

MINIFICCIÓN Y DIÁLOGOS INTERTEXTUALES

Explorando el *kōan*, la prosa antigua del zen y su aporte a la minificación actual

PAUL RICARDO DÁVILA MATEUS

Colombia, Eberhard Karls Universität Tübingen

The lion has a very puzzling way of teaching its cubs.¹

LOS SESENTA GOLPES DE TŌZAN

Brevedad, impacto y sutileza. Así se ha entendido la forma más corta de poesía a nivel mundial, el conocido haikú, de temas regularmente naturales y estacionarios. Su forma original, proveniente de la *tanka*, datada aproximadamente en el siglo X, ha inundado desde entonces el sereno espíritu japonés y su forma poética ha perdurado y trascendido su tiempo y espacio. Una suerte de contraparte estilística, sin embargo, ha permanecido aún hoy muy desconocida en Occidente: la prosa de los maestros zen. Llenos del ánimo del budismo y liberados de una densa conceptualización, estos monjes japoneses han recopilado desde centurias cortas anécdotas de casos de iluminación o choque de la conciencia con las cuales se ha buscado también “desconcertar” a quien se acerque a ellas. Ironía necesaria del desconcierto, su arte consiste en turbar con un breve relato, más allá de la mera alteración lingüística, al sujeto que advierte en su interior una situación que se acerca a la paradoja sin requerir de una contraposición lógica de proposiciones, es decir, una voz donde la incógnita enseñada vale y actúa por sí misma. Presentamos aquí una aproximación a la minificación que ingeniosamente, desde la Antigüedad, no solo comprendía el relato corto, sino también la breve y contundente respuesta del receptor.

Dejemos que una pregunta nos introduzca a la incógnita:

∴

¿Cuál es el sonido de una mano que aplaude?

∴

Algunos hemos escuchado antes este *kōan*, ancestro de la minificación; pero ¿habrá alguno de nosotros oído el sonido de aquella mano solitaria?

El *kōan*: breve relación histórica y conceptual

Cuando Buda hablaba a sus discípulos, uno de ellos le preguntó: “¿Es qué este mundo tendrá fin? ¿Subsiste el santo después de la muerte? [...]”, Buda acertó a responder: “Si uno me hiere con una flecha envenenada, y mis amigos y compañeros tratan de curarme, ¿crees tú que voy a decirles: Esperad, vamos a ver quién me ha herido?”. El Buda aclaró

¹ “La leona tiene una forma muy inusual de educar a sus crías”. [Las traducciones de los textos citados de otro idioma han sido realizadas por el autor. N. del E.]

entonces cómo lo esencial no depende de cuestiones que nos pueden parecer muy importantes, como incluso si hay existencia o no después de la muerte. Bien es sabido, las parábolas religiosas son las antecesoras milenarias de la minificación. El budismo se cuenta como uno de los primeros movimientos religiosos –probablemente el primero– que hizo uso de este tipo de fórmula para compartir su doctrina, pero sus límites, sin embargo, no se detuvieron en esta forma. Cerca de su origen, en los *sutras*, textos sagrados basados en los discursos del Buda, la narración propuesta para la meditación adquirió un carácter enigmático, los maestros empezaron a vivir las doctrinas que se profesaban y sus anécdotas se fueron transformando en la enseñanza misma. El budismo se expandió, y entre el final del siglo V e inicios del VI, un anciano monje Tamil en la India, Bodhidharma, fundó junto a una historia y muchas leyendas el origen de la escuela Zen, y entre ellas, desde el decantar suave y doloroso de sus meditaciones, la leyenda del surgimiento del Té. Aquí, en tono de minificación:

∴

Bodhidharma permanecía ya por un periodo de años en meditación profunda. Sus ojos entonces se sintieron pesados y el sueño los reclamó. Enojado consigo mismo, Bodhidharma decidió evitar dormir arrancándose los párpados y arrojándolos fuera de sí sobre la tierra. Del sitio donde cayeron, discreto, creció el primer vástago de té y sus hojas, que no olvidaron su primera forma. Hoy se pueden llenar las tazas en vigilia para llegar a una vigilia mayor con algunas de las horas que descubrieron los ojos desnudos del sabio.

∴

Así fue como este peregrino disidente de la escuela Mahayana tocó en la China la tierra y el corazón de algunos hombres a través de la extrañeza que emanaba a la par de la firmeza de su convicción. Su nombre creció y fue el primer patriarca del *ch'an* (zen). Desde sus comienzos, esta nueva forma de entender el budismo propuso alteraciones en la forma de transmisión de las enseñanzas. El lenguaje por sí mismo recibió aun mayor desconfianza de la que tenía y se concibieron otros medios distintos a la predicción de parábolas.

La parábola plantea, como toda narrativa esencial, una problemática. En ella se diferencian dos niveles textuales, el de lo dicho y el de lo significado como en toda comparación. El contacto de ambas se considera el momento de la correspondencia, el

*tertium comparationis*². Su interpretación deviene en aclaración de una verdad moral y aleccionante. Respecto a ellas, nuestro continente, y Occidente en general, ha tenido siempre como primer referente al mundo bíblico. Las parábolas, sin embargo, han surgido propiamente de un oriente más lejano y, con el tiempo, fueron partícipes de una transformación de tono. El carácter dogmático disminuyó en ciertas escuelas —como en la zen— y se le otorgó una mayor consideración al efecto de la paradoja para el aprendizaje.

La lógica de paradojas o el impulso intelectual de los contrasentidos ha sido característica del pensamiento oriental. Del Tao, por ejemplo, ya con Lao Tse encontramos la “eficacia del no actuar”, que aparece en la línea 29 del primer libro:

El imperio es utensilio extraordinario (prodigioso).
No se le puede manejar. Si te pones a manejarlo
lo estropearás. Cogerlo es perderlo. (Lao-Tse 1983, 115)

La utilidad del utensilio intocable, algo no lejano del sentido poético de la fertilidad inesperada, como la célebre ironía de nuestra lengua de pedirle peras al olmo. Como estas líneas del Tao, el koan práctica la paciencia de una semilla que implosiona, que crece hacia adentro. Así mismo ocurrió con el zen, que, desde sus inicios, compendió dos tendencias: la rama de la *anécdota* y la rama del *silencio*. La primera se centró en el *kōan* (*kung-an*, en chino), que presenta una “especie de problema o paradoja generalmente en forma de pequeño diálogo, cuyo objetivo era el de provocar la ilustración interior a través de la perplejidad y el asombro” (Vicent 1999, 182). Esta “rama” señalaba que la fuerza de la iluminación era proporcional al grado de extrañeza provocada por el *kōan*.

El término proviene de “caso público” y, como producto del folclore zen, comprende la descripción de una situación, usualmente un diálogo entre discípulo y maestro (cf. Batchelor 1985, 53). La relación con su carácter público viene de aceptar la situación básica del hombre con su medio de forma directa y abierta, pues, bajo la perspectiva zen, la verdad se establece como el eje de lo público, como la realidad misma, hasta el punto que una verdad no revelada sea en la forma que sea, puede llegar a ser un koan: “cada lugar, día, evento, pensamiento, cada acto y cada persona es un koan” (Shimano 1988, 70). Pública y común como es la realidad, el *kōan* nos refleja cómo, a pesar de

² El tercero de la comparación, cf. Spörl, Uwe. Artículo: Vergleich, in Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online, disponible en línea bajo el link: <http://www.li-go.de/prosa/rhetorik/vergleich.html>

ello, una situación cualquiera nos resulta insólita y hermética; su presencia es un llamado a hallar lo extraordinario de lo ordinario, y en el punto de unión entre ambas —certeza y confusión— es donde ocurre el *kōan*. De aquí que, aunque presentados en prosa y en ocasiones con comentarios y versos anexos, la idea presentada por estos textos no tenga sentido si se trata de asir por la lógica. Su efecto —honor a Poe—, explican los maestros zen, se desvanece espontáneamente si se entra en un juego de premisas para tratar de interpretarlo. De lejos, el fuego que es anunciado por el humo desaparece; mas, como meditará Chung-Feng en el siglo XIII, quien a él se acerca, verá al fuego consumirlo todo.

Podríamos, entretanto, resumir el logro de un *kōan* de la siguiente manera: él es la presentación de una situación sin salida y, para quien de él se percata, una invitación a ella. Tal como lo nombrara el maestro Hisamatsu: “Nada servirá, ¿qué harás entonces?” (App 1994, 53). Surge entonces un punto en el que la voz que está dirigida al discípulo gira en sí y da una vuelta hacia el lector. En el *kōan*, enorme visión minúscula de la realidad, brilla sin luz una sola palabra, para cada persona distinta; quizá una ya escuchada y enceguecedora por su brillo, una palabra que vibra cual un mantra personal y escondido en alguna parte de la vida. Lentos y súbitos a la vez, los koanes se disponen para ese cultivo de una expresión sola y propia que espera paciente. En cada pasaje hay, además, un cuestionamiento, implícito o expreso, que está regularmente dirigido a quien escucha como receptor dentro del diálogo presentado. Más allá, empero, en el momento de compartir el *kōan*, quien escucha y lee cambia de eje y nos mira a nosotros, escuchas terceros de la conversación, y así la respuesta exigida (o la conciencia sobre lo dicho) cae sobre el lector. Algunos *kōan*, reducidos a esta forma de direccionamiento a la segunda persona, están presentados como la pregunta por sí misma; otros comprenden toda la situación, pero eventualmente pregunta y respuesta serán una exigencia, un reto planteado a quien lo oiga (cf. DeMartino 1983, 53).

Como reto, para nosotros, herederos del mundo occidental, esto se acerca —guardando las proporciones debidas— a uno de los postulados primordiales de la tragedia. Según Aristóteles (2003), cuando el espectador observaba el alto grado de una representación en el anfiteatro, hallaba que era porque el requisito para la estructura de una tragedia se había cumplido: al público se le había presentado algo superior, la imitación de una acción esforzada y completa, y así, estando sobre el hombre que observa la obra, su posición era desafiada a comprender la del actor, quien se hallaba en una situación mayor a la de sus fuerzas. Era un reto presentado por medio de la acción de los

personajes y no por medio de una narración, algo que además acercaba al espectador mediante el temor y la compasión frente a ese ser puesto a prueba y, en el análisis de Aristóteles, tal estado de reflejo y meditación ante cuestiones vitales producía la catarsis, purgación de las afecciones del hombre. Estas son pues sus correspondencias con el *kōan*: exigencia frente al espectador y la relevancia figurativa de la acción. En cuanto a esta última, en el *kōan* como en la tragedia clásica, el carácter de acción frente a la narración se asemejan, pues, finalmente en el *kōan*, más que el relato mismo, lo que cuenta son las acciones de quienes aparecen y quienes no aparecen en el relato —entre otros, el lector no implicado—. La diferencia entre *kōan* y tragedia, aparte de la formal y la situacional, yace en lo que ambas culturas entienden por situación límite. Patrones religiosos y culturales marcan la pauta que distingue a cada uno.

Que Antígona haya desobedecido a Creonte porque las leyes humanas no pueden prevalecer sobre las divinas será para ambos la piedra angular de su carácter trágico y de sus muertes. El desafío para el espectador será comprender la diatriba y el matiz heroico que le da a Antígona su decisión. En un *kōan* como el siguiente, en cambio, el desafío establecido en esencia entre maestro y discípulo es para ellos algo que compromete algo tan radical como la muerte o, dentro de la creencia zen, algo aún más substancial: su propia *satori* o iluminación. Aquí el reto está en superar la conciencia a través de un mero acto receptivo.

::

Comunicado

Tanzan escribió seis postales el último día de su vida, y Askedan las envió.
Entonces falleció.

En las postales podía leerse:

Me voy de este mundo. Este es mi último comunicado.
Tanzan, 27 de julio de 1892. (Muju, 7)

::

No tenemos aquí ninguna pregunta en el texto, pero la apertura del texto nos inquiere: ¿a quién dirige Tanzan su último comunicado? ¿Por qué? Las seis postales pueden estar marcadas con seis nombres de quienes escuchen el *kōan* en toda la historia de los hombres, con alguno en este momento, o con ninguno. Incluso es probable que el viejo Tanzan haya mandado a su mensajero a un lugar inexistente o a sí mismo. En todo caso, el *kōan* resuena y reta a quien lo oye, sin trampas lógicas; ¿con qué efecto lanzar un último comunicado, o un primero o tercero? Su música inocente, oriental, ocurre y tiene un eco que la refleja: el instrumento interpretado en silencio por aquel que la escucha.

El *kōan* ocurre en lo literario

Los límites invisibles que habitan en el *kōan* parecen dormirse al sonido de quien los evoca. Leer un libro de *kōan* es permitirse la concentración y velocidad de un relámpago lento, extendido. Con los signos en que se nos presentan los *kōan*, el fin práctico termina pisando otros terrenos, pues su significado empieza a salir del lenguaje regular, no con alteraciones formales, sino con un acto de interrelación con el lector. Dentro de su esquema, los signos y palabras del *kōan* empiezan a trabajar en categorías autónomas que, una vez aceptadas por el lector, permiten la creación del mundo evocado. Con estos signos algo se desenfoca y sale de su curso queriendo decir más al expresar directamente menos. Lo literario ocurre.

Terry Eagleton (1992) nos recuerda que eso literario es algo que nos suscita una expectativa mayor a lo dicho, no solo —como apuntaba Roman Jakobson— es aquello “donde se violenta organizadamente el lenguaje ordinario”, sino que más bien reclama una nueva validez al dejar abierto su misterio primigenio. De ello retomaba T. S. Eliot el valor de la poesía al afirmar que, al no indicar qué era una cosa en literatura, el poema no daba una “idea” o concepto que calmara al lector, le ubicase y le diese un sustento; al contrario, la poesía auténtica para él *intriga*, desacomoda las bases al entrar y no ser un punto directo sino un albergue y derrotero de dudas y luces.

Recordemos aquí también a Wolfgang Iser, esteta de la recepción, quien postula en el proceso de lectura una commoción de dónde estamos, un descentramiento de eje que finalmente tiene en la teoría literaria un respaldo aún más temprano por la idea de la desfamiliarización que encarna la literatura a partir de los formalistas rusos. Para el teórico alemán, la obra se genera en una de sus posibilidades en el momento en que la imaginación del lector llena los espacios abiertos, o huecos dejados a propósito en el texto. Estos vacíos en el *kōan* no son pocos, o si pocos, profundos. Para Iser, en la literatura, ellos son los que garantizan esa sensación de misterio que no se agota tras la lectura sino que se amplía al convocar otros espacios potenciales dentro de sus insinuaciones.

Por otra parte, al internarnos más en aquellos espacios vacíos, notamos cómo, al ir avanzando en la lectura, el lector va abriéndose rutas desde ellos en los caminos posibles que se le ofrecen y, mientras eso transcurre, el texto va confirmando o derrumbando sus pasos en él. A tales caminos se les denomina horizontes de expectativas (Jauss), y su alcance no se restringe solamente al progreso lineal de la lectura desde el inicio hasta el fin. En su recorrido, un evento o acción pasada puede

ganar tanto sentido como algo por venir, y se manifiesta así otra dirección que al revelarnos algo de lo sucedido en un “presente” *concretiza* uno de los posibles caminos y nos da pistas para entender lo pasado.

Esto da pie para sintetizar que, en todo caso, una lectura representa el recorrido de aquellos huecos y los llena en una de sus formas, logra retroalimentarse en todos sus momentos para consolidar su unidad y, sin embargo, a pesar de toda su estructura de conjunto, un solo acercamiento al texto no lograría satisfacer la obra entera, pues solo se habría leído un texto de los muchos que ella misma encarna. Recordemos cómo un *kōan* puede tener solo una respuesta correcta, aunque esta varíe según el momento y el hombre. Respecto a esto, desde una perspectiva de no inmanencia como la de Heráclito, Iser propone que nuestros horizontes de expectativas serán distintos, como distinto será el texto en su segunda lectura debido a su posición en el tiempo y a lo ocurrido y entendido entre tanto; por ende, el lector tampoco será el mismo cuando regrese a la obra.

Iser nos ilustra con un ejemplo para las distintas construcciones de la obra desde el lector. Al ver un cúmulo de estrellas, todos tenemos en común la disposición en que ellas se encuentran; la constelación que cada uno haga será, en cambio, personal o culturalmente distinta. Ahora, si notamos que el autor también nos menciona cómo el texto coexiste en su unidad en relación con el lector y, de cierta manera, éste se ve reflejado en él, veríamos al texto también como un espejo que nos revela partes nuestras que son, allende del cielo esperado, partes nuestras que aún no habíamos conocido. El misterio de las palabras que se disponen a ser otra lengua sin cambiar de alfabeto nos invita a considerar en sí mismo a las estrellas poco visibles que son, en el reflejo, también partícipes de la constelación de nuestro propio astro.

Dos puntos fundamentales nos aporta aquí la teoría de la recepción. Primero, esa conmoción (Iser), intriga (Eliot), es lo que a nuestro parecer ocurre en el *kōan* cuando hablamos del choque de la extrañeza en el lector; su efecto es lo que transmite la posibilidad de una mirada distinta a partir de lo regular. Segundo, el horizonte de expectativas que plantea una lectura de un texto y se lleva a cabo es, con mucho, solo una de las finitas posibilidades que una tierra como el texto nos pueda dar en cuanto a caminos; entendernos en ellos a través de relacionar nuestras vivencias con el texto nos permitirá ver el reflejo de cada quien en un espejo compartido: el *kōan*, el texto.

El *kōan* y la minificación, su aporte actual

∴

“¿Cómo tienes ojo en una pregunta?”

“Ciego.” (Suzuki 1995, 189)

∴

Lleno de las cualidades atribuidas a la minificación actual, el *kōan*, vivo, proteico, breve, dispuesto a la parataxis, condensado en su naturaleza súbita y de sinécdoques, se acerca a varias denominaciones de la minificación, como, por ejemplo, la acuñación de *cuento bonsái* —entendido aquí, además, como una extensión de lo que originalmente fuera solo el haikú— como las de cuento poético y cuento muy corto.

Como bien apuntara Lauro Zavala en cuanto a la minificación, ella implica

[...] la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido de tal manera que cada uno de los fragmentos resultantes tenga una autonomía formal y semántica que permita interpretarlo en combinación con otros, independientemente de su lugar en una secuencia original (2005, 79).

Así mismo podemos entender los textos recopilatorios de *kōan*, pues su independencia entre sí permite a su vez una sensación de cohesión aleatoria que aloja, a pesar de la lejanía cultural e ideológica, un proceso de coherencia y consistencia propias.

Recordemos también de Zavala uno de sus puntos clave en cuanto a las fronteras de la minificación, aquella sobre la recepción, “o de los contextos de lectura, que se pone en evidencia en las series narrativas originalmente dirigidas a un público específico, y que virtualmente es disfrutada y resemantizada por un público distinto” (2005, 81). Los *kōan* vienen del zen, escuela budista primordialmente china y japonesa que hoy habita también todo el mundo, aunque su público bien podría reducirse a sus practicantes; mas la apertura que se busca al intentar una lectura periférica, sin tener en cuenta su cultura y creencias inmediatas, está avalada por dos frentes: primero, nuestra lectura busca resemantizar sus palabras en nuestros campos de vida y literarios, así, los nuevos mundos vistos con ese lente son efecto de nuestro mismo mundo recreado por otras palabras gracias a la visión de otros hombres; segundo, el mismo zen llama a que se conozcan sin dogmatismo alguno las experiencias que el *kōan* desde su nombre evoca: causa pública, es decir, su misma etimología evoca la participación de todos en la realidad, sin exclusiones.

Lauro Zavala nos invita a explorar la minificación, nuevo género literario lúdico y experimental. Frente al *kōan*, la minificación de hoy recibe varias alternativas de examen

y crecimiento. Una de ellas es que el aprendizaje de nuevas técnicas a través de la experiencia de textos antiguos permite permear los errores que una tendencia emergente y de vanguardia pueda generar. Con el *kōan*, por ejemplo, la presentación de una aporía sería, aunque ingeniosamente interesante, también carente de un factor artístico que la llevara más allá del juego de postulados. En Occidente, las aporías, “razonamientos en los cuales surgen contradicciones o paradojas irresolubles que se presentan como dificultades lógicas casi siempre de índole especulativa” (DRAE 2001, s. v. “aporía”), son el paralelo más cercano que hemos tenido con relación a los *kōan*, junto a la poesía, claro, en literatura, en particular la poesía mística. Frente a ello, la postulación del *kōan*, más allá de premisas que se contradigan, propone una salida propia del juego de dualidades: luz y sombra, diría el poeta, “los dos se encuentran en tus ojos”.

La misma definición de *kōan* que hemos querido presentar recibe al definirse —como pensara Violeta Rojo (2004) con relación al minicuento— también una indefinición. Su forma mutable, capaz de adaptarse a una constante nueva circunstancia, hace al *kōan* una elipsis que participa a su vez de las tres características proteicas del minicuento expuestas por la misma autora: su vinculación al cuento (relato y aspecto literario); la extensión brevíssima, y el surgimiento de un nuevo género por medio de la fagocitación de otras formas (parábola y haikú deviniendo en *kōan*, y este último como propuesta para devenir en minificación y *mondo* —respuesta—).

Valga la pena añadir que el *kōan*, como apuntara Anderson Imbert (1992, 43) sobre el caso, es “un esquema de acción posible”, donde “se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural”. La esperanza del *kōan* es lograr el truco sin magia, pero tampoco con mago sino, y sobre todo, con espectador.

Una propuesta final, qué hacer con el *kōan*?

Resumiendo pues, hemos visto que las características principales del *kōan* son:

—Su búsqueda de alteración de los procesos ordinarios —en cualquier orden—, con la cual se logra el proceso de extrañamiento a través del que es posible no mostrar en una primera instancia el absurdo en su puro aspecto formal y lingüístico, sino dejar que el significado del *kōan* entre en el individuo para que el absurdo pueda impartirle una lección interna de desconcierto con lo conocido.

—El *kōan*, originalmente extraliterario, se permite a través de un ejercicio de recepción distinto, fuera de paradigmas de creencias, una lectura artística y literariamente performativa.

—La clave del *kōan* es presentar una situación sin salida, donde, aun hallando la salida, no se tenga escape.

—Su brevedad de relámpago lento. Así como su extensión se confina a un espacio corto, su llamado se disemina en el tiempo inmensurable que no abarca su lectura. Parafraseando a Borges, pensaríamos que un segundo sería suficiente para comprender la eternidad.

— El *kōan* implica también una exigencia al receptor, que, indirecta o no en su origen, se hará posteriormente directa y personal.

Partiendo de ello, nuestra propuesta frente a la minificación del presente ocurre en dos frentes, ambos provenientes de esta última característica anunciada: la exigencia al lector. Un *kōan* viene regularmente presentado con el cuerpo de su texto en prosa, luego es factible que venga acompañado por unos versos y luego por un *tensho* o comentario de un maestro zen que haya aclarado algo sobre el punto del *kōan*. Hay, no obstante, una figura que, como anotábamos arriba, puede o no estar expresa en el *kōan*: la respuesta. Entre maestro y discípulo o viceversa ocurre un diálogo —*mondo*— en donde un enunciado siempre espera una participación de su receptor: una réplica. En el siguiente *kōan* encontramos, por ejemplo:

::

“¿Cómo tienes ojo en una pregunta?” [Cuerpo del *kōan*.]

“Ciego.” [Respuesta presentada por Susuki.]

::

La respuesta, sin embargo, podría bien en otra persona ser otra y ser modificada a su estado y lectura de lo presentado:

::

“¿Cómo tienes ojo en una pregunta?”

“Con párpados cerrados y ojos abiertos.”

::

Aquí, el cuestionamiento es manifiesto, y en otros *kōan* puede no estar presente abiertamente; pero el motivo del texto es el mismo: demandar algo de quien lo escucha. Una serie de respuestas a textos que bien se cuestionen directamente o no es una posibilidad latente que ofrece el *kōan* a la minificación. Recordemos el caso similar del *Libro de las preguntas* de Pablo Neruda (1974, 40) cuando fue presentado a niños chilenos o cuando la poetisa australiana M. T. C. Cronin (1963) decidió responderle y hacerse huésped de sus letras:

::

Neruda (XXIX): ¿Qué distancia en metros redondos hay entre el sol y las naranjas?

Cronin: In round metres, between the sun and the oranges,
the distance is the thickness of my tongue.³

::

Finalmente, la propuesta es atrevernos a leer como nos pide el *kōan*, atrevernos a acceder a su juego y, ánimo despierto, responder por lo que nos pide. Octavio Paz veía en sus textos que “Todo poema se cumple a expensas del poeta”(Paz 1981, 207). Valdría ello para nosotros tanto como que “toda minificación se cumple a expensas del escritor”, “y además, a expensas del ser leído en ella y por ella”. El *kōan* puede ser ante todo, para nosotros, una propuesta de modo de lectura: aceptar en cada minificación planteada al estilo *kōan* el hecho de burlar objeto y sujeto; autorizar al texto que nos lea y no solo al contrario; que se torne parte nuestra y, exigente, nos demande una respuesta activa, capaz de su altura confusa y de comprender la distancia de dos hemisferios tratando de entender a un mismo ser: al hombre.

Dejemos que un último *kōan* nos interroguen:

::

Lluvia de flores

Subhuti era discípulo de Buddha. Él era capaz de entender la potencia de la nada, el punto de vista en el cual nada existe sino en su relación entre objeto y sujeto.

Un día, Subhuti, en un ánimo de sublime vacío, estaba sentado bajo un árbol. Flores empezaron a caer a su alrededor.

“Te alabamos por tu discurso sobre la nada”, le susurran los dioses.

“Pero yo no he dicho una palabra sobre la nada”, contestó Subhuti.

“No has hablado de la nada, y no hemos oido nada”, respondieron los dioses. “Este es el verdadero vacío”. Y llovieron flores sobre Subhuti. (Muju, 36)

::

³ “En metros redondos, entre el sol y las naranjas, / la distancia es el grosor de mi lengua”.

Bibliografía

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. 1992. *Teoría y práctica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- App, Urs. 1994. *Master Yunmen: From the Record of the Chan Master 'Gate of the Clouds'*. New York and Tokyo: Kodansha International.
- Aristóteles. 2003. *Artes poéticas*. Madrid: Visor.
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]*. 2001. Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española.
- Eagleton, Terry. 1992. *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Lao-Tse. 1983. *Tao Te Ching*. Barcelona: Orbis.
- Muju. S. f. *Collection of Stone and Sand* [en línea]. http://www.buddhism.org/board/read.cgi?board=Seon&y_number=55 (consultado el 24 de julio de 2013).
- Neruda, Pablo. *El libro de las preguntas*. Buenos Aires: Losada.
- Paz, Octavio. 1981. *Libertad bajo palabra*. Cuarta reimpresión. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Rojo, Violeta. 2004. Prólogo a *La minificación en Venezuela. Breve antología del cuento breve en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Shimano, Eido T. 1988. 'Zen Koans', in Kraft, Kenneth (Ed.). *Zen: Tradition and Transition - An Overview of Zen in the Modern World*. pp. 70-87. London and Melbourne: Rider.
- Suzuki, Daisetz T. 1995. *Ensayos sobre budismo zen*. Buenos Aires: Editorial Kier.
- Vicent, Salvador. 1999. *La caída de Roma. Religiones asiáticas. Historia Universal Salvat*, tomo 8. Barcelona: Salvat Editores.
- Zavala, Lauro. 2005. *La minificación bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Zavala, Lauro. 2002. Prólogo a *La minificación en México. 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Obras consultadas

- Ciolek, T. Matthew, ed. 2005. *Zen Buddhism Koan Study Pages* [en línea]. www.ciolek.com/wwwvlpages/zenpages/koanstudy.html (consultado el 24 de julio de 2013).

- Batchelor, Stephen. 1985. 'Introduction to the Korean Zen Tradition', in Kusan Sunim, *The Way of Korean Zen*. pp. 3-56. New York & Tokyo: Weatherhill.
- DeMartino, Richard. 1983. '*On Zen Communication*'. *Communication* 8 (1). Citado en: App, Urs. 1994. *Master Yunmen: From the Record of the Chan Master 'Gate of the Clouds'*. New York and Tokyo: Kodansha International.
- Dávila, Paul. 2010. *Las riberas del Samsara, interpretación y análisis del Siddhartha de Hesse*. Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- González, Henry. 2002. Prólogo a *La minificación en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Huikai, Wumen G. 2004. *The Gateless Gate*. In *The Classic Book of Zen Koans*, ed. Koun Yamada. Massachusetts: Wisdom Publications.
- Senzaki, Nyogen y Ruth Strout McCandles. 2001. *La flauta de hierro, antología de 100 koans zen*. Madrid: Edaf.