como consecuencia derivada del rechazo de la escritura de los Han, el *hànzì*.

El veneno y la farmacia japonesa

Todo *venenum*⁶²⁶ mantiene una relación íntima, amorosa y específica con la magia, como la escritura. La serie semántica nos permite jugar entre lo peligroso de una poción mágica, alquímica, ni buena ni mala, que puede enamorar o matar según la dosis administrada. Algo de este enamoramiento de la potencia de una supercultura como la china, es lo que provocó ese encantamiento en los japoneses; pero ahí también residía el envés del *phármakon*: su posibilidad de pasar de la magia vital y amorosa a la muerte. Sampson nos aclara que “Durante buena parte del período en que se desarrolló la escritura, la sociedad japonesa se caracterizó por la existencia de una clase aristocrática cuyos miembros carecían en general

⁶²⁶ La raíz indoeuropea **wen*: amar, desear, esforzarse; nos ha legado Venus, venerar, venéreo y veneno.

de poder político o incluso de ocupaciones serias, de modo que su único rol en la vida fue como definidores y productores de normas culturales, de modos de vida civilizados.”⁶²⁷ Separados de esta ociosidad cultural y política, los japoneses *kokugaku* provocan el fascinante y transformador debate cultural, durante el siglo XVIII, sobre todo, para conjurar el hechizo y la influencia china, que se consideraba dañina.

El *kokugaku*⁶²⁸ fue un movimiento filosófico y filológico que se desarrolló durante el shogunato Tokugawa, cuya pretensión fue redirigir la atención hacia la cultura japonesa clásica antigua y tradicional, prescindiendo de todo lo que había proveniendo de China: budismo, taoísmo y confucianismo, y su lengua y escritura. Basados, sobre todo en la literatura clásica japonesa y la shintoísta, esta escuela trató de recuperar una época de oro de la sociedad y la cultura japonesa nativa; se inventan la palabra *kokugaku*⁶²⁹ (estudios nativos: poesía, mitos, tradiciones, literatura) para diferenciarse y oponerse a los *kangaku* (estudios Han-chinos).

Los *kokugaku*, cuya definición más correcta sería “estudios nacionales”, estrictamente hablando, no fueron ni una escuela ni un movimiento: fueron un conjunto de academias privadas, que tenían sus especializaciones y orientaciones distintivas, de unos eruditos que las dirigían. Si lo pensamos, no se refiere a la investigación de documentos históricos culturales, sino más bien a una forma de erudición que busca la conexión perdida con las divinidades niponas, y el método de pensamiento y la moral nativas previas a la llegada de las culturas extranjeras. Los *kokugakusha* (国学者 “país-estudios-alguien/persona”) sostenían que el carácter nacional japonés era puro en esencia, y sólo podría revelarse en su máximo esplendor una vez que las influencias extranjeras (chinas) fueran expulsadas; el

⁶²⁷ *Ib.*, p. 250.

⁶²⁸ La tradición reconoce a Kada no Azumaro (1669-1736), Kamo no Mabuchi (1697-1769), Motoori Norinaga (1730-1801) y Hirata Atsusane (1776-1843) como los cuatro padres de este movimiento. En los cuatro se pone de manifiesto la intención de una afirmación de la identidad japonesa pura, por contraposición con China. Véase en Whitney Hall, J., *El imperio japonés*, Op.Cit., “El período Tokugawa”, pp- 146-213.

⁶²⁹ La palabra fue creada por Hirata Atsutane (平田 篤胤, 1776-1843) erudito y “teólogo” del *Shintō*. Sus escritos nacionalistas tuvieron un impacto considerable en los samuráis que lucharon en la Guerra Boshin para derrocar al Shogunato Tokugawa durante la Restauración Meiji. Entre sus ideas la principal fue que todos los japoneses descendían de los dioses, no sólo la familia imperial y ciertas familias aristocráticas; estas ideas influyeron, en última instancia, más en lo religioso que en lo político.

verdadero espíritu japonés se revelaría en todo su esplendor, una vez que se eliminaran miles de años de influencia cultural china que lo opacaban.

Arribados aquí, cabe hacer una triple aclaración gráfica, semántica y política: *kokugaku* se escribe en japonés tanto 國學 [*Kyūjitai*] como 国学 [*Shinjitai*]; ahora bien, precisa y justamente en este doble juego del modo de tomar al *hànzì* y “traducirlo”, asimilarlo y adaptarlo como *kanji*, es donde vemos como gesto toda la operación que trataron de desarrollar los *kokugaku*. Los *Kyūjitai* (旧字体) literalmente “antiguas/originarias formas”, son los *hànzì* que se utilizan en japonés. Su contraparte son los *Shinjitai* (新字体) o las “nuevas/originarias formas”, que son formas simplificadas, reduciendo el número de trazos, que se utilizan desde la promulgación de la lista de kanji *Tōyō* en 1946⁶³⁰. Debemos señalar que las simplificaciones se realizaron en ambos países y de modos diferentes y paralelos; sin embargo, en Japón (como en Hong Kong, Macao y Taiwán) se hicieron simplificaciones menos drásticas que en China

Claramente podemos ver que se trata de una tensión entre una reacción fonocéntrica (antichina) y una apropiación y adaptación grafocéntrica (el *manyōgana*) de parte de los *kokugakusha*. Y esta tensión se sostiene entre la voz (japonesa) y su representación mediante la escritura (china); al igual que el Sócrates del *Fedro*, los *kokugakusha* reaccionaron ante la escritura con la incierta desconfianza que genera un *phármakon*: a veces el remedio es peor que la enfermedad.

A la tradición *kokugaku*⁶³¹ que comenzó en los siglos XVII y XVIII más tarde se la conoció como *kogaku* (“estudios antiguos”) y *wagaku* (“estudios japoneses”). Tuvieron un rol decisivo al promover una visión unificada y fundamentada en la tradición cultural, que le dio poder político al shintoísmo contra el budismo contra el cristianismo y el auge de nuevas religiosidades japonesas emergentes. Pero también se lo asocia, después de la Restauración

⁶³⁰ Ha habido otras etapas de simplificaciones realizadas desde 1950, pero los únicos cambios que se hicieron oficiales fueron los cambios en la Lista de Kanji Jōyō en 1981 y 2010.

⁶³¹ Conceptos análogos son *kodō* (camino antiguo; enseñanzas morales antiguas), *kogaku* (aprendizaje antiguo; estudios clásicos), *hongaku* (aprendizaje verdadero, originario), *wagaku* (aprendizaje de lo japonés), y *fukko shintō* (restauración Shintō).

Meiji (1868), con el desarrollo del ultranacionalismo nipón, por lo que actualmente ya no se utiliza ese término para referirse a los estudios nativos. Inmediatamente rendido Japón en 1945, los *kokugaku* pasaron a ser un tema tabú en los ámbitos académicos nipones, junto con las expresiones de superioridad racial y cultural tan exaltados en la guerra del Pacífico, durante el imperialismo japonés.

Antes hemos introducido la palabra **kanji** (漢字, “carácter escrito Han-chino”), y no es un mero preciosismo para el texto, sino que era el momento preciso para poder utilizarla - estrictamente hablando-. Y, a la vez, dimensionar efectivamente cuánto de ruptura, o mejor dicho, de desplazamiento, realmente hicieron (y hacen) los japoneses de su madre patria cultural: la *China Han*.

Como un antídoto contra el *venenoso phármakon* chino, los boticarios japoneses se habían prevenido con el desfavorable e insalubre *manyōgana*, y debieron renovar su fórmula y lo desarman en tres dosis diferentes: como si el *kanji* fuera una píldora comprimida en una cápsula, le agregaron dos toxinas más: el *hiragana* y el *katakana*. En última instancia, estos sistemas son claras y concretas transformaciones, evoluciones y traducciones del *manyōgana*: el *kanji*, que se utiliza para los grafos de antiguo origen en China (*hànzì*), que difieren de los silabarios *kana*⁶³²: *hiragana* (“*kana* común”) y *katakana* (“*kana* parcial, parte-de), que consisten en una serie de elementos cuidadosamente esbozados cursivamente, “cortados” o tomados de los *hànzì*.

El *kanji*, la cápsula

El *kanji*, como envase, tiene en su interior una determinada dosis de *phármakon* para ser administrada en forma oral y gráfica. Y llegaron a la isla por primera vez en sellos oficiales del gobierno chino, espadas, cartas, textos y monedas que provenían del continente.

⁶³² Es el término japonés para “silabario”, siendo el primero el *manyōgana*, y sus derivados: *hiragana* y *katakana*.

Cada *kanji* tiene lecturas o pronunciaciones diferentes según su combinación y relación con otros, según el contexto y su lugar en la oración. Básicamente estas lecturas se dividen en dos:

- 1- Lectura *on/on'yomi* (音読み, lectura por sonido) o **lectura china**: es el modo de pronunciación aproximada de la lectura japonesa de los *hànzì*. El *kanji* se lee en *on'yomi* cuando están acompañados de otro *kanji*.
- 2- Lectura *kun/kun'yomi* (訓読み, lectura semántica o por precepto) o *yamatokotoba-lectura japonesa*: la lectura del *kanji* en japonés hace que un *kanji* pueda tener una, varias o ninguna lectura *kun*. Casi siempre se usa cuando el *kanji* está solo. “El término empleado para indicar un grafo chino que representa una palabra japonesa con significado idéntico o similar al de la palabra china escrita con el grafo en cuestión es *kun*, literalmente ‘instrucción’. Se dice que el grafo tiene una ‘lectura *kun*’.”⁶³³

Esta última lectura de los *kanjis* suele ir acompañada y completada por el *okurigana* (送り仮名- “letras” acompañantes-aclarantes) que son sufijos *kanas* que marcan y dan inflexiones a los adjetivos y verbos (sufijo de pasado, presente, futuro, negación, etc.) y desambiguan al *kanji*. El *okurigana* se escribe en *hiragana* para marcar la lectura *kun'yomi*, y el *katakana* para la lectura *on'yomi*. Por ejemplo:

- El verbo 書く *kaku*: escribir, presente afirmativo, “escribir/escribo”; agrega al *kanji* 書 *ka*, el *okurigana* escrito en *hiragana*, く *ku*.

Las inflexiones que podemos mostrar:

- 書かない *kakanai*: presente negativo, “no escribo”
- 書いた *kaita*: pasado afirmativo, “escribí-he escrito”

⁶³³ Sampson, G., *Sistemas de escritura, Análisis lingüístico, Op.Cit.*, p. 252.

- 書かなかった *kakanakatta*: pasado negativo, “no escribí-no he escrito”
- 書きます *kakimas*: presente infinitivo formal afirmativo, “escribir”
- 書きません *kakimasen*: presente infinitivo formal negativo, “no escribir”
- 書きました *kakimashta*: pasado formal afirmativo, “escribí”
- 書きませんでした *kakimasendeshta*: pasado formal negativo “no escribí”

También existe una “ayuda” para la lectura de los kanjis que se llama *furigana* (振り仮名, *furū*: añadir) que es un *kana* que se agrega al lado del kanji para aclarar su pronunciación; se usa para los kanjis ambiguos, para la lectura de niños y estudiantes, y para aclarar los nombres propios. La *furigana* puede estar escrita en *hiragana* y también en *katakana*. Por ejemplo: “kanji”

かんじ	漢
	か
	ん
漢字	字
	じ

Resulta una tarea imposible precisar en número exacto de kanjis existentes. Como dato histórico, la obra monumental de 13 tomos de Tesuji Morohasho (publicada entre 1955-1960) recopila unos 48.900 kanjis. Actualmente el número de los kanjis que se utilizan, como promedio, alcanza al 10% de esta cantidad en las personas cultas o de formación académica.

A principios de siglo XX hubo algunas discusiones sobre reformas de los kanjis y la cantidad para el uso; en 1923 y en 1931 hubo dos intentos, pero recién en 1946 el Ministerio de Educación edita la lista de los llamados *tōyō kanji* (当用漢字) que son 1.850 kanjis considerados por el gobierno de uso general. En 1948 se determina que 881 de ellos deben ser conocidos en los seis primeros años de la escuela primaria, agregándosele al año siguiente, unos 400 más en sus formas abreviadas. En 1951 se agregaron 92 kanjis para nombres propios, y de nuevo en 1954 se agregan 28 más; en 1981, el Ministerio de Educación publicó una nueva lista de kanjis “comunes” llamados *jōyō kanji* (常用漢字) que contiene un total

de 1945 kanjis, subdivididos en 1006 esenciales para ser aprendidos en la enseñanza primaria, y los 939 restantes, para el bachillerato. Obviamente, en 1990 se agregaron 284 kanjis complementarios para nombres propios. Un buen diccionario tiene alrededor de 4500 kanjis, y una computadora tiene a disposición unos 11500 kanjis diferentes.

Obviamente el conocimiento de mayor número de kanjis habla de una persona “letrada”, ilustrada, erudita y refinada (se dice que un profesor de literatura conoce casi 10.000); pero sobre todo, alguien muy estudioso y de gran capacidad de memoria visual, ya debe conocer: el número de trazos, las dos lecturas o pronunciaciones (que suelen ser más de dos) y el significado.

Para nosotros el kanji es una unidad de concentración semántica, sintáctica y estética que reposa sobre sí mismo, que va más allá de la obviedad de su significado, que sobrevive al sonido que lo identifica, y que se conecta ramificándose con los restantes kanjis sin perder individualidad: de aquí su soberanía, su autonomía y su perdurabilidad.

Está formado por una serie de trazos significativos, que a pesar de ser unos pocos, poseen una lógica de distribución, organización y combinación muy amplia y variada, que les permite transformarse desde trazos muy simples y sencillos a complejas construcciones significativas. Trazos que no se superponen ni yuxtaponen, sino que se agregan y conectan a otros trazos, y que incrementados van dando forma a cada kanji, dejándole unas marcas genéticas de sentidos implícitos en otros sentidos: nunca se puede encubrir el entramado de sentido que va dándole forma, con cada trazo, al kanji; no se puede detener el brotar de los sentidos más hondos que germinan como rasgos significativos, como movimientos gestuales.

Funciona como si fuese una cápsula ambarina -de antiguos sentidos- que contiene una serie de unidades elementales: articulaciones, gestos, expresiones, memorias, tonalidades, posturas corporales, mímicas, matices de información, etc., que clara y contundentemente transmite un mensaje significativo como unidad de sentido concentrado.

La potencia de lo visual de su imagen se evidencia “hablando” por sí misma, pero nunca dice todo: su composición total depende de las partes más pequeñas que lo componen y que se articulan en distintos niveles y estratos de significado, según lo recorte la mirada.

Escribir con mano de mujer

El *manyōgana*, escrito de modo cursivo, evolucionó a **hiragana** (ひらがな, “kana simple u ordinario”), que era el sistema de escritura de uso diario, cotidiano, de uso personal e íntimo; mientras los asuntos oficiales y los textos importantes estaban escritos en kanji.

El *hiragana* está formado por 46 caracteres, de los cuales 40 son silábicos (consonante y vocal), 5 vocales y uno consonántico (la ん, “n”). El *hiragana* se emplea principalmente para indicar prefijos, partículas y terminaciones o complementos gramaticales (*okurigana*). Además, sirve para representar palabras enteras de origen japonés en vez de usar el kanji.

La parte superior muestra el kanji en forma de escritura normal, el carácter central en rojo muestra la forma de escritura cursiva del carácter y la parte inferior muestra el *hiragana* equivalente. Es plano, suave y lleno de curvas; semejante al movimiento de las largas cabelleras de las cortesanas o de las algas ondulando en el agua.

无	和	良	也	末	波	奈	太	左	加	安
先	和	馬	也	末	波	奈	太	左	加	安
ん	わ	ら	や	ま	は	な	た	さ	か	あ
	為	利		美	比	仁	知	之	幾	以
	る	り		み	ひ	に	ち	し	き	い
		留	由	武	不	奴	川	寸	久	宇
		る	ゆ	宅	ふ	ぬ	つ	す	く	う
	惠	礼		女	部	祢	天	世	計	衣
	惠	れ		女	へ	祢	て	世	け	衣
	忌			め	へ	ね	て	世	け	之
	遠	呂	与	毛	保	乃	止	曾	己	於
	逢	ろ	よ	も	保	乃	と	そ	こ	於
	を			ほ	ほ	の	と		こ	お

La creación del *hiragana* no fue bien recibida y no todos lo utilizaban, ya que los japoneses pertenecientes a las élites aristocráticas más educadas, preferían usar sólo los kanjis y escritos en estilo regular (*kaisho*); a esta forma de escritura la llamaban *otokode* (男手 “mano de hombre”) por contraposición al *hiragana* u *onna-de* (女手 “mano de mujer”) que usaban el estilo de escritura cursiva (*sōsho*). Estas mujeres no podían (porque eran consideradas inferiores en cuanto a su capacidad de conocimiento) con la solemnidad de los poderosos y

colosales kanjis. Por este motivo las mujeres utilizaron en la Corte el *hiragana* para notas personales, cartas, mensajes para sus amantes y para la literatura⁶³⁴; y se convirtieron en talentosas maestras en el uso y en la confección a pincel de los *kanas*.

Breve digresión: efectos gramatológicos (mano de mujer, escritura de hombre)

“Un diario como dicen que escriben **también** los hombres, yo mujer intentaré” primera frase del *Diario de Tosa*, de Ki no Tsurayuki.

Se cuenta que la primera vez que un hombre escribió un libro en *hiragana* fue Ki no Tsurayuki (紀貫之, 872-945) autor y poeta de *waka*, quien pertenecía a la aristocracia media y sirvió en la Corte de Heian (794-1185). En el 905 se le encomienda que dirija la compilación de una antología imperial crítica sobre la poesía japonesa, el *Kokinwakashu* (古今和歌集 “Colecciones de tiempos antiguos y modernos”) conocido también como *Kokinshū* (古今集)⁶³⁵. Fue la obra antológica de poesía (11000 poemas) más influyente de la época, estableciendo la forma y el contenido de la poesía japonesa, hasta bien entrado el siglo XX. La introducción al texto firmada por Ki no Tsurayuki⁶³⁶ está escrita en *kanas* japoneses, y además delimita y define claramente la poética japonesa de la china, siendo el primer trabajo crítico sobre el tema.

En 930 Ki no Tsurayuki fue nombrado gobernador de Tosa, en el extremo sur de la isla de Shikoku; una vez cumplido su mandato, relata las circunstancias de su viaje de regreso en su *Diario de Tosa* (*Tosa nikki* -土佐日記, 936). En este texto él ficcionaliza una mujer escritora, y escribe en *hiragana* porque le permite un gesto indisciplinado y femenino. Elige no usar

⁶³⁴ Debemos señalar que el *hiragana* se ha modernizado y que ゐ y ゑ ya no se usan, ya que estos dos sonidos [wi] y [we] pasaron a ser obsoletos en la lengua contemporánea; el sonido de la [w] cae, dejando solo el sonido de la vocal. Este cambio recibe el nombre de “Regla de la fila w” (*wa-gyo*): *kowe* (voz), pasó a ser *koe*; *kawoku* (casa), pasó a ser *kaoku*. Esto mismo se repite en el *katakana*; véase nota 638.

⁶³⁵ Véase Rubio, C., *Kokinshū, Colección de poemas japoneses antiguos y modernos (El cánón del clasisismo)*, *Op. Cit.*

⁶³⁶ Véase *Ib.*, pp. 87-106.

kanjis para expresarse porque su tema central era un largo lamento de una madre por la muerte de su hija.

Se nos puede preguntar ¿por qué hacer una digresión para hablar (escribir) sobre un diario? Y la respuesta comienza con aquel *también* subrayado en el acápite de este texto; con un *también* que resuelve dos modalidades contrapuestas como efectos gramatológicos. Un diario que **debía ser escrito por un hombre**, pero yo mujer *también* puedo escribir: ¿se trata sólo del estilo, del personaje que habla-escibe, de su voz, de su sensibilidad o del sistema de escritura (*hiragana*)? El efecto gramatológico nos exige prestarle atención a cada uno de esos tópicos señalados para analizar su diseminación. Y la primera dispersión que debemos reunir y reintegrar es que, en la literatura japonesa lo femenino o masculino no equivale simétricamente a lo escrito por mujeres u hombres. El principio formal nos aclara que todo lo escrito en *kanas* debiera ser *femenino*, ya que responde a una sensibilidad femenina, que se hipersensibiliza en los efectos poéticos. Y para poder hablar de *sensibilidad masculina* tendremos que esperar el trabajo teórico de los *kokugakusha* por recuperar la época de la notación en kanjis solamente. Buscando en el *Manyōshū*, reservorio cultural originalmente nipón, estos teóricos rescatan los verdaderos sentimientos y la verdadera sensibilidad japonesa pura, que brotan del corazón empujados por una fuerza sincera y necesaria: el *kotodama*, que obliga al japonés a expresarse poéticamente.

Recordemos: los hombres escriben kanjis, las mujeres *hiragana*; ambos hablan la lengua japonesa nativa. Tsurayuki realiza una operación exquisita y refinada, estética y de dispersión político-lingüística: elige el *hiragana* como sistema de escritura japonesa, que le permite explotar el potencial expresivo de la sensibilidad femenina, y que, además, es un modo “inferior” o popular de escribir para que puedan leer los no finamente educados. Hasta ese momento los *kanas* habían sido utilizados por mujeres y por pocos hombres en circunstancias de mucha intimidad: textos emotivos, notas a amigos, cartas de amantes. La elección de un sistema (*kanji* o *hiragana*) supone una modificación fundamental de los modos de expresar la sensibilidad, más que una mera decisión estética y formal.

Quizás Tsurayuki tuvo sus propias razones para esta elección, pero no pudo suponer lo subversivo de su operación hacia el interior de la literatura japonesa. Quizás nos apunta a ese efecto gramatológico que debemos observar en los femeninos trazos del *hiragana*, y que

asumir esas marcas visuales en su escritura era hacerse parte de esa sensibilidad femenina - que ratifica gráficamente el *hiragana*-, como un gesto escritural que intenta asimilar *lo femenino* a unos trazos redondeados, voluptuosos y encantadores, dando por tierra que **quién** escriba en *hiragana* necesariamente deba ser una mujer.

Llamativa y paradójicamente tanto el análisis teórico y crítico del *Manyōshū*, como el del *Tosa nikki* que realizaron los *kokugakusha*, revela como valores de la sensibilidad masculina a la cualidad de *makoto* (誠: hablar + convertir algo: “verdad, sinceridad”) opuesta a lo artificioso-artificial; *magokoro* (真心: verdad/realidad + corazón: “cordialidad”, “los sentimientos verdaderos que no cambian”) y *masuraogokoro* (益荒男心: beneficio/ventaja + grosero/salvaje + hombre + corazón: “varonil, masculinidad”). El encuadre de sensibilidad estética que plantea el *Tosa nikki* señala el vaivén gramatológico, de efecto grafológico, que sostiene a toda la literatura japonesa: la indecisión entre el gesto *femenino* y las virtudes de sensibilidad *masculina* que, paradójicamente, se extrajeron de ahí. Es decir, se formaliza la sensibilidad masculina extrayendo sus características de un diario escrito por un hombre/varón, que decide escribirlo con el silabario que utilizan las mujeres; esto abre un espacio de neutral oscilación y permeabilidad entre lo femenino -como género en cuanto característica gramatical- (el contenido y su expresión) y lo masculino como sexo; y viceversa. Aquel **también** nos vuelve a vincular la fluidez con la que Tsurayuki se inscribe en el texto, siendo hombre deja marcas escritas que debieran pertenecer a una mujer; estas huellas son volátiles y casi no dejan trazas tras de sí, pero remiten en un juego infinito de envíos entre el género como caso gramatical (masculino/femenino) y el género como autopercepción sexual (hombre-mujer). Tsurayuki **también** disloca el prejuicio que sostiene que la sensibilidad femenina es más profunda, sutil y compleja que la masculina: más allá del contenido del diario, debemos apelar a la gramatología como la única posibilidad de conjurar el texto, y a la deconstrucción como única posibilidad de recuperar las marcas de subjetividad de un cierto *alguien*.

Podríamos decir que el *Tosa nikki* es el diario más antiguo que se haya escrito en *kana*, y no mentiríamos; pero deberíamos agregar que fue un artefacto que provocó una puesta en crisis de lo político (la retórica de la Corte), de género (lo masculino/lo femenino), de lo estético

(*waka* y prosa) y un precursor de lo que se avecinaba: el desarrollo de la literatura japonesa como escritura femenina; este texto pone en escena a lo femenino antes que aparezcan las mujeres escribiendo la literatura japonesa; y para esto realiza la operación gramatológica y subversiva de escribir en *hiragana*.

La voz, que se expresa como una mujer doliente, no trata de la mera representación de “una mujer que habla”; y en la distancia que media entre la *mano-de-hombre* (男手) que escribe en un silabario *de mujer* (女手), la escritura **también** como una anónima caricia sin género se abre paso, por necesidad e impulso, del corazón sincero de *alguien* que **también** escribe desde un corrosivo efecto gramatológico que *destruye* el fono- y logocentrismo asiático, con la demoledora sutileza de una cortesana. Una voz femenina, de mujer que enuncia su dolor ante su pérdida, y una mano masculina, de hombre que escribe como debería hacerlo esa mujer, usando el *hiragana*. La voz, la escritura y el poder en un mismo entramado que exige su desmontaje; la boca, la mano y el texto como soporte de un único ensamble: un diario - que debía ser escrito en kanjis por un hombre- escrito en *hiragana*.

Este gesto desplaza el centro de gravedad literario y gramatológico entre los kanjis y los *kanas*, entre hombres y mujeres, entre lo masculino y lo femenino, entre la poesía y los diarios y entre los modos de sensibilidad japonesa. Y nada mejor para expresar esto visual y gráficamente que el *hiragana*: escrito por una mano de mujer, suelta, en estilo *sōsho*, de líneas suaves, redondeadas, eróticas, acariciables, pinceladas rizomáticas, casi ilegibles por momentos, que se adecuan a las sutilezas emotivas, sensibles y psicológicas femeninas, que rompían con delicadeza la rigidez de lo cuadrangular de la inscripción del kanji y el *katakana*.

“Hay muchas cosas que no puedo olvidar, pero no puedo escribir todo. En todo caso destruiré todo lo escrito pronto, en seguida.”

Última frase del *Diario de Tosa*, de Ki no Tsurayuki.⁶³⁷

⁶³⁷ El acápite y la cita final pertenecen al *Diario de Tosa (Tosa Nikki)* escrito en 935, traducido del original japonés por Masako Usui y Amalia Sato, en *Tokonoma* N° 5, 1997, pp. 127-152.

Escribir los cortes

El *katakana* (カタカナ “kana fragmentado”) son los caracteres que se derivan de fragmentos *cortados* de kanjis. Su creación se le atribuye al monje Kūkai (空海, 774–835) conocido tras su muerte como Kōbō-Daishi (弘法大師) que era funcionario público, erudito, calígrafo y poeta, fundador de la escuela budista Shingon. Se supone que simplificó caracteres del *manyōgana* a un solo elemento constituyente, produciendo una serie de cortes en los kanjis; de ahí que gráficamente los caracteres sean angulosos y geométricos. Es duro, angular y erizado; de trazos cortos, rectos y esquinas afiladas.

ア	阿	イ	伊	ウ	宇	エ	江	オ	於
カ	加	キ	機	ク	久	ケ	介	コ	己
サ	散	シ	之	ス	須	セ	世	ソ	曾
タ	多	チ	千	ツ	川	テ	天	ト	止
ナ	奈	ニ	仁	ヌ	奴	ネ	祢	ノ	乃
ハ	ハ	ヒ	比	フ	不	ヘ	部	ホ	保
マ	末	ミ	三	ム	牟	メ	女	モ	毛
ヤ	也			ユ	由			ヨ	與
ラ	良	リ	利	ル	流	レ	礼	ロ	呂
ワ	和	ヰ	井			エ	恵	ヲ	乎
ン	尔								

Se ha recogido en la historia que, a comienzos del siglo IX, los monjes escribían sobre los costados de los textos budistas escritos en chino, una serie de marcas gráficas personales a fin de que sea más fácil leerlos y memorizarlos. Con el paso del tiempo estas marcas se sistematizan y se convierten en una especie de taquigrafía que los ayudaba en la lectura. Aún se utilizan para indicar la lectura *on’yomi* de un kanji en un diccionario de kanjis⁶³⁸. Por ejemplo: el kanji 人 tiene una pronunciación japonesa, escrita en *hiragana* como *ひと hito* (persona), y la pronunciación derivada del chino, escrita en *katakana* como *ジン jin*.

⁶³⁸ Véase nota 634. Aquí se trata de las sílabas 卍 y ㄨ.

El katakana -al igual que el hiragana- está formado por 46 caracteres, de los cuales 40 son silábicos (consonante y vocal), 5 vocales y uno consonántico (la ん, “n”). En la actualidad, suele utilizarse para escribir palabras o nombres de origen extranjero que no poseen representaciones en kanji, para representar onomatopeyas, términos técnicos, nombres de animales y científicos, y las marcas de empresas; también se lo utiliza para enfatizar o resaltar alguna palabra concreta (como nuestras comillas). Por ejemplo: televisión: テレビ (*terebi*), Toyota: トヨタ, mister: ミスター (*misutā*), Venezuela: ベネズエラ (*Benezuera*).

El peor remedio

El rōmaji (ローマ字 “caracteres romanos”) es la transliteración de la lengua japonesa utilizando el alfabeto latino. Aprovechando el movimiento occidentalista durante la cadena de eventos revolucionarios de la Restauración Meiji (明治維新 *Meiji ishin*, 1866-1870) que condujeron a drásticos cambios sociales, políticos y culturales en Japón, los extranjeros que vivían en las islas promueven el uso del alfabeto latino para transcribir el japonés. Su intención era reemplazar el complicado sistema triple de escritura nipona (kanji y *kanas*) ¡agregándole uno más!

Para “simplificar” esta tarea se diseñaron dos sistemas: el Hepburn (ヘボン式, *Hebon-shiki*) y el *kunreisiki* (訓令式 “sistema ordenado por el Gabinete”), que es el sistema preferido por el Ministerio de Educación, que lo promulgó en 1937; y a pesar de su reconocimiento oficial no consiguió una aceptación popular y extendida ni dentro ni fuera de Japón. Esto hace que el más utilizado y extendido sea el Hepburn, y tanto es así, que actualmente el mismísimo gobierno lo utiliza en los contextos internacionales.

El principal problema del *kunreisiki* es que está basado en la fonología nipona y su grafía se muestra confusa a los ojos occidentales. Los lingüistas, japoneses y extranjeros, sostienen que su mayor rigor estructural, en cuanto a la representación escrita de la lengua japonesa, lo hacen superior en lo lingüístico.

Los problemas entre uno y otro sistema se reducen a transcripciones fonológicas y sus modos de representación, y en este caso, como es *para occidentales*, como corresponde nuestro fonólogo-grafocentrismo ha ganado la pulseada. Hepburn, el vencedor, fue desarrollado en 1885 por quien le dio su nombre, James Curtis Hepburn (1815-1911), médico y misionero norteamericano que se vio en la obligación de abrir una clínica médica en Kanagawa, y se encontró con los problemas de escribir sus recetas; esto lo llevo a crear un diccionario japonés/inglés (publicado en 1887) y una traducción de la Biblia al japonés. Su sistema de romanización es el más aceptado por los extranjeros en Japón, ya que su criterio básico fue utilizar los sonidos de las vocales de la lengua española y agregarle los sonidos de las consonantes de la lengua inglesa, para luego aplicarlo sobre la fonética japonesa. En general se lo califica de más “didáctico” para la romanización de la escritura nipona, y de hecho se impuso como sistema estándar.

Para nuestra tarea, que se acerca más a la valoración gestual estetizada gráficamente, este gesto etno-fono-logocéntrico, como forzado y grotesco intento de alfabetizar el poder plástico de los kanjis, del *hiragana* e inclusive, del *katakana* también, es haber cumplido fatalmente el dicho: “a veces es peor el *remedio* que la enfermedad”.

Por ejemplo

- 富士山: monte Fuji (kanji); ふじさん (*hiragana*); *Fujisan* (Hepburn) y *Huzisan* (*kunreisiki*)
- お茶: té (kanji); おちゃ (*hiragana*); *ocha* (Hepburn) y *otya* (*kunreisiki*)

A modo de resumen: en la escritura japonesa actual los kanjis -con sus lecturas *kun* y *on*- se usan para los morfemas léxicos (sustantivos, nombres, raíces verbales) de palabras chinas y japonesas. El *hiragana* se usa para escribir los morfemas gramaticales y las inflexiones que completan la información del kanji. El *katakana* para las palabras extranjeras (que no sean chinas) y para aquellas que carecen de kanji, y en este sentido, la escritura japonesa es mucho más eficiente que la china.

Y la ortografía japonesa, pese a carecer de un método formal para marcar los límites entre las palabras (kanji, *hiragana* o *katakana*) al escribirlos uno bajo el otro, en línea, con igual espaciado, nos permite armar grupos: un kanji seguido de *hiragana*, un kanji seguido de

katakana, o un kanji seguido de otro kanji, etc. En general las raíces japonesas carecen de prefijos, pero tienen sufijos, de modo que podemos leer la transición de kanji (raíz) seguido de *hiragana* (sufijos) y así limitar la longitud de las palabras. En la escritura china carecemos de marcas visuales que nos indiquen cómo agrupar los *hànzì* en bloques significativos, ya que ninguno se destaca sobre otro en su continuidad.

En general, actualmente se prefiere, como tendencia, a escribir en *hiragana* más que con kanjis, porque se lo ve como “antiguos, fuera de moda”; también ha ganado espacio gráfico el *katakana* debido a la enorme cantidad de palabras que usan los japoneses tomadas de otras lenguas (sobre todo del inglés, francés y alemán).

La tarea más compleja es de índole gramatológica, ya que “...para escribir en japonés con corrección no basta con conocer las transcripciones correctas para las diversas formas de la lengua oral; también es necesario conocer las distinciones semánticas que predominaban entre esos símbolos en otra lengua, el chino, del cual provienen, aunque esas distinciones semánticas sean irrelevantes para el japonés oral.”⁶³⁹ Claramente queda expresada, una vez más y de manera derivada, la preponderancia de la escritura sobre la oralidad.

Breve intervención gramatológica

*“Si se quiere tratar de pensar, de descubrir aquello que bajo el nombre de escritura separa mucho más que las técnicas de notación, ¿no es necesario despojarse también, entre otros presupuestos etnocéntricos, de una especie de monogenetismo gráfico que transforma todas las diferencias en extravíos o retardos, accidentes o desviaciones? [en nuestro caso este monogenetismo estaría reposando en el *hànzì* chino, como una especie de mónada concentradora de sentidos y de expresiones gráficas a la espera de estallar, que reflejaba y contenía de una vez para siempre todas las formas del universo de las escrituras asiáticas posteriores] ¿No será necesario meditar este concepto heliocéntrico del habla? [‘Japón’ es el exónimo por el que se conoce a *Nihon* o *Nippon*-日本: sol + raíz/origen, es el nombre que los japoneses le dan a su país: el lugar donde nace el sol. El apelativo de ‘la tierra del sol*

⁶³⁹ *Ib.*, p. 273.

naciente' proviene del uso de la correspondencia Imperial con China durante la dinastía Sui (隋朝; 581-618) para referirse a la posición geopolítica de Japón al Este de su territorio: el centro del mundo conocido (中国). Si el poder de los *hànzì* se expande desde su centralidad geopolítica-cultural, el de los kanjis lo haría desde su luminosidad y energía solar. Esto justificaría que en su percepción sensible-solar posean cierto brillo de objeto de placer y también de conocimiento] *¿Y la semejanza del logos con el sol (con el bien o la muerte que no puede mirarse en la cara), con el rey o el padre (el bien o el sol inteligible son comparados con el padre en la República 508 c)?* [en el kanji de 'padre' encontramos, 父親: anciano-mayor + un árbol que crece mientras alguien (piernas + ojo) lo está mirando. Este padre quedaría determinado, para los japoneses, como un ojo que observa cuidadosamente cómo crecen las plantas, reflexionando sobre cómo cultivar de la mejor manera y hacer que crezcan sanas estas plantas; mismas acciones que realiza el sol: proveer energía, luz y calor y -por extensión- proveer a cada cosa de ser, como un padre (japonés). De haber existido un *logos japonés*, sería 言語 *gengo*: palabras (boca + sonidos) + palabras del yo perceptivo/cognitivo (5 bocas = 5 sentidos) 'lenguaje'. Y no 言葉 *kotoba*: palabras + hojas de un árbol, fragmento, piezas = 'dialecto, discurso, modo de hablar'; quizás de aquí se pueda entender ese pliegue entre estos dos conceptos/kanjis que se da en el diálogo entre un inquiridor y un japonés, de Heidegger y Tezuka, en *De camino al habla*. Este 'logos', alejado del rey padre solar, habría que pensarlo como el darse las palabras, saliendo de una boca abierta, emitidas por un cierto *alguien* cuyos conocimientos y percepciones le permiten hacerlas brotar y germinar en pequeñas piezas de lenguaje (kanjis, *hiraganas* y *katakanas*)]⁶⁴⁰

¿Qué debería ser la escritura para poder realizar este temblor a un padre logos solar y occidental, cuando es esta definición misma la que nos lo aclara: *occidente: occidens-entis*, participio presente activo de *occidēre*, *¿caer?* ¿Será una marca inscripta en nuestro destino de estar-siempre-cayendo, hundiéndonos en nuestro perecer, para morir (occisos) -perdiendo

⁶⁴⁰ Esta cita de la *Gramatología* está intervenida -o injertada- con un gesto de intertextualidad que sería la operación que tratamos de hacerle con nuestra voz, tratando de aclarar cada una de las oraciones que la forman, en relación al tema específico que tratamos, o agregándole información extra. Cfr. con Derrida, *De la gramatología*, *Op.Cit.*, p. 123.

toda nuestra luminosidad (óxido)- en un ocaso? La paradoja de haber sido definidos a través de la paternidad de un logos solar, siendo autopercebidos europea-fono-lógicamente centrados y centro del mundo, permaneciendo bajo la autoridad y el calor patriarcal del astro rey, terminamos definiéndonos con una metáfora necrológica: el lugar de la muerte de cada uno de esos elementos. ¿Y no tiene esto que ver con la manera de concebir la escritura y con el haberla arrojado durante siglos a *las sombras*? “¿No será necesario dejar de considerar a la escritura como el eclipse que viene a sorprender y ofuscar la gloria del verbo? Y si hay cierta necesidad de eclipse, el vínculo de la obra y de la luz, de la escritura y del habla, ¿no debe aparecer de otra manera?”⁶⁴¹

Sí, y por esta razón encaramos este acceso como descentramiento, que *no puede* ser sólo un acto filosófico, lingüístico o científico, porque de lo que se trata es de dislocar mediante otro tipo de acceso que no haya sido el utilizado por y dentro-de los marcos teóricos o metodológicos de nuestra tradición patriarcal-solar-lógica; debemos crearnos un procedimiento que nos permita emprender un camino distinto que nos permita relacionar el habla con su escritura, por-fuera-de nuestra *teoría* y sus poderes. De aquí que confiemos en el poder dislocante de la literatura, la poesía y la reflexión estética, más cuando las aplicamos a un modo gráfico, visual y pictórico de expresión de pensamiento-otro, que se ha mantenido al margen de todo logocentrismo europeo: la escritura japonesa como archiescritura.

⁶⁴¹ *Ib.*, p. 124.

La escritura como ascesis en Oriente: antropoplastía del placer

La escritura de-sí en China y Japón

El *shūfǎ* (書法): la escritura regulada por el centro (中)

Los estilos chinos: del punzón al pincel

(Breve acápite: el *stilus* es un pequeño instrumento metálico de punta aguda (punzón) con su otro extremo terminado en forma de espátula, que servía para marcar pequeñas tablillas cubiertas de cera en las que se escribe por incisión, por presión con el *stilus*. De cometer un error se borraba fregando la espátula sobre el grafo y alisando la cera, haciendo *tabula rasa*. Con el paso del tiempo este *stilus* se convirtió en la forma peculiar de escribir de cada uno, su propio estilo. Estrictamente hablando, sólo podríamos aplicar este concepto a las dos primeras formas históricas de la escritura en China, ya que el resto se desarrolla con pincel sobre papel, seda o madera. Esto hizo que las grafías se fueran modificando con el paso del punzón (y sus soportes: huesos, piedras, madera, bronce) al pincel (papel, seda), lo que provocó una independencia y autonomía, además de una evolución técnica y estética de los *hànzì*.)

Desde los huesos oraculares, pasando por el bronce, los *hànzì* no sólo representaban figurativamente cosas concretas, sino que también se reproducían abstracciones, conceptos e ideas mediante ellos. En virtud de los usos escritos y de varias reformas gráficas los *hànzì* se fueron estilizando a lo largo de la inmensa historia china⁶⁴². Y a pesar de que su estructura interna casi no haya cambiando, su apariencia externa ha sufrido variaciones; muchas de ellas debido a los cambios técnicos, sobre soporte (piedra, hueso, metal, bambú, seda, papel), por el instrumental de inscripción (cincel, punzón, pincel), y por los diferentes estilos de trazos.

Las variaciones pasan a ser de importancia estética, sobre todo cuando observamos los estilos caligráficos que produjeron, con formas completamente diferentes desde lo visual⁶⁴³. Recordemos que parte de lo fascinante de estos *hànzì* es que han sido producidos por la mano del hombre durante 4000 años, y han reflejado su sensibilidad, su historia concreta y su política atravesada por el deseo de estetizarla en lo escrito, de convertir su escritura en un arte.

Desde la dinastía Zhou la escritura *se divide* en seis formas diferentes de graficar los *hànzì*: las *liùshū* (六書 “seis escrituras”) que funcionan como principios reguladores. Se suele

⁶⁴² Véase en Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy*, *Op.Cit.*, pp. 73-83.

⁶⁴³ *Ib.*, pp 85-99.

atribuir a un filólogo Han llamado Xu Shèn (許慎, 58-147 a.C.) la creación de un libro titulado “Una explicación o análisis de los caracteres simples y compuestos” (*Shuō wén jiě zì*- 說文解字); aquí se dividen todos los *hànzì* que existen hasta Han en dos amplias categorías: *hànzì* de un solo componente (como 木 *mù*, árbol) y *hànzì* de múltiples componentes (como 林 *lín*, bosque, que combina dos *hànzì* de árbol en un *hànzì*). Los *hànzì* de un solo componente se denominan 文 *wén* y los caracteres de múltiples componentes 字 *zì*. Por lo tanto, estrictamente hablando, la traducción literal del título del libro de Xu Shèn sería: “hablar [explicando] sobre *wén* y explicar los *zì*”. Aquí se identificaron seis categorías de *hànzì* según su formación, pero la tradición “filológica” china sostiene que ya estaban presentes desde Zhou; pero lo importante a señalar es que desde la dinastía Han, el sistema de escritura chino no ha cambiado mucho en general, ni ha habido cambios en los métodos principales de formación de los *hànzì*.

Como es obvio en el espíritu chino, esta séxtuple clasificación de formación de los *hànzì*, también ha sido discutida y tratada de reformar durante miles de años. Formando esta escritura tenemos pictogramas (象形 *xiàng xíng*), ideogramas (指事 *zhǐ shì*) y compuestos fonosemánticos (形聲 *xíng shēng*).

Los primeros pictogramas chinos se originan como bocetos de algún objeto, son figuras independientes que representan a los objetos naturales, y que, en sus formas iniciales eran más o menos identificables; el parecido gráfico de sus imágenes con el objeto físico fue disminuyendo a partir de su evolución gráfica, hasta ser casi irreconocibles por los drásticos cambios en cuanto a su valor icónico. Los *hànzì* actuales, aunque muestran rastros de aquellos primeros pictogramas, no ofrecen ninguna conexión con el ícono si uno no conoce el significado; por ejemplo, el *hànzì* 日 *rì*, “sol”, se parece más a una ventana, mientras que el de 月 *yuè*, “luna”, se asemeja a una escalera de tijera. Se los utiliza actualmente como auxiliares para indicar el valor semántico de un *hànzì* compuesto.

Un segundo elemento es el “principio indicativo” o deíctico, se lo utilizó para expresar lo abstracto (“ideo-grama”) o indicar la parte más precisa de algún objeto representado por un pictograma. Se forman por adición, agregando una parte, un trazo a otros, para indicar el nuevo significado. Al igual que con los pictogramas, actualmente tampoco son fácilmente reconocibles. Se agrega una línea horizontal debajo de 日 *rì*, “sol” para mostrar el momento en que el sol está justo por encima del horizonte: y obtenemos 旦 *dàn*, “mañana”; se le agrega una línea corta a 木 *mù*, “árbol”: y obtenemos 本 *běn*, “raíz”.

También existe el “principio indicativo compuesto” (asociativo o lógico) para formar compuestos semánticos con picto- e ideogramas, aprovechando la suma de sus significados para dar un significado nuevo. En ellos la relación significante/significado responde a una convención, por lo cual es necesario su aprendizaje para su comprensión.

El cuarto principio es el “semántico/fonético” y forma pictofonemas o ideofonogramas, es decir, se forman por combinación de dos o más componentes que colaboran al nuevo significado: una parte semántica y un elemento fonético que le provee de la pronunciación. En general se trata de un préstamo fonético a los que se les agrega un símbolo semántico (para los casos de homofonía) o de pictogramas que se les añadió un determinante fónico. Un ejemplo es 明 *míng*, “brillante”, es una combinación de 日 *rì*, “sol” y 月 *yuè*, “luna”; o un 林 *lín*, “bosque”, muestra dos 木 *mù*, “árbol”.

El quinto son los “préstamos fonéticos”, que forman los conceptos abstractos de difícil representación gráfica, y consiste en recurrir a un valor fonético del carácter, y reponer un valor con otro. Se pide “prestado” un *hànzì* ya existente para representar un nuevo significado adicional. 來 *lái*, era originalmente una pictografía para “trigo”. El *hànzì* escrito con su pronunciación se *tomó prestado* y más tarde pasó a significar “venir”. Con el tiempo, prevaleció el significado prestado, y el significado original de “trigo” desapareció.

El último “principio de carácter derivado” es el más problemático por su ambigüedad, lo que ha generado varias interpretaciones. Sería la creación de un determinado carácter con su significado propio a partir de un grafo semánticamente afín y de pronunciación similar.

Ambos significados suelen estar relacionados y uno remite al otro, ya que cuando se quiere formar un carácter nuevo, se recurre a alguno ya existente con significado similar. Por ejemplo, 文 *wén*, que significaba “líneas”, “trazos” o “adornos”, por extensión, pasó a referirse también, a “escritura” y “literatura”. Para evitar ambigüedades, se añadió la clave de “seda” (纟) al carácter original conservando su pronunciación y 文 *wén* se reservó para su sentido abstracto de “literatura” o “escritura”.

Ya en los huesos oraculares hay presencia de estos seis principios de formación, y en los 2000 años que pasaron desde la dinastía Qin hasta hoy, se han creado pocos *hànzì* con los tres primeros principios; señalamos este dato para no colaborar al prejuicio de una escritura china sólo formada por picto- e ideogramas, ya que el principio semántico-fonético ha sido mucho más productivo que los demás, siendo el más activo en la actualidad. También cabe señalar que hay *hànzì* que pueden pertenecer a más de un principio formativo, y otros que no responden totalmente a alguno de ellos; además esta clasificación intenta dar cuenta de su forma estructural original, con lo que los *hànzì* reformados quedan afuera de la clasificación. Como todo intento de clasificación intenta ser práctico y sencillo, pero debemos tener en cuenta sus limitaciones a la hora de pensar “etimológicamente” a los *hànzì*.

La relación que hay entre los *hànzì* y su significado es ante todo de naturaleza abstracta-simbólica, y sólo no figurativa-asociativa; cuando los *hànzì* se combinan, se combinan ideas-sentidos, pero no sonidos: no existe un vínculo evidente entre el significante gráfico que configura un *hànzì* y el significante fónico que constituye su pronunciación, porque los *hànzì* **no transcriben los sonidos de la lengua, sino las ideas.**

Pintar las ideas y las emociones

A partir de este momento abandonaremos el tema de la escritura para pasar -estrictamente hablando- *a la escritura como tema*: al mundo del *shūfǎ* (書法)⁶⁴⁴: el arte de escribir-pintar, la forma -o reglas- de escribir-pintar [書 mano-pincel-ojo (pintar, escribir, grafo) + 法 agua

⁶⁴⁴ Véase en Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy, Op. Cit.*, pp. 100- 114.

+ eliminar, descartar (principio, regla, método, sistema)] (Imágenes, 10, p. 415). La definición la podríamos sugerir casi en forma de poema: tomar el pincel por el centro con la mano derecha, coordinando la mano con el ojo para el trazo; empapar el pincel con tinta, cuya previa preparación consistió en agregar (o descartar) una cantidad suficiente de agua a la tinta sólida triturada; éste es el modo, método para escribir-pintar en China.

Recordemos que hasta el comienzo del siglo XX no habían ingresado ni plumas ni lápices en China, y escribir a pincel era una muestra de educación y de habilidad refinada⁶⁴⁵. Se cree que la escritura a pincel revela la educación, la autodisciplina, la personalidad y sensibilidad estética; y funciona, en el rango identitario, como el rostro de la persona: inspira, o no, respeto.

El *shūfǎ* está considerado como el reservorio de todo el patrimonio de la cultura china, ya que contiene y relaciona entre sí a la escritura, la historia, la filosofía y le aporta un plus estético. Estudiar *shūfǎ* no es sólo estudiar la historia de la escritura en China, sino que implica estudiar y comprender la filosofía⁶⁴⁶ y la cosmovisión de este pueblo milenario.

De este modo el vínculo más directo -por definición-, delicado y sofisticado a la vez es entre escritura y pintura, y muestra que un producto como la escritura -y su función comunicativa- pudo convertirse en un abstracto arte visual refinado con el paso de los siglos. Quizás una ventaja de los *hànzì* sea que están formados por diferentes **trazos**: puntos, rayas, gotas, líneas, que van dando forma a un bloque de tinta sólido, pero trazado por partes. Esos trazos se ensamblan en un espacio bidimensional y se van combinando con otros trazos, para dar forma a los *hànzì*, siempre siguiendo un orden determinado. Su estructura visual, su representación gráfica debe permitirnos descubrir y decodificar de qué *hànzì* se trata, tarea que no siempre es fácil debido a los gestos de estetización de cada escribiente. La técnica debe ser limpia, clara y firme, ya que el pincel descarga su tinta por presión, lo que hace también que varíen los espesores de cada trazo, otorgándole o negándole cualidad estética; el papel es absorbente,

⁶⁴⁵ Desde la dinastía Han se han instituido exámenes para evaluar el conocimiento de los futuros burócratas del Estado en escritura, poesía, historia y filosofía. La escritura era el medio para expresar bellamente los conocimientos en las demás áreas, y de su dominio dependía el logro del cargo. Esto niveló y “democratizó” el ingreso, ya que al menos en teoría, el hijo de un campesino podía aventajar al hijo de un aristócrata por su escritura. El *shūfǎ* fue un trampolín para las jóvenes generaciones para el ascenso en la sociedad civil y política china durante trece siglos, junto al estudio de los clásicos confucianos. De aquí la costumbre china de juzgar a una persona por su escritura.

⁶⁴⁶ Por cuestiones de tiempo y espacio se nos hace imposible desarrollar las relaciones que mantienen los principios estéticos del *shūfǎ* con el taoísmo y el confucianismo.

con lo que, si titubeamos un instante y dudamos con el pincel tocándolo, lograremos un gran manchón de tinta; pero si no alcanza la presión suficiente, tampoco dejará buenos trazos sobre el papel, ya que éste absorberá muy rápido la tinta descargada. La técnica del *shūfǎ* exige una interacción y coordinación entre el que escribe, su expresión corporal, el dominio de las herramientas y el soporte, además del conocimiento del correcto trazado de los *hànzì*. Además, la clave de la belleza está, no en la repetición exacta de las formas, sino muy por el contrario, **en su variación**: el gesto de la expresión o la emoción personal son determinantes a la hora de valorar un escrito; las libertades que se ha tomado el escritor, sumadas a sus habilidades, hacen que se valore como bella su escritura; es decir, cuando y en tanto *difiere*.

Se cree que el *shūfǎ* vincula nuestros dos hemisferios cerebrales haciendo que trabajen juntos. El izquierdo (verbal, analítico, lineal y lógico) y el derecho (no verbal, sintético, espacial, artístico y holístico) trabajarían en su máximo potencial y de modo equilibrado desarrollando al máximo nuestra sensibilidad creativa. La relación mano-pincel, ojo-soporte exige total coordinación cerebral, y la expresión visual gráfica dará cuenta de esa sensibilidad en los trazos que van dando forma a los *hànzì*, marcan la dinámica espacial entre líneas y proporciones.

Para desarrollar esta tarea, según el *shūfǎ*, existen cinco estilos históricos⁶⁴⁷ para trazar (mucho más) bellamente los *hànzì*. (Imágenes, 11, p. 416).

El *zhuànshū* (篆書, “escritura de sello” o “sigilar”), se divide en *dàzhuànshū* (大篆書 “escritura de sello grande”) y *xiǎozhuànshū* (小篆書 “escritura de sello pequeño”). Se la toma como el más antiguo de los estilos, ya que procede de la escritura en bronce de los Zhou y se la utilizaba para elaboración de sellos personales y oficiales (de ahí su nombre). Estos *hànzì*, aunque parecidos a los de la época del bronce, son más simétricos y regulares, casi cuadrados, de uniformes trazos largos y levemente curvados. Fue la escritura vigente durante la época de “Los reinos combatientes” (*Zhànguó Shídài*-戰國時代, 475-221 a.C.) y los primeros años del reino Qin (221-206 a.C.) donde se unificará la escritura para todo el territorio (“existe China porque su escritura”). Recordemos que el modelo que publicó su

⁶⁴⁷ Véase en Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy, Op. Cit.*, pp. 100- 154.

ministro Lǐ Sī (“*La lista de Cāngjié*”) pasó a constituir la llamada “escritura de sello pequeño”; y se la considera una versión simplificada de la “escritura de sello grande”, pero con trazos bien definidos, redondeados, suaves y sin ganchos. Los caracteres son regulares en estructura y tamaño, y ya se percibe su tendencia a formas más simbólicas; esto le permitió sobrevivir hasta la época moderna en los contextos administrativos (recordando su origen unificador).

El “sello pequeño” es discreto, se escribe de forma regular, en cuadros, parejos y espaciados, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, sus trazos son de grosor uniforme, altos y delgados, básicamente de trazos rectos y curvos sin variación de grosor, son sólidos, simétricos y fuertes, de puntas redondeadas y suaves; a pesar de su formato ondulante la uniformidad de tamaño crea una impresión muy formal y de seriedad. Es de escritura dificultosa y muy lenta, y su alto grado de formalidad y sus reglas estrictas no la hicieron muy práctica, siendo reemplazada por la “escritura de los escribas”.

El *lishū* (隸書 “escritura administrativa”, “clerical” o “de los escribas”) Se cuenta que a finales de la dinastía Qin, el ministro Cheng Miao ofendió al Emperador y fue encarcelado, y aprovechando 10 años de su prisión creó este estilo. Fuera de la leyenda, este estilo ya venía siendo utilizado en Qin y llega a su apogeo durante Han, época de mayor maduración cultural y estética china (desarrollo y uso del pincel, la tinta y el papel, como ya vimos). Se la llama así porque era de uso de empleados y funcionarios públicos en la administración imperial, como una forma de abreviar los dictados, como una especie de taquigrafía. Los escribas Zhou y Qin escribían sobre soportes de superficie duras e irregulares (huesos, piedra, madera, bambú) y sufrían las limitaciones espaciales; cuando esta superficie se expande con el uso del papel, la escritura gana amplitud y extensión logrando así la dimensión estética. A partir de Han pasó a ser la forma más popular y estándar de escritura, debido a sus caracteres más estables y fáciles de administrar en alineaciones por filas, lo que mejoró notablemente la composición. Los pinceles y el papel permitieron una gran variedad de trazos, y mayor expresividad, lo que le agregó a la función comunicativa de la escritura una dimensión estética a la hora de su expresión. Los trazos son variables en grosor, el pincel involucra más a la muñeca y a los dedos, las líneas curvas se reducen y se cambian por rectas, y las esquinas redondeadas se hacen angulares y afiladas, desapareciendo los círculos; la forma de los caracteres varió de alta y larga a una forma corta y ancha, estirada horizontalmente. Su trazo

eminente es el “cabeza de gusano de seda, cola de golondrina” (蠶頭燕尾 *cántóuyànwěi*), que es una línea horizontal que exagera el comienzo y el final de su trazado; estos gestos transmiten solemnidad y antigüedad a lo escrito.

El cambio drástico de aspecto afectó la carga de información semántico-informativa que tenían los caracteres de “sello grande”. El paso de la escritura “sigilar o de sello” a la de los “escribas”, más a la adopción de parte de los Han como su modelo escritural, representan un paso importantísimo en la evolución de la historia de la escritura en China: un paso que abandona toda relación con lo arcaico hacia lo nuevo y convencional.

Tal es así que los textos poéticos y filosóficos se escriben en *lishū* no sólo para transmitir el contenido, sino para demostrar la belleza inherente a esas palabras; así la escritura gana un valor estético estilizado y abstracto. Es un estilo lleno de vida, actualmente los carteles de calle, las portadas de libros y los anuncios se escriben con este estilo por su alto valor decorativo.

El *xíngshū* (行書, escritura semicursiva, literalmente “andante”) Durante finales de Han se desarrolla con la intención de otorgarle más velocidad al gesto de escribir, de ahí parte de su nombre recupera el “correr rápido”, el curso, la circulación de este modelo. Obviamente es un estilo más fluido y rápido que se deriva de la escritura regular, en el que se unen, se enlazan y abrevian libremente en un mismo trazo, los caracteres pintados sin levantar el pincel (de ahí, la velocidad y el correr). Queda a medio camino entre una escritura regular y una completamente cursiva, ya que, aunque los trazos se unen, el conjunto pintado suele ser legible, manteniendo algunos aspectos de la claridad de la escritura regular. Se la utiliza para documentos privados, personales, cartas, notas y apuntes.

El *cǎoshū* (草書, escritura cursiva, de borrador, literalmente “de hierba”) Al igual que el estilo anterior, fue concebida para aumentar la velocidad de escritura; es una variante de la “de los escribas” y del “pequeño sello” pero de forma más abreviada, suelta y fluida. Durante finales de Han coexiste con los demás estilos, siendo un estilo informal y recién en el siglo I a.C. aparecerá como una forma autónoma e independiente. Se la utilizaba como escritura de borrador y funcionaba de manera auxiliar para agregar detalles o datos apurados a lo escrito

en otro estilo. Se lo reconoce por su audacia y su falta de restricciones, y por su exigencia de dominio de varias técnicas; es un estilo muy fluido, simplificado y abreviado en el que se unen libremente los caracteres de un trazo, quitándoles partes para ganar comodidad y rapidez; esto provocó que cada vez se fuera convirtiendo en un estilo muy personal, demasiado simplificado, casi ilegible, lo que lo hizo en muy poco práctico; pero, a la vez, esto lo volvió muy valorable para el *shūfǎ*. Es de movimientos lentos y dinámicas alteraciones de velocidad, con pinceladas secas, lo que les da a sus trazos esa característica continuidad en forma de hierba creciente. Al liberarse de toda regla estricta de trazado su inscripción se parece más a un gesto performativo, a una danza del pincel sobre el papel, que a una escritura, comunicando energía, potencia y velocidad. El uso de la tinta es determinante, ya que de ella y del movimiento del pincel depende el ritmo del trazado; en esto se funda la impresión de la energía y el carácter del escritor. La carga de tinta se realiza una sola vez, y su descarga es veloz, lo que exige una regulación rítmica de los trazos; éstos se van afinando y aclarando al estirarse la tinta y al secarse el pincel, lo que vuelve más ligera a la escritura. Los ciclos rítmicos de carga y descarga de tinta producen un acercamiento del trazo húmedo y pesado al lector, mientras que los trazos más ligeros y delgados crean la sensación de mayor distancia: así se crea un espacio tridimensional en estos trazos. Por estos motivos se lo considera como el estilo que más refleja el estado de ánimo y el espíritu del escritor.

No hay diferencias muy claras y determinantes entre el estilo semicursivo y el cursivo, salvo su facilidad para ser leído. Los grados de vinculación y enlace de lo escrito podrían ser una clave para diferenciarlos, pero como ambos se escriben sin pautas estrictas, esto le ofrece al escribiente que produzca sus propias normas a la hora de escribir, con enlaces que serán tan variables como las singularidades individuales de cada chino que escribe. El grosor del trazo, su tamaño, la posición, sus vínculos y relaciones o la cantidad de tinta quedan a discreción del escribiente. Es él quien decide sobre cómo expresar gráficamente los efectos de sus emociones o sentimientos; por esta razón es que se tomará una pausa antes de escribir, tranquilizará su mente, coordinará su preparación y finalmente proyectará cómo realizar su escritura.

El *kǎishū* (楷書 “escritura regular” o “estándar”). Derivada de la de “los escribas” o la “escritura administrativa”, toma forma a finales de Han con la finalidad de estandarizar,

regularizar y formalizar la escritura, alcanzando su apogeo durante Tang. Estructuralmente se parece a la de “los escribas”, pero es más cómoda y regular, de trazos rectos y angulosos en reemplazo de los curvos y ondulares anteriores; ahora queda establecido el orden de cada trazo, y se distinguen claramente cada uno de otro y los elementos que lo componen. Cada trazo exige un movimiento lento y cuidadoso del pincel, que se levanta del papel con cada trazo, haciendo a estos más largos, alisados y extendidos, con giros y paradas abruptas; la estructura interna de los caracteres es clara y atractiva a la vista, de fácil comprensión y lectura, mantiene un delicado equilibrio con la estética, una apariencia nítida y tenue.

La invención de la imprenta llevó a esta escritura a su máximo de popularidad, desde hace casi unos 2000 años. El hecho que se inscriba en un cuadrado imaginario, le brinda estabilidad de formas y facilita tanto su escritura como su lectura; por esta razón, es el tipo que se utiliza en las impresiones actuales del mundo editorial, el elegido para las campañas de “alfabetización” y para la informática china. Es el estándar ortográfico que se enseña en la sinosfera.

Los chinos dicen que los últimos tres estilos (regular, semicursivo y cursivo) representan las etapas de los movimientos del hombre: de pie, caminando y corriendo. Los dos últimos carecen de cualquier tipo de estándares regulares para su inscripción, lo que le agrega dificultades a su lectura comprensiva, pero mucha belleza a su expresión visual. Queremos decir: un chino encontraría la misma dificultad al tratar de leer comprensivamente los estilos semi- y cursivo con sus enlaces y abreviaturas de trazos, tal como nosotros encontramos algunos inconvenientes en leer un apunte o una nota manuscrita de otra persona hecha en clase, con ejemplo paroxístico en las recetas médicas.

Obviamente para desarrollar el máximo potencial de este arte se necesitan herramientas e instrumentos de materiales acordes.

Los cuatro tesoros (*wén fáng sì bǎo* -文房四宝)

Sería imposible desarrollar un arte sin utensilios, sin herramientas y sin soporte; a esto los chinos lo llaman los “cuatro tesoros”⁶⁴⁸: pincel (*bǐ* 筆), tinta (*mò* 墨), papel (*zhǐ* 紙) y tintero (“piedra de tinta”-*yàn* 硯).

El pincel: desempeña un papel central para el *shūfǎ*, ya que cuando hablamos de trazos podríamos llamarlos *pinceladas*; su característica principal reside en su flexibilidad, y esto depende del material del que están hechos: pelos de diferentes animales (caballo, conejo, cabra, zorros, gatos) que le otorgan diferentes grados de suavidad y firmeza; y un trozo de bambú funciona de mango. La elección del pincel, más suave o duro, dependerá de las habilidades y del estilo de escritura por pintar, de la cantidad de tinta que carga, del espesor de trazo que dibuja, etc. Varían tanto el tamaño, grosor, longitud y materiales; pero deben tener una estructura única, un mechón en forma de cono en la que los pelos largos en el núcleo sirvan de columna a los de la capa externa (que pueden ser de otra clase de animal), mientras los del medio deben ser cortos para retener la tinta, acumulándola para liberarla cuando se le aplique presión sobre el soporte. La flexibilidad del mechón y su redondez le permite girar en todas las direcciones, con trazo firme, de varias formas y grosores; esta versatilidad es la que le da su poder de expresión al pincel chino: **de hecho, pinta y escribe**.

Aunque se supone que se originan en el Neolítico, y se han encontrado pinceladas rojas y negras sobre los huesos Shang antes de ser tallados, la tradición le atribuye su invención al General Meng Tian (c.200 a.C.), de la dinastía Qin. También se señala a la dinastía Han como la época de mayor uso del pincel y papel, lo que provocó la ansiada estandarización de la escritura.

Tinta: para el *shūfǎ* siempre es negra, y la mayoría de los escritores calificados producen su propia tinta moliendo barras, para encontrar su propia consistencia de la solución tinta-agua para un mejor beneficio estético. Las barras están hechas de humo negro de carbón de pino (en general), con hollín de carbón y alguna sustancia orgánica aglutinante (piel o huesos de animales, minerales); se les da forma en moldes de madera y se las deja secar, luego se las raspa contra el tintero y se le agrega agua, hasta lograr la consistencia deseada. Si la tinta queda muy espesa o gruesa, no correrá bien el pincel sobre el papel, y si queda muy aguada

⁶⁴⁸ Véase en Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy, Op. Cit.*, pp. 20-37.

y fina, provocará rayas delgadas y manchadas al secarse rápidamente. Se debe preparar una vez para cada intento, ya que siempre variará en su tono y consistencia, y si la mezclamos, superpondríamos dos tonos diferentes e indeseables en un mismo trabajo; esto se puede hacer cuando se quiere expresar un sentimiento determinado o una emoción envasada en el trazo. Nosotros sólo percibimos un tono de negro, pero los artistas chinos ven varias tonalidades. Aunque está hecha con agua, se impermeabiliza al contacto con el papel; además, resiste más la exposición a la luz que las tintas occidentales, por lo que dura por mucho tiempo, a pesar de los cambios de su soporte. Aquí, el *shūfǎ* pasa a ser el arte de administrar el flujo del agua entintada que se desplaza con el movimiento del pincel sobre el papel absorbente, mientras *sigue la corriente*.

Se cree que un tipo de fluido de color se desarrolló en el Neolítico chino, pero la tinta, roja y negra, aparecerían alrededor del 3000 al 2500 a.C., utilizada por los Shang; y la forma de almacenarla en barras es de la dinastía Han. Algunos pintores pedían a los alquimistas que le agregaran alguna medicina o poción mágica a la tinta para escribir con ese plus mágico; también es común añadirle algún aroma (especias, flores, pino) que invade la nariz a la hora de la molienda.

El papel: debe ser de textura gruesa y absorbente, hecho de fibras vegetales (contra el mito del “papel de arroz”) lo que le otorga buena tracción y tensión superficial al recibir la tinta, no es del todo blanco, no se rasga fácilmente y se conserva crocante mucho tiempo. Según su calidad responde a varias intensidades de tinta mostrando variedad de efectos del agua: un pincel húmedo con más tinta provocará un trazo más oscuro con centro acuoso, y bordes más claros; un pincel relativamente seco con tinta gruesa y espesa barrerá el trazo más rápido, dejando huellas, pequeñas rayas de blanco como efecto.

La tradición más antigua está escrita sobre tiras de bambú o finas tablillas de madera y seda, y fue así hasta la invención del papel alrededor del 105 por Cài Lún 蔡倫, consejero imperial de la corte de los Han; aunque ya existían formas tempranas del papel, a éste se lo considera el responsable de las mejoras cualitativas de los papeles existentes. En el año 95 presentó al Emperador un papel hecho con corteza interior de morera, cáñamo y bambú, más unos restos de trapos y redes de pesca. Logró perfeccionarlo agregándoles una impermeabilización por encolado de almidón de arroz (quizás de ahí el nombre ficticio) y un jugo de hibiscus; de este

modo las hojas quedaban bien encoladas y protegidas contra el moho y la humedad. También fue quien propició su fabricación a gran escala, y por esto el Emperador le reconoció tal tarea nombrándolo con un título aristocrático y lo dotó con una gran riqueza. Sin embargo, el papel no estaba disponible ni era accesible a todos, las familias más pobres escribían sobre hojas de banana, madera, piedra y hasta en la tierra.

El tintero: es un trozo de piedra oscura y maciza, de superficie abrasiva que sirve para pulverizar la barra de tinta sólida; si es demasiado fina, no pulveriza la barra, y si es demasiado gruesa dejará partículas grandes que no serán solubles en agua, perjudicando el trazo. Si es demasiado porosa absorberá el líquido y hará que se seque más rápido la tinta, antes de que se use. Para hacer la tinta se frota la barrita con movimientos circulares, en una leve depresión que tiene en el medio; tiene también una cavidad inclinada donde se mezcla el polvillo con el agua para formar la tinta. El proceso es lento y cuidadoso, ya que de esto depende la calidad de la tinta que se hace; cada pintor decide cómo hacer su tinta según los efectos de tonalidad y consistencia que pretenda. Son de tamaños variables según el gusto del pintor, y son obras de arte en sí mismas, con detalles y ornamentos y delicados tallados.

Los “cuatro tesoros” juegan un rol determinante en el *shūfǎ*, de hecho, no habría *shūfǎ* sin ellos: no habría posibilidad de elevar la escritura a un arte sin el desarrollo de unas herramientas únicas; su tarea consiste en trabajar unidos en una dinámica con el escribiente, que otorga vida a sus ideas, sentimiento y emociones más profundas. A lo largo de la historia se fueron perfeccionando en su elaboración, con mayor calidad y belleza convirtiéndose en elementos decorativos, útiles de escritura-pintura, amuletos, objetos de arte y de colección. El hábil y virtuoso manejo de los tesoros, tanto como el conocimiento de los estilos de escritura y la apreciación de la belleza de lo escrito, se dan por descontado en la cultura china: la elección de los materiales, las dimensiones y el contenido de lo escrito-pintado, y su propósito son interacciones que manifiestan gráficamente las ideas, los sentimientos o emociones del escritor.

Luego de Tang, la época de oro para el *shūfǎ*, la poesía y la literatura, la “escritura regular” marcó el final del desarrollo de los estilos de escrituras chinos; ningún nuevo estilo se creó desde ahí, sólo hubo pobres intentos personales de algunos escritores que no prosperaron.

La historia del *shūfǎ* es tan larga como los devenires de la historia de China, y produjo una inmensa cultura de letrados durante siglos. Si la miramos de cerca aparecen entre sus maestros una gran cantidad de funcionarios del gobierno, poetas, escritores y Emperadores, lo que nos sugiere el estrecho vínculo que asocia a la escritura directamente con el poder (aristocrático o político). Los Emperadores y funcionarios chinos no hablaron -ni hablan- en público para persuadir al pueblo, pero todos sus mandatos e instrucciones se emitieron por escrito y de su puño y *hànzì* (letra): de aquí el largo e histórico vínculo entre la escritura y el poder en China. Los discursos chinos están hechos para ser leídos, **el poder chino no habla, (se) escribe**; pero, además, deben ser escritos por la mano del autor, en alguno de los estilos clásicos y a pincel. Esto autentifica el contenido del texto, dándole la dosis de energía y potencia, mostrando las verdaderas intenciones del escrito y su autoridad social. **Si el poder se escribe, quien mejor escribe mejor maneja el poder**⁶⁴⁹: un buen *hànzì* habla más poderosamente que uno malo (una buena letra es mejor que una mala). En la carrera en el gobierno -desde los Zhou hasta hoy- la “buena letra” (buen *hànzì*) se consideró indispensable para avanzar en los puestos burocráticos: el prestigio social, intelectual y político se juegan en los *hànzì*.

Con esto, no se trata de que los maestros de *shūfǎ* se sintieran atraídos por el poder, sino todo lo contrario: era el poder de turno quien requería de los servicios de estos maestros; este deseo -iniciado por los Shang, y exagerado por Qin- con leves variaciones, ha llegado hasta nuestros días. Gernet nos explica que “La escritura tuvo entonces, sin duda, por función esencial, permitir, en la adivinación y en las prácticas religiosas, una especie de comunicación con el mundo de los dioses y de los espíritus. Se comprenderá la potencia temible que seguramente se le reconocía, y el respeto mezclado de desconfianza que debía de rodear a los especialistas en escritura.”⁶⁵⁰

Desde la primera inscripción (escritura-dibujo) china que se hizo con los fines prácticos de la comunicación y para el grabado en la memoria de los registros administrativos, esta

⁶⁴⁹ Lo mismo ocurre en el ámbito de la religiosidad, donde el peso de las palabras (encantadas) está en lo escrito, no en la palabra hablada. Las oraciones o pedidos se escriben en un papel, que luego será quemado o enterrado, a la espera de su cumplimiento. Actualmente se entierra algún pedido de buen futuro en los cimientos de una nueva construcción, y se continúan pegando carteles de buenos augurios en puertas o ventanas de entrada a edificios por inaugurar.

⁶⁵⁰ Gernet, J., “China”, en Cohen, M. & Fare Garnot, J., *La escritura y psicología de los pueblos, Op. Cit.*, p. 30.

escritura alcanzó sus cumbres máximas estéticas a lo largo de miles de años. Hasta bien entrada la época Tang el *shūfǎ* no había tenido tratados teóricos ni era considerada un arte; será con el intenso trabajo crítico y teórico de los maestros del *shūfǎ* que esto comenzará a cambiar, y se estabilizarán y tabularán en manuales los cinco estilos. Actualmente todos los estilos están activos y la elección por uno de ellos depende de qué sentimientos, emociones o ideas, del temperamento, la filosofía personal y el estado de ánimo que el escribiente quiera expresar.

Pintar la poesía, escribir la pintura

“Yo hablo con mis manos, tú escuchas con tus ojos”

Shi Tao

Arribados a este punto dudamos sobre si este apartado debía ir al comienzo del capítulo o justo donde está, en su final. Pensar el inicio como conclusión es parte de las derivaciones del *arte del reposo*, que es la característica de todo el arte tradicional chino. Claramente este arte hace referencia directa al taoísmo (del que ya nos excusamos antes) y su modo de expresión mediante el fluir natural y su ritmo orgánico en un mundo en perpetuo devenir.

La escritura en China siempre estuvo rodeada del misterio de la mántica, del enigma de los augurios del futuro, de una fuerza oracular y profética que la hizo plasmarse de modo orgánico en soportes orgánicos: algo vivo sobre algo muerto, como si la superficie pudiera servir de conexión con ese otro mundo desconocido y temido de los muertos. Y lo más vivo para graficar que tuvieron a mano fueron los dibujos pictográficos, lo más cercano a la cosa misma, que, aunque estilizados, guardaban cierto grado de carácter mágico-religioso. “Hay una magia del dibujo como la hay de la palabra. Hasta el punto de que no es imposible que al principio la escritura no haya sido lo que para nosotros es -una especie de calco de la palabra-, sino, en el plano de las prácticas mágicas y religiosas, un modo de acción paralelo y diferente.”⁶⁵¹ El dibujo, que acaba estilizándose en un *hànzì*, es un modo de aprehensión de la esencia de los seres tan eficaz como la palabra que los nombra. De esta concepción ritualista de la escritura se sigue que sea el Emperador de turno quien cuide y detente la norma gráfica, convirtiendo a la escritura en un tema de Estado (véase Qin). Pero, además, como

⁶⁵¹ *Ib.*, p. 28.

esta escritura es el conjunto de todos los *hànzì* -o símbolos- que representan y evocan a todos los seres del universo; y como una de las funciones del Emperador era que ponía y disponía del privilegio de poner nombres y rangos, la escritura no podía ser modificada siguiendo antojos personales. Sólo el Emperador (poeta y pintor-escribiente) está facultado para quitar o agregar nuevos *hànzì* para la circulación, ya que es casi lo mismo que crear nuevas cosas para un mundo nuevo. Nuevamente nos aclara Gernet “El prestigio de la escritura explica sin duda, en su originalidad, esa institución específica del mundo chino que constituyen los mandarines: los funcionarios chinos se definen antes que nada como letrados, calígrafos, gente hábil para hacer composiciones literarias y escoger apelativos -o, mejor: signos- eficaces y benéficos. Es sorprendente para nosotros que, gracias a las virtudes calificadoras de la escritura, a la destreza a la hora de trazar y de ordenar el contenido textual, se concibiera en China la valoración para ocupar cargos en el gobierno; pero más asombro causa que ese poder político estuviera atravesado por los actos rituales, mágico-religiosos y poéticos que se materializan a través de la escritura. (Imágenes, 12, p. 417).

Observamos sin dificultad que el dibujo pintado de cada *hànzì*, en cualquiera de los estilos, pasa a ser un caso ritual del poder político-religioso, del arte visual y de la poesía, ya que se destina tanto a la mirada como a la lectura, a la mano como al ojo⁶⁵². Obviamente que esta poesía le habla de formas diferentes al ojo y al oído, con lo que debemos reponer, recuperar y restaurar el valor gráfico de la poesía escrita en *hànzì* que se pierde en la lectura oral: la poesía china surge tanto de los sonidos que la componen como de sus *hànzì*, como composición gráfica y espacial.

Ya hemos visto que los *hànzì* se forman ensamblando y enlazando trazos sobre un cuadrado imaginario bidimensional, y que siguen patrones estructurales de formas y composición para regular el equilibrio estético y semántico. Cada *hànzì* debe ser construido con trazos correctamente colocados para que logren belleza, elegancia, delicadeza corporal, una determinada postura y movimiento vital: la forma en la que se escriban afectará la forma en que se leerán. A estas unidades básicas y esenciales que componen un *hànzì* lo llamamos *trazo* (*bǐhuà*- 笔画). Son líneas que se hacen con un solo movimiento de la mano, sin levantar

⁶⁵² Véase Fong, Wen, & Murek, A., *Words and images: Chinese poetry, calligraphy and painting*, Princeton, The Metropolitan Museum of Art New York, Princeton University Press, 1991.

el pincel del papel y que varía en sus formas (recto, curvos, ondulantes, puntos) y longitud (largos, cortos, anchos, finos, delgados); cada uno de ellos tiene un nombre, pero hasta que no aparecen combinados entre sí no significan nada en sí mismos. Para su modo de relación hay que tener en cuenta tres elementos: el orden, el número y la forma; de la combinación de estos elementos se garantiza la ordenación de los *hànzì* en los diccionarios. Se supone que hay alrededor de 30 trazos, pero todos se formarían de 8 trazos básicos y principales⁶⁵³; cada uno se traza de un determinado modo, una dirección, un orden y un tamaño correcto, y aprender esto es importante no sólo por una cuestión estética, sino por una práctica: para leerlos y comprenderlos, para inscribirlos rápido y para poder contar sus trazos y buscarlos en un diccionario. Se debe tener cuidado al escribir los trazos ya que muchos *hànzì* sólo se diferencian en un solo trazo, y un olvido o un agregado no tiene sólo una consecuencia estética, sino semántica.

Recordemos que el pincel exige una ejecución decidida y rápida, sin posibilidad de vacilaciones ni retoques, dado que el papel es muy absorbente y desparrama en un manchón la tinta que le roba al pincel mientras éste no se mueva con un trazo. En general, los trazos rectos, levemente curvados hacia abajo, son lo más fáciles de trazar, y los circulares-ondulantes los más complejos. El movimiento de estos trazos se orienta de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, y gracias al ritmo, a las variaciones de dimensión de los trazos y las diferentes densidades descargadas de tinta, se logran diferentes efectos estéticos.

Su balance, su equilibrio estético en los trazos, revela el equilibrio mental, psicológico y emocional del escritor; el desequilibrio gráfico no sólo atenta al goce ocular, sino también a su comprensión. Para mantener este balance los trazos no siempre deben ser inscriptos en un cuadrado exacto: esto se conoce como el principio del equilibrio asimétrico; un peso desigual de trazos de diferentes grosores y consistencias, que se balancean dinámicamente sobre un centro; este movimiento es el que le otorga gracia, equilibrio activo y armonía. La uniformidad de los ángulos y las distancias, mientras el *hànzì* mantiene su posición de equilibrio e impulsos, hacen que el texto se muestre como un todo orgánico, sin conflictos, como algo que tiene vida. **Se trata de otorgarle belleza tanto a la forma como al contenido.** Además, debemos aclarar que el contenido de la escritura está determinado por el propósito

⁶⁵³ Véase en Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy, Op. Cit.*, pp. 50-83.

de ella. Y aquí las reglas no ayudan tanto como la buena experiencia, el refinado gusto, la observación y la práctica.

Las llamadas *tres cuerdas* o *perfecciones* (*sānjué* 三絕)⁶⁵⁴, muestran el vínculo intercambiable entre la pintura, la escritura y la poesía como formas elevadas del arte chino. Las tres están unidas por el hábil uso del pincel y el resto de los tesoros. Como vimos antes, los *hànzì* poseen una potencia plástica propia y llegaron a desarrollarse en un arte singular: el *shūfǎ*; la poesía necesita de los *hànzì* para expresarse, y el poeta-pintor-escritor utilizará todas las posibilidades que le brinda el *shūfǎ* para transmitir sentimientos o emociones en tono poético: nuevamente se trata de expresiones de belleza de formas y de contenido; su expresión en la lengua popular “dentro de un poema hay una pintura, y dentro de la pintura hay un poema”, lo deja más que claro. El silencio del trazo, la mudez del *hànzì* hasta su pronunciación, la articulación de ese silencio y la palabra en la poesía, y el silencio de la pintura hablan de modo integral de todas las emociones, ideas y sentimientos -espontáneos e inmediatos- que se quieren transmitir.

Claramente en China la pintura y la escritura están ligadas de manera esencial desde sus comienzos, en un vínculo mucho más estrecho y natural que en otras formas de escritura: **su inmediatez**, la flexibilidad plástica que ambas tienen. El verbo que las nombra, la mano y su trazo, la figuración, las técnicas y los materiales son exactamente los mismos para escribir que para pintar; ambas son monocromáticas, pero utilizan una gran variedad de tonos, matices y gradaciones de grises. Ambas deben ser rítmicas, acompasadas, constantes; pero la pintura descansa en la expresión de la belleza del tema, mientras que el *shūfǎ* descansa en su propia belleza de forma.

Siendo la gran mayoría de los poetas grandes maestros del *shūfǎ*, su misma composición “poesía” reúne en sus gestos el arte de graficar, con todas sus marcas de subjetividad; y, además, en el mismo soporte suele aparecer un objeto figurado (ave, animal, planta, montaña) como si esta realidad estuviera siempre escrita de antemano: el *hànzì* y las cosas flotan leves en el mismo espacio poético-visual. Como si esta dimensión estética y artística que contienen los *hànzì* trascendiera tiempo y espacio; o, más sugerente aún, los suspendiera en una *epojé*.

⁶⁵⁴ Fong, Wen, & Murek, A., *Words and images: Chinese poetry, calligraphy and painting*, *Op.Cit.*, pp. 11-21.

Como en un gesto cargado de magia, cada *hànzì* que trazamos se *incorpora* a la esencia de los seres que intentamos representar; y también, en cada uno de ellos, en la totalidad del trazado que forma un texto, han quedado huellas autográficas de nosotros.

Para el chino el lenguaje y las imágenes visuales son dos formas no muy distintas de expresión, con las que se puede expresar una imagen (verbal) mediante un *hànzì*, reforzándolo con un pequeño poema trazado a pincel: las tres cuerdas son tres modos de percibir la unidad. El eslabón que las une es el *pensamiento visual*⁶⁵⁵ que debe balancearse con la experiencia emocional del momento, lo que eleva a cada una de las cuerdas de manera singular y como conjunto armónico. Se trata de producir un modo de conocimiento diferente, aprovechando al máximo los recursos de las tres artes, lo que otorga fluidez y armonía; no existe tensión alguna entre palabra-imagen-cosa ya que el punto de vista cultural chino es holístico. Además, el *hànzì* permite que esos guiones se vuelvan permeables -más que sucesivos- lo que le agrega una rica complejidad al planteo estético-ontológico de *las tres cuerdas*: un modo diferente de valorar y pensar est-éticamente. Un pincel que pinta una palabra y que escribe una imagen nos amplía y aumenta no sólo nuestros marcos cognitivos, sino que derriba nuestros cercos expresivos emocionales. Y será la poesía la forma de escritura más privilegiada por este modo de considerar a la palabra en su sentido pictórico.

La permeabilidad de la imagen entre lo intelectual y lo emocional permite al modo de escribir chino una expresividad que no corre tanto por vía del lenguaje fónico, sino más por vía del escrito. Esta porosidad posicional le permite al *hànzì* -como unidad móvil- impregnar a las demás unidades con su sentido, sin anularlos, sin aplastarlos ni tacharlos: enriqueciéndolos al incrementar su propio sentido. Esta simbiosis permite que cada uno de los *hànzì* se exprese como unidad singular, y como unidad de grupo, y esto se logra por medio de la vista (más que con el oído, que no capta estas asociaciones). Recordemos el carácter de la escritura: no reproduce sonidos, sino evoca ideas o cosas; y son éstas las que se van uniendo para construir una frase, un verso, a la vez que mantienen su independencia, como si fuera un mosaico. Y en medio de este proceso, el poeta chino se nos muestra como un delicado y sutil testigo de esto, casi ausente.

⁶⁵⁵ Para un desarrollo occidental del tema, véase Arnheim, R., *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986; y *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1997.

Nuestro ejemplo (tomado de Fenollosa)⁶⁵⁶ claramente demuestra que la poesía china apunta más al ojo que al oído, ya que pueden ser vistos/leídos silenciosamente uno tras otro, en la misma sucesión que marca el orden del pensamiento chino (¿archiescritura?). Sólo tres *hànzì* para exponer el movimiento de esta escritura:

人(humano) 見 (ver-mirar) 馬 (caballo)

Tres gestos de una mano china que tratan de reproducir una imagen viva, en movimiento y una transición de un *hànzì* al otro; como una taquigrafía de las operaciones de la naturaleza⁶⁵⁷. En una lengua como la nuestra, dominada por la palabra fónica, no existe una relación directa y natural entre las cosas y sus signos: todo depende de una arbitraria convención. Lo que el chino nos muestra en su sugerencia natural, es que primero está **el humano** (sin género, sin caso, sin número), parado sobre sus dos piernas; luego viene **un ojo**, que se mueve por el espacio caminando sobre sus dos piernas; y en tercer lugar **un caballo** parado sobre sus cuatro patas. La idea/imagen se podría reducir a **piernas**, lo que le agrega al dibujo una movilidad continua, un desplazamiento de un *hànzì* a otro, caminando o trotando por todo el espacio poético de inscripción. La poesía china “Habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos.”⁶⁵⁸

Si recordamos que cada *hànzì* no representa una cosa, sino sus funciones, un poema chino nos ofrece una idea verbal de acción continua y natural: el ojo chino ve el nombre y su función como una sola *cosa*; cosas en movimiento y movimiento de las cosas: ese es el carácter de la poesía china. Es que “Como la naturaleza. Las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que *cosa* y *acción* no están formalmente separadas.”⁶⁵⁹

Una ventaja es que con los *hànzì* tenemos siempre visible la “etimología”, ya que el primer *hànzì* que inaugura un poema mantiene un impulso creativo que impregna al siguiente, y éste al otro y así sucesivamente, sin pérdidas visibles auráticas en esta reproductibilidad de sentido y resignificaciones. Se trata de “Eliminar lo gratuito y arbitrario de todos los niveles

⁶⁵⁶ Fenollosa, E./ Pound, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977.

⁶⁵⁷ Cfr. con trigramas del *I Ching*.

⁶⁵⁸ Fenollosa, E., & Pound, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977, p. 34.

⁶⁵⁹ *Ib.*, p. 44.

del sistema, 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: tal es, al parecer, la orientación constante de los chinos.”⁶⁶⁰

El pensamiento poético chino reúne el máximo de significado en una frase de pocos *hànzì*, concentrando en el interior de ellos todas las resonancias posibles que se dan entre palabra escrita y cosa, y su sucesión indefinida. Un *hànzì* no se superpone al otro, sino que injerta una de sus partes para brotar en esa segunda instancia; todo esto sin atentar contra el delicado equilibrio de la armonía china. Examinemos este otro ejemplo: si quisiéramos comenzar un poema con “el sol sale del Este”

日(sol) 昇(surgir) 東 (Este)

Primero un luminoso y brillante **sol**, que se tensa con el *hànzì* final (**Este**) porque aparece enredado entre las ramas de un árbol; y en medio el verbo: **surgir**, elevarse, emerger, que aumenta y potencia la homología gráfica: un sol sobre el horizonte. Aquí ni siquiera hay necesidad de “piernas” para reasegurar el movimiento, un movimiento de traslación solar que atenta contra nuestra heliotropía etnologocéntrica.

La sucesiva resonancia visual y gráfica vibra ante nuestros ojos, y “La riqueza de la composición en caracteres hace posible una selección de palabras en las que una sola resonancia dominante colorea cada plano de significado.”⁶⁶¹ Quizás sea esta la cualidad más notable y significativa no sólo de la poesía, sino de todo el lenguaje chino: lo poético de éste recae en su materialidad escrita, en el modo de construcción de sus *hànzì* y en cómo estos resuenan unos en otros sin hacer serie. Su presencia física y carga gestual, más la evasión de la rigurosa linealidad espacial, permitieron que el *hànzì* se expanda resonando y contagiando parte de su significación a los significados de los demás ocupantes de ese territorio: el *hànzì* estalla y rebasa su acto de significancia en la poesía.

Esta característica se debe a que -como ya hemos visto- cada *hànzì* está compuesto por un número determinado y restringido de trazos, pero sus combinaciones son sumamente variadas; a lo que hay que sumarle esta resonancia que les permite una *ars combinatoria* y

⁶⁶⁰ Cheng, F., *Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, p. 13.

⁶⁶¹ Fenollosa, E., & Pound, E., *El carácter de la escritura china como medio poético, Op.Cit.*, p. 62.

transformadora a medida que acontece el sentido: “Trazos imbricados con otros trazos, sentidos implícitos en otros sentidos. En cada signo, el sentido codificado nunca logra solapar del todo otros sentidos más hondos, siempre dispuestos a brotar; y los signos en su conjunto, formados según exigencias de equilibrio y de ritmo, revelan un verdadero manojo de ‘rasgos’ significativos: actitudes, movimientos, contradicciones buscadas, armonía de los contrarios y, a fin de cuentas, *maneras de ser*.”⁶⁶²

Un sistema de escritura (como concepción del signo) que, desde su antiquísimo origen adivinatorio, ha vinculado la escritura manual elevándola al *shūfǎ*, con la pintura y la poesía como prácticas significantes que organizan relaciones, que no cesan de provocar actos de significancia. No sólo porque la escritura sea el vehículo de estas prácticas, sino porque ella es el modelo que opera en el sistema que las constituye como sistemas.

Observemos este último ejemplo: “El terraplén de los hibiscos⁶⁶³”, un poema de Wang Wei⁶⁶⁴ (王維 701-761) poeta chino de la dinastía Tang. El poeta aprovecha el sugestivo poder visual de los cinco *hànzì* alineados para iluminar la relación interna entre las “cosas”, la continuidad de una en otra, y las resonancias gráficas al leerlo.

木 末 芙 蓉 花 = árbol-rama/punta-hibisco-flor

Sería algo así: “En la punta de las ramas, flores del hibisco”; partimos del proceso de expansión de un árbol 木 desnudo, y rápidamente vemos sus efectos en su copa, algo naciendo en la punta de sus ramas, 末. Pero debemos detener el fluir vegetal un momento: es

⁶⁶² Cheng, F., *Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china, Op.Cit.*, p. 14.

⁶⁶³ Aunque a este poema se lo suele nombrar “El terraplén de los hibiscos”, cuando en el primer verso dice claramente **hibisco** (芙蓉 *fúróng*), que es conocido como “rosa china” o “rosa de algodón”, se lo traduce equivocadamente por “magnolia”. Para los chinos el hibisco es símbolo de bienestar y abundancia.

⁶⁶⁴ Fue famoso por su poesía y su pintura, que muchas veces es muy difícil de separar; obviamente muy habilidoso en *shūfǎ*. Han sobrevivido unos 400 de sus poemas, pero de sus pinturas ninguna de las que existen se puede autenticar. También fue un músico muy talentoso y un exitoso funcionario judicial. Su Shi (蘇軾 1037-1101) uno de los grandes escritores chinos e importante pintor y calígrafo, dijo de él: “La calidad de los poemas de Wang Wei se puede resumir como, los poemas tienen una pintura dentro de ellos. Al observar sus pinturas se puede ver que, dentro de la pintura hay poesía.”

que este también se usa -por extensión- para sugerir “un efecto”, “un resultado” (本末 *běnmò*: causa y efecto) y también “la última etapa”, “la conclusión”; esto no hace más que reforzar la imagen y la significancia que está aprovechando el poeta como recurso estético y ontológico. En esa extremidad nos aparece un **hibisco** (芙蓉) que no deja de mantener el *hànzì* 末, pero debajo de 艹 (*cǎo*-hierbas, césped), un modo leve del brotar, de un pequeño capullo; que se repite en el segundo, y en el tercer y último *hànzì*, donde el capullo estalla en floración: **flor** 花 (*huā*) como momento *concluyente* de aquel árbol pensado como proceso: su florescencia.

Además de todo este despliegue de potencia vegetal, Wang Wei juega también con la intromisión, que se asoma por detrás de los *hànzì*, de un cierto **alguien**: 人/ 亻 (*rén*-ser humano). Pareciera que se esconde, enredado detrás de las ramas 末; y luego aparece en medio de 芙 (艹手人: hierba + mano + humano); en el cuarto recién podemos verle el 容 (*róng*- rostro) que se abre al florecer como un capullo, y habla a través de su 口 (*kǒu*- boca); y por último todo el proceso de transformación de ese ser humano: 化 (*huà*: humano + cuchara/herramienta = cambiar-transformar-llegar a ser) que ha participado activamente en la transformación de una cosa a otra, casi como una experiencia mística y concreta: su *humanescencia*.

Wang Wei sólo necesitó cinco *hànzì* para demostrar gráficamente un proceso de florecimiento de un hibisco y la transformación de un *cierto alguien*. Un ejercicio pleno de contemplación en el que es muy difícil separar quien contempla de lo contemplado (por obvias razones no debemos enunciar aquí un sujeto observando a un objeto); quizás sea el mismo Wang Wei quien vive intensamente la experiencia de eclosión arbórea *desde adentro*. Y en su doble habilidad y arte de poeta/pintor parece ordenar pictóricamente los *hànzì*, y viceversa, regalándonos así un tratado de ontología estética, de cosmovisión y ética china: *las cosas cambiantes*.

Cada maestro de *shūfǎ* mientras escribe -como poeta y pintor- actualiza gestos inmemoriales y les da un ritmo nuevo, los trae nuevamente a la vida; esto no hace que olvide que está tratando con signos, que el texto que traza tiene un significado: por eso la elección del texto no es gratuita, los preferidos suelen ser los textos poéticos. El maestro de *shūfǎ* no hace una mera “copia” del poema, sino que trata de revivirlo con cada gesto cargado de su energía personal, el ritmo vital y la energía inherente a cada *hànzì*; más que una rescritura es un ritual de recreación, en el que se restablece a los *hànzì* su originaria función adivinatoria y creadora de mundo.

Transición: botiquín chino, remedios japoneses

Una cita a pie de página que hace Derrida, retomando la palabra de *Mao Zedong*, nos permite el ingreso al maravilloso, tradicional y remoto mundo de una farmacia china: “Echad un vistazo a cualquier farmacia china y veréis armarios con innumerables cajones, cada uno provisto de una etiqueta: aligustre, rehmania, ruibardo, dondiego y todo lo que queráis. Este método ha sido adoptado también por nuestros camaradas. En sus artículos y discursos, en sus libros e informes, utilizan primero las cifras chinas en caracteres mayúsculos; luego las cifras chinas en caracteres minúsculos, luego los signos cíclicos y los doce signos del zodiaco chino, luego también las letras mayúsculas A, B, C, D, las letras minúsculas a, b, c, d, las cifras árabes ¡y qué sé yo qué más! ¡Nuestros antepasados y los extranjeros crearon, por suerte, tantos símbolos para nuestro uso que podemos abrir sin ningún esfuerzo una farmacia china!”⁶⁶⁵

En estas farmacias chinas (*yàodiàn* 藥房⁶⁶⁶: droga/medicina/veneno + tienda), que deberíamos precisar más con el lenguaje como *herboristerías*, hay un armario que llega del piso hasta el techo, con muchas filas de meticulosos y delicados cajones bien organizados y clasificados. Se trata del *baizigui*, (百子櫃 100/innumerable + niño + gabinete/mueble) o “armario de los cien hijos”, que es un mueble que consiste en más de un centenar de cajones.

⁶⁶⁵ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 37.

⁶⁶⁶ Debemos señalar que *yào* 藥, cuyo radical superior, como marca significativa, es hierbas, “llamativa y casualmente” mantiene el mismo ¿doble sentido? que tiene el *phármakon* griego: en chino significa droga/medicina/farmacia, y aplicar una medicina tanto como envenenar a alguien.

Su distribución permite la rápida localización de las hierbas de uso más frecuente en las recetas (las de mayor consumo ocupan los lugares más accesibles). Cada uno de esos pequeños cajones tiene un rótulo con un *hànzì* que permite clasificar su contenido, y esta clasificación formal a través de éstos, vincula la capa *exterior* de ese *hànzì* con el contenido *interior* y las conjunciones íntimas del *phármakon*: “Esas dos repeticiones se refieren la una a la otra según la gráfica de la suplementariedad. Es decir, que no se puede ‘separarlas’ a una de otra, pensarlas por separado, ‘etiquetarlas’, que no es posible en *la farmacia* el distinguir el remedio del veneno, el bien del mal, lo verdadero de lo falso, el interior del exterior, lo vital de lo mortal, el primero del segundo, etc.”⁶⁶⁷

¿Cómo sería posible recordar el nombre de más de 100 hijos para evitar el riesgo de morir envenenado? ¿cómo relacionar esas etiquetas, esos nombres, con un rostro, una identidad singular, un cuerpo? La obsesión china por la clasificación le exige al *hànzì* que se exprese desde su potencia gráfica y su contenido semántico visual, y luego se manifieste desde la voz que lo habita. ¡Muéstrate! Y revela, en la profundidad del cajón, qué remedios y qué venenos lo habitan y le dan su espesor lingüístico; ¡háblame! y libera el tejido oral encerrado en ese cajón clasificatorio, para poner en movimiento las infinitas combinaciones entre la superficie del *hànzì* de la etiqueta y los sonidos que lo nombran, para responder “...al buen orden y la buena circulación, la buena ordenación de sus productos controlados, clasificados, dosificados, etiquetados, rigurosamente diferenciados en remedios y venenos simientes de vida y simientes de muerte, buenas y malas huellas.”⁶⁶⁸

Cada rótulo en estos cajones guarda un *phármakon* y del talento del farmacéutico chino (para leer y para nombrar) depende su función: remedio o veneno. Pero lo desmesurado del chino se manifiesta en que su farmacia y su *baizigui*, como el *phármakon*, no tiene fondo. Y la dispersión de sus *hànzì* será tan rápida que volará a través de Asia con la potencia eólica del verbo.

Desde el punto de vista lingüístico al chino se lo considera como una *escritura de las palabras*, donde cada signo representa no una letra, sino una palabra; y siendo el chino una lengua monosilábica tenemos que su escritura es una continuación de largas cadenas de

⁶⁶⁷ *Ib.*, p. 257.

⁶⁶⁸ *Ib.*, p. 255.

palabras-sílabas, pero que no son fácilmente comprensibles sin su lectura visual. Aquí vemos actuando el *efecto gramatológico*, que, según lo interpretamos, no efectúa un cambio invirtiendo las valoraciones de la escritura *sobre* el habla, en este caso concreto; sino que este efecto nos desvía a pensar ese otro modo de valoración y de copertenencia de la escritura en relación directa con el habla, como su modo de ratificación y validación: **el chino necesita de la escritura para confirmar lo dicho por el habla**; “...el chino muestra bien que la escritura nació del complemento de dos sistemas: el de los ‘mitogramas’ y el de la linealización fonética. La adaptación, un poco forzada y muchas veces laboriosa, del chino al fonetismo, y el hecho de que, finalmente, responde relativamente bien a ello, han preservado bajo una forma particular la anotación mitográfica y no simplemente el recuerdo de un estado ‘pictográfico’”⁶⁶⁹ El chino se muestra y habla.

A esto hay que sumarle otra característica: cuando el chino quiere escribir su “palabra” y su concepto de calma, tranquilidad, paz (安 *ān*) sitúa una mujer bajo un techo, y esto no sólo abre una perspectiva mitográfica (ya que no corresponde ni a la transcripción de un sonido, ni a la representación pictográfica de una acción o cualidad) sino que se trata de una operación de articulación de dos imágenes que nos explican todo un contexto étnico y sociocultural, estético y ético a la vez. Si pensamos, limitadamente, a la pictografía como una sucesión de dibujos para sugerir acciones o señalar objetos, sólo describiríamos la mitad de lo que está operando en el *hànzì*; la información que falta es su carga fonética, que reduciría y restringiría drásticamente la potencia de sentido del signo. Y la posibilidad de hacerles estas adaptaciones a la lengua china radica justamente en este doble aspecto: su valor ideográfico y su valor fonético son tan complementarios y extraños uno frente al otro, que han podido ser modificados fuera de China por otros sistemas de notación, cuyo fonetismo no tiene absolutamente ninguna relación con el chino. Esta operación es la que acontece con las adaptaciones/traducciones/apropiaciones que la lengua china recibió a lo largo de su historia y en la extensión del continente asiático: la sinoesfera.

El caso eminente de esta operación, para nosotros, es el japonés: el *préstamo* se hace sobre el plano estrictamente ideográfico, y se *rellena* con el fonetismo nipón; los *hànzì* abandonan

⁶⁶⁹ Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, Op.Cit., p.202.

su carga material fonética china y sirven como un caparazón material gráfico para que los japoneses los pronuncien en su lengua. Quizás lo que los japoneses le hacen al *hànzì* es inversamente similar a lo que los chinos Shang les practicaban a sus tortugas: un modo de grabarles un grafo para que pudieran decir lo que aún no se sabía cómo decir. No olvidemos que los *hànzì* traen consigo la totalidad de una cosmovisión pluridimensional, como señalamos antes; y que esto pasa solapadamente al universo en formación de los japoneses, como pequeños caballos de Troya, repletos de una serie de flexibles imágenes y todo un juego de asociaciones significativas que ellas sugieren.

Cuando estos *phármakos* abandonaron la farmacia china para diseminarse por Asia, y fueron recibidos por los japoneses, tuvieron que realizarles una serie de riesgosas operaciones: examinar el contenido de cada uno de los incontables cajones, y clasificar en los sonidos de su lengua-otra a cada uno de esos *phármakos*. Quizás con el más peligroso y único modo posible: probarlos con la punta de su lengua: ¡muéstrense! pero en silencio. En el mismísimo pasaje entre farmacias, del *hànzì* 藥房 (*yàodiàn*) al kanji 藥屋⁶⁷⁰ (くすりや *kusuriya*), vemos ese arriesgado e incierto ademán que nos instala en el mismo momento en que se construyen los primeros cajones mitográficos sin fondo del *baizigui*, para guardar en su interior los *phármakos* chinos y todos los que se vayan agregando desde las diferentes fonéticas asiáticas; y nos hace rumiar que “Pensado en esa reversibilidad original, el *fármacon* es el *mismo* precisamente porque no tiene identidad. Y el mismo (es) como suplemento. O como diferencia. Como escritura.”⁶⁷¹ Y justamente eso no es otra cosa que el mismísimo pasaje del *hànzì* al kanji. O el acto de escribir.

⁶⁷⁰ Aprovechando un gesto deconstructivo queremos detenernos un momento en este pasaje: con 藥屋 a diferencia del chino, el japonés conserva el primer kanji, variando el trazado gramatológico del segundo, 屋: cadáver + alcanzar/proceder = establecimiento, tienda, local, alguien que vende algo. El *hànzì* queda suprimido por su significado más reducido y reclusorio para el japonés: 房: celda, claustro de un monje, habitación. El gesto de *différance* es minúsculo al ojo y a la mirada gráfica: el pasaje del *hànzì* 尸 “puerta” al kanji 尸 “cadáver”; y bajo estos el *hànzì* 方 “dirección, orientación, lugar” y el kanji 至 “llegar, proceder, alcanzar, resultar en”. Ambos bloques de signos tienen el sentido de “farmacia”, y no habría diferencia alguna sino hubiera mediado una diseminación diferente en el gesto gramatológico que se inscribe del *hànzì* al kanji. La carga semántica y gráfica nos exige un ejercicio de lectura significativo; y acaso, ¿no es eso la escritura?

⁶⁷¹ Derrida, J., *La diseminación*, *Op.Cit.*, p. 257.

El *shodō* (書道): de las reglas chinas a la subversión japonesa

“Escribir no es solamente una actividad técnica, sino también una práctica corporal de goce.”

R. Barthes, *Variaciones sobre la escritura*.

La escritura a-islada

Se supone que alrededor del 600 ingresa el *shūfǎ* a Japón, cargando con él toda la tradición china; rápidamente se convierte en una de las materias esenciales para la refinada educación artística de la élite gobernante y aristocrática, que se inician en este arte copiando las poesías chinas. A este se lo conoce como *karayōu* (唐 様, lit. “estilo chino” o “estilo Tang”). Pero pronto surgirá el problema de representar algunos sonidos de la lengua japonesa que no aparecen en esos textos, y este será el comienzo de la reposición de esta falta con el agregado de la escritura propiamente japonesa: el *wayōu* (和 様, lit. “estilo japonés”) que está profundamente arraigada en la estética japonesa. *Incipit shodō*. (Imágenes 13, p. 418)

Como ya es costumbre, interrogaremos con gesto gramatológico el cambio que le provoca el japonés a este arte, que superficial y apuradamente, parecieran ser exactamente iguales. Preguntarles a los kanjis es un primer momento de la respuesta: el *shūfǎ* (書法: mano-pincel-ojo + regla, método, principio, estándar, modelo) y el *shodō* (書道: mano-pincel-ojo + tao); creemos que aquí “*tao*” referiría directamente al *hànzì* (como unidad concentradora y sintetizadora de cultura), con el ademán de señalar aquello que les faltó a los chinos para desarrollar un modo más flexible y dinámico de construcción de subjetividad, reemplazándolo por un estamento rígido y normativo.

Lo más curioso y sugerente es que los japoneses utilicen un kanji/*hànzì* -marcando con esta “/” porosa, el efecto fluido de traslado y de apropiación- que nos sugiere un gesto casi de corrección y cortesía gramatológica: sugerirle al mundo chino que en las entrañas de su génesis cultural disponen de un concepto tan complejo, orgánico y logrado como el de “*tao*”;

y que éste puede ser usado para calificar, con su herencia ontocosmológica, ética y estética, a la particular modalidad en que los japoneses han elegido para escribir(se).

Del otro lado de la “/” nos resta indicar la alteración sobre los métodos, que apuntan a diversos objetivos: el chino a la correcta y bella forma de escribir-pintar, organizando espacialmente el correcto trazado de sus *hànzì*; el japonés, **apelando a un modo existencial de pensarse y construirse como una obra de arte escrita-pintada a través de los kanjis**. Para nosotros es evidente que la diferencia reposa en los diversos trasfondos culturales de formación subjetiva (a pesar de que el japonés esté tan influido por la cultura china), y es la divergencia entre el tradicional normativismo confuciano -regulador, sistemático, exterior-, y el sentido de arte elaborado en el zen, como modo de construirse estéticamente uno-mismo: una estética de la existencia.

El término *shodō* para nombrar la escritura japonesa queda desbalanceado, en su segundo kanji, por un gesto desmesurado de expropiación de la herencia cultural china. El kanji 道 *dō*, -en lectura *on*- o *michi* -en lectura *kun*-, “traduce” al japonés el 道 *tao* chino, y con ese efecto traductivo de incautación, asume y absorbe toda la tradición de esta doctrina milenaria. 道 *dō*⁶⁷² tiene la significación de “camino, vía, senda”, pero su sentido alude más al “camino o método -como modo o estilo de vida- infinito de un aprendiz en la senda del arte”. Es una forma de nombrar y calificar las disciplinas espirituales-estéticas japonesas que involucran una construcción o transformación subjetiva de-sí. Un 道 *dō* implica un cuerpo de sabiduría y de técnicas tradicionales que implican y exigen un entramado de estética y ética existencial para su expresión.

Otra diferencia notoria es que el *shodō* utiliza tres modelos para escribir-pintar: kanjis, *hiragana* y *katakana*. Pero la más importante y esencial para nosotros, es que el objetivo del *shodō* no es la búsqueda de cierta uniformidad estética o calidad expresiva, sino **la expresión de la individualidad subjetiva** como una unión de la sensibilidad y la técnica, la habilidad

⁶⁷² Sólo a modo de ejemplo podemos nombrar: *chadō* (茶道): “el *dō* del té”; *kadō* (華道): “el *dō* de las flores”; *kōdō*, (香道): “el *dō* de los aromas (incienso)”; y todas las artes marciales (*karate-dō* (空手道): “el *dō* de la mano vacía”, *kendō* (剣道): “el *dō* de la espada (*katana*)”).

y experiencia y la imaginación del artista. Este dispone de un número finito de trazos, que, en combinaciones y composiciones diferentes, le permite lograr infinidad de resultados en este arte; y, además, los estilos de escritura le posibilitan reflejar diferencias entre la formalidad y sus propósitos. Por ejemplo, el estilo *kaisho* requiere dominio de la arquitectura del trazado del kanji y firmeza, mientras que el *gyōsho* y *sōsho* exigen mucho más dominio del ritmo y suavidad. No obstante, independientemente del estilo elegido, de la singularidad de los trazos y de la belleza impresa por su autor, el kanji **debe ser legible**; si no se pueden leer ya no pertenecen al arte del *shodō*: la estructura interior del kanji se ha sustraído a la lectura por abstracción en su proceso de inscripción. En *shodō* el objetivo es elevar plásticamente y estéticamente al kanji al máximo de las posibilidades, sin que por esto pierda su potencia semántica o su significancia natural. Esto exige que el artista sea consciente de la sensible calidad de cada uno de los trazos y del estricto orden con el que se inscriben, para darle forma al kanji. Debe saber claramente cuáles líneas y trazos son esenciales -que son los que deben permanecer así- y cuáles pueden ser tomadas por secundarias para ser modificadas, o accidentalmente modificadas sin exagerar el resultado final: variaciones de línea gruesa por línea fina, una fuerte por una débil, una clara por una más oscura, una brillante por una oscura, una superficial por una profunda; todas estas alteraciones afectarán la colocación, la distribución, la organización y la estructura de sostén y mostración del kanji, y lo embellecerán o malograrán en el mismo gesto.

La contundencia de los movimientos del pincel en el *shodō* no es tan marcada como el trazado de los chinos, esto permitió a los japoneses agregarle más intensidad al trazo; ahora la “Fluidez y flexibilidad fueron las palabras clave de la nueva estética. El idioma japonés se inclina hacia lo vago y lo indeterminado, y las pinceladas ponen ahora énfasis en el movimiento de deslizamiento más que en la fuerza del contacto. Es como si la sencillez de expresión hubiera llevado a una simplificación y aligeramiento de las pinceladas.”⁶⁷³ En cuanto al uso de la lengua, el chino la usa estetizada para transcribir un mundo de mayor

⁶⁷³ Boudonnat, L., & Kushizaki, H., *Traces of the brush, The art of japanese calligraphy*, California, Chronicle Books LLC, 2003, p. 74. “Fluidity and suppleness were the watchwords of the new aesthetic. The Japanese language is inclined toward the vague and the indeterminate, and brushstrokes now put the emphasis on the sliding movement rather than on the strength of the contact. It is as if the simplicity of expression had led to a simplification and lightening of the brushstrokes.”

precisión en el conocimiento, la moral y lo político; mientras que el japonés lo hace para inscribir el lenguaje de su corazón, de su sensibilidad y sus emociones.

A estas características debemos agregarle el sentido del *ritmo* que tiene cada trazo, y que debe ser transmitido desde los gestos de los movimientos del cuerpo del escribiente (ausente) al papel, en forma de sentido de solidez o de diferencias de peso. Dentro del espacio en blanco que ofrece el papel, el kanji debe ser correctamente ubicado para instalarse con su masividad tridimensional, con la carga de firmeza y quietud necesaria que le permita sostenerse en un equilibrio dinámico; esto le permitirá expandir su estabilidad al resto de la superficie del papel. Si la mirada del espectador descubre un espacio “sobrante” -interpretándolo a modo de error u olvido-, deberá ajustarse a un examen más cuidadoso: se trata de un espacio vacío y activo, desde el cual, el kanji busca derivar y exhalar su propio vacío.

Los estilos “japoneses”

Conservando los mismos que fueron desarrollados en China (y que ya hemos explicado), los japoneses han hecho algunas leves variaciones en estos cinco estilos de escritura⁶⁷⁴; siendo la más notable la incorporación de los silabarios. (Imágenes, 14, p. 419)

Tensho (篆書: “escritura de sello”) dividido en *daiten* (大篆 “de sello grande”) y *shoten* (小篆 “de sello pequeño”). Es el más solemne, estilizado y serio de los estilos; al estar formado por líneas curvas sugiere un sabor más orgánico que lo demás. Lo que le permite crear ambientes formales es su orientación hacia la forma cuadrada; sus formas arqueadas buscan entrelazarse de manera horizontal y se doblan rápidamente para interceptarse verticalmente. La forma de los kanjis es irregular, sus tamaños diferentes y sus líneas de distintos grosores. Es de fácil lectura porque cada kanji está separado y ocupa un lugar claro y definido.

La belleza de este estilo remite a lo más arcaico de la escritura, y radica en la redondez de sus trazos (como si fueran fideos o pequeños tubitos enroscados). Se necesita dominar el

⁶⁷⁴ Véase Sato, Shozo, *Shodo, The quiet art of Japanese zen calligraphy, Learn the wisdom of zen through traditional brush painting*, Singapore, Tuttle Publishing, Periplus Editions (HK) Ltd. 2013, pp. 18-26.

*enpitsu*⁶⁷⁵ (円筆 “pincel redondo”) cuya técnica radica en que la punta del pincel debe permanecer escondida dentro de la línea, para lograr que se vean redondeadas y suaves. Los movimientos de trazos deben ser firmes y consistentes, libres de *kasure*⁶⁷⁶ (las rayas blancas dentro del trazo, causadas por la velocidad de la pincelada o la menor descarga de *sumi*). Lo que debe transmitir el *tensho* no es el poder de la fuerza de nuestro brazo o la energía de nuestro cuerpo, sino la potencia imaginativa-mental que disponemos; de eso se trata *esconder la punta del pincel*: ocultar el orgullo y el ego, redondearlo para lograr calma y armonía entre los trazos.

Por su alto valor ornamental aparece actualmente en la portada del pasaporte de Japón y en los letreros de las tiendas. También se lo utiliza en los diseños de *hanko* (判子 sello personal con valor de firma)⁶⁷⁷.

Reisho (隸書: “escritura clerical, de los escribanos”). 隸 *rei* significa “esclavo” en japonés. Más fácil y más rápido de escribir que el *tensho*, era utilizado por los funcionarios de clase más baja, los “pequeños funcionarios” o “esclavos” del gobierno. Esto dio nombre a dos subestilos: *korei* (古隸: “viejo esclavo”) y *happun rei* (八分隸: “8 partes del esclavo”). Es un estilo muy decorativo y fácil de leer, ya que queda claramente indicado el principio y el final de cada trazo, además de la simetría equilibrada de sus líneas suaves y ordenadas. Su trazado no es rectangular ni cuadrado, siendo sus líneas de diferentes espesores, con curvas y ángulos bien pronunciados y cambiantes.

Su técnica principal de pincel se llama *gyakunyuu heishutsu* (逆入平出 “entrada inversa, salida con calma”): se debe invertir el pincel antes de continuar con la dirección del trazo, independientemente de su dirección o longitud. Y para que sea eficaz y elegante, se debe bajar el pincel, para que el trazo transmita cierto ritmo con cada pincelada.

⁶⁷⁵ Es una técnica de uso del pincel que exige sostener el pincel en ángulo de 90° con respecto al papel, apoyando levemente solo la punta en el centro del trazo, independientemente de que sea una línea recta o curva; esto permite lograr un efecto de suavidad y tranquilidad en las líneas curvas.

⁶⁷⁶ Véase más adelante en pp. 361-370.

⁶⁷⁷ El *tenkoku* (篆刻) está considerado como una rama del *shodō*, es el arte de grabar los sellos personales.

Es de fácil lectura, lo que hace que se lo utilice en publicidad, en logotipos de empresas, carteles de restaurant y los títulos de los diarios. Tiene un efecto calmante para la vista y la mente, serena al espíritu cambiándole el ritmo, y se usa previamente a las prácticas de meditación para relajar el cuerpo y la mente.

Kaisho (楷書: “escritura regular, cuadrada o en bloque”) es la escritura estándar, se la califica de “correcta” como simplificación de *reisho*; es la de uso cotidiano por su facilidad para leerla y escribirla. Cada trazo tiene una posición fijada de antemano, en un cuadrado imaginario; el orden de cada línea se sigue estrictamente y exige colocar cada trazo según su puesto en la disposición del kanji. Por esta razón es el estilo ideal para iniciar la práctica del *shodō*, sin la experiencia sobre él no es posible avanzar en *shodō*. Nos enseña a entender e incorporar el orden de trazado de cada kanji, para lograr el equilibrio de composición con movimientos simples y seguros; solo está permitido hacerle ligeras marcas de la fuerza del trazo.

Uno de sus ejercicios principales se conoce como *eiji happou* (永字八法 o “las ocho leyes del kanji 永 [eternidad]”). Este ejercicio fue desarrollado por el monje Zhi Yong (智永) autor del famoso libro de *shūfǎ* “*El ensayo de mil caracteres en escritura regular y cursiva*”, que se hizo muy conocido en la dinastía Sui (隋朝 581-618). El ejercicio consta de un aprendizaje paulatino de resistencia y perseverancia, y se logra aprendiendo y dominando las ocho reglas *happou* (八法) que son los 8 trazos fundamentales para este estilo; existen 37 tipos de trazos *kaisho*, pero 29 de ellos derivan de éstos 8.

En su forma impresa, por ser el más legible de todos los estilos, se lo utiliza estandarizado para los anuncios comerciales, en los libros e Internet.

Gyōsho (行書: “escritura semicursiva”) que camina o corre por la línea, la fila y el verso. El kanji de 行 *gyō* le da el significado de “escritura viajera”, por sus formas suaves, redondeadas, de trazos fluyendo juntos. En *kaisho* los trazos se detienen cuando el pincel llega al final, en cambio en *gyōsho* la intención es hacer una transición suave de un trazo al otro, sin cortar el

fluir del pincel ni el movimiento del brazo; los comienzos, los finales y los giros no se dan con el mismo énfasis que en *kaisho*, estrechando ese final en una línea que se va afinando y aclarando de forma atenuada. Es muy importante conocer el orden de los trazos, por más que se relaje la mano al trazar la estructura del kanji, éste debe ser posible de leerse. Es un estilo que proporciona una sensación de flexibilidad y movimiento de las pinceladas, lo que permite la creación de imágenes muy personales, y esto lo convierte en una forma emocional de escribir. se dice que el *gyōsho* es *kaisho* con comprensión y control.

La característica única y distintiva de este estilo es que el principio y el final de la pincelada debe mostrar el movimiento del siguiente, de dónde vino y hacia dónde va; esto se nota gráficamente con muy pequeños agujones o púas que deja el pincel, para indicar dónde estará la próxima línea. Este estilo muestra la libertad de la composición que ha tenido a disposición el artista a la hora de escribir.

Sōsho (草書: “escritura hierba”) césped, rizomática. Es el estilo menos formal para escribir, con la libertad y variedad de la manuscrita en Occidente. Se trata de reproducir el movimiento de la hierba cuando es mecida por el viento, o las algas por el agua: movimientos fluyentes, de ritmo continuo y cambiante, minimizado, ondulantes. La economía en los movimientos del pincel le facilita al artista expresar su toque personal para crear un repertorio de trazos sutiles, de líneas curvas que se incorporan equilibradamente al vacío del soporte.

Para dominar este estilo primero hay que ser muy hábil en *kaisho* y en *gyōsho*; sin el conocimiento que brindan y sin esta experiencia previa, es imposible lograr los efectos característicos del *sōsho*: lo rizomático de las líneas, la velocidad de improvisación visual del artista y sus marcas gráficas de expresión personal. Su cualidad principal se centra en los movimientos fluidos del pincel, que va dejando tras de sí líneas suaves, cargadas de calidad y aptitud visual; exige mucho dominio y habilidad con la punta del pincel para que el flujo de energía en las líneas corra con ritmo, se haga visible y logre armonía. La fusión de las líneas se llama *renmentai* (連綿体: “línea continua”), aunque visual y estrictamente estos trazos no están conectados, sí queda sugerida su continuidad con un gesto leve de mínima descarga de *sumi*; eso parece que nos permitiera ver el soporte, pero en realidad es una insinuación. Se escribe, y al levantar el pincel, no se discontinua el trazo en el aire, y con esa

línea aérea se vuelve a aterrizar el pincel sobre el papel, creando la ilusión de un trazo continuo.

El artista debe acoplar su ritmo orgánico a estos trazos, para lograr perderse entre ellos en su intensa concentración; los trazos antes deben ser previstos en su imaginación, y cualquier vacilación malogrará su trabajo. Como se escribe sin pausa y con cambios de ritmo, esto lo hace casi imposible de leer: se lee persiguiendo los rastros de esas pequeñas muescas que abandona el pincel en su trazo, hasta llegar a la próxima huella. Cualquier pequeño detalle provoca que el espectador no pueda leer o malinterprete el kanji.

Para desarrollar semejante arte se requieren herramientas (joyas o amigos) acordes a estas exigencias.

Los cuatro tesoros (文房四宝 *bunbō shihō*)⁶⁷⁸

Al igual que con los estilos, estos provienen de China, pero los japoneses les han hecho algunos ajustes en cuanto a los materiales que los componen. (Imágenes, 15, p. 420)

Fude (毛筆: pelo + bambú + pincel) Está formado por dos partes: el mango (*jiku*) de madera, bambú, hueso o cerámica; y el mechón de pelos (*ho*) que es la parte más importante, porque determina la calidad del pincel. El *ho* se divide en 5 partes:

- La punta: *inochige* (命毛 los “pelos de la vida”) si se rompieran dejarían inservible al pincel, ya que son ellos los que determinan la dirección y precisión de las líneas.
- La base superior: *hokosaki* (鋒先 “punto de hierro”)
- El cuello: *nodo* (喉 “garganta”)
- El centro: *hara* (腹 “vientre”)

⁶⁷⁸ Véase Sato, Shozo, *Shodo, The quiet art of Japanese zen calligraphy, Learn the wisdom of zen through traditional brush painting, Op. Cit*, pp. 19-37.

- La base: *koshi* (腰 “cadera”)

Más allá de la variedad de formas, tipos, tamaños y calidades de cada pincel, en general los pelos provienen de animales, y el tipo elegido determina el trazo que se pretende lograr: pelo blanco (oveja) = trazo dulce y suave; marrón (caballo, ciervo) = trazo estable, textura media; negro (caballo salvaje, comadreja, lobo) = trazo firme, duro y salvaje. Su producción es muy compleja e implica la clasificación de cada pelo en base a su suavidad, dureza, elasticidad, grosor y longitud; luego hay que armar el paquete, por capas de distintos pelos y tamaños, en una tira rectangular que luego se enrollará en forma de cono. La composición de un pincel es un delicado balance entre estas capas de pelo y todas sus características, que le dan su carácter propio, y que deberá coincidir con el trazo y las emociones que pretende lograr el artista. Cada tipo de pelo tiene distintas capacidades de absorber y descargar tinta, lo que luego se traduce en la materialidad del trazo del pincel: diferentes pelos, diferentes pinceles; distintos pinceles, distintos trazos.

Por esta razón el pincel es la herramienta propiamente “personal”, ya que siempre habrá uno de entre varios, que se adapte perfectamente a nuestras necesidades (presión, descarga, trazo). Por estas razones se lo considera un elemento orgánico vivo, que se convierte en una extensión del cuerpo del artista, siendo mucho más que una herramienta de escritura. La importancia (que señalamos antes) de *los pelos de la vida*, dos o tres pelos más largos que sobresalen de la punta del pincel, lo caracterizan como algo vivo, ya que son el corazón palpitante del pincel y cuando se cortan o gastan, éste pierde su vitalidad y muere en su función. Una vez “fallecidos” deben ser enterrados o incinerados en un ritual llamado *fudekuyo* (筆供養) realizado en un templo budista o shintoísta. Ese día los japoneses llevan sus elementos de escritura (pinceles, papel, lápices, plumas) al templo para ser incinerados previa oración de un monje; si el humo de la fogata nos persigue o nos toca, mejorará nuestro *shodō*.

一 筆 ゆ

千 も ふ

言 か だ

は ち

か や

ず

(yuudachi ya fude mo kawakasu issengen)

Después de la lluvia

mi pincel no se ha secado aún

mil palabras⁶⁷⁹

Buson aprovecha el recurso que le brinda el verbo (乾 *kawakasu*) que es tanto secarse, como tener sed; su pincel, a pesar de tanta lluvia, permanece sediento de tinta para continuar escribiendo infinitas palabras.

Suzuri (硯) La piedra de moler suele ser de forma ovalada o rectangular, con una parte central llamada “la colina” (墨堂 *bokudō*) o “templo” donde se frota la barra de *sumi* para pulverizarla; y una parte hueca más profunda, llamada “el estanque” o “el pozo” (墨池 *bokuchi*) esa especie de mar que contiene el *sumi* a medida que se va haciendo líquida; ambos separados por un espacio intermedio, llamado la “orilla” (硯区 *suzuriku*) que es una barrera simbólica entre el mundo vivo de la tinta fluida y líquida, y el mundo moribundo de la tinta secándose y endurecida. La calidad de abrasiva y de esmerilado de esta piedra determina los tonos y la calidad que se logre de *sumi*; de ahí que simbolice un universo en miniatura. Si muele partículas grandes producirá una tinta gruesa que dejará marcas indeseables sobre el papel, y endurecerá el pincel; si las pulveriza demasiado debilitará la tinta desenfocando el trazo, atenuando los tonos de negro y haciendo que el kanji se vea debilitado, húmedo y desfallecido. Buson nos ofrece este haiku de alguien moribundo:

⁶⁷⁹ Todos los haikus están tomados de Haya, V., *Haiku-Do, El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Kairós, 2007; y *Aware, Iniciación al haiku japonés*, Barcelona, Kairós, 2013. Solo hemos intervenido levemente en mínimos detalles de la traducción, cuando ésta se presentaba demasiado castiza a nuestros ojos y oídos argentinos. Leer de arriba hacia abajo, comenzando por la derecha hacia izquierda.

い 受 き

の て く

ち 硯 の

哉 の 露

(kiku no tsuyu ukete suzuri no inochi kana)

Rocío de crisantemos

recibe el suzuri

que alargue su vida

Los japoneses creen que beber el agua de los crisantemos alarga la vida, y Buson decide preparar su tinta con esta agua, para, al escribir con ella, tratar de alargar la vida de su maestro enfermo.

Sumi (墨: “negro” (黒 *kuro*: lo que se quema de un campo) y “tierra” (土 *tsuchi*). El hollín de los pastos o vegetales carbonizados de los campos nos dan la pauta de su elaboración: básicamente se forma con hollín y cola animal.

- *Susu* (煤) se utilizan dos tipos de hollín: el de aceite vegetal (油煙墨 *yuen boku*) y el de pino (松煙墨 *shouen boku*). La de aceite vegetal se consigue de semillas de colza, sésamo y camelia; es gruesa y de color negro intenso, a pesar que cuando se diluye tiene tonos marrones, violetas y rojizos. Es fácil de moler y se mezcla fácilmente al diluirse con el agua. La de pino es de granos irregulares, lo que da mayor tonalidad de negros, más azulada y mate y menos gruesa, sirve para formar múltiples capas de varios negros diferentes; esto le permite crear mosaicos monocromáticos levemente borrosos. Casi no se la encuentra por ser muy costosa en su elaboración, por este motivo se la reemplaza por negro de aceite (油煙墨 *yuen boku*) que es más barata y masiva.

- *Nikawa* (膠) sirve para fijar la mezcla de los elementos del hollín, para que la tinta se fije bien sobre la superficie de los soportes; también otorga brillo y claridad a las líneas. Se suele fabricar con escamas, o pieles de ciervo, vaca o búfalo, que se obtiene hirviéndolas hasta lograr una consistencia gelatinosa que se solidifica al enfriarse; para que no conserve el olor animal se le agregan perfumes como el alcanfor o el almizcle, que también actúan como conservantes. Como lo estampa el bello haiku de Buson:

鴻 墨 白

鷓 芳 梅

館 し や

き

(hakubai ya, sumi kambashiki Koorokan)

Flores blancas de ciruelo
el perfume de la tinta
en el Palacio Korokan.

Viene de varias formas, tonos, colores y tamaños, las más grandes son de 20 centímetros de largo, decoradas con los nombres de sus fabricantes o el nombre de la tinta, en cajitas protectoras de madera (桐箱 *kiribako*). Este empaque se debe a que, por ser un material orgánico, el *sumi* “envejece”, se oxida modificándose en cuanto a su calidad; por esto hay que mantenerla lejos de la humedad, pero tampoco se la debe exponer al calor intenso o a la luz del sol. La variación de envejecer, que sufre con el controlado paso del tiempo, le otorga más sutilezas en sus colores, en sus tonalidades y calidad. Las más famosas son las *ko boku* (古墨) tintas antiguas de más de 50/100 años de antigüedad.

Para el artista la preparación de la tinta es un momento activo de meditación, un intento de lograr el *mushin* (無心), a través de los movimientos rítmicos y lentos, mojando previamente

la punta de la barrita hasta que se ablande, formando pequeños óvalos en sentido horario, hacia atrás y adelante, considerando qué y cómo escribiremos, mientras respiramos los aromas bucólicos de la tinta molida. Si vertimos mucha agua afectaremos la calidad de negro y la consistencia de la tinta, y será de una textura débil; la fluidez quedará impresa con líneas enfermizas y deficientes sobre el papel, que se difuminan a sus bordes perdiendo el contorno definido.

Kami (紙 “papel”). Su radical izquierdo 糸 *ito*, “un hilo” nos indica que su componente principal para su producción eran las fibras vegetales (algodón, seda); debido a los costoso de esto y a que ofrecía una superficie muy dura, resbaladiza y poco absorbente para escribir, fue variada su fabricación.

Recién alrededor del siglo V un monje coreano trae una receta a las islas y comienza a producir papel “japonés”; será durante el período Edo (江戸, 1603-1867) que la producción de papel se convierte en la principal fuente de ingresos del shogunato, convirtiéndose (como ya había pasado en China) en una fábrica de buenos ingresos estrictamente regulado por el Estado. Ese papel, ahora sí japonés, es el *washi* (和紙). No sólo se diferencia del chino en cuanto a los materiales que lo componen, sino por los agregados nipones que tiene: suele contener polvo de oro, de plata, estampados en sello de agua, pequeñas dosis de tinta entre sus fibras, matices de colores muy suaves y sutiles (雲紙 *kumogami*, “papel de nube”), y algunos incluso están perfumados. Más allá de estas distinciones triviales, debe ser cálido, difuso, y de superficie irregular para absorber bien la tinta tanto como la luz, almacenándola para retener toda la potencia de ésta combinada con la energía de la tinta.

La calidad del papel depende exclusivamente de los métodos de procesamiento para producirlo, ya que éste determina cuánta y qué tan bien se absorberá la tinta, o cómo corre el pincel sobre superficies más blandas y suaves o rígidas y duras. Un papel más crudo, de muchas fibras de madera, tiene una superficie irregular que colabora con el pincel para diseminar la tinta limpia y suavemente; es para expertos, ya que la mínima vacilación o detención del pincel produce un manchón indeseable sobre la hoja. El papel más maduro permite que se escriba sobre una superficie más regular, tan lisa que permite que la tinta flote

por un momento antes de fijarse en la absorción; esto se debe a las fibras de bambú que le otorgan un tejido muy rígido y mala absorción. La calidad del papel nos permite introducirnos al espacio en el que la mano, el pincel y la tinta irán encontrándose con los kanjis: en el papel comienza la escritura concreta, antes incluso de que sea trazada.

“La papelería japonesa tiene por objeto esa escritura ideográfica que a nuestros ojos parece derivar de la pintura, cuando en realidad simplemente la funda (es importante el hecho de que el arte tenga un origen escriptural, y no necesariamente expresivo).” De este doble modo los japoneses inventan sus papeles, y cuantas más capas tenga el papel más capacidad de absorción tendrá, y el efecto de desenfoco del kanji quedará atenuado como si fuera una pintura. No obstante, este efecto suele ser considerado como parte de belleza y muestra de habilidad de control (accidente controlado) sobre el soporte; obviamente exige mucha habilidad y destreza, por lo que el papel de una sola capa es utilizado sólo por expertos. Los tamaños son variados, pero cuanto más grande sea el papel, más difícil de controlar la calidad uniforme en toda su superficie.

Para el *shodō* se requieren *atesorar* las cuatro herramientas y desarrollar las *cuatro armonías*: la primera es ser feliz en espíritu y estar libre de preocupaciones. La segunda es tener una mente y un cuerpo descansados. La tercera es tener buen clima y una humedad adecuada en el aire. La cuarta es tener la combinación perfecta entre los cuatro tesoros del estudio (文房四宝, *bunbō shihō*). La quinta armonía es un deseo repentino de escribir; este deseo ha movido, entre los nipones, a los maestros del zen.

Bokuseki (墨跡 “rastros de tinta”)

El zen⁶⁸⁰ es conocido por su gusto por la inmediatez de las expresiones, su desprecio por lo convencional y formal; tiene una desconfianza, un escepticismo y hasta una sospecha, tanto sobre el lenguaje, como con su elaboración de conceptos; esto provoca una necesidad de dar vueltas alrededor del lenguaje, señalando su silencio y sus aporías. Por esto, se muestra como

⁶⁸⁰ Por razones de espacio lamentamos no poder desarrollar este tema en profundidad, sólo recortaremos lo que es estrictamente necesario para desarrollar la explicación del tema en cuestión.

una instrucción práctica y sistemática, directa y sorprendentemente simple, en conexión directa con la vida concreta y cotidiana; es muy terrenal, positivo y directo: aparece cuando el hombre es natural sin intentar serlo. Parece que siempre existe la sensación de que la iluminación es muy natural, algo sorprendentemente obvio, que puede ocurrir en cualquier momento.

Una de sus cualidades principales es el rechazo y desconsiderado deleite en correrse de todo formalismo y estructuras establecidas. Para esto desarrolló una serie de *estrategias de sentido* para lograr una *comprensión existencial* (無心) que está fuera del lenguaje: “Por ejemplo, cuando las normas exigen un tratamiento sistemático del tema en cuestión, un pintor zen puede prescindir de todo tipo de trazos, dejando tan sólo un insignificante trozo de roca justo en la esquina del cuadro.”⁶⁸¹ El zen disfruta de la imprevisibilidad que está más allá de la lógica, la planificación y los cálculos del sentido común: la conceptualización no debe interponerse entre lo que se trata de expresar y la expresión; “La idea podría expresarse mejor diciendo que el zen contiene en sí mismo algo que evita toda destreza técnica sistematizada, pero que debe ser de algún modo dominado a fin de llegar al más estrecho contacto posible con la vida que todo lo genera, lo penetra y lo fortalece.”⁶⁸² Y ésta es la única y principal preocupación de los artistas japoneses: lograr esa intimidad (無心) que no accede al lenguaje; “Aun cuando haya adquirido el perfecto dominio de la técnica necesaria para su profesión, el artista no se detendrá en este punto, pues todavía se encuentra con una carencia; se halla aún bajo la esclavitud de las restricciones técnicas y del peso de la tradición; su genio creador se siente de alguna manera encarcelado, no alcanza la plenitud de su expresión.”⁶⁸³ El artista aún no está satisfecho consigo mismo: es un excelente imitador, no un creador (de sí); y el zen le pide no sólo que sugiera lo que es omitido, sino que *realice*, que trace la comprensión de las cosas que ha logrado.

El *bokuseki*⁶⁸⁴ se derivó de la tendencia de la caligrafía *karayou*, y nace de los escritores-pintores y monjes del zen, que escriben-pintan buscando más allá de lo ornamental del arte,

⁶⁸¹ Suzuki, D.T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 1998, p. 104.

⁶⁸² *Ib.*, pp. 104-105.

⁶⁸³ *Ib.*, p. 105.

⁶⁸⁴ Véase Sato, Shozo, *Shodo, The quiet art of Japanese zen calligraphy, Learn the wisdom of zen through traditional brush painting, Op. Cit*, pp. 12-16.

la expresión de su ejercicio de concentración y de su experiencia espiritual íntima: el *mushin* (無心, “corazón-mente vacío”), el estar libre de pensamientos -lógicos, racionales, teóricos-obstructivos. Como si buscaran dejar una serie de marcas, de huellas, de trazas o *rastros* de su “subjetividad” entintada, al modo en el que nosotros dejamos nuestras huellas digitales sobre un documento. (Imágenes, 16, p. 430)

En el ámbito de las artes japonesas se suele definir *mushin* como “sin mente” o “mente vacía”, pero no debemos olvidar el componente “corazón” como expresión del todo emotivo-sensitivo; este balance equilibrado entre dos funciones, la cognitiva y la emotiva-sensorial, permite que se logre un estado que brinda una mayor efectividad de manifestación estética, ética y existencial-subjetiva en el arte japonés: la acción debe acontecer de manera natural, instantánea, inmediata y sin previsión consciente. Hay *mushin* cuando nuestra mente-corazón está presente a sí misma y concentrada en este instante, y este “momento” actual no es ni pensamiento ni memoria: es *ku* (空), vacío como experiencia de la realidad. Y cuando hay *mushin* en presente, el cuerpo sigue lo que la “mente vacía” dispone: la sensibilidad y la percepción se experimentan sin mediaciones ni interferencias del pensamiento (“racional”).

El todo emotivo-cognitivo 心 (*shin*, “corazón-mente”), cuando está libre de impedimentos, de estorbos o molestias (無心), puede lograr expresarse como vacío (空 *ku*) como última realidad o naturaleza de las cosas y como forma del desapego; que esté *vacía* no quiere decir que no tenga percepciones o que anule las sensaciones negando nuestros sentidos, sino que esa percepción no está siendo modificada por el pensamiento consciente y la memoria: así se logra el énfasis de un trazo limpio que imprime su rigor y austeridad gráfica.

La práctica del *bokuseki* es un camino de desarrollo y conocimiento interior, un ejercicio más del zen para lograr concentración y favorecer la meditación. Un practicante no debe aspirar a ser un buen copista, sino, por el contrario, debe aprender a expresarse totalmente de manera personal y singular. La aparente inestabilidad o torpeza del *bokuseki* no es una simple torpeza ordinaria, sino la muestra gráfica del rechazo de la formalización de la técnica, que no penetra más allá de la superficie de las cosas. La finalidad del *bokuseki* es expresar la verdadera

simplicidad de las cosas y la humanidad de quien lo pinta sin artificio alguno cuando se ha separado de su “yo” (無心). Cuando esto ocurre se dice que el aprendiz está poseído por el “espíritu de la tinta”, y que su “yo” ya puede fluir como ésta: tenue y resplandeciente. Es a incorporar este *espíritu* a lo que debe apuntar el aprendiz, antes que a la técnica formal; sólo así podrá dejar fluir, trascendiendo la técnica, su gesto único y vital, de repentina y efusiva concentración meditativa: el *ku* (空). Esta fuerza del vacío debe quedar intensamente impregnada en el trazo, como marca del espíritu del artista, que ha dejado que se deslice una parte de su potencia vital -resbalando por el pincel hacia el soporte- hacia la profundidad del trazo de tinta. El remarcado de los trazos, más que indicar una marca personal identitaria (de un “yo”), señala la presión y el empuje de los propios límites y la amplitud de los alcances de esa fuerza espiritual que todos tenemos (無心).

A veces la rudeza de la expresión y la violencia de los trazos indican -sinceramente- lo dificultoso de la búsqueda de esa condición (無心) en cada uno de nosotros, y queda plasmada en sus marcas espaciales. Cuando uno contempla el *bokuseki* se produce una sinestesia que parte de la energía que contiene y emana de la obra, ya que no se *lee* solamente lo que está escrito, sino que absorbe una forma sin forma, una dirección sin dirección y una acción resuelta por la inacción: el *ku* 空. Esto no se explica, se experimenta. Este propósito de transmisión e indicación manifiesta de *ku* 空, hace que los monjes no sigan las reglas estrictas del *shodō* en virtud de expresar gráficamente, como prioridad, este estado espiritual con libertad y sin moderación alguna. Y justamente que no sea técnicamente “correcto” le posibilita ser mucho más expresivo, crudo y abstracto, siendo su epígono gráfico el trazado de los *ensō* (円相 “círculos”). Aunque se trata de uno de los temas típicos del *shodō*, no representa ningún kanji, sino un símbolo: el vacío (空) de la iluminación, como expresión minimalista del momento de desapego de las contingencias terrenales, el aquí-y-ahora manifestándose en mi mente-corazón vacío (無心). También dejaron piezas únicas de su sensibilidad y sus emociones que excedían un solo formato: “Los monjes zen compusieron

sus poemas en estilo chino, combinando hábilmente pintura y caligrafía. La estética de la época uniría obras de diferentes artistas en una sola pieza, con el poeta, el calígrafo y el pintor juntos.”⁶⁸⁵

Por extensión actualmente se nombra “*bokuseki*” a cualquier documento escrito a mano, a diferencia de los impresos; pero, estrictamente hablando, se refiere específicamente a los textos escritos por la mano de los maestros zen.

***Kana shodō*: la estética femenina de la evanescencia**

Teniendo en cuenta lo ya desarrollado cuando hablamos del *hiragana*, u *onnade* (女手), nos resta indicar un doble desplazamiento: en Heian, el eje escritural se descentra de los hombres (*manyōgana*) a las mujeres (*hiragana*), y de la poesía -de características chinas- a los diarios; este paso se logra con el *kana shodō* (仮名) los “trazos de una mujer”.

Durante Heian se cortan las relaciones y embajadas culturales al continente y el Imperio nipón se cierra sobre sí; este pliegue durará unos tres siglos en los que se desarrollarán las pautas de una cultura propia y original, en la que las mujeres tendrán una importancia determinante y notable. Como resume A. Sato: “Para representarlo gráficamente: existían tres territorios clausurados, Japón aislado de Asia continental, la Corte aislada del resto de Japón y dentro de ella el gineceo de las escritoras aristócratas, que se convirtió en un centro productor de literatura.”⁶⁸⁶

Estas mujeres eran una especie de clase media dentro de esta aristocracia, y sus tareas eran ser las institutrices y educadoras de la Corte; debían conocer los clásicos de la literatura, poseer excelente caligrafía y pintura, y saber tocar los instrumentos musicales tradicionales. En estas Cortes “...escritoras y lectoras convivían en claustrofóbica proximidad sosteniendo

⁶⁸⁵ Boudonnat, L., & Kushizaki, H., *Traces of the brush, The art of japanese calligraphy, Op.Cit.*, p. 84. “Zen monks composed their poems in the chinese style, skillfully combining painting and calligraphy. The aesthetic of the period would unite works by different artists in a single piece, with the poet, calligrapher, and painter all coming together.”

⁶⁸⁶ Sato, A., *Japón en Tokonoma, Su literatura: traducciones + lecturas*, Bs.As., Serie Tokonoma ediciones, 2001, pp. 24-25.

una tensa retórica de temas, cánones sobreentendidos y alusiones. Sin embargo, debe resaltarse que ya se hablaba de sensibilidad femenina antes de que históricamente hubiera un poder femenino real.”⁶⁸⁷

Claramente estas mujeres de Heian son las artífices y las parturientas no sólo de la **escritura propiamente japonesa**, sino también **del inicio de la literatura japonesa**. Esto comienza con “...el intercambio epistolar -actividad incesante entre los amantes, donde era apreciada no sólo la retórica y el estilo, sino la caligrafía, el papel, sus dobleces, la presentación y la gradación de la tinta (*sumi-zuki*)- fue el principal sostén de los silabarios.”⁶⁸⁸ Durante Heian el tono de los escritos y el tono de la escritura va transformándose en una sensibilidad compartida por hombres y mujeres, y el *hiragana* colabora a esfumar las alteridades; esto también le ocurre a la lengua china que quedará fonetizada, y ahora escrita por el pincel femenino. De este modo, “Las mujeres de la corte, que sabían poco de la literatura china, encontraron aquí un terreno abierto para sus propias aspiraciones literarias.”⁶⁸⁹

Ellas, dueñas de una forma de rigurosas características japonesas y de un modo nuevo de expresión de su sensibilidad, serán las verdaderas protagonistas de la naciente literatura japonesa. Como ejemplo basta citar las dos extraordinarias obras en prosa: *Genji monogatari* (源氏物語 “*La novela-historia de Genji*”) de Murasaki Shikibu (紫式部 ca.978-1004), también autora del *Murasaki Shikibu nikki* (紫式部日記 “*diario de Murasaki Shikibu*”); y *Makura no sōshi* (枕草子 “*El libro de la almohada*”) de Sei Shōnagon (清少納言 ca.968-1000?). Y como nos aclara A. Sato: “Ambas escritoras son las figuras más destacadas de un gineceo literario que no habría de repetirse. Corresponde entonces rectificar el epíteto de milenaria que suele aplicarse a la cultura japonesa: no es milenaria sino tardía en lo que se refiere a una literatura propia (su primera antología poética data del siglo VIII), y de un

⁶⁸⁷ *Ib.*, p. 27.

⁶⁸⁸ Shōnagon, Sei, *El libro de la almohada*, Bs. As, Adriana Hidalgo, 2004, p. 10.

⁶⁸⁹ Boudonnat, L., & Kushizaki, H., *Traces of the brush, The art of japanese calligraphy*, *Op.Cit.*, p. 71. “Women at the court, who knew little of Chinese literatura, found here an open terrain for their own literary aspirations.”

carácter muy peculiar, ya que las obras maestras iniciales de su narrativa estás escritas por mujeres.”⁶⁹⁰ (Imágenes, 16, p. 432)

La tradición japonesa denuncia que la célebre rivalidad entre ellas era a nivel político y literario, ya que servían a distintas emperatrices; la mejor prueba de esto queda apuntada en el diario de Murasaki: “Sei Shōnagon, por ejemplo, es terriblemente engreída. Se juzga tan aguda, que hasta esparce es sus escritos caracteres chinos, pero si uno los examina con atención, dejan mucho que desear.” Obviamente la competencia se sitúa del lado de la escritura concreta, del modo que eligen escribir más que del contenido; no se juzga *qué* escribe, sino *cómo* lo hace, apropiándose de un gesto masculino en este caso.

Entre sus “*cosas odiosas*” Sei Shōnagon registra: “Encuentro un cabello pegado al *suzuri* en el que estoy frotando mi *sumi*, o arena depositada en éste, lo cual produce un ruido desagradable, chirriante... [y] Un *suzuri* cuya superficie es tan dura y lisa que el *sumi* se desliza sin sedimentar nada de tinta.”⁶⁹¹ Y entre una de sus “*cosas inapropiadas*” aparece “Una caligrafía sin gracia sobre un papel rojo.”⁶⁹² Pero el epígono de su talento para escribir y su excelente manejo de “los cuatro tesoros” del *kana shodō*, sea quizás esta larga cita que, por la belleza y precisión de sus dichos y la centralidad del tema, preferimos reproducir en toda su extensión:

“**Detesto ver un *suzuri*...** Detesto ver un *suzuri* polvoriento y sucio, con el *sumi* utilizado de modo tan descuidado que se ha gastado sólo de un lado. También me causa una impresión desagradable que alguien coloque el capuchón a un pincel cuya punta está desgredada y abierta. Se puede juzgar la naturaleza de una mujer observando su espejo, su *suzuri* o cualquier otra pertenencia. Y nada provoca mayor sensación de abandono que una caja de útiles de escritura taraceada, que ha juntado polvo en sus esquinas y hendiduras.

Para un hombre es todavía más importante conservar en perfecto orden el escritorio. Si no posee una caja con suficientes divisiones, deberá tener dos adecuadas, con dibujos en laca y oro, atractivos, pero no demasiados artificiosos. Deberá elegir su *sumi*, pincel y otros elementos para provocar admiración.

Algunas personas creen que la apariencia de los elementos de escritura carece de importancia. Tienen una caja de laca negra lisa con la tapa cuarteada, en la que guardan su vulgar *sumi*, rota en uno de sus costados, con grietas tan llenas de polvo que una imagina que ni toda una vida alcanzaría para limpiarla.

⁶⁹⁰ Shōnagon, Sei, *El libro de la almohada*, Op.Cit., pp. 10-11.

⁶⁹¹ *Ib.*, p. 48.

⁶⁹² *Ib.*, p. 81.

Frotan el *sumi* y preparan un poco de tinta, ennegreciendo apenas la superficie, y echan agua con una jarrita de porcelana celadón, cuyo pico en forma de cabeza de tortuga está quebrado y parece un cuello boquiabierto. A pesar de todo están complacidas y permiten que demás miren su desagradable colección de objetos.

Cuando una toma el *sumi* de otra persona para practicar una caligrafía o escribir una carta, resulta muy enojoso que su dueño diga: ‘¿Se molestaría si le pido que no use ese pincel?’. Al soltarlo en el acto, tan torpe una se siente que continuar escribiendo exigiría atrevimiento.

Como los demás conocen mi opinión sobre este tema, muchas veces me piden prestado el pincel y yo jamás hago la más mínima objeción. A veces viene a mí una mujer de mano poco diestra, de ésas que siempre desean escribir algo. Toma el pincel que utilicé hasta darle el exacto grado de dureza y sin gracia lo embebe en tinta. ‘¿Hay algo adentro de la caja?’, pregunta mientras comienza a garabatear la tapa. A continuación, deja el pincel sobre uno de sus lados, de modo tal que la punta queda sumergida en la tinta, su comportamiento es odioso, pero cómo decírselo.

Cuando una se sienta frente a alguien que escribe, es enojoso que nos diga: ‘¿Podría cambiar de lugar? Me falta luz’. También es deplorable ser reprendida por la persona a quien hemos estado espiando mientras escribía. Esta clase de cosas no sucede con el amante.”⁶⁹³

A pesar de la extensión de la cita de Sei Shōnagon, es remarcable su brevedad como manual de historia de la estética, ética y sociología de la escritura en Heian; en dos páginas tenemos una aguda, detallada y cuidadosa descripción *desde adentro* de la formación del mundo escritural femenino japonés.

Además de la denuncia de Murasaki y de los textos que citamos, tenemos que agregar otro talento a Sei Shōnagon; ella fue la creadora de un género literario propio, que aún está vigente: el *zuihitsu* (隨筆 “la escritura al correr del pincel”), un ensayo rápido, fresco, fugaz y digresivo sobre sus emociones; breves apuntes literarios, poemas u observaciones casuales, carentes de un orden premeditado. La conexión de ideas fragmentadas *sigue al pincel*, en un largo trazo que registra el azar de una situación acontecida. Muchos de los *kokugakusha* posteriores escribirán en *zuihitsu*.

Técnica y formalmente hablando el *kana shodō* es una escritura increíblemente delicada, suave, estilizada, ligera y elegante; además, por su dificultad, se aprende al final de los cinco estilos; esto la hace claramente distinguible del resto del *shodō*. Requiere de mucha

⁶⁹³ *Ib.*, pp. 249-250.

sensibilidad, habilidad y destreza técnica, de un profundo conocimiento del espaciado, del posicionamiento y mucho dominio de los trazos. Los kanjis se escribían en líneas rectas paralelas, casi sin espacios vacíos; mientras los *kanas* lo hacen en líneas fluctuantes, ondulantes, conectadas entre sí de manera fluida, con trazos tan leves que su dispersión en la composición pareciera no alterar al vacío del soporte. La analogía más apropiada sería un trazado que imita al movimiento del humo del incienso, o a los movimientos de flexión de los zarcillos rizoides vegetales. De modo que “Las pinceladas se fundían, conectadas por cadenas o guirnaldas... [y] las curvas recuperaron su dominio otra vez. Un universo gozoso de lazadas voladoras, con filamentos y modillones que se entrelazaban. Se descartaron todas las reglas. La personalidad se adueñó de todo y reinó soberana.”⁶⁹⁴ Esto exige el pleno conocimiento primero del *hiragana*⁶⁹⁵, y luego del *sōsho*; esto hace que sea una escritura extremadamente cursiva, que corre velozmente siguiendo a un pincel de punta muy fina y delicada. Es una escritura del *enlace*, de la unión, del vínculo entre los signos, donde cada uno va creando una línea continua de expresión: se escribe distendidamente de arriba hacia abajo, como la lluvia cayendo del cielo hacia la tierra. No obstante, “Estos [enlaces] se rigen por reglas precisas: eslabones cortos, desviación a la derecha, inclinación, contracción o distensión extrema del signo para que se disuelva gradualmente. En el último caso, el vacío que se crea no es una ruptura porque, al quedar cargado con el poder de la transcripción del calígrafo, el trazo continúa invisible.”⁶⁹⁶ El efecto que se debe lograr no es de interrupción o corte abrupto, sino de continuidad y fluidez que corre por el interior de la transparencia, como rasgando el papel.

Los papeles suelen ser estampados o con detalles en su interior, y permiten una técnica especial de tonalidad: el *sumizuri* (墨摺 tinta + imprimir), las modulaciones de los tonos lavados de *sumi*, de los diversos matices más oscuros a los más claros. “Con su equilibrio

⁶⁹⁴ Sato, A., *Japón en Tokonoma, Su literatura: traducciones + lecturas, Op.Cit.*, p.16.

⁶⁹⁵ Bien entrado el siglo XX el gobierno de Japón redujo a unos 50 (*gojūon* “cincuenta sonidos”) los más de 550 *kanas* que existían. Para la época de Segunda Guerra Mundial, el conocimiento del *kana* más antiguo casi había desaparecido.

⁶⁹⁶ Boudonnat, L., & Kushizaki, H., *Traces of the brush, The art of japanese calligraphy, Op.Cit.*, pp. 106-107. “These are governed by precise rules: short links, a shift to the right, sloping, the extreme contraction or distension of the sign so that it gradually dissolves. In the last case, the void that is created is not a break because it remains charged with the power of the calligrapher’s transcription, the stroke continues invisibly.”

entre el ritmo de las formas y el grosor de las pinceladas, la asimetría de las articulaciones y la fluidez y redondez del movimiento del pincel, estos signos se deslizaban y fluían en tinta que no era ni oscura, ni muy clara.”⁶⁹⁷ Un trazo de negro profundo evocará dignidad, calma o determinación, mientras que un trazo pálido trae a la mente misterio y delicadeza: en el balance armónico de los tonos, densidad o luminosidad de *sumi* se esconden muchos mensajes paratextuales. La ondulación de los *kanas*, su levedad en el trazado y su ligereza de tinta deben transmitir la sensación de estar flotando, suspendidas en el vacío, prontas a desaparecer en la belleza de la transitoriedad budista. Los espacios en blanco, cuidadosamente elegidos, no sólo airean la lectura, sino que le permiten respirar al texto: cada en-blanco es un espacio de inhalación o exhalación del artista y del lector.

Por estas razones los *kana*, con sus flexibles y fluidas líneas, son el modo más apropiado para escribir expresivamente la poesía, las confesiones íntimas, las cartas a los amantes, las evocaciones nostálgicas y todo aquello que tiene que ver con la intimidad del corazón humano y sus emociones; todos elementos que colaboraron en un desarrollo exageradamente estetizado de la aristocracia japonesa.

Pero el *kana shodō* también demandó de un esfuerzo desmedido para la lectura de estos *kanas*, ya que la finalidad estaba puesta en la expresión personal de la belleza (abstracta), y no siempre era posible relacionar esa bella expresión gráfica con su significado. La lectura se volvió casi imposible y la interpretación fue una tarea desesperada las más de las veces; pero el *kana* deja huellas de algo más que lo escrito, porque es mucho más que un estilo *femenino* para escribir: “El calígrafo enlaza armoniosamente el color y la textura del papel con el perfume y los tonos de la tinta, el poema y la estación. *Kana* se ha convertido en un ideal de belleza, pero también en una forma de percibir el mundo. Cada lector podrá adivinar los signos de emoción y pasión, dolor y duda, debajo de las huellas del pincel.”⁶⁹⁸ En este sentido, pareciera que el *kana* quiere parecerse más a un acto performativo, una danza del pincel con

⁶⁹⁷ *Ib.*, p. 74. “With their bance between the rhythm of the formas and the thickness of the brushstrokes, the asymmetry of the articulations and the fluidity and roundness of the brush movement, these signs slid and flowed in ink that was not dark, now light.”

⁶⁹⁸ *Ib.*, p. 103. “The calligrapher harmoniously marries the color and textura of the paper with the perfume and tones of the ink, the poem, and the season. *Kana* has become an ideal of beauty, but also a way of perceiving the world. Every reader could guess at the signs of emotion and passion, sorrow and doubt, beneath the traces of the brush.”

el papel y la tinta, que a una simple escritura, y “En el ballet interminable de trazos, cada estilo es único y las descripciones de la escritura -suave, dura, meticulosa, seria, afectada, franca, superficial, antigua o infantil- siempre sugiere un rasgo de carácter.”⁶⁹⁹

Para resumir, queremos indicar que muy tempranamente el *kana shodō*, como medio de comunicación escrito, empoderó a las mujeres japonesas del siglo X, en pleno medioevo nipón, posibilitándoles el expresarse en su propia lengua. Escribir en *hiragana* estuvo relacionado con el ocio, los pasatiempos y los aspectos culturales de la vida de la Corte; pero desde aquellas cartas entre amantes hasta las novelas, el *hiragana* contribuyó a que Japón alcanzara su singular identidad escritural, para hacer florecer su propia cultura. La creación del *kana shodō* significó la independencia cultural japonesa de su China maternal; el advenimiento de una forma nueva de sensibilidad y refinamiento; y en cuanto a la ética, el desplazamiento del cultivo y exaltación de los valores heroicos hacia la sensibilidad estética como virtud a desarrollar.

Escribir la subjetividad (trazos para saber de-sí)

¿Por qué Japón? Sería la pregunta más desafiante. “Porque es el país de la escritura” sería la respuesta más provocativa (que ensayó Barthes). Y deberíamos agregar porque es en Japón donde encontramos una calidad superior del trato con el significante, una estetización hasta exagerada y una erótica distinción y elegancia en sus trazos pintados-dibujados-escritos. Es que “El signo japonés es el fuerte: admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o se racionaliza. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el *fondo* de estos significantes que reinan *sin contrapartida*.”⁷⁰⁰

¿Por qué Japón? Porque aquí se terminó de desarrollar un arte-de-sí (estético y ético a la vez), que había envejecido preso de la extrema formalidad china, y que encontró en estas islas el rejuvenecer de su resignificación: “Inicialmente, la caligrafía se utilizó para transmitir información, para preservar el conocimiento religioso, literario e intelectual. Lejos de ser

⁶⁹⁹ *Ib.*, p. 103. “In the endless ballet of strokes, each style is unique, and descriptions of writing -gentle, harsh, meticulous, serious, affected, frank, superficial, old, or childlike- always suggest a character trait.”

⁷⁰⁰ Barthes, R., *El imperio de los signos*, *Op.Cit.*, p. 3.

simplemente el medio elegante del copista, expresaba las emociones e inclinaciones intelectuales y literarias de sus más creativos maestros.”⁷⁰¹ Aquel inicio, miles de años antes en el continente, fue reactualizado por las manos japonesas que tomaron los primeros pinceles para crear un producto nuevo y con características propias: el *shodō*.

Como en casi todas las artes japonesas, el aprendizaje del *shodō* también comienza con ejercicios de copia: de textos ya impresos que sirven de ejemplo y de la destreza técnica del maestro. Los estudiantes de *shodō* deben practicar constantemente los trazos -en el orden requerido- usando *kaisho*, hasta que escribir el kanji correctamente se convierta en una “segunda naturaleza”⁷⁰². Luego de un largo tiempo de esta *gimnasia* en la copia de grandes artistas o maestros, se podrá ejercer el arte de la escritura de manera original y como medio de expresión personal. Todos esos años de esta pedagogía de la repetición y de adquisición técnica son solo medios para lograr una obra de estricto tono personal, que sea capaz de transmitir a la vez una serie de valores estéticos y éticos del individuo, que trascienden a la mera técnica escritural correcta. Finalmente, entonces, sin tener en cuenta la perfección, la forma y el orden de los trazos, el artista *shodō* podrá espontáneamente crear un kanji que esté impregnado de una especie de belleza espiritual, en lugar de belleza meramente visual. Este es el objetivo final de todos los artistas *shodō*.

Pero esta belleza no está sólo en la delicada representación gráfica o “correcta” del kanji, sino que hay que rastrearla a lo largo de todo el proceso de preparación *antes-de* escribir-pintar un kanji: el manejo de los cuatro tesoros.

- La selección del tipo de papel: es muy importante, porque el soporte es parte del mensaje a transmitir.

⁷⁰¹ Boudonnat, L., & Kushizaki, H., *Traces of the brush, The art of japanese calligraphy, Op.Cit.*, p. 91. “Initially, calligraphy was used to convey information, to preserve religious, literary, and intellectual knowledge. Far from being simply the elegant medium of the copyst, it expressed the emotions and intellectual and literary inclinations of its great creative masters.”

⁷⁰² Se trata de una acción motora que se puede repetir sin ser consciente de ello (*mushin* 無心). La memoria motora tiene dos etapas: una fase de codificación de la memoria a corto plazo que es inestable y vulnerable a la pérdida, y una fase de consolidación de la memoria a largo plazo que es más segura. Cuando un gesto se vuelve hábito se fortalece con la repetición *habitual* en el tiempo. Luego de miles de ensayos de trazos la memoria muscular incorpora esos movimientos, y con el tiempo llegamos a reproducirlos “sin pensarlos”, sin que se interponga nuestra memoria y nuestros pensamientos conscientes. Eso se llama *segunda naturaleza*, otro nombre o explicación para el *mushin*.

- La preparación y cuidadosa elección del *sumi*: elegir la barra, la marca, el color, sus ingredientes, su granulado, su consistencia; luego toda la elaboración: la molienda, el tamaño del grano, la cantidad de polvillo, la cantidad de agua, la mezcla posterior, la consistencia líquida, el color, los tonos.
- La elección del pincel: según el mensaje que se quiera transmitir variarán las marcas del trazo: podrá ser firme, suave o flexible, pero deberá permitir los efectos pretendidos. Toda la preparación anterior queda plasmada por el pincel: se malogra o se eleva a un arte singular y personal que ha quedado integrado en la pincelada.
- La condición emotiva-cognitiva del artista (無心).

Expresar la belleza no se trata sólo de habilidad o destreza, de precisión y gracia o de técnica pictórica; se trata del dominio de la combinación de todas ellas en el momento preciso en que acontece la pincelada en forma de trazo. Aquí es imposible corregir, ya que cualquier ajuste o corte para retocar dejaría una marca gráfica, y, además, con ella se visibiliza el corte del fluir natural de la energía del trazo.

Esta belleza gráfica la podemos apreciar sin necesidad de dominar la lengua china o japonesa, ya que la apreciación de las formas está disponible en los trazos, y aunque desconozcamos su significado, se produce del mismo modo que ocurre en la pintura abstracta. Obviamente quien además conozca esas lenguas podrá disfrutar de más belleza aún, ya que puede relacionar la expresión gráfica (abstracta para nosotros) con su significado: “Incluso sin competencia lingüística, se puede seguir el proceso creativo en el que el pincel recorre la superficie de seda o papel para formar un carácter o apreciar la capacidad de la pincelada para transmitir todos los matices de emoción o autoexpresión.”⁷⁰³

Esta forma de contemplación exige una sofisticada y delicada mirada cargada de pensamiento emotivo (más que racional), para rastrear las huellas, los trazos de-sí que ha dejado el escribiente con cada pincelada; esto resulta más importante que saber en qué estilo escribió o de qué kanji se trata en última instancia. Una vez más: el valor de la belleza no reside en la

⁷⁰³ Murase, Miyeko, *The written image, Japanese calligraphy and painting from the Sylvan Barnet & William Burto collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2002, pp.11-12. “Even without linguistic proficiency, one can follow the creative process in which the brush traveled across the silk or paper surface to form a character or appreciate the ability of the brushwork to convey every nuance of emotion or self-expression.”

superficialidad o disposición espacial de las formas de los monocromáticos trazos, sino en la revelación de la emotividad personal y singular del artista (無心); para el japonés “el hombre es lo que escribe” o “el estilo es el hombre”.

Quien escribe practicando *shodō* se lo suele llamar *bokkaku* (墨客 tinta + huésped-invitado-espectador: artista escritor) y no es más que un huésped, un cierto alguien hospedado por el *sumi*, que como buen anfitrión lo convidará a escribir(*se*) a través de un pincel.

El trazo del pincel, a diferencia de la incisión del punzón o del cincel, no incisa, no cava, no perfora al calar ni quebranta al material de soporte; el pincel acaricia trazando suavemente sobre la superficie lisa, uniforme y leve del papel. Las variaciones de formas de los pinceles permitieron diferentes trazados y que posibilitaron diferentes diseños, grosores, espesores y densidades de descarga de *sumi*; todo esto colaboró a crear diversos estilos de escritura a partir de las técnicas que se agregaban en virtud de la perfección de estas herramientas y su uso.

Un detalle, un matiz, un fragmento y partícula de subjetividad queda “impresa” (en realidad: decolorada, pero no a modo de borradura, de tacha o enmienda posterior) gracias al hábil uso combinado de estas herramientas, de estos útiles que en última instancia son una serie de deícticos. El pincel, siendo el principal, es quien permite que se exprese el *kasure*. (Imágenes, 16, p. 433)

El *kasure* es la huella en blanco (de arrastre) que deja el pincel en su descarga de *sumi* al cambiar de velocidad. Esto, en vez de ser un defecto del trazo, una debilidad o ir en desmedro de éste, le confiere más belleza. Y no sólo se trata de un tema de estética, sobre la concentración y dispersión del *sumi*, sino que indica con el cambio de la velocidad del trazado, la exhalación del artista al momento de la variación y la rapidez con la que puede ejecutar el trazo. Se parte de una energía en nivel 0: el pincel seco; en 1, el pincel se empapa de *sumi*; en 2, retiene la tinta, previo a la pincelada sobre el papel; en 3: la superficie del papel recibe el trazo de *sumi* (por capilaridad) barrida por el pincel, y resiste cambiando la energía tanto superficial del papel, como la del pincel; nivel 4: en el mismo trazo, se aumenta la velocidad de un tramo de la pincelada, variando la energía por segunda vez sobre el papel. Y el último nivel, el 5, sería la energía depositada que emite el kanji trazado: emoción, poder, sentimiento,

sensación y pasión del artista. Un trazo grueso, robusto, duro y lento dificulta el *kasure* y produce intermitencias en el *ki* 気 del artista; un trazo delgado, fino, débil y ligero dispersa el *ki*. Estas marcas subjetivas quedan indicadas gráficamente a través de la velocidad del trazo, la colocación del pincel, su presión y sus diferencias, el grado de sombreado y de esfumado del *sumi*, y su concentración, y los espacios en blanco del papel. Las fibras vegetales apiladas, capa por capa, provocan que el plano seccional del papel se capilarise de manera sinuosa: esto le da la belleza particular que tiene el trazo de *shodō*. Y la forma cónica particular y los distintos paños de pelos diferentes que forman al pincel japonés, le permiten la circulación de aire interior; la tinta se absorbe como en columnas, en largas celdas verticales que se concentran en un solo punto central: esto hace que se desplace de mayor a menor concentración al bajar hacia el papel (según la presión), y de manera uniforme si se la deja correr libremente (presión semejante). Esto le posibilita al *shodō* reproducir y aprovechar, como efecto estético y ético, toda la gama de tonos y matices intermedios entre el negro (*sumi* pura) y el blanco (papel).

Lejos de esta explicación técnica el *kasure* nos muestra, en el plano existencial-subjetivo, que, si sobra tinta, algo nos está sobrando, nos está excediendo; y si falta tinta, algo nos está faltando: uno no escribe controlando el pincel, sino estabilizando su interioridad emocional y racional (無心). En ese delicado balance (estético-ético) entre el vacío y los rastros de tinta del trazo, quedan las huellas anímicas, emocionales, individuales, personales y singulares de nuestra vital subjetividad: **en *shodō* se escribe para entender, se practica como requisito previo para la comprensión de sí mismo (無心).**

Y parte de esa instancia previa al trazo, como *gymnasia* (véase más adelante), como entrenamiento de-sí, consta de la preparación de la tinta. Se supone que la preparación del *sumi*, el fregado para moler la tinta sólida sobre el *suzuri*, con movimientos circulares hacia adelante y hacia atrás, carga de estática la superficie del agua cuando se mezcla con el *sumi*

pulverizado; esto hace que cuando se traza un kanji con este *sumi*, se transmita al papel parte de esa energía humana: esto se conoce como *bokki*⁷⁰⁴ (墨 *bo*: tinta + 氣 *ki*: energía vital).

Los grandes maestros de *shodō* cultivan esta habilidad en la que parte de la energía vital y orgánica (氣 *ki*) de ciertos individuos se puede transferir a su arte: esa energía del artista se llama *kihaku*. Una expresión común en Japón es *unpitsu no kihaku* (運筆 *unpitsu*: forma de mover el pincel + 氣迫 *kihaku*: espíritu-vigor-energía vital + fuerza emergente: el poder en el movimiento del pincel queda grabado permanentemente en una pincelada).

Cuando el 氣 *ki* está presente en un kanji, afectará íntimamente al espectador. Cada trazo, espacio vacío o punto que contiene todo el poder de *bokki* impactará al espectador y se sumará a su comprensión. Cada matiz es un reflejo único del carácter individual y de la personalidad de quien lo escribe; cada trazo es una huella de su subjetividad. (Imágenes, 16, p. 435)

Escribir el cuerpo (trazos para saber del cuerpo)

Indudablemente la relación con la escritura es una relación con el cuerpo. Y en esa conexión se pueden rastrear las unidades mínimas con las que se configuró una cultura determinada; en nuestro caso, hemos intentado revelar cuál sería el nexo -y las variaciones- entre la cultura oriental y la occidental. Nosotros, occidentales, hemos podido desarrollar un bello modo de expresarnos mediante la escritura: la caligrafía; pero ésta no va más allá de una expresión estetizada de la materialidad de nuestras letras, que, además, en su práctica ha tratado de sustraer -por olvido y omisión- al cuerpo que inscribe. Nosotros, occidentales, sostenemos que Japón nos muestra en su *shodō* la pretensión de hallar, en esas huellas trazadas a pincel, un rastro de una subjetividad inseparable de su propio cuerpo.

Tal vez todo se resuma a dos escrituras: dos modelos, dos sistemas, técnicas y métodos, estilos y prácticas, regímenes de la sensibilidad y vías de construcción de subjetividad: una mano que fuerza, por vía del punzón (cincel, buril, cálamo, lápiz, lapicera) y una mano que

⁷⁰⁴ Cfr. con *Bokuseki*, pp. 350-354. Véase Sato, Shozo, *Shodo, The quiet art of Japanese zen calligraphy, Learn the wisdom of zen through traditional brush painting, Op. Cit*, p. 10.

acaricia, por vía del pincel (*shodō*). “La primera, sería la escritura de la hendidura, de la incisión, de la marca, del contrato, de la memoria; su modelo original es el cuneiforme y el jeroglífico...”⁷⁰⁵ Un modo inquisitivo de excavar la palabra, de calarla en incisiones sobre el soporte (roca, madera, cerámica, papel) para trazar, en el interior mismo de esas superficies vegetales o minerales, lo irreversible, monumental e inmemorial de la letra. La otra, la del pincel, cuya mano relajada y suspendida deja descender un poco de tinta, acariciando el papel o la seda, que, estrictamente hablando, sería una *des-cripción* más que una *ins-cripción*; ya que conserva y *mantiene* un gesto de despliegue del significante, sumando y agregándole una por una sus pequeñas piezas, para hacerlo retornar a él mismo: un retorno a esa eternidad de lo singular (significado) y de la pluralidad estetizada de sus partes (significante).

Como Occidente hemos producido herramientas y útiles raspadores para escribir: punzones, cinceles, cáñamos, cañas, estiletos, plumas biseladas, de metal, lápices, lapiceras y bolígrafos. Esto supone una disposición y la preparación previa a la actividad de la escritura: nuestro escriba se dispone a tallar, a sacar punta, a afilar, a despedazar y depredar la materia para lograr un buen resultado estético. Para el escriba japonés esto supone un momento de concentración, de relajación corporal y mental, y alcanzado ese estado(無心), comienza con el frotado del *sumi* sobre el *suzuri*, para impregnar su pincel; “...no hay cuchillo; de ahí la paz casi religiosa de esas cajas de escritura cuya tapa, blasonada de eflorescencias laqueadas, no hace sino prolongar el dibujo virtual oculto en los instrumentos que contienen.”⁷⁰⁶

Esta di-versión pareciera sostenerse en los modos diferentes en que se aprende a escribir. Nosotros aprendemos bajo las condiciones de la ley: formas pautadas, tipos normalizados y el espacio de inscripción surcado con renglones y márgenes; esto hace que no se trate de producir una bella escritura, una búsqueda del goce estético al escribir, sino que se escriba conforme-a (un modelo determinado de) un acto comunicativo. A esto hay que sumarle la relación que mantenemos con nuestro cuerpo, que también difiere de la de un japonés; el nuestro se identifica configurándose más con la lógica de los palotes (verticales, rígidos, iguales, sólidos, en serie), que con la suavidad y delicadeza que otorgan las curvas, que prolongan ese movimiento ondulante al cuerpo, estirándolo, distendiéndolo y exigiéndole

⁷⁰⁵ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 126.

⁷⁰⁶ *Ib.*, p. 127.

una *ética* del trazo: estas son las marcas que representan más claramente la movilidad de nuestra subjetividad.

La *ética del trazo* es un protocolo que le exige a nuestros niños una cierta dis-posición⁷⁰⁷ corporal (sentados), derechos, brazos sobre la mesa, ojos fijos sobre el papel, y casi siempre -porque es mejor- la mano derecha será la que escriba: se es *diestro* en escribir bello y bien. Como si tener el cuerpo enderezado (la rectitud física) y escribir derecho fueran expresiones análogas de la moral: escribir “bien”, derecho (el cuerpo y la escritura) y prolijo (formas, renglones, márgenes) es demostrar franqueza y honestidad; un imperativo escritural del “no mentirás”. Nuestros protocolos de preparación dicen demasiado de nosotros, quizás más de lo que queremos saber: como la elección de los instrumentos (lápiz, lapicera, birrome), el papel (cuaderno, hojas, libreta, fichas), el lugar (estudio, habitación, living, gabinete, oficina), los horarios, la luz (natural, artificial, cenital, focalizada), los muebles (mesa, silla, sillón, cama). El resultado de este casi inconsciente protocolo irremediamente habla de nosotros y de nuestro goce: **de aquello que no sabemos (o no queremos saber) de nosotros y nuestro goce.**

Nuestro protocolo intenta suprimir obstinadamente toda marca de individualidad, de singularidad personal en la escritura (como si el modelo a imitar fuera la Times New Roman 12) en virtud de una homogénea y monótona uniformidad que consideramos, helénica y geoméricamente, “armónica”. El *shodō* opera por el contrario: desde la valoración de la “imperfección” hasta la intención de vivificar los trazos, se trata de agregarle a los kanjis una instancia única e irrepetible, que acontece en ese movimiento vital que lo inscribe; en esas marcas intensa e íntimamente personales, espontáneas, subjetivas, inconscientes, de estados de ánimo y sentimientos/sentidos y también de situación de enunciación: **el *shodō* busca la diferencia.**

Japón nos recuerda que, desde el comienzo, su escritura parte del dibujo; esta filogénesis deriva en una ontogénesis, ya que para los niños nipones (ni siquiera en el verbo⁷⁰⁸) escribir y pintar-dibujar es lo mismo en cuanto actividad: el gesto del escritor y el gesto del artista es

⁷⁰⁷ Véase Barthes, p. 164.

⁷⁰⁸ 書 < *kaku*: el kanji (que ya hemos analizado antes) como verbo significa escribir, dibujar y pintar; como sustantivo: escritura a mano, carta, nota. Es decir, *kaku* nombra la actividad y su producto.

el mismo. Este gesto psicosomático más libre exige que el modo de escribir sea bello desde su inicio, que desde el comienzo se tenga en cuenta su cualidad y calidad estética, las huellas singulares, personales y subjetivas. Un cuerpo nipón que trata de educar, de afinar y perfeccionar su goce a la hora de escribir; y no de tener que luchar para emanciparse de la formalidad para, al final, lograrlo. Y para esto supo desarrollar una *ascética*: una sobria y austera práctica de sí, que a través de la escritura (*shodō*) posibilita un modo de constituirnos subjetivamente.

Sabemos que ninguna técnica, ninguna práctica ni habilidad se adquiere sin ejercitarse, sin entrenamiento. Para nosotros el *shodō* es una de las prácticas que, como un arte de/sobre sí-mismo, requiere de estas prácticas de educación y adiestramiento que es *la ascética*.

Y como si esto fuera un kanji, intentaremos desmontarlo en sus componentes:

- ἄσκέω: trabajar, formar, adornar, decorar, honrar, reverenciar; practicar, hacer ejercicio, entrenarse en (a menudo, pero no siempre, en atletismo). Y también forjar y preparar con arte, llevar una vida disciplinada.
- ἄσκησις: ejercicio, entrenamiento, práctica, mantenimiento y cuidado; estudio, entrenamiento físico, ejercicio corporal; disciplina, modo de vida.

Claramente, en su étimo, la ascesis nos vincula al cuerpo y sus actividades con cierto ejercicio activo de la ética y lo político, además de una construcción estética de sí mismo, asumiéndose, al mismo tiempo, como un artífice de sí mismo y como una obra de arte.

Lo primero que debemos señalar es que aquí este término no se refiere a la exigencia de obediencia a un sistema moral de reglas o a un código con pretensión de validez universal; sino que se inscribe en un arte de vivir, una estética de la existencia como intento de desarrollo de las propias potencialidades, para producirse uno mismo como una obra de arte. De este modo, para nosotros la ascética es un entrenamiento de sí-mismo por uno mismo, para prepararnos para la vida. Es decir, en vez de una simple pedagogía de trasmisión técnica de conocimientos y saberes, se trata más bien de una transformación, de una metamorfosis que le permite a la subjetividad acceder a una forma de transmitirse una verdad, que no sólo le otorga datos epistémicos, sino que lo transforma en su propio modo-de-ser sí-mismo. En este sentido la ascética se convierte en una afirmación absoluta del sí-mismo, más que en alguna forma de la renuncia a sí o a la realidad.

En otras palabras, tomamos al *shodō* como una “tecnología del sí mismo”; o dicho por Foucault, una tecnología que permite al individuo “efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos y conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto grado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.”⁷⁰⁹ Esto supone, en el caso del *shodō*, ciertas formas de aprendizaje (repetición, segunda naturaleza) que irán modificando al individuo, no sólo por la adquisición de nuevas habilidades, sino en la obtención de ciertas actitudes éticas y estéticas.

Para nosotros el componente diferencial del *shodō* en tanto ascética es, dentro de la dimensión del “cuidado de sí” (επιμέλεια εαυτού), su pertenencia a la *erótica* como procedimiento práctico que, como práctica social facilitó un saber más amoroso de sí, sin relación alguna con las brutales e inhumanas prácticas de las renunciaciones y las prohibiciones⁷¹⁰ (vale como ejemplo contrario el *shodō kana*). Un modo erótico de conocerse a sí-mismo es cuidar de-sí, y cuidarse implica estudiar, leer, reflexionar y escribir amorosamente (*shodō kana*), preparándose para la vida, los reveses de la fortuna o la muerte misma⁷¹¹. Un saber que implica a dimensión del cuidado erótico activo de-sí sin descuidar su referencia al estado activo de lo político: el *shodō* es un acto erótico y político, no sólo una mera actitud sino una actividad real y concreta; de este modo se amplía el marco de referencia para inscribir la pregunta que apunta sobre el *qué* y el *quién* de nosotros mismos. Por esta razón, para nosotros la ascética del *shodō* se expresa tanto en su dimensión estética como en la ética,

⁷⁰⁹ Foucault, M., *Tecnologías del yo, y otros textos afines*, Bs. As., Paidós, 2008, p. 48.

⁷¹⁰ Preferimos el sentido de *ascesis* del mundo estoico, ya que la referencia más rápida suele ser con la *ascesis* cristiana, que implica un renunciamiento a sí mismo en esta vida y a la realidad, en virtud de una próxima vida eterna. Para los estoicos “...*askesis* no significa renuncia, sino consideración progresiva del yo, o dominio sobre sí mismo, obtenido no a través de la renuncia a la realidad sino a través de la adquisición y de la asimilación de la verdad. **Tiene su meta final no en la preparación para otra realidad sino en el acceso a la realidad de este mundo.**” En Foucault, M., *Tecnologías del yo, Op.Cit.*, pp. 73-74. El subrayado es nuestro.

⁷¹¹ El *jisei no ku* (辞世の句 “poema de despedida”) es un poema que se escribe ante la inminente de la muerte de su autor. Cultivado por la casta samurai, se los encuentra en el ritual del *seppuku* (切腹) momentos antes de morir, o luego de alguna batalla perdida. Es el último momento vital que le resta a un japonés, y su bella escritura debe consignar toda su vida en unos pocos kanjis y *kanas*.

manifestándose en los actos que traducen la subjetividad a los demás como ἦθος (*ethos*)⁷¹², y enunciada a través de la escritura, que inscribe ese *ethos* en lo fáctico⁷¹³.

La ascética - nos advierte Foucault- incluye dos técnicas o ejercicios: la μελέτη (*melete*) y la γυμνάσια (*gymnasia*). Ambas actividades convierten al *shodō* en una forma de entrenamiento, en una meditación en movimiento expresada a través de los trazos gráficos del pincel. La traducción/apropiación latina de *melete* sería *meditatio* (y tiene la misma raíz que ἐπιμέλεια (*epimeleia*, “el cuidado, la preocupación”); sería una anticipación en el pensamiento de un acto a realizarse, y para nosotros precede a la notación e inscripción del *shodō*, que a su vez revive y reformula la meditación sobre uno mismo y sobre los otros (*ethos*).

De este modo la gimnasia del *shodō*, como el entrenamiento de uno-mismo, se convierte en *ethopoiética*, porque va creando sus propias operaciones de transformación en la relación subjetividad/verdad práctica y concreta, convirtiendo así todo lo escrito en un grafo *bio-ethico*. Escribir en este sentido *bio-ethico* será un darse a la mostración, un hacerse ver, exponerse y hacerle aparecer un rostro al Otro. De aquí que, el espacio donde se inscribe la escritura de-sí es nuestra propia ex-sistencia, como un intento de revelar, objetivar y materializar el enmarañado e intrincado núcleo de las fuerzas pulsionales que configuran nuestra interioridad. Uno escribe para devenir otro, otro de-sí, para dejar de ser quien se es y afirmarse en el reverso de la otredad propia que somos, en cada caso, nosotros mismos: eso es/hace el *shodō*. Por esto, el trazo del *shodō* no tiene que ver con esto-que-somos, sino con eso que estamos-siendo, porque el trazo es siempre de otro de-sí. El *shodō* es tanto extensivo como intensivo, ya que un mismo pliegue convierte a la intimidad en una exterioridad, develándose en un afuera internalizado en la extensión de sí misma al graficarse. A partir de ese íntimo trazo comienza ese devenir-otro que somos entre esa interioridad-hacia-afuera de lo escrito en un kanji o *kana*, que nunca tuvo comienzo.

⁷¹² Preferimos utilizar este arcaísmo para señalar a lo “ético” como la relación que el individuo establece consigo mismo pensándose a-sí como una obra de arte en construcción, y no al modo en que se relaciona con ciertas legalidades normativas morales de pretensión universal.

⁷¹³ “Escribir también era importante en la cultura del cuidado de sí. Una de las características más importantes de este cuidado implicaba tomar notas sobre sí mismo que debían ser releídas, escribir tratados o cartas a los amigos para ayudarles, y llevar cuadernos con el fin de reactivar para sí mismo las verdades que uno necesitaba.” En Foucault, M., *Tecnologías del yo*, *Op.Cit.*, p. 62.

Por lo tanto, lo escrito no es más que un dibujo, un trazado, un mapa que nos cartografía a nosotros mismos, enmarcando vivencialmente las marcas de nuestra subjetividad. Y gracias a la materialidad de lo escrito, a los rastros de sus trazos, el *shodō* va territorializando referencias, marcas, signos y símbolos de nosotros mismos, con el mismo espesor que el del reflejo nuestro en un espejo, pero con la huella entintada, que, a su vez, supone siempre al otro.

Entonces ¿qué puedo leer de mí mismo? ¿qué puede decirme la escritura de/sobre mi cuerpo? Lo mismo que en esa imagen plana e invertida, que recoge la totalidad de los detalles, las diferencias y las identificaciones de mi cultura, modelizándose en un gesto escrito. En otras palabras, la pregunta correcta sería: ¿qué puedo saber *en* mi escritura? Sólo lo que conozco de mi cuerpo: “...una cenestesia, la experiencia de una presión, de una pulsión, de un deslizamiento, de un ritmo: una producción, y no un producto; un goce, y no una inteligibilidad.”⁷¹⁴

Escribimos una proyección y una eyección de lo que antes estaba en el cuerpo⁷¹⁵ siendo pensamiento o palabra, y que el ojo y la mano deciden alejar hasta el soporte a modo de escritura. De este modo vamos dando(nos) *textura* a lo escrito, le vamos dando un cierto acabado, la hacemos cada vez más concreta, agregándole capas de tinta a la superficie de lo

⁷¹⁴ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op. Cit.*, p. 123.

⁷¹⁵ El cuerpo lo pensamos al modo nietzscheano, ya no como un simple soporte biológico, orgánico y fisiológico, sino pensado en un sentido más amplio como *sí-mismo* (*Selbst*), como ese espacio configurado por los impulsos, los deseos, las aversiones, los gestos, las palabras, los silencios y los actos. Un cuerpo como campo de fuerzas constitutivas en disputa, un cuerpo intenso e intensivo. Para Nietzsche ese cuerpo ventral (*Leib*) “...es una gran razón (*grosse Vernunft*), una pluralidad dotada de un *único sentido*, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón (*kleine Vernunft*), hermano mío, a la que llamas ‘espíritu’, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón. Dices ‘yo’ (*Ich*) y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún, en la que tu no quieres creer, -tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo... instrumentos y juguetes son el sentido y el espíritu: tras ellos se encuentra todavía el sí-mismo (*Selbst*). El sí-mismo busca también con los ojos de los sentidos, escucha también con los oídos del espíritu... Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido - llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo... Tu sí-mismo se ríe de tu yo (*Ich*) y de sus orgullosos saltos... el sí-mismo (*Selbst*) dice al yo (*Ich*): ‘¡siente dolor aquí!’ Y el yo sufre y reflexiona sobre cómo dejar de sufrir -y justo para ello *debe* pensar. El sí-mismo (*Selbst*) dice al yo (*Ich*): ‘¡siente placer aquí!’ Y el yo se alegra y reflexiona sobre cómo seguir gozando a menudo - y justo para ello *debe* pensar.” pp. 60-61. Partiendo desde aquí, para nosotros la subjetividad será la expresión, el estado de *expreso* de ese cuerpo (*Selbst*), íntimamente vinculado al lenguaje (escrito en nuestro caso), del conglomerado de fuerzas intensivas que forman al cuerpo. Véase en *Así habló Zaratustra*, “De los trasmundanos [*Hinterwelter*]” y “De los despreciadores del cuerpo”, Bs.As., Alianza, 1995, pp. 56-62.

escrito hasta hacerlo-llegar-a-ser, hasta que se hace cosa/kanji: *toma cuerpo*. La textura nos pone en con-tacto con la superficie de esas cosas, en un sentido clara y específicamente ontológico, y nuestro tacto a través de nuestras manos llega tocar ese borde exterior de cada cosa para palpar sus propiedades. La textura comienza con la disposición y el despliegue de lo escrito en el espacio que teje un texto, y de ahí se va materializando hasta dar textura a las cosas, cuyas propiedades pueden ser percibidas por nuestras manos. Esto supone no sólo un desplazamiento hacia-afuera del cuerpo, en el momento del escribir, sino que, al avanzar la escritura en el espacio del soporte, al texturarse el texto, exige actualizar la capacidad de nuestra sensación para sentir o medir cada mínima diferencia en la superficie de esas cosas/kanjis: su rugosidad, su acabado, las estrías, los pliegues, las rayas, las ranuras, las asperezas, el espesor, el *kasure*.

Este efecto de texturar no ocurre solamente con el texto escrito y materializado en el soporte, sino que repercute directamente, desde ahí, sobre nuestro cuerpo. Como si al escribir nos hiciéramos una segunda piel, una superficie, una membrana permeable para tratar con el mundo. Contra la instaurada tiranía de la voz y su palabra, el lenguaje del cuerpo expandido por el tacto: escribir acariciando con un pincel las superficies y a nosotros mismos, porque “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro”, dice Barthes confundiendo a los dedos con las palabras o a las frases con las manos. La escritura rozaría su trazo contra el mundo, y entre estas dos superficies de contacto y placer se envuelve a lo Otro en una caricia, en un trazo. En palabras más poéticas, M. Ortiz lo expresa así: “Rozar con la yema del dedo índice la panza de la letra ‘D’; introducirlo en el ojo de la ‘O’ y repasar sus bordes internos; recorrer las aristas y vértices de la ‘A’ como la misma unción demorada que si se tratase del facetado de una piedra preciosa, todos estos no son, a pesar de las apariencias, placeres subliminalmente eróticos. El gozo del que vengo hablando es casto: sorpresa, o al menos conmoción de espíritu por algo que viene a ocupar un espacio junto a nosotros.”⁷¹⁶

En *shodō* el gesto es tan veloz que no puede ser contenido ni explicado por la mecánica escritural, por la tecnología escrituraria ni se inserta en el sistema de escritura. El gesto del *shodō* desplaza hasta el marco mismo en su ejecución, abriendo en su expansión al vacío que está esperando con doble paciencia su dispersión: **el *shodō* disemina, pero disemina vacío.**

⁷¹⁶ Ortiz, M., *Al pie de la letra*, Bahía Blanca, 17 grises editora, 2010, p. 34.

Si el gesto es controlado, el trazo gráfico puede ser deliberadamente contenido en una forma fácilmente reconocible, en un marco de encuadre y significación que lo con- y retiene. Pero la escritura del *shodō* se valorará más en tanto despliegue de su potencia ejecutora, de las pulsionales marcas que deja trazadas el escritor-pintor en ese carácter⁷¹⁷.

Aquí quien escribe no *produce* texto, sino que se presenta ausentándose en una lectura que dura lo que dura el acontecimiento de su expresión: su aquí y ahora, un parpadeo, un *instante*⁷¹⁸. Quien escribe opera tanto sobre el trazado del carácter/kanji como sobre la inscripción de *su* carácter. Esto será así por más que el carácter exija determinada continuidad y ejecución mecánica de trazos ordenados que le son dictados por el carácter/kanji mismo al pincel. Por fuera (o en la superficie) de esto quedan todas las marcas subjetivas, velocidad, descarga, engrosamientos, paradas, *kasure*, contenciones o aceleraciones que hacen que el gesto se libere de la estructura bipolar que pretende encerrarlo y confinarlo a un espacio. Así, la tinta se mueve más rápido de lo que la mano puede controlar (“accidente controlado”) hacia esa zona del papel o de la seda que están más allá de la rigidez de un horizonte trazado de antemano, des-estructurando al espacio fijo para cada carácter/kanji. Cuando uno traza a pincel renuncia al control estricto y a todo derecho a actuar como un centro controlador de lo que acontece ahí, autónomamente, como escritura. En un mismo gesto se libera al *sujeto* que pretendía controlar el trazo, y se libera el trazo escriturario que busca establecerse en *su* propio espacio: el vacío; una des-sujeción, dos vacíos.

De este modo lo que se escribe-pinta se realiza y acontece en-y-como la urdiembre misma, lugar vedado a la escritura occidental-europea que sólo ha podido acceder a su trama, y en el mejor de los casos, al revés de ésta. El *shodō* estaría en contacto directo, siendo él mismo en tanto tinta, la urdiembre del texto, para desde ahí, diseminarse en la horizontalidad que le brinda el entramado, trazando una latitud textual sobre el espacio a escribir-pintar. Ya no queda *fondo* como lugar o expresión de soporte sustancial, sino que sólo queda un *vacío* que se genera a sí mismo ahuecando el espacio donde emerge la escritura-pintura del *shodō*, que

⁷¹⁷ Hemos utilizado a lo largo de este trabajo el concepto “carácter”. El español nos brinda una excelente posibilidad de reunir en este concepto un doble juego: carácter (conjunto de cualidades de una persona que la distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás) y *carácter* (grafía, letra, signo, marca). Ambos pertenecen a la misma palabra griega, que dice ambas cosas.

⁷¹⁸ *Augenblick* es el término de resonancia nietzscheana que preferimos: un ojo parpadeando, otro modo de sugerir una liviana eternidad occidental y la transitoriedad budista.

a medida que cobra materialidad le irá dando a la superficie sustento y espesor material. No se escribe para cubrir o tapar, apilar, encimar o superponer: no hay tachadura; se trata más bien de hacer-subir, de ascender, de atravesar, de plegar ese *desfondo*. Y en este punto podemos llegar a pensar al *shodō* como una escultura (y viceversa), ya que se trata de promocionar el plano hasta que se convierta en un 3d levemente material, donde veríamos las estratificaciones de esos planos mientras van materializándose, en diferentes capas haciendo *subir* lo que estaba *debajo*, atravesando la urdiembre con la trama de la escritura. Y este movimiento no trata de una desgarradura, muy por el contrario, se asemeja a un zurcido invisible, a una recomposición de lo que estaba ahí esperando por brotar, por germinar en lo escrito: un hilvanado que sutura el tramado urdido de lo escrito.

Escribimos con nuestro propio estilo y cuerpo, singularizándonos por esto para luego deslizarnos a la materialidad de lo escrito dejando nuestras propias marcas, nuestros diseños, nuestras formas y toda una arquitectura arrojada a la luz que no hace más que hacer visibles nuestros propios fantasmas. En la espectralidad se funda la actividad de escribir como un cuerpo-vacío y vaciado que intenta recuperarse en la materialidad que recoge de su escritura: así se (re)presenta aquello que sería irrepresentable para nosotros mismos, y que el cuerpo recupera en lo escrito. Escribimos aquello que no sabíamos de nosotros mismos y en ese juego creador podemos diferenciarnos de nosotros-mismos al leernos, para terminar reconociéndonos diferentes, nos-otros en nuestra diferencia que (nos) retorna.

Ascesis escritural: el acceso poético

Otra definición de “Occidente” bien podría comenzar con: “hemos separado al máximo la literatura de la pintura y a la escritura de su imagen”. Y quizás, una del Japón que hemos inventado sería: “la juntura mínima entre imagen y signo, donde uno flota en la otra de forma nubosa” y es, para nosotros, ejemplificada concretamente en el haiku; “a veces, en ellos, una palabra es reemplazada, en la misma línea gráfica, por la imagen de su referente: no es el

signo gráfico del pez o del monte Fuji el que viene a la frase, sino el pez y la montaña mismos los que saltan bruscamente y sin avisar del orden pictórico a la cadena escrita.”⁷¹⁹

En varios tratados sobre la escritura (tanto en China como en Japón) se busca transmitir cómo poner en acción el trazado del kanji, cómo realizar el trayecto del diseño elegido para dejarles impresos las marcas personales del artista. Estos enseñan que, cuando el pincel se mueve, la tinta fluye como el agua de un arroyo; cuando se detiene, se asienta como una montaña; nunca se mueve el pincel sin un propósito, debe haber una razón para que baje y otra para que suba. La dirección de un trazo debe evidenciar los cambios y las alternancias: crece subiendo, disminuye bajando; y rebota llegando a su final, volviéndose levemente -hacia atrás- sobre sí: el estilo es el hombre mismo. Cuando éste está bien dispuesto (無心) y coordinado con los elementos “técnicos”, todo se ordena solo: “...los caracteres largos se verán como caballeros pulcros; los caracteres cortos serán como personas fuertes e inflexibles; los flacos serán como ermitaños que habitan en montañas y pantanos; los gordos serán como personas ricas y ociosas; los caracteres vigorosos serán como guerreros; bellos caracteres serán como una mujer hermosa; los caracteres sesgados serán como los ebrios inmortales; los caracteres correctos serán como caballeros de alta moralidad.”⁷²⁰ A esta analogía de los kanjis con las formas físicas exteriores humanas, y con algunas condiciones y características socioculturales y morales, los expertos suelen agregarle un exceso: cuando el trazo está cargado de fuerza, el kanji tendrá una estructura corpulenta y potente; a ese *cuerpo* de lo escrito es al que apuntamos, porque “Casi todos los tratados de caligrafía chinos o japoneses hablan de los ‘huesos’ y ‘tendones’ de los caracteres, y también de la ‘carne’, aunque son los huesos y los tendones los que más se admiran.”⁷²¹

⁷¹⁹ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 133.

⁷²⁰ Murase, Miyeko, *The written image, Japanese calligraphy and painting from the Sylvan Barnet & William Burto collection*, *Op.Cit.*, p.29. “...long caracteres will look like neat gentlemen; short caracteres will be like strong and unyielding persons; skinny will be like hermits living in mountains and marshes; fat will be like idle rich men; vigorous caracteres will be like warriors; handsome caracteres will be like beautifull woman; slanting caracteres will be like intoxicated inmortals; correct caracteres will be like gentlemen of high moral standing.”

⁷²¹ *Ib.*, p. 27. “Almost every Chinese or Japanese treatise on calligraphy speaks of the ‘bones’ and ‘sinews’ of the characters -and the ‘flesh’ too, though it is the bones a sinews that are most admired.”

Se da por supuesto que una buena escritura debe tener cuatro cualidades, que deben estar equilibradas entre sí para lograr la armonía vital del kanji:

- 1- **Hueso** (骨): le brinda a la mirada la sensación de armazón rígido, duro y resistente; severo e inflexible; con trazos sólidos que parecen imposibles de ser quebrados.
- 2- **Carne** (肉): la calidad del kanji dependerá del grosor del trazo -y sus variaciones- que no implique una excesiva carga, que lo mostraría muy voluminoso y corpulento; o una deficiente, que lo adelgazaría demasiado.
- 3- **Músculo** (筋): es difícil de percibir, porque es el aspecto del trazo que permite que se pueda ligar entre sí y con el siguiente; una leve marca gráfica que une al hueso y su carne de forma dinámica de trazo en trazo, con ligamentos muy leves, casi invisibles.
- 4- **Sangre** (血): la textura plena de la tinta, su humedad, su brillo, sus tonos, su densidad y liquidez, y la circulación que le brinda el último aspecto vital al kanji.

Sabemos que el cuerpo es mucho más que su instancia fisiológica, y que, rastreando sus huellas en la inscripción podríamos recuperar un saber orgánico y funcional si se quiere, donde lo biológico y lo somático son una pequeña parte del todo vital que los excede. Por ejemplo, aún no sabemos cómo *se escribe* el inconsciente (porque hasta ahora ha mantenido su saber en la solicitud del habla).

Para escapar de los bautismos de sentido que lleva adelante nuestro Occidente, y de sus objetos y artefactos de lenguaje, preferimos elegir una *forma* particular -impregnada de zen- como herramienta para suspender ese lenguaje: examinaremos un haiku de Buson, como caso paradigmático; como un espacio único en el que se abre (o se clausura) por exceso todo lo que hemos dicho acerca de la escritura en Japón (y todo aquello que no hemos podido, por nuestra incapacidad). Tomando el haiku como un final del lenguaje, como su cese, su (im)potencia por exceso y por falta, su interrupción y por su forma breve y vacía: 17 moras inscriptas cursivamente, casi *al correr del pincel*, con kanjis y *kanas*.

Escribir un haiku es un desahogo inmediato, una pulsión liberada que trata de expresar la libertad y el placer del movimiento de un pincel entintado sobre un papel, donde el placer del

ojo, junto al placer de la mano, son inseparables porque son un mismo pliegue. El espacio óptico y el táctil se han fundido en uno solo: el vacío. Y este placer kinético, que va del ojo hacia la lejanía de la mano, durará mientras dure el trazado. El trazo más que una marca de sentido o un intento simplemente comunicativo, o un mero ejercicio motor de coordinación mecánica entre ojo y mano para graficar, se convierte así en una descarga pulsional de lo íntimamente constitutivo del cuerpo, quedando éste suspendido, haciendo equilibrio y oscilando sobre la punta del pincel.

Alguien que (no) escribe: un haiku como caso

“Cuando hablo de esa escritura de lo otro que sería más bonita, pienso evidentemente en la traducción como el riesgo y la oportunidad del poema.
¿Cómo traducir ‘poema’, un poema?”

Derrida, J., *Carta a un amigo japonés*

Pareciera que en un ademán nihilista hemos tratado de hacer desaparecer el cuerpo, vaciándolo, suspendiéndolo, retras/zándolo. Muy por el contrario, lo que intentamos es hacerlo aparecer en toda su dimensión, ya “no sujeto a nada”: un desplazamiento de la identidad hacia la intimidad.

A este “sujeto” ya no sustancial, lo pensamos como un “sujeto velado”, un modo del sujeto tácito o implícito en la escritura del haiku. El “sujeto velado” es el que (se) escribe (en) el haiku, sin desaparecer del todo, sino que se suspende y transforma al vaciarse para dejar acontecer a las cosas en su devenir, para de este modo escribirse. Pero si este “sujeto” no se vaciara de su sustancialidad no habría posibilidad alguna de que el haiku como tal quede enunciado y plasmado en la escritura. En este punto, será la escritura de-sí la que haga posible que este “sujeto” se transforme al tomar conciencia de su propio devenir-cada-cosa (escrita); quiero decir: en este punto se trata de pensar tanto una ontología como una escritura, y viceversa.

La veladura del sujeto va descubriéndose y aconteciendo en los vacíos que va dejando tras de sí la escritura, y precisamente son estos espacios en blanco (*kasure* + soporte) lo

determinante para que haya escritura, para que podamos leer lo escrito en su materialidad, y para que podamos percibir la espesura y profundidad del vacío. De este modo el espacio del “sujeto” (como función y omisión a la vez) queda vacante y escribe de-sí bordeando(se) alrededor de ese (su) mismo vacío, quedando disponible a la veladura. En cada trazo el parpadeo (*Augenblick*) y la intermitencia de la subjetividad va dejando tras de sí esas escisiones, esas ausencias que rodean al vacío de lo escrito. Cada trazo del pincel acontece como un eco de nuestro cuerpo, como una mancha de tinta estilizada del poema que somos cada uno de nosotros. Cada trazo del haiku en *hiragana* o en *kanji*, nos señala hacia ese vacío que se asoma detrás de la mancha de tinta que los configura en arreglo a su lectura. Cada roce del pincel sobre el papel plasma, en un mismo movimiento, el trazo material que va bordeando y delimitando el vacío de ese escrito; y a la vez, traduce esa velada *impresión* subjetiva que es el haiku, transcribiéndola de forma gráfica rápidamente al papel en sólo 17 moras y unos pocos trazos. Y será precisamente esta concisión y brevedad en la extensión del haiku, la que, en vez de limitar, potenciará esta *impresión* “subjetiva” *impresa* en lo escrito: aquí todo límite es un umbral para que se dé el exceso, no como cantidad de palabras, sino como calidad del lenguaje escrito.

En el trazo de tinta quedarán acontecidos concretamente lo ingrávigo de los hiatos, las interrupciones, las vacilaciones, las seguridades, las aversiones y los deseos, los desniveles, los cortes y las detenciones del escribiente-pintor (su *kasure*), que se traduce a sí mismo trazándose a modo de anagrama, de jeroglífico o enigma de-sí. Y es en estos trazos donde se juega el efecto evanescente de una subjetividad que puede percibirse en el delineado de la tinta, en su ausencia, en el vacío espacial y dinámico entre *kanjis* o *hiragana*, en la disposición del área de la escritura, en la velocidad de la ejecución, en los altos del pincel, en los márgenes en blanco o en algún pliegue o esfumado de tinta y agua. Todo esto queda organizado siguiendo un orden que no es mecánico o geométrico, sino exclusivamente *orgánico*, y que se manifiesta con cada respiración, en cada latido, y con cada pulso que transmitimos a la mano que escribe. Una mano que sigue el ritmo propio de cada uno de nosotros para organizar(nos) en los trazos de esa escritura de-sí que implica y exige el haiku en su materialidad rítmica.

El haiku escrito (mucho más en japonés) nos revela esta íntima cadencia⁷²² que dibuja, además de los trazos, los contornos de una subjetividad que trata de evocar(se) a través de aquello indecible y evasivo de la pura presencia que se traduce a escritura. Entre el cuerpo y lo escrito se pone en juego, como cadencia, ese traslado (dis)continuo de la subjetividad a los trazos entintados de la escritura. Quiero decir, se traslada no solo aquello que queremos y sabemos que vamos a escribir, sino, junto a eso, aquello que desconocemos de nosotros mismos al momento de escribir: en uno y el mismo texto, que somos nosotros mismos, traemos en ese envío todo el contexto que hemos dejado de ser.

Para Ki no Tsurayuki (quien nos había mostrado -en su *Tosa nikki*- cómo aún siendo hombre se puede escribir como mujer, expresando una “subjetividad permeable”) todo decir poético procede del corazón, no de la razón, y así el hombre encuentra en la poesía una función ética, social, amorosa y filosófica. La pregunta que formula Tsurayuki en el *Kokinwakashu* es fundamental: “¿hay algún hombre que no haga poesía?” Unos 800 años más tarde, el poeta Ueshima Onitsura (上島鬼貫 1661-1738) la comparte con él:

¿Hay, me pregunto,

un hombre que no tenga el pincel en la mano?

¡La luna esta noche!

Obviamente la pregunta no es de reflexión, no está dirigida a un “yo” que deba responderla; es una pregunta fingida, solapada, sofisticada que interroga a toda una cultura en relación al arte de la expresión y la escritura: ¿*quién* es capaz de *no escribir* con esta luna esta noche? Una pregunta que nos suspende como lectores, pero que se responde con el haiku escrito por un tal Buson:

春雨 やもの書ぬ身 のあわれなる

⁷²² Cadencia proviene del italiano *cadenza*, y esta del latín, *cado-cecidi-casum*: caer, caerse, quedar expuesto. ¿Y hacia dónde podría esta subjetividad caer que no fuera hacia su propio vacío? De lo que se sigue que este “sujeto” no tiene algo a qué sujetarse, y dejarse caer para habitar su propio e íntimo vacío.

harusame ya mono kakanu mi no aware naru

Lluvia de primavera.
alguien que no escribe
profundamente emocionado.

Hemos resaltado ese “*alguien*”⁷²³ que *no puede escribir* (書ぬ *kakanu*) en la traducción del haiku. Ese “*alguien*” aparece expresado en japonés como 身 (*mi*) y es una elección muy personal, precisa y específica que realiza Buson para referirse a su cuerpo como sí-mismo, ya que en japonés la palabra usual, de uso más habitual para referir al cuerpo es 体 (*からだ* *karada* [人 humano, persona + 本 base, fuente, raíz]) que literalmente diría algo así como: el origen, la raíz principal y verdadera del ser humano, el cuerpo físico, como sustancia, como objeto. Pero se lo utiliza para señalar la apariencia, la forma física, el torso, el tronco, la estructura corporal y la salud; es el cuerpo cárnico que se enferma y muere, de ahí que nombre también al cadáver.⁷²⁴

En cambio, la plurisemia de 身 (*mi*) nos sugiere:

- uno mismo
- sí mismo, persona
- el lugar que uno ocupa (“ponerse en lugar-de”)
- las circunstancias

Y el sentido más interesante para nosotros: **la parte principal de algo**

⁷²³ *alguien* (*aliquem*, acusativo de *aliquis*: persona no determinada) raíz indoeuropea [*al*: otro] + [*kwo*: quien, que] pronombre indefinido que designa personas existentes, pero sin ninguna determinación ni información de género, número o cantidad.

⁷²⁴ Debemos señalar aquí que hemos comparado anacrónica y casi impropriamente dos kanjis separados entre sí por varios siglos de historia y escritura. El kanji 身 utilizado por Buson en el S. XVIII es llamado *kyūjitai* (las antiguas formas [de la escritura]), y 体 se corresponde con las *shinjitai* (nuevas formas), promulgadas después de 1945. Nuestro interés fue marcar no solo el movimiento de la escritura japonesa, sino sobre todo el detalle del efecto gramatológico: el kanji *kyūjitai* de 体 (7 trazos) es 體 (*karada*, de 23 trazos) siendo su radical 骨 (hueso), lo que produciría otro nuevo desplazamiento como efecto gramatológico. Estas derivas del sentido semántico nos provocan a extendernos en otro lugar, ya que aquí es imposible. Solo los comparamos a efectos formales, materiales, gráficos, semánticos e icónicos, no en el orden del significado.

- la carne a diferencia de los huesos
- la madera en oposición a la corteza
- la espada y su filo en oposición a su empuñadura
- el cuerpo de una persona
- el recipiente a diferencia de su tapa
- embarazo⁷²⁵, la propia vida
- los gestos
- el carácter moral
- en persona, personalmente
- sí mismo, identidad
- alguien

La primera y más importante indicación que queremos hacer es que este carácter 身 de *cuerpo* no nace de la oposición con 体, sino de su diferenciación específica, de su funcionalidad. 身 señala hacia una profunda intimidad que se define como yendo hacia-adentro, como posicionándose en un espacio de interioridad, intimidad y singularidad, a diferencia de 体 que sería como una especie de corporalidad biopolítica, el aspecto, la forma y la salud de una envoltura exterior del 身 (casi una *nuda vida* podríamos decir).

La elección de Buson es 身, un *cierto alguien*, una persona, su estructura emocional, el lugar que ocupa en el mundo y hasta su condición social. Apuntando a ese otro “cuerpo” que es 身 y no a 体, el haiku gana en intensidad y extensión con esa emoción, con ese sentimiento melancólico (*aware*) que envuelve, suspende y hasta paraliza a ese *alguien* que no puede escribir. Ese *alguien*-身 que soporta esa emoción *es* un cuerpo, su total desnudez vaciada de cuerpo y de subjetividad; y **es ese cuerpo el que hace yo**, el que conmovido por el sentimiento está imposibilitado de escribir (書ぬ *kakanu*).

Ese cuerpo va apareciendo en lo concreto configurándose al ritmo de una mansa, dócil y hasta melancólica lluvia de primavera, alterado y conmovido por ese sentimiento que lo embarga, lo detiene y retiene; su subjetividad queda suspendida, hasta el momento en que

⁷²⁵ El más antiguo pictograma (época del Bronce) señala claramente el vientre de perfil de una mujer embarazada (𠄎)

(ese *Buson*) pueda escribir(se) (en) el haiku: *mientras* escribe-pinta aparece el cuerpo escrito-pintado. Buson habla y escribe de-sí, de sí mismo oscilando en el doble límite que le permite la escritura: el del lenguaje y el de la existencia, en una dinámica autonomía e interdependencia entre cuerpo-persona-subjetividad que ha quedado libre de sujeto, que ha quedado des-sujetada.

No obstante, se trata de un “yo” que se presenta en su misma veladura, pero que, encarnado, no hace más que ausentarse como “yo” para hacerse cuerpo. En ese doble gesto de presencia-ausencia de lo escrito por Buson, es el cuerpo el único que puede dar cuenta de su sentir, de su emoción, sin necesidad de disposiciones u órdenes, sino entregado por completo a sentir el desbordante desasimiento que lo suspende. Luego, intentará decir aquello que bordea el mismo límite del lenguaje, que nos es casi imposible traducir, y que en un ensayo de traducción en simetría lo interpretamos como *alguien*, como el último filo con el que el lenguaje trata de nominar a una persona, de indicar una evanescente existencia (más budista que occidental).

La traducción al español se diferencia con el sentido del concepto japonés 身 que utiliza Buson, ya que al nombrar un *alguien* lo dejamos en la vaguedad y lo indefinido, que, aunque no deja de aludir una existencia, lo hace sin ninguna determinación ni indicación concreta; mientras el japonés señala claramente ese cuerpo que es el soporte y el contorno de esa tremenda y excepcional emoción.

Un cierto *alguien* da un minúsculo grado de consistencia, de alcance y peso óptico, además de un registro mínimo de existencia, no cualificada, pero percibida y reconocida por otros. Es la indeterminación del lenguaje en la que se significa vagamente a una persona a la que casi no se nombra, nivelándola sobre el borde mismo de la inexistencia. *Alguien* es la bisagra nominal que pasa del anonimato de lo inexistente algo a la debilidad y ligereza transitoria de la existencia.

Alguien, que se llama Buson, ha escrito este haiku una vez superado ese estado de profunda emoción que lo embargaba y lo mantenía suspendido, embargado impresionado e impedido de (su)yo sin poder escribir lo que estaba experimentando. Buson es el nombre de un *cierto alguien*, no importa mucho quién, que puede des-sujetarse y, bordeando el lenguaje y su

propia existencia, escribir algo de-sí, desde lo más íntimo que posee: su cuerpo, un cierto alguien, casi un desconocido que escribe.

Este caso paradigmático posibilitado por el *shodō* y el haiku como vehículo, es el que nos permite pensar al cuerpo como intensivo más que extenso, íntimo más que idéntico; es decir, que ese cuerpo sería el resultado de diversas intensidades que se recogen y se diseminan, y en ese doble movimiento deriva en densidades, extensiones, gravedad y consistencias de esas fuerzas intensivas que lo configuran y le otorgan imagen aspecto de consistencia, de volumen concreto. Como aquellos trazos -o mejor: intensidades- que cualifican al *shodō*: hueso, carne, músculo y sangre; los elementos básicos para constituir un cuerpo, un cuerpo 体, un cuerpo 身 que, profundamente embargado por la emoción (no) puede escribir.

Los trazos que configuran 身 son los mismos que van dándole carnalidad a Buson, un cierto alguien que (no) escribe, y entre su urdimbre circula la tinta que, como un accidente controlado, visibiliza ese otro cuerpo 体. Un cuerpo con dos intensidades, un cuerpo interior dentro del otro, un trazado de su cuerpo que es difícil de separar del kanji que lo enuncia ¿hasta dónde uno, hasta dónde el otro?: un cierto alguien (Buson) *inscribe* los trazos de cuerpo (身) y en esa misma intensidad -a través del *shodō*- escribe todo lo que puede su propio cuerpo.

Conclusiones provisionales

La recuperación del placer de escribir

Reparación del goce plástico: en búsqueda del rostro

No podemos negar que vivimos en una época atravesada por la escritura (y la lectura) en todos sus formatos posibles. Ni que toda escritura es un acto inquietantemente perturbador y subversivo: rompe órdenes, y con esos escombros, construye otros ordenamientos alterando el trazado de lo real; sólo se dirige hacia sí misma, vehiculizando no sólo su propia alteración, sino portando una alteridad: un cierto *alguien* que escribe.

Escribir manifiesta una acción, una actividad y una práctica de alguien. Evidencia un determinado saber técnico, y un modo práctico de desarrollarlo; exige ciertas capacidades, motivaciones, deseos y habilidades que no hacen más que vincularlo con un cuerpo (subjetividad) que realice esa acción infinitiva. Se manifiesta en su momento material: la inscripción sobre un soporte en el que se objetiva gráfica, *corporal* y materialmente. Como verbo nos revela una tríada: el “sujeto” de esa acción (alguien, escriba, escritor), el objeto (la escritura, el escrito, letra, kanji) y su conjugación (un “yo” que escribe algo); estos tres términos del proceso darían forma al escribir, siendo tres instancias que se coimplican recíprocamente. Pero nosotros preferimos pensar ese verbo más como un gerundio (como pulsión gráfica), ya no referida a un sujeto, primera persona, singular, en tiempo presente (“yo” escribo); sino apuntar a esa huella diferenciada de-sí, a ese cuerpo que emerge entre los trazos, que lo retras/zan como un biografema. Un *escribiendo*, un devenir escrito, una subjetividad en dispersión, plural, momentánea y frágil, surgiendo del movimiento sinuoso de la mano, precaria e inestable; alter(iz)ada con/el texto, recuperada desde esa materialidad, en desplazamiento constante entre quien escribe y quien lee (que es y no es el “mismo”).

Durante el tiempo en que la palabra hablada colonizaba el pensamiento occidental, a la vez delimitaba su existencia y función al horizonte del tiempo, a su mínima durabilidad y extensión. El tiempo aparece como una enorme boca (Χάος) que se devora en un bostezo cada aliento pronunciado, cada palabra emitida; quizás en este fallido de la intermitencia temporal del desgaste se haya estructurado nuestra memoria (y la hermenéutica) llenándose de bostezos, más que con la espacialidad concreta que brinda la escritura. La escritura es un

suceso contingente que se efectúa realizándose por ocupación del espacio, generando ese espaciado a medida que se desplaza; esta espacialidad será un vínculo directo con la materialidad: el espacio que ocupa un grafo o una traza en un soporte, contra lo volátil de la palabra temporalmente pronunciada. La escritura existe por ocupación y su manifestación exige espacialidad; es un hecho de espacialidad porque cada palabra, signo o símbolo trazado intenta llenar un espacio en blanco; y llega a ser escritura cuando se ha espacializado de tal modo que permite deducir dos clases de sentido: el que surge y articula a los signos entre sí, y el que adquiere el en-blanco (el espaciamiento, la *diferencia*) en el que esos signos se inscriben. Ese espaciamiento es determinante para que exista la escritura, ya que sin él sería imposible realizar el primer sentido (la lectura de signos), pero, además, la operación misma de la escritura que tiende a llenar esos vacíos posibilita pensar ese espacio como un vacío siempre llenable, pero imposible de llenar: “El blanco no sólo está al comienzo de la escritura, en la conocida ‘página en blanco’; está en la escritura misma, en los signos, entre los signos, en las líneas, en los márgenes. Una página no se puede llenar: nunca será llenada del todo porque si lo fuera no se distinguiría nada, no habría escritura; lo que permite hablar de escritura es, justamente, su irreductibilidad que, a su turno, es la condición de lo visible.”⁷²⁶ Al mismo momento que reduce el en-blanco, por anulación y apropiación, va instaurando otro espacio nuevo⁷²⁷ y diferente: un texto físico que lleva inscriptas las significaciones, hecho de otros trazos/huellas que remiten a otros tantos textos, indefinidamente.

La mano trata de llenar ese espacio y para eso, escribe. La escritura es un ejercicio gestual de la mano, es decir, del cuerpo. La mano intenta trazar en una notación lo que habita en ese cuerpo, desordenado, imaginado y deseado. Y es en la inscripción donde la mano amplía ese cuerpo, lo desborda extralimitándolo a un afuera temporoespacial, hacia lo otro; lo alteriza y lo altera al perpetuar una serie ordenada de signos, vacíos, en remisión, plásticos: la acción de la mano es una antropoplástica expulsión del cuerpo hacia su afuera. El tejido diferencial que se inscribe como un tejido de huellas, como su hilván, delinea una serie de rasgos: ahí

⁷²⁶ Jitrick, Noé, *Los grados de la escritura*, Bs.As., Manantial, 2000, pp. 24-25.

⁷²⁷ Entre las aperturas también hay una restitución espacial: un efecto, si se quiere “simbólico”, el que deja abierto un espacio para la co-rrespondiente lectura, y su apropiación.

aparece un rostro. Cada rasgo sigue un ritmo (como los palotes se siguen unos a otros), hasta individuar -fisionómicamente- la trama: ahí aparece otro rostro.

La mano empuña el imaginario, el propio y el del otro, y debe cargarse de paciencia: no puede trazar su escrito a la misma velocidad que le dicta el pensamiento, el todo emotivo y el cuerpo: tres profundidades, tres superficies de placer que quedan protegidos por la tolerancia y la responsabilidad de la mano; ella es quien decide suspender la punta del pincel, del cálamo, del punzón, del lápiz o lapicera en el mismo momento en que percibe -temblorosa- que crece la distancia entre ella y las oscuras pulsiones corporales que la mueven. Pero el trabajo muscular no se frena por mucho tiempo, irrumpe empujando desde el cuerpo hacia afuera, con finalidad de fruición: se escribe un texto gozando de cada grafismo, con la (in)seguridad que brinda la lengua siendo vista a medida que aparece.

Posiblemente sólo pensemos en la escritura, como tema, cuando corre algún peligro o cuando es puesta en crisis en su carácter técnico. Sabemos que las censuras al trazo *manuscrito* verdaderamente comienzan cuando la tipografía de las primeras imprentas le hacen la competencia. Los valores impresos serán: la claridad, la legibilidad, la eficacia, la velocidad de reproducción, la abstracción y la circulación del escrito, contra todos los opuestos que abre esa serie, y que pasaron a ser “valores” manuscritos.

Esto tuvo también una segunda consecuencia, como golpe reflejo: por primera vez en la historia, el escrito impreso permite abrir la oposición valorativa al manuscrito; lo espontáneo, artesanal, laborioso, orgánico y humano ahora puede distanciarse claramente de lo mecánico. Y el reflejo como reacción trajo otro problema -más que una solución- en tanto análisis: la grafología. Como intento problemático de recuperación -en pleno siglo XIX- se reduce a una serie de valoraciones psicológicas y psiquiátricas, de comportamiento y de salud general que se manifiestan en unos ejercicios, que sirven de tests para contrataciones laborales. Cree que en la escritura se pueden revelar ciertos aspectos de una personalidad y hasta de una cultura (“la escritura aguda y apretada de los ingleses dan marcas de respeto”, o “una escritura blanda delata una personalidad de carácter blando”). Volveremos más adelante con esto.

También debemos recordar cuando se abrió el debate en torno al reemplazo de los tinteros y las plumas estilográficas por parte del bolígrafo; este cambio supuso, para muchos, un desmedro en la calidad artística de la letra de los estudiantes. Obviamente se privilegió el

aspecto de lo “legible” y cursivo (velocidad) por sobre lo caligráfico de esa escritura. Esto ocurre a la vez que la escritura mecanizada producía, en paralelo, un retroceso de lo manuscrito a un ámbito de lo íntimo-privado.

Otro artefacto que abrió competencia fue la máquina de escribir, como un modelo mecánico-manual, un intermedio entre la máquina (a solas) y el hombre que aún requiere de la presión muscular y dactilar sobre sus teclas; ahora no se escribe, se *teclea* (casi como en un piano), se pulsa con la mayor cantidad de dedos posible: a mayor cantidad de dedos y mayor velocidad de escritura, mejor; la velocidad del capitalismo mecánico atravesando un cuerpo que quiere-desea producir escritura. El cambio postural, la espalda, el cuello, el asiento, la mesa, las dos manos implicadas, las hojas, lo difícil de corregir, la secretaria y su trabajo como epígono. El cuerpo afectivo desplazado por la mecánica capitalista a un cuerpo comunicativo, claro, prolijo, corregido, mecanografiado.

Y en última instancia de competencia -ya desleal- lo que estamos haciendo en este preciso momento, anula, como una grave inconsistencia, la propuesta de este trabajo; no podemos ni debemos conservar el verbo que lo nombra: ya no estamos *escribiendo* esto, lo estamos *tipeando*. A diferencia de la máquina de escribir, estamos acariciando levemente las teclas que disparan luz sobre una pantalla, que nos ofrece la algodónada ilusión de una página que se va escribiendo, en Times New Roman 12, frente a nuestros ojos: nos tipeamos un cuerpo *qwerti*, el cuerpo, de pocos megas o bits, del neoliberalismo. Aquí no quedan marcas claras, gráficas, ópticas de quiénes somos nosotros, *los que tipeamos todos* en Times New Roman 12. Más aún, observando a las nuevas generaciones cuando escriben, podemos vislumbrar que la tendencia en sus cuadernos (pocos, cada vez menos) es imitar la forma de esta imperial letra impuesta por la industria de la producción académica de pensamiento y los sistemas de reproducción tecnológica. Muchos jóvenes ya lo tienen in-corporado, les sale de sus manos, casi sin esfuerzo; y así se produce esa otra borrabilidad: la de la supresión, una eliminación y un desprecio de las marcas subjetivas que nos definen como tal.

Es como si en el tipeo *digitalizado* (con los dedos en pleonasma) el cuerpo dejara de armonizar con esas pulsionales fuerzas que lo configuran; como si ya no coincidiera con la expresión subjetiva que expulsa por esos dedos; como si el soporte de inscripción, pálido, frío, inalterable, pixeleado, se volviera in-soportable; pero eternamente corregible, desmontable,

intervenible y reproducible hiperbólicamente al infinito digital: la escritura en la época de la reproductibilidad digital, que borra todo rastro singular de nosotros para hacernos iguales, muy iguales. El teclado ha anulado las “desprolijidades” del zurdo, sus características gráficas personales, su letra apaisada, su muñeca doblada escribiendo desde arriba y su soporte torcido para hacer esto más fácil; el zurdo ha ingresado en la consideración moral y legal de ser “diestro” en cuanto a escribir en teclados, y justo ahí se ha anulado, ha desaparecido como singularidad zurda. Si hay un ejemplo histórico (ya casi abandonado) de “la letra con sangre entra” han sido los zurdos, que fueron obligados a la órtesis de “escribir bien”: con destreza, diestros, derechos (y humanos). Ellos han permanecido *atados* a un sistema estandarizado de escritura, arbitrariamente tecnificada de una sola manera: lo diestro, y su valoración por la astucia, la inteligencia, la sagacidad, la agilidad y la habilidad. Y esto tiene que ver con una moral de la escritura, no con lo técnico.

No hemos medido aún las consecuencias de todo esto en nuestro imaginario, en nuestros cuerpos, en nuestro pensamiento y en el modo de poner en escena nuestras ideas.

Tipear es crear fantasmas. Es darle forma a un haz de luz, es incluir una espectralidad en nuestro cotidiano escribir y leer. Tipear es humanizar esos espectros lumínicos, pero sin nuestros rastros, sin rostros. Es ese fantasma el que *saca de quicio* al tiempo, el acecho de una luminosidad difusa que nos recuerda, borrosamente, que ese espectro tiene algo para decir; pero lo acechante es que en este modo del tipeo se borra la frontera entre lo real y lo imaginario: se ha roto el equilibrio con el que el trazo unía al tiempo con el espacio; todo está fuera de quicio. ¿No es, acaso, el fantasma un ni-vivo, ni-muerto, una presencia-ausencia, un significado-significante, una huella? Era fácil la dicotomía metafísica entre habla y/o escritura para nuestra ontología; pero ¿qué haremos con esta espectralidad que vuelve incierta las dicotomías? Tipeamos (luz), ya casi no escribimos (tinta), mientras una lógica espectral nos desafía en nuestra tarea por pensar, en tanto nos va convirtiendo en fantasmas que no dejan rastros de-sí cuando (se) escriben.

Ya es sabido que la cultura contemporánea se nos presenta cada vez más como un sistema general de símbolos, de signos, de iconos, de imágenes que pasan frente a nuestros ojos cada vez con mayor velocidad. La lectura de un texto escrito sobre soporte papel, implicaba un cierto orden de la mirada, de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, siguiendo el orden

moral de la escritura; el soporte digital desestabilizó este orden espacial, pero con dramáticas consecuencias temporo-corporales: la afectación de los simultáneos tiempos escritos, uno sobre el otro, rescribiéndose y tachándose en manchones y garabatos sucesivos sobre nuestra mirada. Pero he aquí el *fármakon* neoliberal: un principio de economía deflacionaria evita que tipeemos palabras en nuestros dispositivos tecnológicos de escritura (teléfonos, tablets o laptops): los emojis (絵文字)⁷²⁸.

Quizás el lugar -el soporte- eminente y urgente de la escritura contemporánea (que se ha cargado de cierta violencia) sea la pared, el muro; desde la proliferación de los graffitis a los nombres que las redes sociales dan a su espacio escritural, se inscribe en muros; como en una forma de futuro regresivo, un paradójico regreso digital y electrónico a las paredes o muros parietales del Paleolítico que investigó Leroi-Gourhan. Quizás sólo quede ahí un lugar abierto a la escritura que pretenda escapar a las moralizaciones y órtesis de las instituciones, de modo contracultural, contraintelectual, a modo-de-contra. El gesto más profundo de la escritura siempre ha sido cierta violencia, un rasguño, la incisión, el punzón lastimando, por lo cual la escritura en sí misma es violenta: por eso se inscribe, por la fuerza del cuerpo que la separa de la palabra y la fija en un trazo irreversible sobre un muro, de una cueva en el 15.000 a.C. o en el de Facebook esta mañana.

Creemos que aún no hemos evaluado las consecuencias de interrumpir nuestra sintaxis archiescritural con algunos de estas reductoras y restrictivas síntesis que acortan y simplifican nuestro diálogo; pero a la vez, cada mensaje escrito, con estas incrustaciones en medio, provoca y favorece la proliferación de sentidos. Esto no es antropoplastía, muy por el contrario; sabemos que desde la época de los mitogramas se coordinan los dos espacios archiescriturales: la relación sintagmática-semiográfica, entre lo oral y lo escrito, sin desequilibrio. Cuando comenzamos a pensar que la imagen sólo sirve para ilustrar al habla (y viceversa), obturando el orden y regulación del pensamiento -su sintaxis-, los lazos que transitan del cuerpo a la mano, del ojo al gesto, y al soporte en formas de obstrucción de esa

⁷²⁸ Una vez más leamos atentamente que dice el japonés en sus kanjis: 絵 pintura, dibujo + 文字 sílaba, escritura, carácter. A diferencia del **emotición** (**emoción** + **icono**= representación de un gesto, estado o acción en un rostro dibujado) no expresan emociones o estados de ánimo. Ambos se usan para reducir la emisión de texto de los mensajes electrónicos, reemplazando las palabras (¿barbarismo contemporáneo?) y las oraciones.

dinámica orgánica del pensamiento hecho lenguaje escrito que provoca el emoji. No queremos parecer reaccionariamente nostálgicos, queremos plantear la problematización de esta forma de escritura: una más bárbara, imperial, de oclusión; sin dejar de señalar la paradoja: el emoji nace en ese Japón, el mismo del cual nosotros hemos extraído parte de nuestras hipótesis de trabajo analizando su entramado cultural. Pero ellos siempre escribieron con mitogramas ¿no son eso acaso los kanjis? Nunca tuvieron que lidiar con Saussure y su árbol dibujado y su árbol escrito: para los japoneses el kanji de árbol (木) resumía la dicotomía metafísica. Su escritura no necesitó deconstrucción alguna, porque así aconteció: como tejido de diferencias. El emoji es una forma más tecnológicamente estetizada y veloz de escribir en una pantalla, no muy alejada de sus kanjis; pero para nosotros puede encerrar la barbarie.

Ante este estado de cuestión y la prevención, dada por la genealogía fatal de los artefactos tecnológicos y sus influencias sobre el cuerpo y la escritura, no demandamos romantizar ni estetizar en exceso, hasta frivolizarlo, el trazo de tinta de la mano (¡mucho menos el del pincel!), o la luddita destrucción de los teclados digitales. Más bien, sugerimos, como propuesta indirecta, hacer el intento de recobrar el goce de esa escritura personal, individual, “casera” (la que nos reconduce a nuestra propia casa del lenguaje), recuperando la fruición de esos trazos-de-sí que inscribimos cuando *tenemos a mano* un lápiz/lapicera y un papel.

Y para eso debimos tomar el riesgo del viaje: un imposible viaje a la alteridad oriental, a un tiempo al que recién se lo comenzaba a nominar y medir, y al espacio abierto de la división originaria y de la ética feliz del signo: Oriente.

Para iniciar este viaje trazamos una ruta, y una de las guías en la que nos apoyamos fue una advertencia. Debemos reconocer que Barthes nos alertaba tempranamente con un aviso y consejo: “**Occidente impregna cualquier cosa de sentido**, al modo de una religión autoritaria que impusiera el bautismo por poblaciones...”⁷²⁹ Esta elección por el significado (sea este una idea, concepto o referente) abandonando al significante parece suficiente para justificar que el pensamiento occidental -en general- considere en un segundo plano de importancia a la escritura, y como guardiana del sentido, nunca como productora. Así se daba

⁷²⁹ Barthes, R., *El imperio de los signos*, Op. Cit., pp. 94-95.

inicio a la batalla interminable entre imágenes, que son para ver, y letras en filas, que son para leer; lo verbal y lo visual han estado divorciados desde ese entonces para nosotros.

Un “Occidente” que se nos impone como el imperio del sentido, con sus signos repletos (de Dios, sujeto, sustancia o moral), mientras que -ese mini-Oriente- Japón se nos muestra como un semántico imperio del signo vacío y vaciado (ya que no remiten a nada más que a su propio significante); y con un gesto ético primero, y estético después, provoca que “en el significante (la forma, el soporte, el trazo) el sujeto, la temible y pétrea individuación culpabilizadora de Occidente, se diluye, se difumina, desaparece.”⁷³⁰

Pareciera que en los modos de representación occidentales la regulación del ordenamiento en el espacio responde a la disposición militar: filas rectas, distribución lineal, formaciones cuadrangulares, columnas, un largo desfile de sucesiones (como una procesión). Por el contrario, las escrituras orientales irían un poco a contrapelo de esta tradición escritural occidental que supone, como característica, la absoluta fijación y la posibilidad de fiel reproducción; es decir, el monumento, la tumba de aquello que es un acontecimiento. La inscripción oriental tiene más que ver con el orden representativo de la danza, lo performático, la repetición variable, lo efímero, lo fugaz, lo mudable e inestable; y no solo hablamos de normativas estéticas, sino más bien de características ontológicas. “La verdad es que rehusamos al ideograma porque, en Occidente, nos empeñamos sin cesar en sustituir el imperio del gesto por el de la palabra; por razones derivadas de una historia realmente monumental, tenemos interés en creer, en sostener, en afirmar científicamente que la escritura no es más que la ‘transcripción’ del lenguaje articulado: el instrumento de un instrumento; cadena a lo largo de la cual el cuerpo desaparece.”⁷³¹

Las escrituras orientales se permitieron asociar, con un gesto simultáneo, en el mismo artefacto, objeto y superficie, la imagen y el texto, la imagen como texto; como una coexistencia única entre esos dos lenguajes distintos para Occidente. Con esto evitaron tener que explicar sus imágenes con cientos de palabras para intentar que se “vean”, ni tampoco crear imágenes para ilustrar resumidamente lo que dicen las palabras. Cada kanji es una estructura permeable que comparte y comunica filtrando, en y desde su interior, a la imagen

⁷³⁰ *Ib.*, p. XVI.

⁷³¹ Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 159.

con su propio texto: una unidad de información lingüística, semántica y gráfica; esto homogeniza el espacio de significación en una sola línea y golpe de lectura, aquí “...la imagen no aparece para iluminar o ‘realizar’ la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen.”⁷³²

Así y todo, no ha sido nuestra intención oponer un Oriente con un Occidente, como si ambos fueran un monobloque de realidades históricas, filosóficas, culturales o políticas. No creemos que exista algo como una “esencia oriental” para realizar esta oposición estetizada y exotista. Pero sí tomamos ese Oriente (la parte por el todo) desde un Japón: el de la reserva estética y ética de los *rasgos* más representativos de la escritura “oriental”. Y son esos rasgos los que nos abren el juego a convocar y restituir los rostros, los gestos, los ademanes, los trazos y su inscripción, las sílabas, los kanjis y sus marcas como una fisonomía propia de “Oriente”. Analizamos el sistema simbólico japonés en busca de sus atributos, de sus fases y facciones, para armarle un rostro; un rostro y un semblante que le dé cuerpo y expresión a un sujeto diluido, difuminado, suspendido: un cuerpo 身 *mi*.

Para esto hemos debido negociar con las reglas que articulan esa otra lógica, más orgánica, asistemática y armónica que se juega en el pensamiento oriental; y ese pacto e intercambio supuso que, de antemano, ese diálogo ya no pertenecería estrictamente al ámbito de la filosofía. El lugar preciso donde hallamos el modelo para pensarlo es el *shodō* japonés, y dentro de él, en el haiku como caso abreviado y paradigmático; dos productos de la cultura y del pensamiento literario japonés que sintetizan, y condensan ambarinamente, unos 5000 años de tradición indo-china.

No sólo encontramos una práctica artística o estética en el *shodō*, sino una práctica de-sí; una forma del cuidado del sí mismo, que pone en juego y en movimiento a las fuerzas que configuran nuestro cuerpo: tratamos de hacer el pasaje de la finalidad estética que obviamente tiene, a indicar su modo de vehiculizar otra forma de conocimiento de-sí⁷³³. Escribir, a través del *shodō* es inscribir un conjunto de biografemas, unos trazos de-sí, una serie de palotes como un conjunto orgánico y organizado (armonizado, no ordenado jerárquica y

⁷³² *Ib.*, p. 22.

⁷³³ Sabemos de la existencia de otras prácticas (que ya nombramos) ligadas a este tipo de análisis: la grafología, la pericia caligráfica en el ámbito de la justicia, y el psicoanálisis en el ámbito subjetivo-existencial, todas ellas imposibles de ser desarrolladas en detalle aquí.

mecánicamente) de *diferencias*. En *shodō* la escritura se impregna sobre un papel que la absorbe, que la asimila como una parte suya, intestinal, intersticial; in-corpora la tinta como parte de su sistema circulatorio y se inscribe en su propia vida. Y en los pliegues de esas capas que forman el papel, no queda prensado ni apesado el sentido, sino que éste florece liberado como en capas hojaldradas de nuevos significados: un sentido para ver, y tocar, para todos los sentidos. Otra textura.

Conocer
mi medida, tu medida
acariciando diferencias.
Siempre vamos a encontrar
texturas...
Cerati, G. y Bosio, P.: *Texturas*

Escritura de-sí: el gesto del biografema

Hemos querido restablecer y reponer el lugar del gesto, tanto de la mano, del rostro o de otra parte del cuerpo a la hora de escribir(se). Para aclararnos esto viajamos con Leroi-Gourhan y su genealogía paleontológica en busca del lenguaje, de la técnica y de la escritura: la mano y su gesto. De ahí a los diversos modos de ejecutarlos y ponerlos en función por sumeros, egipcios, semitas, fenicios, griegos, chinos y japoneses como epígonos. Nuestro caso de estudio (la escritura china y japonesa) exigía tal revisión genealógica y una reafirmación del gesto manual como expresión estetizada, gráfica y concreta de nuestra propia subjetividad. Fue por esto que debimos recortar las diversas historias de las escrituras, teniendo en cuenta nuestra decisión teórica, pero, sobre todo, la metodológica. Y ante ellas nos preguntamos sobre el cómo de su producción, sus elaboraciones, las relaciones, las distribuciones y los consumos de los significantes, las letras, los kanjis, los trazos y los grafos que ellas elijen recortar (y por qué) para armar su campo de análisis. Tratamos de prestarle nuestra atención al modo en que reprimían o presentaban sus efectos de realidad en esos mismos recortes. Para esto buscamos resaltar las unidades mínimas del estrato productor de posibilidades de

significados: el kanji, como presencia-y-ausencia de significado en el sistema simbólico de diferencias que es la escritura china y la japonesa, como denso entretelado que entrelaza las palabras con las imágenes.

Hemos tratado de leer esas imágenes como un sistema de signos de una cultura (la japonesa) con una especie de (meta)lenguaje de instancia crítica, que nos permita analizar tanto las formas como los contenidos de los artefactos escritos (kanjis) de esta cultura, para entender cómo funcionan dentro de esa *otra* lógica de sistema (señalamos esto para no tratar con esos productos culturales como si fueran “inferiores” por carecer de *lógica* o por *no hacer sistema* del mismo modo en que lo hace Occidente). Intentamos acceder a aquello que permanece retraído, retardado, en las reservas de significado en el interior superficial del kanji, como elemento básico de la escritura japonesa.

No ensayamos -porque por más arrogancia intelectual que tuviésemos, tampoco podríamos hacerlo- analizar la totalidad de la escritura china o japonesa, sino sólo su unidad mínima: el kanji; y con éste tampoco intentaremos explicar toda una cultura -reducida a él-, que ha nacido unos 5000 años a.C., y que ha transitado variados contextos sociopolíticos, económicos y culturales, y cuyas prácticas textualizadas se han distribuido y consumido en Oriente y en Occidente por siglos.

Encontramos en el *shodō*, como *gymnasia* y coreografía, el medio espacial donde se transparenta el cuerpo, su subjetividad y sus signos como la unidad que son, expresados mediante un gesto. Un gesto -que *hace* cuerpo- que permanece inacabado, inexpressado (como retras/zado en su expresión), por terminarse, abierto como los *enso* del zen. Y en este sentido, tomamos al gesto -siempre dirigido al otro- como un acto de cuidado que intenta liberar al otro de su alienación social, política, cultural, para provocarle una suspensión, una detención en la automaticidad de los movimientos que se realizan mecánicamente, de modo maquinal, para recuperarles el goce a sus acciones. Recobrar el vínculo gestual con nuestra propia escritura, con su trazado manual, con su materialidad, sus formas, su tamaño, su extensión, su contenido: el lugar en el que el cuerpo, en experiencia de escritura, se singulariza rescatando otra estética, otra ética, otra política. Una erótica, quizás.

En cada escritura de-sí aparece una *cartografía* singular de trazos biológicos, fisiológicos, históricos, estéticos, éticos y eróticos de nosotros mismos, como si fuésemos una pintura de-

sí traducible, un retrato, un kanji que nos identifica: el cuerpo deviene así su propio anagrama, un biografema. El gesto reposa, precipitado, en el fondo de los trazos de un kanji, evaporándose de a poco y dejando ver los bordes de su propia huella; justamente ahí respira el gesto corporal del artista que ha puesto en movimiento al pincel, para que traiga a este instante presente (*Augenblick*) el transcurso de miles de años de tradición, y el espesor entintado de-sí, su cuerpo.

El trazo que da forma al kanji no tiene como finalidad transmitir directamente y traducir gráficamente un pensamiento, no es estrictamente del orden de la racionalidad; más bien lo que se pretende es que volvamos a ver y disfrutar las series de recorridos, los distintos movimientos, los trayectos que fueron a parar ahí hasta darle forma. No sólo debemos reponer los gestos o los mimos, sino todo lo que le sustrae Occidente a su escritura: el cuerpo. Absuelto de la exigencia de dar significado, el kanji puede mostrarse en toda su plenitud como dibujo, como imagen, como conjunto de marcas expresivas y estéticas de un cuerpo: los trazos, leves, inciertos, rectos, ascendentes, cortados, abruptos o continuos remiten siempre a una fuerza, a un *trieb*, como un modo de acción visible de esas fuerzas inaugurales de nuestro cuerpo. Por esta razón el kanji no busca conectar con otro cuerpo únicamente a través de la lectura de su significado, sino que intenta inquietar y excitar a ese cuerpo: lo seduce; solo como seducción se puede trazar un kanji, y en el excedente persistentemente aparece el cuerpo.

El *entre* que ha abierto el *shodō*, ese espacio ontológico-existencial que se abre en la mano, y atravesando el pincel llega al papel en forma de kanji, sólo podría nombrarse como un espacio de *intersignificancia*. Tomando al significante como re-presentación -y representante- (de un sujeto)⁷³⁴ para otro significante, justo ahí donde (el sujeto) no está, es su borramiento, su ausencia: **el kanji deviene un *entre* subjetivado**. Esta subjetividad es esa sintaxis con la que elegimos darle un cierto orden (a través de significantes que nos (re)presentan) a las fuerzas intensivas que nos constituyen y destituyen continuamente como cuerpo, como sí-mismo. Así se la puede *ver* trazada en el *entre* de esa inscripción de la escritura (sea el *shodō* o sea la nuestra). A través del *shodō* -como *entre*- hemos recuperado

⁷³⁴ Hacemos esta epojé del “sujeto”, para suspenderlo, detenerlo y embargarlo en la velocidad de la cadena trópica del pensamiento; ese “sujeto” -expresado en “tono lacaniano”- para nosotros será ese cuerpo (*Selbst*) -de “tono nietzscheano”- o graficado como 身 *mi* -en el “tono del haiku y del *shodō*”-.

el derecho de devolverle el **cuerpo a la escritura** (su trazo singular, volumen, gesto) y recuperar **la escritura del cuerpo** (el goce del trazo, las marcas de subjetividad) *interviniendo* en nuestra escritura.

No disponemos todavía de otra red conceptual para poder explicar con claridad todos los efectos que vemos en el *shodō*, salvo la insolente y fatal metonimia con conceptos que profanamos descaradamente, o por la descortesía de la vía negativa. Aún así, haremos unas salvedades⁷³⁵. Lo que se traza como kanji no es estrictamente un significante, porque éste es una relación: está re-presentando algo-para, y es aquello para lo cual eso representa: una doble relación. El kanji, aunque mantiene relación con otros kanjis, no se limita a esa relación y la suspende, porque deja de significar para presentarse a sí mismo, para darse en su presencia en relación a sus elementos constitutivos. El significante, por ser anterior a toda cualidad, carece de cualidades; mientras el kanji está cualificado: tiene una forma, un referente, un volumen, unos trazos, una estructura sensible, una fisonomía, un cuerpo. Esto hace que el significante no sea idéntico a sí mismo, carece de sí-mismo, no es reflexivo, es su relación. El kanji asume plenamente su intimidad (la que le estampa el cierto alguien que lo traza) como igualdad consigo mismo, es sí-mismo, autoreflexivo; es lo que es tal como es, y resiste al uso que pretende darle la lengua subsistiendo en su propia mostración: es vacío.

Quizás el *shodō* no sea más que la puesta en escena de unos trazos del cuerpo (*Selbst/inconsciente*) que quiere inscribirse en un kanji que lo muestre en su presencia; tal vez las fuerzas centrífugas y exorbitadas del cuerpo se concentren, a través del *shodō* en ese punto de localización centrípeta que es el kanji, y así éste *haga* cuerpo. Y posiblemente debamos asumir los efectos gramatológicos y materiales del kanji como cuerpo, para *traducirlos* como un *rébus*, como una estructura literal, letrada y literada; como una instancia de esas letras/sílabas que forman una sintaxis propia: la *traducción* de una imagen que intenta deletrear -aunque sea con significantes- el modo de borrarse de *cierto alguien* en lo escrito

⁷³⁵ Sabemos ciertamente que esto se enlaza con la teoría lacaniana del psicoanálisis, pero no podemos aquí llevar a delante semejante trabajo de comparación y diferenciación entre el *shodō* y lo que Lacan llama “letra”, ya que implicaría la extensión de otra tesis.

del kanji. Como si pudiéramos leer una escritura habitada por agujeros, por ausencias, una escritura que se borra a sí misma.

Al modo de los *kanas* japoneses, nosotros mismos (“yo mismo” como biografema), en el caso que deseáramos interrogar a nuestra escritura como expresión de nuestra personalidad, debiéramos declarar al menos tres escrituras: si escribo un texto largo (académico-teórico o literatura), si tomo apuntes/notas o si dedico un libro o una tarjeta. “Y que no digan que algunas letras tienen siempre la misma forma: mi deseo no se inscribe en el código que me han enseñado o que me he impuesto, sino en la imagen que me formo del lector: nula en el caso de las notas, personalizada en el caso de las misivas y eidética (no es la menos exigente) en el caso del texto.”⁷³⁶ Entonces, ¿se trata de un caso de triple personalidad? Deberíamos hablar mejor de tres capas subjetivas, de una triple *inscripción*, en la que se cuida, de maneras diferentes, la forma del trazo y de cada letra ordenados en el soporte; de un acto de *escritura personal*, nuestro propio y singular gesto escritural; y un *trazo cuidadosamente estetizado*, un darse, un mostrarse al otro como textura, un soltar la mano (que nos delata).

La semiografía que hemos planteado nos ha concedido un “cuerpo plural”: primitivo, paleológico, zoo-biológico; uno muscular, anatomizado, manual, sensual; otro emotivo, profundamente embargado y suspendido en su emotividad *antes* de poder escribir. Un cuerpo plural que se textura singularizándose mediante su gesto de escritura, no con la violencia y las contracciones de la identidad, sino con las expansiones de la intimidad; de este modo se erotiza, se socializa y se da a leer por otros cuerpos.

Sea como ejercicio técnico, o como una *gymnasia* ética, la escritura -en su valor material- nos provoca el placer sensorial de convertir lo audible en visible, a través de una serie de gestos del cuerpo que coordina la mano y el ojo con el pensamiento y el lenguaje. No la concebimos como una gimnasia moral, de corrección, de sometimiento: esa escritura derecha, prolija, en el renglón, entre márgenes; un cuerpo sometido a esa órtesis moralizante: la rectitud de la letra, “que con sangre entra”, es simétrica con la rectitud moral, que costó sangre; ¿hay alguna diferencia entre exigirle a un niño una letra recta, derecha y prolija con un nunca mentir? ¿entre escribir así y una confesión siempre abierta? La gimnasia moral occidental ha sido siempre castradora del goce de escribir como expresión material de

⁷³⁶ Barthes, R., *Variaciones sobre la escritura*, *Op.Cit.*, p. 101.

nosotros mismos: Occidente ha tratado de domar, de domesticar (quizás el *domus* también se extiende, como espacio subjetivante, hasta la escuela) el cuerpo; mientras que Oriente ha tratado de emanciparlo, de ampliarlo enfrentándolo a sintonizar con su propio goce.

Para nosotros la escritura no se reduce a la suma de marcas gráficas que se ordenan en un espacio determinado, o a un conjunto finito de grafos con sentido; esta es la determinación más superficial de la escritura, que pierde dimensión y espesor de profundidad en esa misma superficie: nada más abismal que lo escrito en una superficie. Por esto ninguna escritura deja librado al azar la disposición de sus trazos en esas áreas; cada una establece una relación propia con los en-blanco, los vacíos y el modo en que se componen sus signos y se van acomodando en ese espacio para significar algo (aunque no podamos leerlo).

La superficie fenoménica se va tejiendo dando lugar a un objeto textual, un objeto perceptible, palpable, texturado y tejido que garantiza la estabilidad y la permanencia de esos trazos, palotes, kanjis o letras; su función es complementar las fragilidades e imprecisiones de la memoria con cierto gesto de legalidad: lo escrito es un rastro de un cierto alguien, que reclama, contra el tiempo y el olvido, sus marcas gestuales de individualidad.

No hemos querido negarle el aspecto institucional, legal y administrativo a la escritura: leyes, Iglesia, enseñanza, derecho, escribanía, contaduría, moral, contratos sociales, pertenencias; todas ellas son características de la seguridad que establece la escritura frente al paso del tiempo. Se llama “escritura” a la posesión de una casa o terreno, y está ratificada en su valor administrativo y legal, por un “escribano”. Se llama “letra del Tesoro” a los títulos o bonos de una deuda pública o privada, que emite un Estado como financiación. Se llama “letrado” a quien ha sido facultado para defendernos jurídicamente en un proceso judicial. Se llama “al pie de la letra” cuando una lectura se reduce a una única interpretación, sin modificaciones a lo que esas letras dicen con valor de ley; y muchos ejemplos más. De ahí que, esta disposición y disponibilidad del significante y sus usos no nos haya resultado motivador para nuestro análisis, por estar estrechamente ligado a (y regido por) la metafísica de la verdad.

Tampoco la grafología ha escapado a esta normatividad de la metafísica occidental. Ha delimitado y depositado su estudio en la escritura individual de un sujeto, y en las diferencias que se suscitan a lo largo de las diversas etapas que configuran su vida: estado de ánimo, salud, trabajo, escolarización, condiciones ambientales, económicas, etc. Su principal núcleo

de creencia es que la escritura es un gesto (fisiológico, ambiental y genético) aprendido de una vez por un sujeto singular, y que cada trazo manifiesta su motricidad, su nivel intelectual, su sociabilidad y su madurez emocional que quedan grabadas en sus trazos. Todo esto se referencia a un único modelo escritural: el alfabeto; y lo único observable son las modificaciones hechas por cada uno de nosotros sobre ese modelo reproducido (pero muchas de éstas quedan consideradas como errores, como atentados orto-gráficos). De aquí que la grafología sea una ayuda para los Recursos Humanos en las empresas que solicitan perfilar a sus futuros empleados; una herramienta para los educadores y padres que deben detectar esos atentados ortográficos casi como una falla en la humanidad de sus hijos; pero, llamativamente, también como pericias en procesos judiciales: identidad, determinación psicofísica del sujeto juzgado, o determinación de autenticidad de un documento manuscrito (y hasta mecanografiado). Sin embargo, su exceso es su conversión hacia la terapia: la “grafoterapia” intenta tratar ciertos trastornos, físicos o psicológicos, re-educando y modificando aquellos gestos gráficos que atentan contra la armonía de esa personalidad.

Todo el arriesgado y temerario listado anterior se puede barnizar y maquillar de tono legal cuando pensamos en las pericias judiciales, donde se busca establecer “identidad” a través del gesto gráfico en lo escrito. La individualidad gráfica depende del grafismo individual, y con este ademán tautológico, se constata la identidad de un sujeto. Nuestro sistema judicial está fatalmente desequilibrado entre un reprimido y desconocido exceso de confianza hermenéutico (los abogados y jueces, a diferencia de los analistas, suelen desconocer que, en la mayoría de los casos tratan con interpretaciones, no con hechos) y la comprobación exacta y fáctica que daría una matriz más gramatológica: las exageradas pretensiones de la grafología, y su refugio legal en un perito calígrafo judicial.

Todo esto es posible y depende de la aparición de la letra en alguna superficie, y a su posibilidad (o no) de corregirla, que es corregirse. Esa segunda superficie que es la letra sobre el papel, abre una profundidad material, concreta y táctil por la cual el que escribe pasa a través de ella y sus trazos. Cualquier marca extra, cualquier plus o demás por sobre la construcción ordenada de cada letra, será un motivo de corrección. Para nosotros una “falta” de orto-grafía no se reduce sólo a las tildes o a la confusión de una letra por otra, o a la ausencia de una de ellas; sino más bien refiere a la arquitectura que constituye nuestro

alfabeto o abecedario⁷³⁷, a sus excesos, sus exageraciones y represiones a la hora de graficarse. Por esta razón para nosotros la letra se corrige desde la perspectiva del gramático, del fisiólogo, del albañil (maestro mayor de obras) y del moralista a la vez. Ese sobresalto gráfico que detecta nuestro ojo debe ser enmendado, rectificado y subsanado, como hace el fisiólogo con su paciente, para que no empeore. Observada la falta ortográfica, localizada esa incomodidad, esa inexactitud, ese vergonzoso fallo, ella pasa a ser la marca de que se ha perdido el control gráfico: “he sido encontrado en falta”, tiene más peso jurídico y psicológico que gramatical. Escribir “correctamente” es escribir considerando al otro, es un gesto político. Y por vivir en sociedad -atravesada por una cultura determinada- es que no soportamos (porque no somos -ni podemos ser- el soporte) ese error gráfico en nuestra letra: ella nos muestra su densidad, su espesor violentado que la saca del sistema; corregirla tiene que ver más con los ojos y la forma, que con el valor legal de la gramática.

De este modo, por negatividad, nos contactamos con la materialidad de nuestra letra escrita; de este modo, indirecto, nos conectamos con el placer de juntar una letra con otra, hasta formar una palabra, de ligar varios palotes ordenados arquitectónicamente que vincule a nuestro cuerpo con esa inscripción por trazos. Un cuerpo corregible, retras/zado, productor y producido por esta escritura que se sale de nuestras manos. Tal vez corregir nuestra letra torcida, pequeña, equivocada sea un modo de advertirnos el riesgo de mortalidad que nos habita como cuerpos. Y esto nunca deja de ser un desafío inquietante.

El riesgo del *corpus* escrito

Ya sabemos: no se escribe *con* el cuerpo, es el propio cuerpo el que (se) escribe; ergo, al materializarse la escritura misma *se hace cuerpo*, hace un *corpus* escrito que se escapa a las mismas inclemencias que lo sujetaban. Al hacerse cuerpo la escritura no se separa de su cuerpo- productor que se ha inscripto en ella, en todo caso se desapropia de su Padre-productor (el autor, el sujeto, dios). El cuerpo ha sido lo más ocultado y reprimido por la

⁷³⁷ Recordemos que “alfabeto” es el nombre que dan las 3 primeras letras griegas al conjunto de sus letras post-fenicias; y “abecedario” es el espejado, pero en español. Los romanos llamaban *elementum* al conjunto de grafemas, y *littera* a cada uno de esos componentes elementales; con el paso del tiempo, en el habla cotidiana, “elemento” dejó de significar esto.

metafísica occidental, y es la escritura quien lo delata; por eso se vuelve impropia, porque ya no depende de un yo-sujeto propietario: la escritura singular es un íntimo espacio vacío donde se convoca a la intersección de lo otro y del otro (de nosotros mismos).

Y eso otro que espera por llegar, nos reclama, reclama ser escrito; y si la palabra “ética” nombrara todavía esa probidad, ese cuidado y esa hospitalidad por el otro, le convendría -como dimensión abarcadora- a esta escritura que pensamos: escribir de-sí es escribir éticamente, que no deja de ser una creación ethopoiética. Si el que escribe ya no es un “yo-escribo” sino un modo más plural, *diferenciado*, distendido, intensivo y espaciado, sus intensidades disuelven cualquier intento de fundamentar un sujeto individual (junto a las consecuencias de dicho individualismo); escribir es un modo de convocar y entrar en relación con lo otro de nos-otros, y más aún: **escribir es entender que estamos constituidos por el entrecruzamiento de esas convocatorias y esas relaciones.**

Hemos tratado de escribir la lengua del otro y hemos tratado de leerla como dos diferentes modos de la deriva, tratando de leernos y escribirnos a nosotros mismos en el asilo de ese ahí. No lo hicimos para re-escribir, tachonando, nuestra lengua escrita; con este gesto intentamos resaltar sobre qué implica suturar un agujero cultural (de tradición greco-romana-aristotélica-cristiana) zurciéndole algunos signos de una cultura-otra como la japonesa. No se trató nunca de reemplazar o de jerarquizar a la inversa; muy por el contrario, intentamos llamar la atención (como en ese gesto mudo de la “a” que hace señas en *différance*) sobre qué nos dicen esos signos-otros de nuestra propia cultura escrita.

Dos lenguas no coinciden nunca, dos escrituras no se parecen en nada, no existe simetría ni siquiera -a pesar del prejuicio occidental- entre la china con la japonesa; no hay suma posible que las contenga, como un fracaso de las matemáticas. Aquí el *uno* de una lengua es el único posible, incomparable, irreductible, una singularidad imposible de ser totalizada por un sistema.

Si consideramos nuestro primer palote⁷³⁸, como comienzo de toda escritura, como unidad mínima, lo vemos erigirse de modo vertical (|), erecto, rígido, *derecho*, en un ademán

⁷³⁸ La definición del diccionario dice: trazo **recto** y **vertical** que los niños hacen sobre papel pautado para aprender a escribir (Ej. “Aún conserva los cuadernos en lo que hacía palotes”). La sinonimia nos lleva a garabato, raya, rasgo. El subrayado es nuestro.

exagerado de unir el cielo con la tierra, arborescente, jerárquico, dominante, arrogante. Es el signo para el 1, la unidad, lo uno, la máxima concentración de poder y sentido: dios, sujeto, mundo; la unidad como totalidad, todo.

Mientras el primer palote chino/japonés, es un trazo horizontal (一), rizomático, plano, distendido, alargado, extenso, descansado; divide y marca la diferencia entre cielo y tierra. Es el signo del número 1, al que se le adicionan más líneas sobre él para hacer el 2 y el 3. Por esta razón permanece siempre abierto, en la inminencia de transformarse en otra cosa, convocando a otros trazos; una unidad diferencial, implícita, múltiple; “Cada uno de estos trazos no es para nada idéntico al que es su vecino, pero no es porque son diferentes que funcionan como diferentes, sino en razón de la diferencia significativa es distinta de todo lo que se relaciona con la diferencia cualitativa...”⁷³⁹

Este primer trazo unario (como sistema de numeración, de los números naturales, más simple que existe) implica que a cada trazo que se cuenta/traza, se le agrega uno más, un plus (de la lengua escrita); se le añade otro trazo para seguir aumentando la serie: he aquí el modo de configurarse cada kanji como un plus de la lengua japonesa. El primer trazo a pincel -despersonalizado- como marca de inicio de la escritura japonesa, es un trazo concreto y material que desplaza las propiedades de quien lo traza hacia la forma primigenia y mínima de todo significativo: el palote; a ellos podemos reducir absolutamente todo lo que se ha escrito en la historia de la humanidad: palotes guardando cierto orden y ritmo a los que les hemos dado significados, cada uno único, pero con una unicidad dada por la necesidad de otro, por su relación con los otros. Cada uno, único, unario, se repite; pero nuevo, *diferente*: “...si yo hago una línea de palotes es totalmente claro que, cualquiera que sea mi aplicación, no habrá uno solo de estos igual. Y diré más: son tanto más convincentes como línea de

⁷³⁹ Lacan, J., *Seminario 9: La identificación (versión crítica)*, 1961-1962, Establecimiento del texto, traducción y notas: Ricardo E. Rodríguez Ponte, para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, s/f, p. 17.

palotes cuanto que, justamente, yo no me haya aplicado tanto en hacerlos rigurosamente semejantes.”⁷⁴⁰

El trazo unario no es una simple línea, es un empuje corporal, un impulso vivificante en el que el pasaje del no-ser al ser es inma/inente, no sólo posible. Estos trazos dan forma, volumen y movimiento, ritmo vital al kanji; y este es un significante que significa siempre más de lo que (se) manifiesta, porque carga con el germen de la posibilidad de transformación, de borramiento, de desaparición, de vacío, y con la asociación con otros, que no cesa de reclamar: es un *plus*significante⁷⁴¹.

El misterio que sigue habitándonos como lectores es ¿cuándo dejamos de *ver* esos palotes para ver las letras? Y ¿cuándo dejamos de *ver* las letras para *leer* significados?

Quizás lo que pudo haber llevado a un ser humano en pleno Neolítico a pensar a la pared virgen -el espacio infinitamente posible- de su cueva como un soporte para dejarle una huella, una marca, una hendidura y un ritmo, haya sido el deseo, un intento de goce del trazado, una pulsión escrita que se escapaba de su cuerpo (más zoológico que biológico, y más anatómico que sociológico). Esa serie de incisiones reguladas ¿eran escritura? Sí y no; dependiendo de qué entendamos por escritura. Si pensamos que esos trazos no querían decir nada (“ilegibles”), debemos obviar el ritmo del trazado, casi tan *ilegible* como una notación musical; pero que igual están en-lugar-de otra cosa, sea la que sea (funcionando como un significante). Si la ampliamos a una función mágica, simbólica, radial nos topamos con el mitograma (Leroi-Gourhan): con el gesto técnico y gráfico de trazar una pulsión. Si escribir no es sólo una actividad técnica, de reproducción del lenguaje, sino una práctica corporal del goce (ética + estética + erótica = ascética de una subjetividad) comenzaremos no sólo a *ver* de nuevo esas letras (combinación ordenadas de palotes), sino que veremos en esas mismas letras la proyección enigmática de nuestro propio cuerpo.

⁷⁴⁰ *Ib.*, p. 14. Por cuestiones de espacio no podemos desarrollar las relaciones que se estimulan entre nuestra hipótesis sobre los trazos de los kanjis y la función del *rasgo unario*, como el trazo único al cual se identifica, para constituirse, el sujeto en Lacan. Tomado del *einzigster zug* (“un solo rasgo”) de Freud, teorizado en *Psicología de las masas*, Lacan prefiere traducir *rasgo unario* para evitar confusiones y equívocos con el concepto de “unidad”, ya sea en su sentido numérico o pensada como totalidad. Tampoco podemos hacerlo con la relación, mucho más seria y fructífera, entre Derrida y Lacan.

⁷⁴¹ No tenemos otro modo de señalar *eso* que queremos decir, más que haciéndole señas con conceptos de nuestra tradición, gastados por exceso de uso y abuso, pero tomados casi como indecibles.

Con cada trazo de *shodō*, un *cierto alguien* se inscribe como una tachadura, pero una tacha de sí, no de algo que esté debajo, en el soporte, esperando; por esta razón el escribiente de *shodō* traza con su pincel un palote que lo constituye a él mismo, como sí-mismo pero sólo para inscribirlo en su misma borradura, destituyéndolo: escribe para su/por borramiento de sí como tacha (del sujeto): hay una armoniosa homología entre *quien* escribe y *lo que* escribe; de este modo (se) inscribe una escritura, como huella, quedando siempre a la espera de otro por-venir.

Del palote, al trazo, del trazo a la marca, de la marca al rasgo: aquí aparece nuestra primera persona singular rasgando/escribiendo en presente; pero también dejando marcas de sus características, atributos, cualidades y carácter. El rasgo nos permite que emerjan de ese escrito unas facciones, un aspecto, un rostro y su semblante: sólo al escribir(nos) ha aparecido ese rostro verticalizado para nosotros, occidentales, y tendidamente horizontal para los orientales. No se escribe para perder el rostro, sino justamente, para recuperarlo otro.

Hemos intentado tejer un texto entramando bordados de diferentes hebras de palabras, de diversas texturas, y enlaces que han hecho saltar algún que otro punto; quisimos componer un rostro otro, distinto, diferente, desconocido emergente de ese texto. Y no hemos sido del todo respetuosos con el discurso filosófico, o al menos con lo que se espera de él; tuvimos que desapropiar algunas de las pertenencias de nuestra lengua, en beneficio de nuestra escritura, apropiándonos de otros indecibles (Oriente, *hànzi*, *kanji*, etc.) para dejar abierta la cadena. Una escritura como pre-scripción, como disposición a ser recetado, a ser intervenido por un *fármakon*; una escritura ilegible como la del médico que prescribe, pero que en lo incomprensible de sus trazos -como articulaciones entre palotes- pone en juego nuestra vida.

Debimos renunciar a la visión etnolocéntrica de pensar la escritura como un modo técnico-instrumental de transcribir el habla, para de este modo dejar que se abriera la *diferencia*. Convertimos a la escritura en nuestro objeto de análisis, sí, pero en palabras de E. Ferreiro: "...la escritura en movimiento, en ese incesante proceso de reconstrucción por el cual el

sistema de marcas socialmente y culturalmente constituido se transforma en la propiedad colectiva de cada nueva generación.”⁷⁴²

Hemos tomado a la escritura como una actividad de amplitud antropoplástica que permite que un cuerpo se inserte, proyectándose diseminado en sus trazos (letra, kanji); y de ahí, recuperar su gesto de naturaleza orgánica, manual, artesanal y corporal. De este modo el lenguaje vuelve a pasar por la mano, que fue la que -hace tanto tiempo- una vez liberada, le permitió nacer. Y es en esta recuperación gestual-corporal donde el lenguaje se nos presenta más material, concreto y táctil; escrito.

Lo único que sabemos: la escritura todavía está aún por inventarse, por-venir.

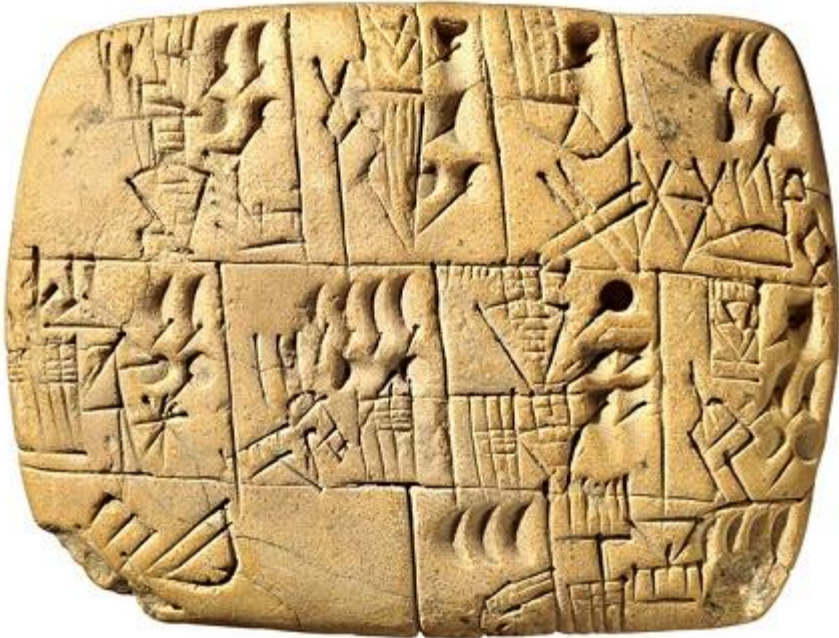
“Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí *donde no estás*: tal es el comieno de la escritura.”

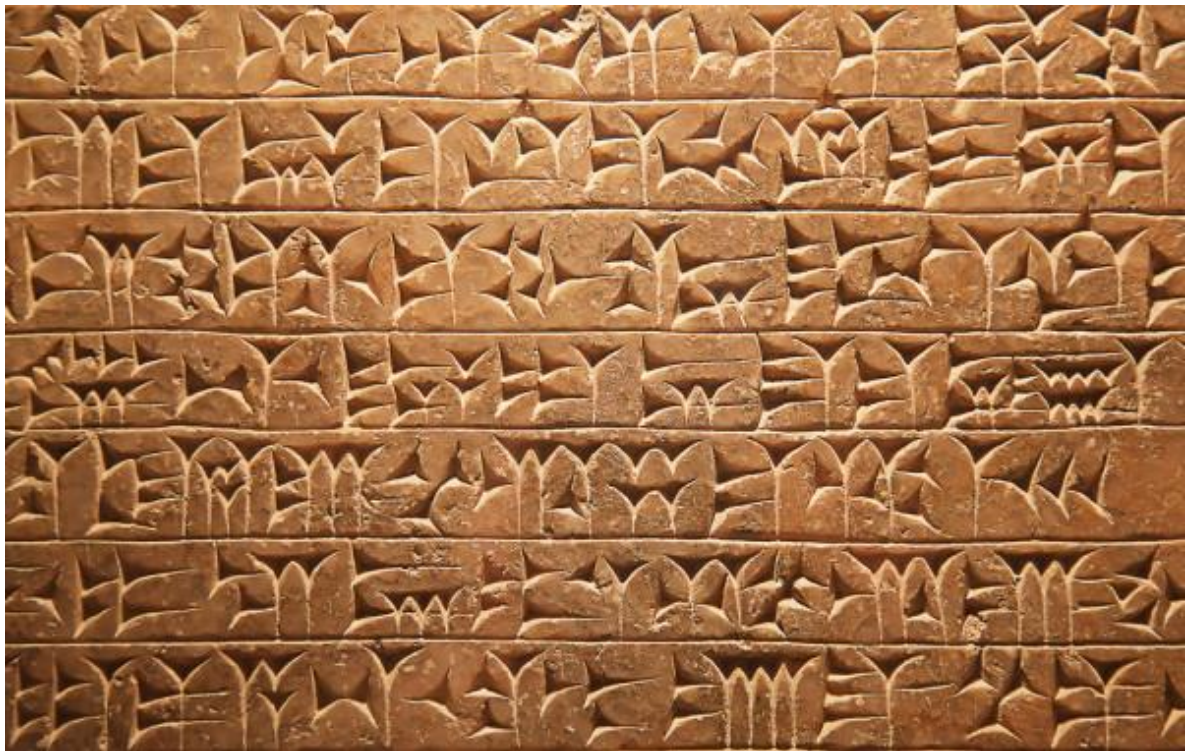
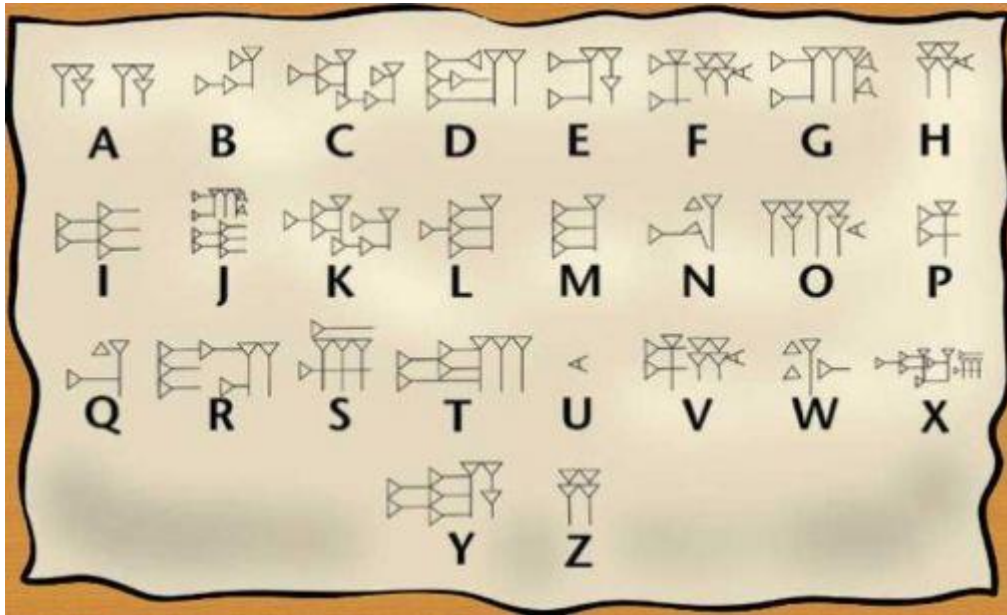
Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Apéndice Imágenes:

⁷⁴² Ferreiro, Emilia, *Las inscripciones de la escritura*, La Plata, Editorial de la UNLP, 2007, pp. 27-28.

1- Escritura cuneiforme (tablillas)





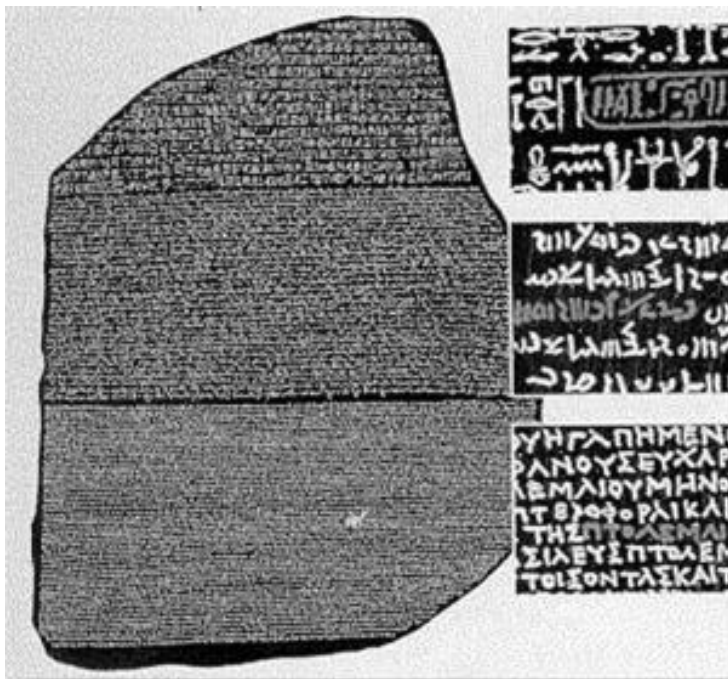
2- Código Hammurabi y Gilgamés



3- Theut



Estela Rosetta



Jeroglíficos

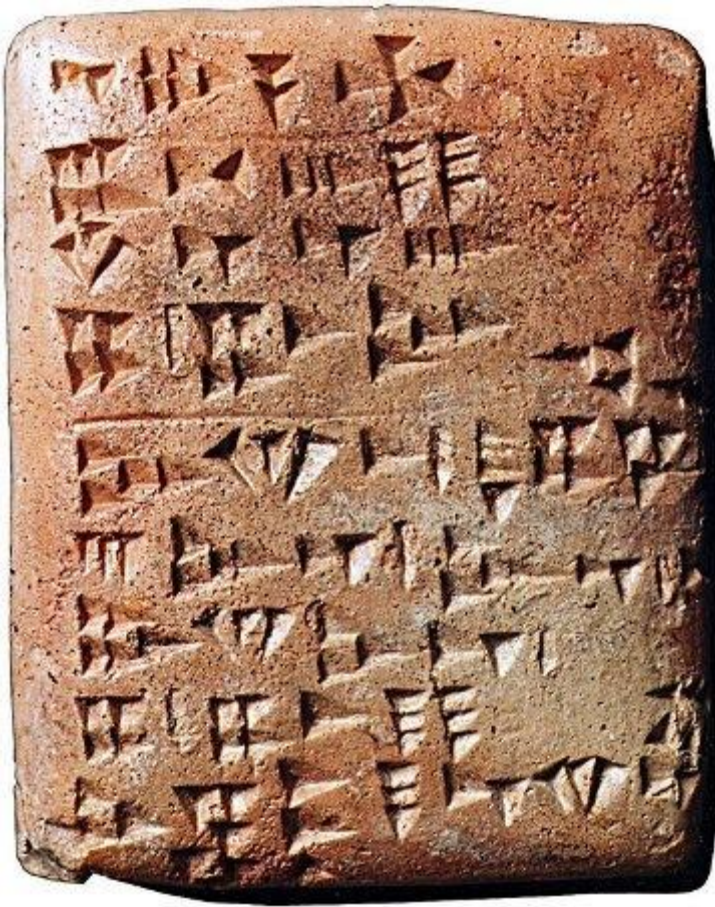
Demótico

Griego uncial

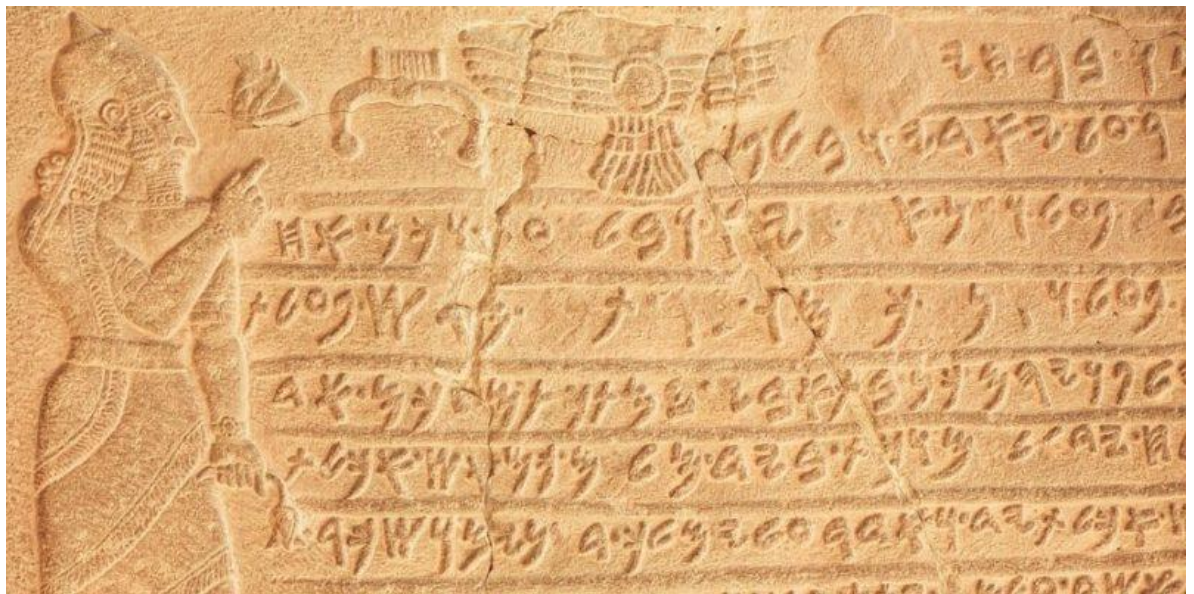
Jeroglifos



4- Ugaritico



5- Fenicio



6- Escritura Micénica



Lineal A



7- *Iliada* (ilustrativo)

ΙΛΙΑΣ

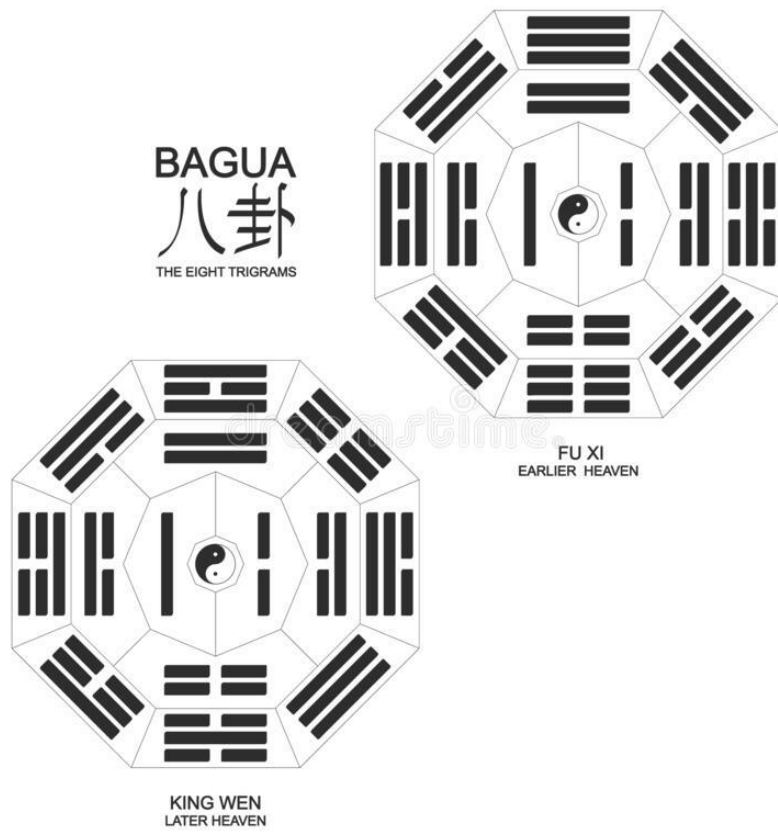
Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαφεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι· Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή·
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Odisea (ilustrativo)

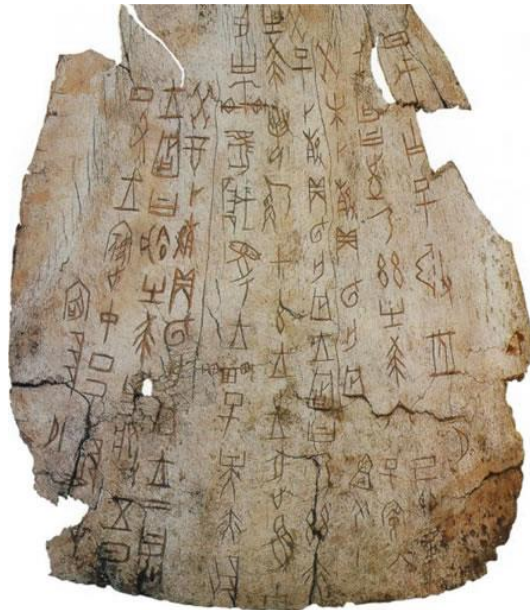
ΟΔΥΣΣΕΙΑ

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθειν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,
νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥελίοιο
ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

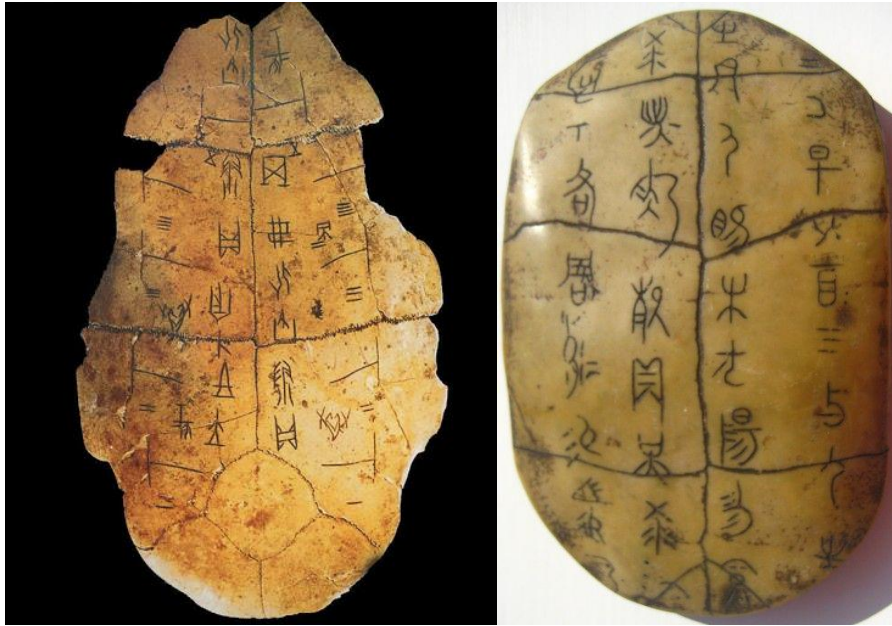
8- Bagua



“Huesos de dragón”



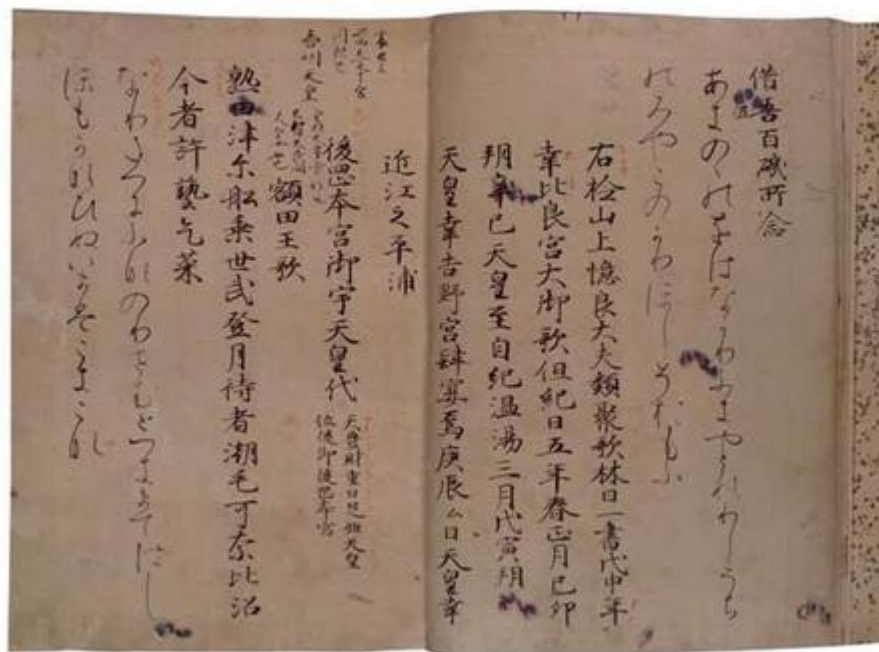
Plastrones de tortuga



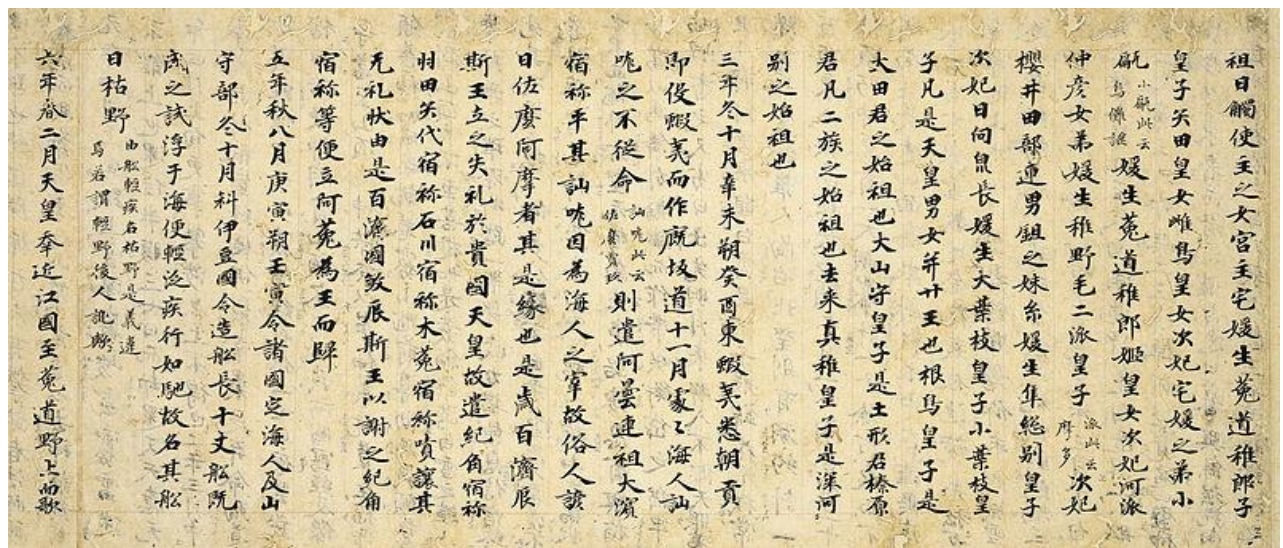
Escritura en bronce (calderos)

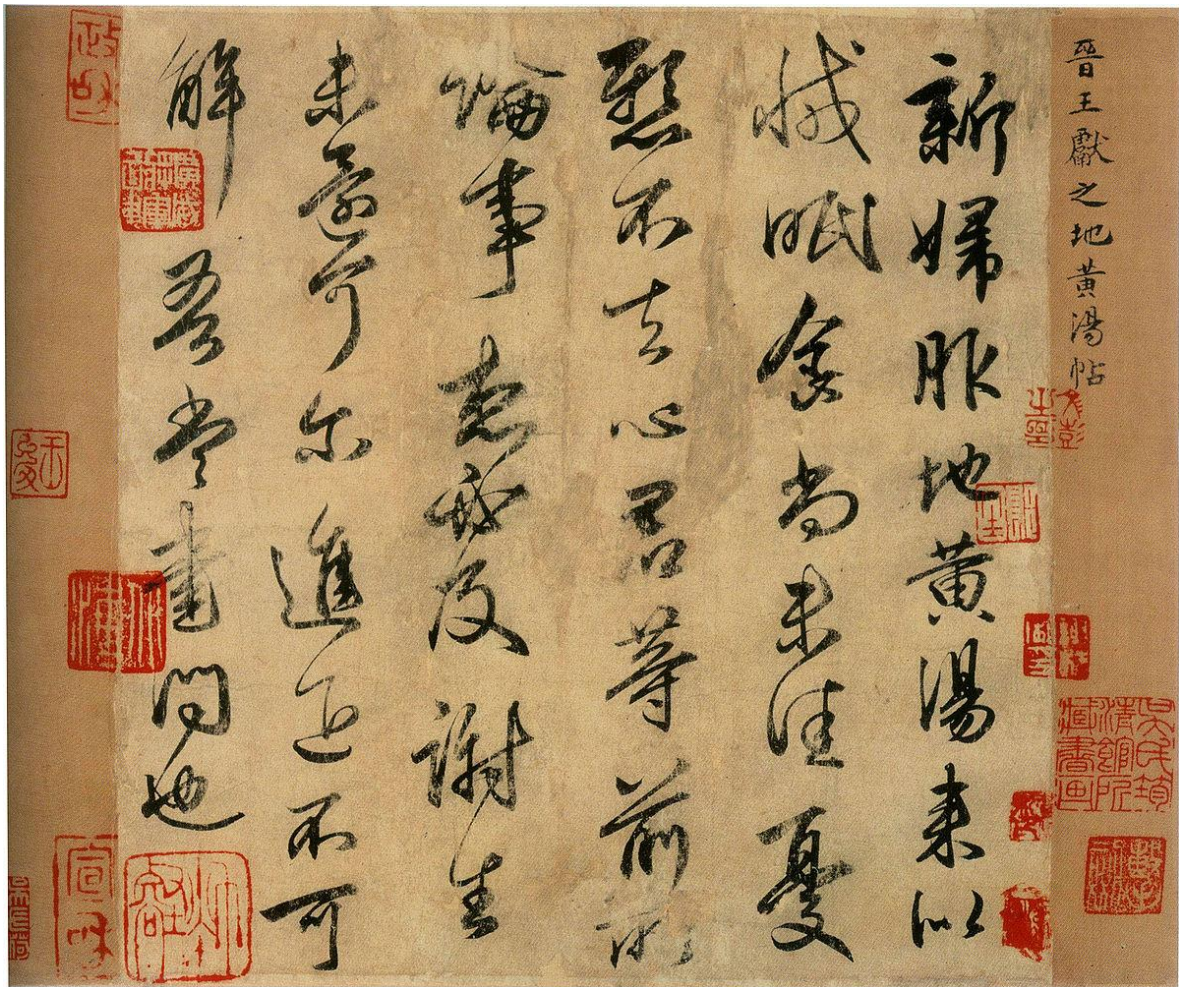


9- Manyōshū



Kojiki





11- Estilos chinos de escritura

篆書
zhuànshū

De sello

隸書
lìshū

Clerical

行書
xíngshū

Semicursiva

草書
cǎoshū

Cursiva

楷書
kǎishū

Regular

The evolution of the Chinese character dragon (*long*) in various script types:

Oracle-bone

Seal

Clerical

Cursive

Semi-cursive

Standard

12- Shitao (Huangshan, c. 1670): poesía-pintura-escritura (las 3 cuerdas)



13- Shodō

無事息災 (ぶじそくさい- *bujisokusai*: seguro y saludable), por Masako Inkyo Sensei



14- Estilos de Shodō



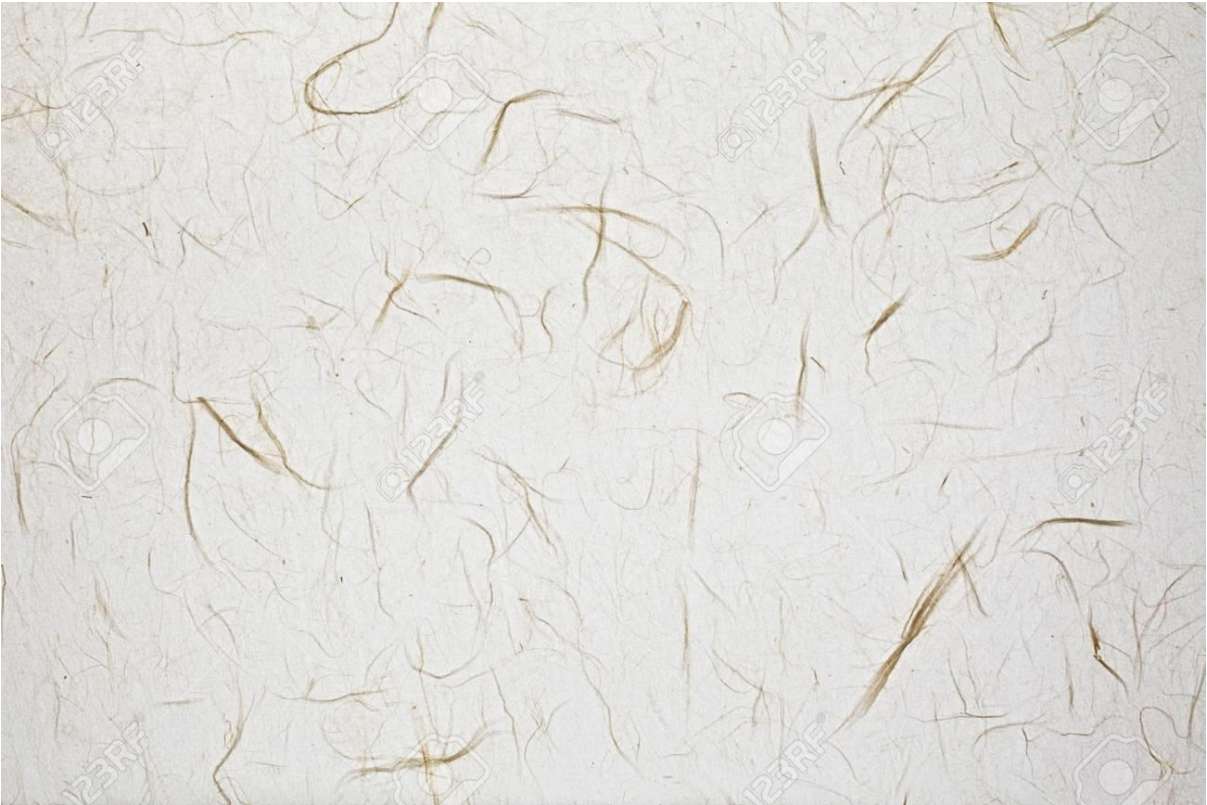
Hiragana, katakana, kanji

あ ア 安

15- Los cuatro tesoros

a- Papel (紙- *kami*)





b- Pincel (毛筆- Fude)







c- Barra de tinta (墨- *sumi*)





d- *Suzuri* (硯)







16- Bokuseki





Murasaki Shikibu



Sei Shōnagon





“Do no evil, do good” (諸悪莫作衆善奉行),
calligraphy by Ikkyū Soujun, bokuseki,
Muromachi period, 15th century C.E., Daitokuji
Temple, Kyoto.



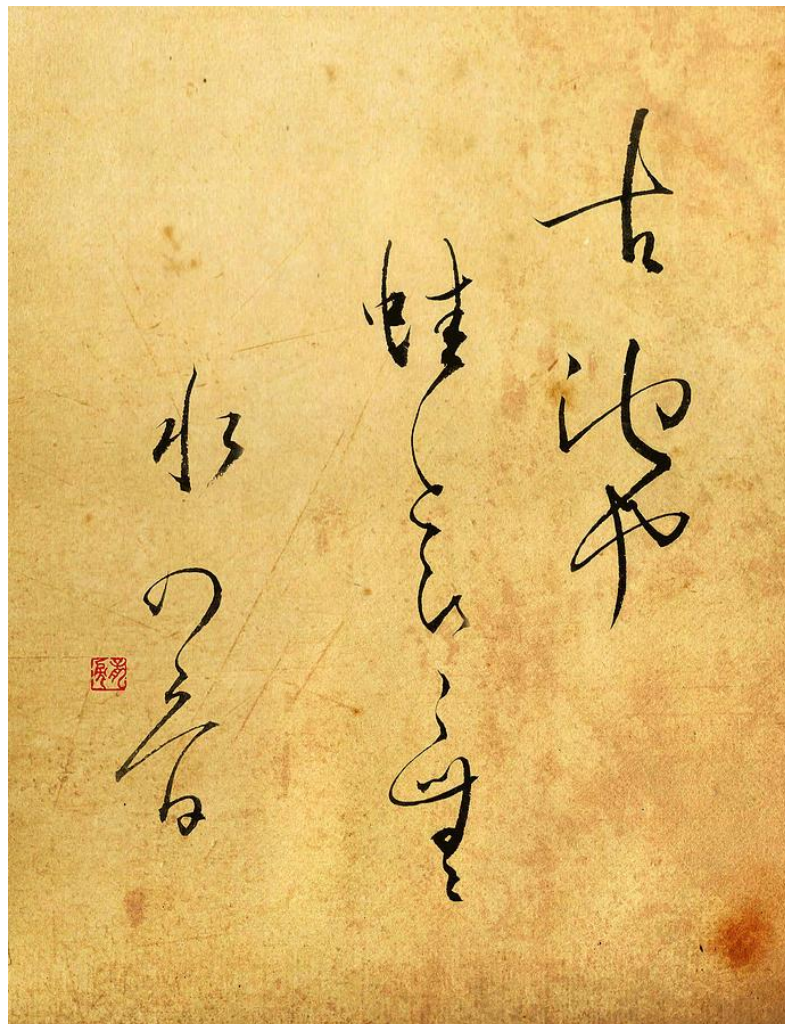
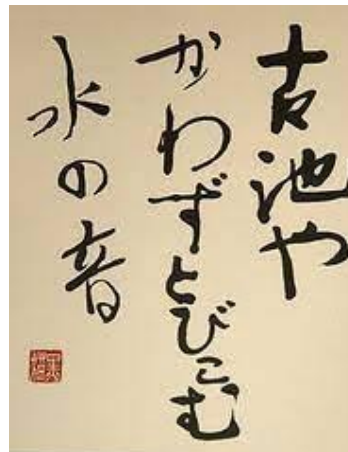
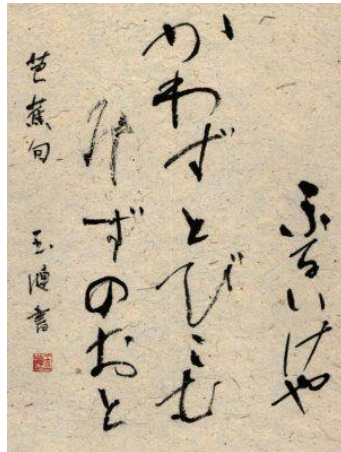
Bokki

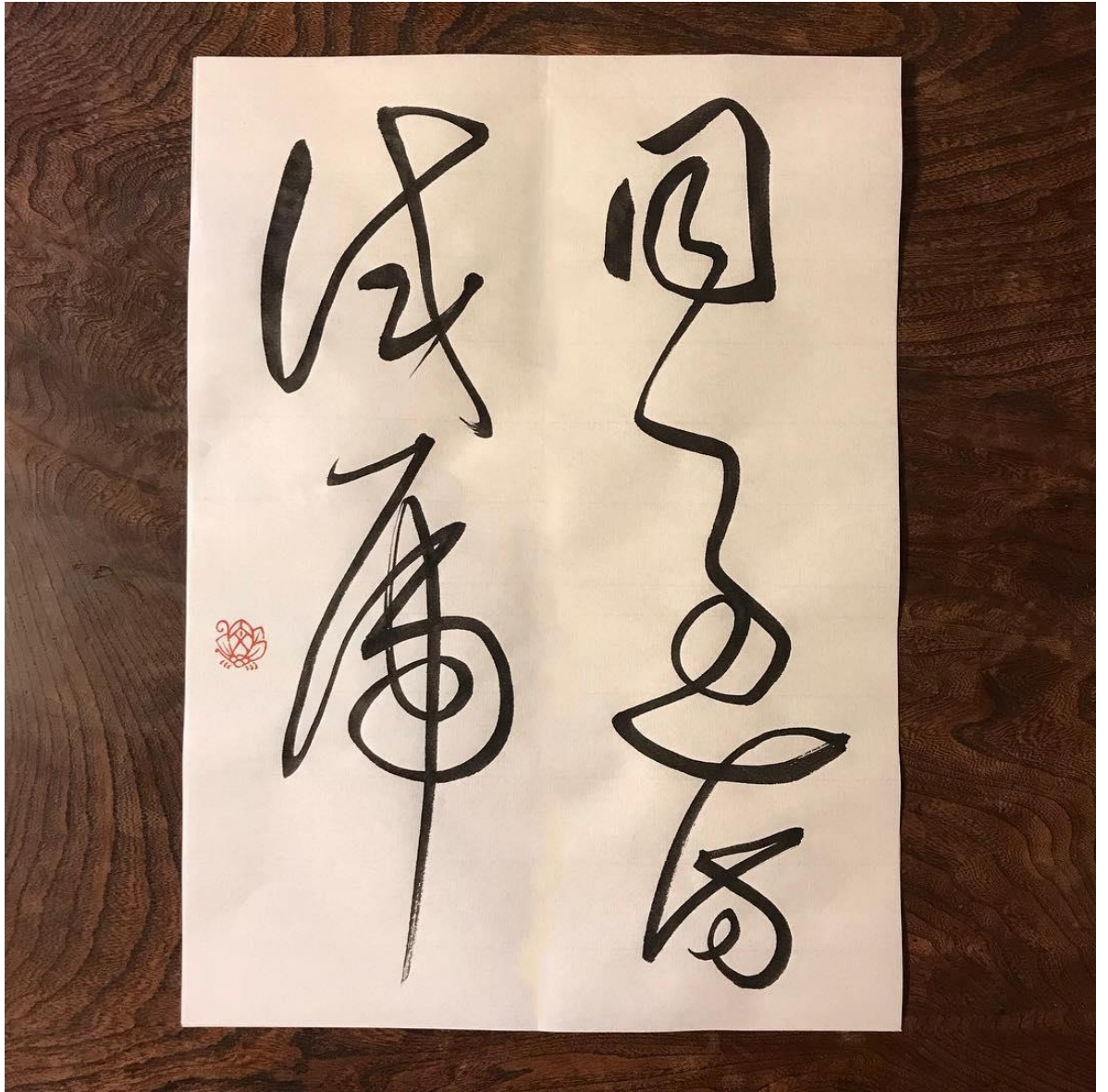


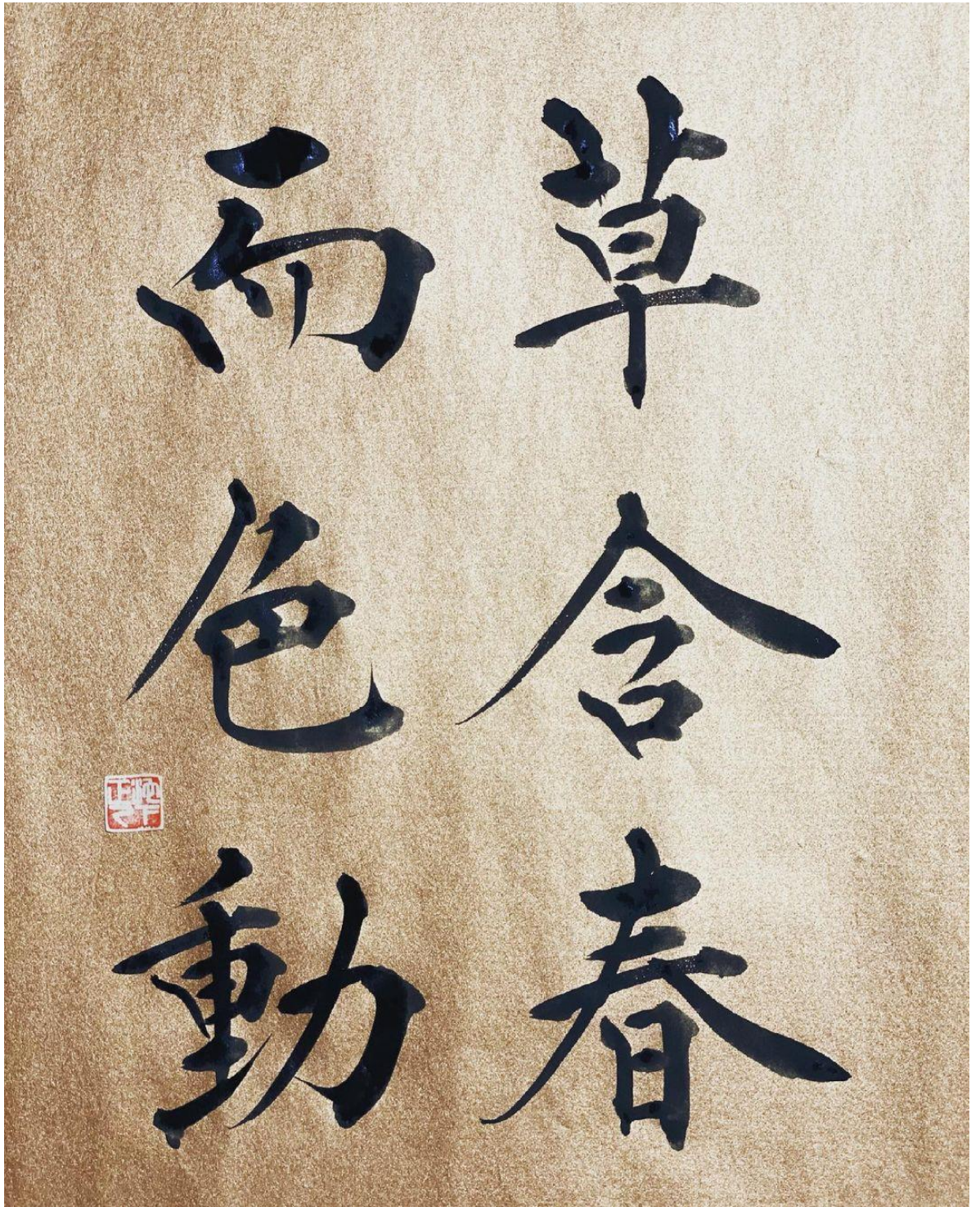


Ejemplos trazos “subjetivos”:

Haiku Basho: 古池や蛙飛こむ水のをと (Furui ike ya kawazu tobikomu mizu no oto)







鳳飛金
帳龍翔



Detalle: detención brusca y *kasure*





Bibliografía

Primera parte: La crisis logocéntrica de Occidente

Cap. Heidegger

Heidegger, Martin, *Holzwege*, Frankfurt, V. Losterman, 1957.

-----, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1963.

-----, *Introducción a la Metafísica*, Bs.As., Nova, 1966.

-----, *¿Qué es metafísica?*, Bs.As., S.XX, 1967.

-----, *Ser, Verdad y Fundamento*, Caracas, Monte Avila, 1968.

-----, *¿Qué es metafísica?*, *Ser, Verdad y Fundamento*, Bs.As., Ed. Fausto, 1996.

-----, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Indicación de la situación hermenéutica) [Informe Natorp]*, Madrid, Editorial Trotta, 2002.,

-----, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Madrid, Alianza, 2000.

-----, *Problemas fundamentales de la fenomenología*, traduc. J.J. García Norro, Trotta, Madrid, 2000.

-----, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, Neske, 1975.

-----, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.

-----, *Ser y Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bibliografía crítica

Alleman, B., *Hölderlin et Heidegger, Recherche de la Relation entre Poesie et Pensee*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

-----, *Hölderlin y Heidegger*, Bs.As., Compañía General Fabril Editora, 1965.

Cerezo, P., Duque, F., & Leyte, A., *Heidegger: la voz en tiempos sombríos*, Barcelona, Del Serbal, 1991.

Dilthey, W., *Introducción a las ciencias del espíritu* (vol. I), “Hegel y el idealismo” (vol. V), “El mundo histórico” (vol. VII), México, FCE, 1944-1963.

-----, *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Península, 1986.

Duque, F., *En torno al humanismo: Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*, Madrid, Tecnos, 2002.

Echaurri, R., *El Ser en la filosofía de Heidegger*, Rosario, Instituto de Filosofía de la Universidad del Litoral, 1964.

Fritz, J. von Rintelen, *Comprensión trágica del mundo en Rilke y Heidegger*, Córdoba, Universidad Nacional, 1953.

Gadamer, H., *Los Caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002.

Gaos, J., *Introducción a El Ser y Tiempo de Martin Heidegger*, México, FCE, 1977.

Goicochea, G., *La Realidad ¿des-realizada?: la época de la imagen del mundo*, Cuadernos del Sur, Filosofía, n°31-32, Bahía Blanca, Ediuns, 2001.

Heidegger, Martin, *Über den Humanismus*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1949.

-----, *Carta sobre el Humanismo*, Bs.As., Talleres Gráficos Zaragoza, 1958.

-----, *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen, Günter Neske Pfullingen, 1954.

-----, *¿Qué es eso de Filosofía?*, Bs.As., Sur, 1960.

-----, *¿Qué significa pensar?*, Bs.As., Nova, 1964.

-----, *Zur Seinfrage*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1967.

-----, *Vom Wesen des Grundes*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1973.

-----, *Acheminement vers la Parole*, Paris, Gallimard, 1976.

-----, *Gelassenheit*, Tübingen, Günter Neske, 1979.

-----, *Serenidad*, Barcelona, Odos, 1989.

-----, *Identidad y diferencia, Identität und Differenz*, Barcelona, Anthropos, 1988.

- , *Conceptos fundamentales, Curso del semestre de verano*, Friburgo, Madrid, Alianza, 1989.
- , *La proposición del fundamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- , *¿Qué es Filosofía?*, Madrid, Narcea, 1978.
- , *Arte y Poesía*, México, FCE, 1978.
- , *Poéticamente habita el hombre*, Bs.As., La Ventana, 1980.
- , *De camino al habla*, Barcelona, Odos, 1987.
- , *Conferencias y Artículos*, Barcelona, Odos, 1994.
- , *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- , *Caminos del Bosque*, Madrid, Alianza, 1997.
- , *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 2000.
- , *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, Bs.As., Biblos, 2003.
- Leyte, A., *Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Löwith, K., *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, Madrid, Rialp, 1956.
- Lutero, Martín, *Comentarios de Martín Lutero, Carta del apóstol Pablo a los Romanos*, vol. I, traducción de Erich Sexauer, Barcelona, Editorial CLIE, 1998.
- Márquez, R., *Martin Heidegger: una teoría de la experiencia*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1985.
- Mujica, H., *La palabra inicial: la mitología del poeta en la Obra de Heidegger*, Madrid, Trota, 1998.
- Navarro Cordón, J., *Heidegger o el final de la filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1997.
- Ott, H., *Martin Heidegger: en camino hacia su biografía*, Madrid, Alianza, 1992.
- Pöggeler, O., *Filosofía y Política en Heidegger*, Barcelona, Alfa, 1984.
- , *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza, 1993.

-----, *Filosofía y Política en Martin Heidegger*, México, Coyoacán, 1999.

Safranski, R., *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Schleiermacher, F., *La fe cristiana*, Salamanca, Ed. Sígueme, 2013.

-----, *Sobre la religión*, Madrid, Tecnos, 1990.

-----, *Teoría Hermenéutica completa*, Madrid, Instituto Juan Andrés, 2019.

Vattimo, G., *Más allá del sujeto, Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.

-----, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1993.

-----, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1985.

Cap. Gadamer

Boubia, F. & Forget, P., *Transferts culturels et esthétique de la réception*, París, Armand Colin, 1998.

Forget, P., *Text und Interpretation: deutsch-französische Debatte*, München, Fink, 1984.

Gadamer, H., *Verdad y Método, Fundamentos de una Hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.

-----, *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 2003.

-----, *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2004.

-----, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1995.

-----, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2006.

Gómez Ramos, A., *Diálogo y Deconstrucción*, en Cuaderno Gris nº 3, Madrid, UAM, 1998.

Michelfelder, D. & Palmer, R., *Dialogue & Deconstruction*, SUNY, State University of New York Press, 1989.

Bibliografía crítica

De Lara, F., *Entre fenomenología y hermenéutica*, Madrid, Plaza y Valdés editores, 2011.

Ferraris, M., *Historia de la hermenéutica*, Méjico, Siglo XXI, 2005.

-----, *La hermenéutica*, México, Taurus, 1998.

-----, “Reconstruir la deconstrucción”, en Actas de las segundas jornadas internacionales de *hermenéutica*, Bs.As., Ed. Proyecto de Hermenéutica, e-book, ISBN 978-987-27903-0-1, 2012.

Gadamer, H., *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1999.

-----, *La actualidad de lo Bello, El arte como juego, símbolo y fiesta*, Bs.As., Paidós, 2003.

Grondin, J., *Introducción a Gadamer*, Madrid, Herder, 2003.

-----, *Hans-Georg Gadamer, Una biografía*, Barcelona, Herder, 2000.

-----, *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008.

-----, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 1999.

Habermas, J., *Perfiles filosóficos-políticos*, Madrid, Taurus, 1984.

Ortiz-Oses, A., Lanceros, P. & Gadamer, H., *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001.

Recas Bayón, J., *Hacia una hermenéutica crítica, Gadamer, Habermas, Appel, Vattimo, Rorty, Derrida y Ricoeur*, Madrid, Biblioteca nueva ediciones, 2006.

Silverman, H., *Gadamer and hermeneutics, Science, Culture, Literature*, New York-London, Routledge, 1991.

Cap. Derrida

Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

-----, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 2003.

- , *La Dissemination*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- , *La diseminación*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1997.
- , *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta Ed., 1995.
- , *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 2014.
- , *Psyché, Invenciones del otro*, “Carta a un amigo japonés”, Bs. As, Ed. La Cebra, 2017.
- , *Papel máquina, La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid, Trotta Ed., 2003.
- , *Introducción a ‘El origen de la geometría’ de Husserl*, Bs.As., Manantial, 2000.
- , *L'écriture et la Difference*, Paris, Editions du Seuil, 1988.
- , *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía, La retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos, 1985.
- , *Espolones, Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1981.
- , “Des tours de Babel”, en *Difference in translation*, traducción: J. Panesi, London, Cornell University Press., 1985

Bibliografía crítica

- Bennington, G. & Derrida, J., *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Caputo, J. & Derrida, J., *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Bs.As., Prometeo, 1997.
- Cixous, H., *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Cragolini, M. (comp.), *Entre Nietzsche y Derrida*, Bs.As., La cebra, 2013.

- Cragolini, M., & De Peretti, C. [et.al], *Por amor a Derrida*, Bs.As., La cebra, 2008.
- Culler, J., *Sobre la deconstrucción, Teoría y crítica después del Estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1998.
- De Peretti, C., *Jaques Derrida, Texto y Deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Ferraris, M., *Introducción a Derrida*, Bs.As., Amorrortu, 2006.
- Ferro, R., *Derrida, una introducción*, Bs.As., Ed. Quadrata, 2009.
- Goldschmit, M., *Jacques Derrida: una introducción*, Bs. As, Nueva Visión, 2004.
- Peñalver, P., “Introducción” en Derrida, J., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Potestá, A., *El origen del sentido, Husserl, Heidegger, Derrida*, Stgo. de Chile, Metales Pesados, 2013.
- Ricoeur, P., *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990.
- Sáez Rueda, Luis, *Movimientos filosóficos actuales*, Madrid, Ed. Trotta, 2012.
- Salazar Guerrero, W., *Aporías de la deconstrucción, En torno a la filosofía de la alteridad en Jacques Derrida*, Bogotá, Universidad Libre, 2016.
- Silverman, H., *Derrida and deconstruction*, New York-London, Routledge, 1989.
- Spivak, Gayatri, *Sobre la deconstrucción*, Bs. As., Hilo Rojo editores, 2013.
- Todorov, T. y Ducrot, O., *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del Lenguaje*, México, Siglo XXI, 1985.
- Yébenes, Zenia, *Derrida*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Cap. Foucault

Foucault, M., *La hermenéutica del sujeto, Curso en el Collège de France (1981-1982)*, Méjico, 2002.

-----, *Estética, Ética y Hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1999.

- , *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- , *Tecnologías del yo*, Bs.As., Paidós, 2008.
- , *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- , *La arqueología del saber*, Bs.As., Siglo XXI, 2002.
- , *El orden del discurso*, Bs.As., Tusquets Editores, 1992.
- , *Un peligro que seduce, Entrevista con Claude Bonnefoy*, Madrid, Cuatro ediciones, 2012.
- , *Historia de la Sexualidad, La Voluntad de Saber*, vol.1, México, SXXI, 1986.
- , *Historia de la Sexualidad, El Uso de los Placeres*, vol. 2, México, SXXI, 1986.
- , *Historia de la Sexualidad, La Inquietud de sí*, vol. 3, México, SXXI, 1986.
- Sloterdijk, P., *Reglas para el parque humano, Una respuesta a la 'Carta sobre el Humanismo' (El discurso de Elmau)*, Madrid, Siruela, 2006.

Cap. Barthes

- Barthes, R., *El Imperio de los Signos*, Madrid, Mondadori, 1991.
- , *Incidentes*,
- , *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos Ensayos Críticos*, Bs.As., Siglo XXI, 2003.
- , *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*, México, SXXI editores, 1985.
- , *Variaciones sobre la escritura*, vol. I, 1993; vol. II, 1994; vol. III, 1995; Bs.As., Paidós, 2003.
- , *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Ed. Kairós, 1978.
- , *El Placer del texto y Lección Inaugural*, Bs.As., Siglo XXI, 2008.
- , *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.

-----, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

-----, *Ensayos críticos*, Bs. As., Seix Barral, 2003.

-----, *Lo Neutro*, Bs.As., Siglo XXI, 2002.

-----, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Bs.As., Siglo XXI, 2005.

-----, *La Preparación de la Novela, notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Bs.As., Siglo XXI, 2005.

Bibliografía crítica

Barthes, R., *Diario de mi viaje a China*, Madrid, Paidós, 2010.

Blanchot, M., *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Bs.As., Caldén, 1973.

-----, *El paso no más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.

-----, *El diálogo Inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1996.

-----, *La escritura del Desastre*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1987.

-----, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992.

Compagnon, A., *Los Antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007.

De Diego, J.L., *Roland Barthes, Una babel feliz*, Bs.As., Ed. Almagesto, 1993.

Derrida, J., *Las muertes de Roland Barthes*, Taurus, México, 1999.

Espósito, R., *Tercera persona, Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Bs.As., Amorrortu, 2009.

Foucault, M., *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*, Bs.As., Siglo XXI, 2002.

Giordano, A. [et al], *Los fantasmas del crítico*, Rosario, Nube Negra, 2015.

Marty, E., *Roland Barthes, El oficio de escribir*, Bs.As., Manantial, 2007.

Milner, J.C., *El paso filosófico de Roland Barthes*, Bs.As., Amorrortu, 2004.

Simón, G. (compiladora), *Coreografías de lo neutro, Escritos sobre literatura argentina*, Córdoba, Portaculturas, 2015.

Trifonas, P., *Barthes y el Imperio de los signos*, Barcelona, Gedisa, 2004.

Segunda parte: La ascesis caligráfica de Oriente

Bibliografía *Preludio Babel*

Cohen, M., & Garnot, J. (compiladores), *La escritura y la psicología de los pueblos*, México, Siglo XXI, 1968.

Calvet, L.J., *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*, Barcelona, Paidós, 2007.

Gelb, I., *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza, 1987.

Gelb, I., *A study of writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963.

Geertz, C., *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1997.

Goody, J., *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 2003.

-----, *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 2008.

Harris, R., *Signos de Escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Havelock, E., *La musa aprende a escribir, Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996.

-----, *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.

Leroi-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Nacional de Venezuela, 1971.

Sampson, G., *Sistemas de Escritura*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Bibliografía crítica:

Borges, J.L., *Obras Completas, 1923-1972, "Ficciones"*, Bs. As., Emecé editores, 1974.

-----, *Otras inquisiciones, "El idioma analítico de John Wilkins"*, Bs. As., Emecé Editores, 1960.

Calvet, L.J., *Historia de las palabras, Etimologías europeas*, Madrid, Gredos, 1995.

-----, *Lingüística y colonialismo, Breve tratado de glotofagia*, Bs. As., FCE, 2005.

- Campa, R., *La Escritura y la Etimología del mundo*, Bs.As., Editorial Sudamericana, 1989.
- Cardona, G., *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Chartier, R., *El presente del pasado, Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México D.F, Universidad Iberoamericana, 2005.
- , *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- , *Las revoluciones de la cultura escrita, Diálogo e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- , *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994.
- , *Inscribir y borrar, Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Bs. As., Katz editores, 2006.
- , *La mano del autor y el espíritu del impresor, (siglos XVI-XVIII)*, Bs. As., Katz editores, 2016.
- , *Pluma de ganso, Libro de letras, Ojo viajero*, México D.F, Universidad Iberoamericana, 2005.
- , *¿Qué es un texto?*, Madrid, DIN impresiones, 2006.
- , *Sociedad y escritura en la edad moderna, La cultura como apropiación*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.
- Foucault, M., *Las palabras y las cosas, Una arqueología de las ciencias humanas*, Bs. As., Siglo XXI, 1978.
- Gaur, A., *Historia de la escritura*, Madrid, Ed. Pirámide, 1990.
- Geertz, C., *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Goody, J., *El milagro euroasiático*, Madrid, Alianza, 2012.
- Haarmann, H., *Historia universal de la escritura*, Madrid, Gredos, 2001.
- Kramer, S., *La historia comienza en Sumer*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
- Lyons, M., *La cultura escrita de la gente común en Europa, c. 1860-1920*, Bs. As., Ampersand, 2016.

- Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*, Barcelona, Alianza, 1998.
- Olson, D., *El mundo sobre el papel, El impacto de la escritura y la lectura sobre la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Ong, W., *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1982.
- Platón, *Fedro*, edición bilingüe de Poratti, Armando, Madrid, Akal, 2010.
- , *Diálogos, Dudosos, apócrifos, cartas*, vol. VII, “Carta VII”, 341d-e, Madrid, Gredos, 1992.
- Petrucci, A., *La escritura, Ideología y representación*, Bs. As., Ampersand, 2013.
- Tovar, S., *Biografía de la lengua griega, Sus 3000 años de continuidad*, Stgo. de Chile, Centro de estudios bizantinos y neohelénicos, 1990.
- Vandendorpe, C., *Del papiro al hipertexto, Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*, Bs.As., FCE, 2003.
- Vernant, J.P., *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992.

Oriente

Cap. China

- Arnheim, R., *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
- , *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1997.
- Bush, C., *Ideographic Modernism, China, Writing, Media*, Oxford University Press, New York, 2010.
- Cheng, F., *Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
- Fenollosa, E., & Pound, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977.
- Fong, Wen, *Beyond Representation, Chinese painting and calligraphy 8-14 century*, Princeton, The Metropolitan Museum of Art New York, Princeton University Press, 1992.

- Fong, Wen, & Murck, A., *Words and images: Chinese poetry, calligraphy and painting*, Princeton, The Metropolitan Museum of Art New York, Princeton University Press, 1991.
- Gernet, J., *El mundo chino*, Barcelona, Crítica, 1991.
- Lanzaco Salafranca, F., *La cultura japonesa reflejada en su lengua*, Madrid, Verbum, 2010.
- Li, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009.
- Packard, J., *The Morphology of Chinese, A linguistic and Cognitive Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Rovira Steva, S., *Lengua y escritura chinas, Mitos y realidades*, Barcelona, Edicions Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- Tcheng-Ming, B., *L'écriture chinoise et le geste humain, Essai sur la formation de l'écriture chinoise*, Shangai-París, L. T'ou-se We, s/f.
- Wendan Li, *Chinese Writing and Calligraphy*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2009.
- Wilhem, R., *I ching, El libro de las mutaciones*, Bs.As., Sudamericana, 1994.
- Xingsi, Zhou, *El libro de los mil caracteres, Qian zi wen*, Madrid, Ed. Lengua de trapo, 2006.
- Yuehping Yen, *Calligraphy and Power in Cotemporary Chinese Society*, Routledge Curzon, New York, 2005.

Cap. Japón

- Anesaki, M., *Mitología japonesa*, Barcelona, Edicomunicación, 1996.
- Boudonnat, L., & Kushizaki, H., *Traces of the brush, The art of japanese calligraphy*, California, Chronicle Books LLC, 2003.
- Holtom, D., *Un estudio sobre el Shinto moderno, la fe nacional del Japón*, Barcelona, Paidós, 2012.
- Kasulis, T., *Shinto, el camino a casa*, Madrid, Trotta, 2012.
- Keene, D., *Los placeres de la literatura japonesa*, Madrid, Siruela, 2018.

Kushizaki, H., & Boudonnat, L., *Traces of the brush: The Art of Japanese Calligraphy*, France, Éditions du Seuil, 2002.

Murase, Miyeko, *The written image, Japanese calligraphy and painting from the Sylvan Barnet & William Burto collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2002.

Rubio, C. & Tani Moratalla, R., *Kojiki, Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta, 2015.

Sato, Amalia, *Japón en Tokonoma, Su literatura: traducciones + lecturas*, Bs.As., Serie Tokonoma ediciones, 2001.

Sato, Shozo, *Shodo, The quiet art of Japanese zen calligraphy, Learn the wisdom of zen through traditional brush painting*, Singapore, Tuttle Publishing, Periplus Editions (HK) Ltd. 2013.

Shōnagon, Sei, *El libro de la almohada (makura no soshi)*, Bs.As., Adriana Hidalgo, 2004.

Suzuki, D.T., *Sengai, The zen of ink and paper*, USA, Shambala Publications Inc., 1999.

-----, *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 1998.

Whitney Hall, J., *El imperio japonés*, Bs. As., Siglo XXI, 1975.

Bibliografía crítica:

Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002.

Cheng, F., *Vacío y plenitud, El lenguaje de la Pintura china*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1985.

Ferreiro, Emilia, *Las inscripciones de la escritura*, La Plata, Editorial de la UNLP, 2007.

Foucault, M., *Tecnologías del yo, y otros textos afines*, Bs. As., Paidós, 2008.

Jitrik, N., *Los Grados de la Escritura*, Bs.As., Manantial, 2000.

Lacan, J., *Seminario 9: La identificación (versión crítica), 1961-1962*, Establecimiento del texto, traducción y notas: Ricardo E. Rodríguez Ponte, para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, s/f.

Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Bs.As., Alianza, 1995.

Ortiz, M., *Al pie de la letra*, Bahía Blanca, 17 grises editora, 2010.

Parret, H., *De la semiótica a la estética*, Bs.As., Edicial, 1995.

Sollers, P., *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Avila, 1992.

Bibliografía General

Aristóteles, *Categoriae et Liber de Interpretatione*, London, Oxford University Press, 1956.

-----, *The Poetics*, London, W. Heinemann, 1953.

-----, *La Poética*, Madrid, Gredos, 1974.

-----, *Retórica*, México, UNAM, 2002.

-----, *El arte de la Retórica*, Mendoza, UNC, 1951.

Basho, Matsuo, *Sendas de Oku (Oku no hosomichi)*, México, FCE, 2005.

Blanchot, M., *El espacio literario*, Bs.As., Paidós, 1969.

Bonneau, G., *Le Haiku: collection japonaise pour la representation de textes poetiques*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935.

-----, *Monument Poétique de Heian: Le Kokinshû*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthne, 1933.

-----, *Le Monument Poétique de Heian: Le Kokinshû, I*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1933.

-----, *Le Monument Poétique de Heian: Le Kokinshû, II*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1933.

-----, *Le Monument Poétique de Heian: Le Kokinshû, III*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1934.

-----, *L'expression poétique dans le folklore japonais: poètes et paysans, le vingt-six syllabes de formation savante*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1933.

-----, *L'expression poétique dans le folklore japonais: la tradition orale de forme fixe, La chanson de vingt-six syllabes*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1933.

Cohen, M., *La grande invention de l'écriture et on evolution*, Tomo I, París, Librairie C. Klincksieck, 1958.

-----, *La grande invention de l'écriture et on evolution*, Tomo II, París, Librairie C. Klincksieck, 1958.

-----, *La grande invention de l'écriture et on evolution*, Tomo III, París, Librairie C. Klincksieck, 1958.

Condemarin, M., *La escritura creativa y formal*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1986.

Derrida, J., *La verdad en pintura*, Bs.As., Paidós, 2001.

Faab, N., *La lingüística de la escritura, debates entre lengua y literatura*, Madrid, Visor, 1989.

Ferreiro, E., *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Gaur, A., *Historia de la escritura*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.

Grilli, E., *Masterworks of Japanese Paintings, XV-XIX century*, Tokyo, Bujitsu Shuppansha, 1900.

Hadot, P., *Ejercicios espirituales y Filosofía antigua*, Madrid, Ed. Siruela, 2006.

Irigoyen Troconis, M., Aguilar Rivero, M., & Beuchot, M., *Hermenéutica, analogía y discurso*, México, Universidad Autónoma, 2004.

Juan, M., *Breve antología de la poesía china*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

Judy Martin, *Guía completa de caligrafía: Técnicas y materiales* (1985).

Karlgren, B., *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1923.

Keene, D., *La literatura japonesa*, México, FCE, 1956.

-----, *Los placeres de la literatura japonesa*, Madrid, Siruela, 2018.

Kelkel, A., *La legende de lietre; langage et poesie chez Heidegger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1980.

Mendoza, J.J., *Escrituras past, Tradiciones y futurismos del siglo 21*, Bs.As., 17grises editorial, 2011.

-----, *El canon digital*, Bs.As., La crujía editorial, 2011.

Mc. Luhan, M., & Powers, B.R., *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 2005.

Miller, R., *The Japanese Language in Contemporary Japan; some sociolinguistic observations*, Washinton, American Enterprise Institute for Public Policy Research, 1977.

Morales Asencio, H., *Escritura y psicoanálisis*, Bs.As., Siglo XXI, 1996.

Platón, *Fedro*, Bs.As., Revista de Occidente, 1948.

-----, *Fedro*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

-----, *Fedro*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

-----, *Fedro o De la belleza*, Bs.As., Aguilar, 1982.

-----, *Diálogos*, Tomo III, Madrid, Gredos, 1988.

Parret, H., *Epifanías de la presencia, Ensayos semio-estéticos*, Lima, Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016.

Rousseau, J.J., *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Bs.As., Losada, 1945.

Séneca, Lucio Anneo, *De brevitae vitae*, Rosario, Instituto de Lenguas Clásicas, 1959.

-----, *Cartas Morales*, Tomo I, México, UNAM, 1951.

- , *Cartas Morales*, Tomo II, México, UNAM, 1951.
- , *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1949.
- , *Epístolas Morales*, Madrid, Gredos, 1994.
- , *Dialogorum Libri IX-X, De Tranquillitate Animi, De Brevitate Vitae*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Shen, X., *The prosody of mandarin chinese*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Sollers, P., *La escritura y a experiencia de los límites*, Caracas, Monte Ávila editores, 1976.
- Tada, Michitaro, *Gestualidad Japonesa*, Bs.As., Adriana Hidalgo, 2006.
- , *Karada, El cuerpo en la cultura japonesa*, Bs.As., Adriana Hidalgo, 2010.
- Tazawa, I., *Historia Cultural del Japón, una perspectiva*, Tokio, Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón, 1973.
- Thompson, L., *A Vietnamese Grammar*, Seattle, University of Washington Press, 1965.
- Ullman, B., *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma, Ed. Di Storia e Litteratura, 1960.
- Vernant, J.P., *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Watanabe, S., *The art of "sumie" drawing*, s/r.
- Weiss, A., *Poesía China*, Bs.As., Continental, 1944.

