

TOKONOMA

2

Luis Thonis
John Timothy Wixted

Ki no Yoshimochi
Ki no Tsurayuki
Liliana Ponce
Yasunari Kawabata
Ursula Kirsch

César Aira
Akira Yoshimura
Ana Pagano Apollonio
Guillermo Quartucci
Alfredo Prior
Haroldo de Campos
Zeami
Amalia Sato
Natsume Sôseki

Ono no Komachi
Izumi Shikibu

Oswaldo Monzo

Incidencias actuales de los ángeles
Influencias chinas en los
prefacios de Kokinshû
Manajo
Kanajo
Fudekara
Maquillaje
Lacan y Japón
Reportaje a Anabel Salafia
Sobre una novela de Tanizaki
Vías de ferrocarril en mi espalda
El héroe Susano no Mikoto
Los hombres-mujer de Japón
Suicidio ritual de P. Pueyrredón
Plumas para el texto
Hagoromo
Un discurso de Sôseki de 1912
La Civilización del Japón
contemporáneo
(traducción de
Victorina Totsuka y A.S)

Luna de oscura tinta
(traducciones de Mercedes Roffé)
Nácares

Centro Cultural Yukio Mishima
fundado por Osvaldo Moro
Candelaria 13 Tel 762-8822
Ensenada 399 Tel 636-0909
Buenos Aires - Argentina

A LOS CUATRO VIENTOS
Ciencia Política y
Relaciones Internacionales
Dirección: Darío Alvarez Klar
Facundo de Almeida
TEI/FAX: 701-1530
Amenábar 3435 6 B. (1429)
Buenos Aires - Argentina

LA CARGA DEL AMOR
de Zeami
Una aproximación al Teatro Noh
con la dirección de Héctor Kohan
Información:
823-4568
942-6914

DE AZUR
P.O. BOX 250092
Columbia University Station
New York, NY 10025-1531
Director: Leandro Morales

TEMAS DE AFRICA Y ASIA
Publicación de la Sección
Interdisciplinaria de Estudios
de Asia y Africa,
Instituto de Filosofía,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires.
25 de Mayo 217, 4to piso, (1002)
Buenos Aires, Argentina.

JAPONICA
revista de cultura
Apartado Postal 19-285, 03910
México DF.
Publicada por *Japón Cultural, A.C.*
Presidente: *Ryoshiro Baba*

TOKONOMA

2

Luis Thonis	Incidencias actuales de los ángeles	6
John Timothy Wixted	Influencias chinas en los prefacios de Kokinshû	23
Ki no Yoshimochi	Manajo	36
Ki no Tsurayuki	Kanajo	40
Liliana Ponce	Fudekara	50
Yasunari Kawabata	Maquillaje	53
Ursula Kirsch	Lacan y Japón	56
César Aira	Reportaje a Anabel Salafia Sobre una novela de Tanizaki	61
Akira Yoshimura	Vías de ferrocarril en mi espalda	69
Ana Pagano Apollonio	El héroe Susano no Mikoto	78
Guillermo Quartucci	Los hombres-mujer de Japón	86
Alfredo Prior	Suicidio ritual de P.Pueyrredón	92
Haroldo de Campos	Plumas para el texto	95
Zeami	Hagoromo	103
Amalia Sato	Un discurso de Sôseki de 1912	109
Natsume Sôseki	La Civilización del Japón contemporáneo (traducción de Victorina Totsuka y A.S)	119
Ono no Komachi	Luna de oscura tinta (traducciones de Mercedes Roffé)	132
Izumi Shikibu	Nácares	
Oswaldo Monzo		

Editora: Amalia Sato

Participan: Luis Thonis
John Timothy Wixted
Liliana Ponce
Ursula Kirsch
César Aira
Ana Pagano Apollonio
Guillermo Quartucci
Alfredo Prior
Haroldo de Campos
Mercedes Roffé

Ilustra: Osvaldo Monzo

Correspondencia: Arcos 2245 1° H
(1428) Buenos Aires ☎781-1886

Registro de la Propiedad Intelectual *en trámite*

Cuidado de la edición: Amalia Sato
Diseño Gráfico: Juan Carlos Suárez

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INCIDENCIAS ACTUALES DE LOS ANGELES

LUIS THONIS

San Ireneo - fundador de la teología cristiana y uno de los primeros en defender el dogma del Dios uno y trino contra el maniqueo Marción, para quien había dos dioses, uno malo y otro bueno - negó que los ángeles hubiesen contribuido a la creación del hombre. Dijo que eran inmortales y advirtió sobre su comercio con mujeres. Varias veces en su obra aparece la palabra *recapitulación*: con el sentido de abrazar varias cosas en una, renovar, como Cristo, que "recapituló a los hombres".

Yo no lo haré con los ángeles. Apenas recorreré algunas de sus incidencias, espero que ellos no se molesten demasiado.

A lo largo de una sinuosa historia - que germina en la teología, vibra en la poesía y prolifera en la pintura - por lo menos dos movimientos imbricados han concernido a los ángeles: uno, descendente, la separación de su morada - el cielo -; el otro, vertical o paralelo, el encuentro regenerador, extático, traumático y revelador, por el cual ya nada será como antes y en el cual resuena la etimología griega de heraldo y mensajero (ángeles).

No sé de ángeles más discretos y delicados que los de John Donne. Su poema *Aire y Angeles* despunta con este atisbo: **Twice or Thrice had I loved thee / Before I knew thy face or name** (Te he amado dos o tres veces, antes de conocer tu rostro o nombre). Esta comprobación a pleno aire habla de ángeles a medio descendimiento que reflejan signos de connotaciones astrales: el amor que reflejan las miradas estaba escrito en una estrella, y los ángeles son guardianes de un culto que el poema quisiera extender a todos los seres.

Un paso más y damos con la visión mística de Swendenborg, que asegura que un hombre y una mujer que se hayan amado en la tierra serán un ángel único en el cielo.

Tales alas solícitas de seguro alertarán a más de un realista, y no sin motivo. Los ángeles de Donne anexan desde afuera *loved* y *beloved*, y son apacibles reflejos de un aire puro y envolvente, su "esfera". El amor, en su caso, es un *culto* aislado de confrontación con las tensiones de un mundo que constituiría su verdadera prueba.

A muchos, la sola mención de los ángeles los pone en guardia. Sospechan que se trata de algo propicio a la mojigatería, la evasión o la charlatanería. Hay un reproche canónico: la acusación de bizantinismo a las discusiones sobre el "sexo de los ángeles", asimiladas a los planteos de quien se pusiera a hacer hipótesis sobre navegación mientras el barco se hunde.

Lo cierto es que estas discusiones, llevadas a fondo, han situado interrogantes acerca de la concepción y la reproducción, que hoy alcanzan al goce femenino, la androginia y la transexualidad. No voy a tratarlos aquí: sólo diré que la novela y la poesía no dejan de tomar posición sobre el asunto.

Con los ángeles ocurre lo que con cualquier otro tópico que sea objeto de degradación o simplificación empecinada.

Se recordará, a su vez, que los ángeles no existen. Pero, que no tengan referencia objetiva nada dice respecto del significado que puedan guardar en tal o cual enunciado, en tal o cual proposición, o en poemas, sinfonías o cuadros. Y mucho menos el hecho de que no existan informa de su relación al objeto del deseo.

Se la tome en serio o en jauja, la "historieta" de la redención acontece nada menos que entre dos ángeles, el de la perdición y el de la anunciación, y dos mujeres, Eva y María. El Ángel de la anunciación en el Nuevo Testamento le declara a la Virgen: **"O Kirios meta sou"** (El Señor está contigo). Por una palabra que no tiene su causa en el vientre, y que perturba la naturaleza de la genealogía, ella no puede asimilarse a la Mujer - el gran todo, común a las idolatrías en las que el verbo es algo secundario -. Ella es "hija de su hijo", como no deja de recordarlo Dante.

Cuestión que tiene una vertiente matemática: San Pablo enuncia cuán ínfimo es el pecado original en comparación con la gracia recibida. Esto remite a otra lógica, la de Duns Escoto con su articulación de la infinitud, que será descubierto retrospectivamente por Georges Cantor, hacedor de los números transfinitos.

Pienso ahora en una referencia cultural *centrada*: *Il Sogno* de Miguel Ángel que presenta a un joven acechado por todos los pecados capitales y a quien la trompeta punzante de un ángel mantiene en perpetuo despertar. Otra, ineludible, está en los sonetos de Shakespeare y concierne a la decepcionada sinécdoque entre la mujer y el ángel: ella, ciertamente, en tanto oscura dama de los sonetos es una de las *"fairest creatures"* de los encomios de inicio, pero luego va adquiriendo los matices de lo negro y lo infernal, que llevan al poeta - cuando se le muestra como el reverso de lo que ha jurado - a multiplicar sus invectivas: **For I have sworn thee fair, and thought thee bright / Who art as black as hell, as dark as night** (soneto CXLVII). El soneto CXLIV, tan excepcional como controvertido, ocurre en un canje de ángeles. El amante no sabe cuál habrá de arrancarlo de su infierno: **I guess one angel in another's hell**

Fue Kierkegaard quien argumentó que la mujer está constituida como una broma. Lo que no dice es cuál es el momento de la sanción: un chiste es un chiste cuando es considerado tal. Con el ángel sucede algo análogo: no puede ser tomado al pie de la letra. Lo inquietante palpita, irrumpe, cuando uno se pregunta por las figuras y los tropos de su desplazamiento. Sus posibles metáforas.

Si los ángeles han pasado de una lengua a otra, coexistido con el malestar de la cultura y visitado diversas tradiciones estéticas, es porque lo real - en tanto retorno de lo reprimido, aun en un lapsus - excede la representación, su delicado y perezoso equilibrio.

Citaré a tres autores que nos sitúan en tres lenguas y tres tradiciones culturales, que sus escritos excentran.

En el capítulo V de *Sartor Resartus*, Thomas Carlyle se refiere al único amor de su biografiado, el vulnerable profesor Teufelsdröckh. Este, representante de las aporías del romanticismo, retomadas con cáustico humor por el autor, asimilaba en su juventud, cuenta, a las mujeres con seres celestiales. Su imaginación les confería el plumaje de los ángeles. No hay adolescente bien provisto, asegura Carlyle, que no sueñe una Eva y un Edén correlativos. Narra Carlyle la historia del excéntrico profesor con Blumine, su Reina de Corazones y Mensajera del Cielo - "**The Heavens Messenger ! All Heavens blessings be hers!**" - y la diferencia de esos ángeles celestiales, que son las mujeres, por cuyas venas circula poco fuego. El profesor no sabrá encenderlo. Blumine quería a un hombre de genio que suspirara por ella; él lo hacía, antes de conocer su existencia. Un toque de serafín los empuja al momento del beso. La orgullosa timidez de Teufelsdröckh y las convenciones sociales favorecen la separación. Blumine, previsiblemente, se casará con un hombre más concreto y de mejor situación. El pensador muy tarde se dará cuenta de que estuvo próximo al mismo Edén que soñaba y apenas se percató de ello.

En su poema *Reversibilidad*, Charles Baudelaire extiende esta sobria interrogación retórica: **Ange Plein de gâité, connaissez-vous l'angoisse/ la honte, les remords, les sanglots, les ennuis / Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse?** Ni el odio, ni los remordimientos, ni la fiebre ni los muros del hospital o el miedo a la vejez parecen reflejarse en el ángel. No hay esa posible reversibilidad de esferas que se infiere en Donne, y no hay comunicación con los ángeles. Baudelaire es católico y ortodoxo en este punto, y considera que los ángeles no pueden acceder a las penurias o los secretos del corazón. En Baudelaire, el ángel no es el ser que pueda dar la medida del horror o identificarse, como en Rilke, fuera de la jerarquía de su descendimiento, a una criatura cómicamente siniestra.

En las *Elegías del Duino*, el poeta toma el punto de vista de un ángel ciego, que vacila entre el arrebató y el aniquilamiento: **Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn, aus der Engel Ordnungen?** La pregunta: "¿Quién, si gritara, me oiría desde las jerarquías de los ángeles?" tiene una equívoca respuesta: el desvanecimiento del poeta - y de la misma palabra - ante su presencia poderosísima. Los ángeles responden a los

designios inextricables de un dios que Rilke ha dejado de concebir como cristiano.

Es un dador de una gracia restringida, inaccesible al sentido común o la religión tradicional. En su ensayo *Puppen* (Muñecas), Rilke, con cierta afinidad con Kleist, constata no sin horror que las marionetas han adquirido una vida independiente: asegura que el odio es parte de nuestras relaciones con ellas. Implícita está la analogía con el ángel. En las *Elegías* hay una reversibilidad entre el poeta - y Rilke insiste en esta denominación porque considera que explora una zona riesgosa para el hombre común - y las marionetas. Ambos danzan en lo desconocido. Los ángeles parecen saber en demasía, pero pertenecen a una zona invisible, situada fuera del lenguaje. Sólo el canto - la elegía - puede intersectarlos, con el riesgo de ser despedazado como Orfeo. La vía de Rilke es órfica, extraña a la redención que Baudelaire ofrece a la heredera de su obra, la pecadora de su poema *Alegoría*. Rilke excluye lo femenino. Su obra quiere confundirse con lo invisible, y, si hay un descenso del ángel, será sólo para extirpar despojos: **Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel** ("Ángel y marioneta: al fin es Comedia").

Estos recorridos registran diversas flexiones del ángel en tradiciones trabajadas por un soporte teológico o estéticas diferentes: el puritanismo - calvinismo - de Carlyle, el catolicismo de Baudelaire, el orfismo de Rilke.

A veces, el ángel se asimila al "hacer" del enunciado que tiene al obrar del mismo ángel como su modelo. Algo que se infiere de la exégesis del tratado *Chabat*, que Emmanuel Levinas hace en su *Quatre Lectures Talmudiques*. El tratado del Talmud parte de una lectura del Exodo: "Cuando los israelitas se comprometieron a *hacer* antes que *entender*, seiscientos mil ángeles descendieron y ataron a cada israelita dos coronas, una para el hacer, otra para el entender. Desde que Israel hubo pecado, un millón doscientos mil ángeles exterminadores descendieron y se llevaron las coronas porque fue dicho - Exodo, 33, 6 -: "Los niños de Israel renunciarán a sus adornos a partir del monte Horeb". Levinas relaciona este castigo de los ángeles exterminadores con la tentación de las tentaciones: el saber, común al faustismo occidental. Por medio de los ángeles, Dios le pide a su tribu obrar como ellos y no paralizarse en lo reflexivo. Levinas se empeña en explicar cómo eso poco tiene que ver con la oposición del bien con el mal, con la ingenuidad o con la inocencia, pero no llega a justificar por qué la cantidad de ángeles dadivosos se dobla en ángeles exterminadores. Acaso porque al pueblo de la Biblia le es necesario un renunciamento: a Moisés no se le quitan ni añaden coronas. Cualquiera sea la interpretación de la escena, ésta remite a una alianza, incesantemente renovada, entre Dios y la tribu.

En los *Cantos de Maldoror* abundan los ángeles actores. Engendran escenas con quien escribe - "Lautréamont" - que es también espectador y actor: el pseudónimo de Ducasse no siempre coincide con su personaje Maldoror. Sus ángeles poco tienen que ver con el Dios de los patriarcas o los filósofos, pero sí con un dios negro de folletín romántico que invierte, traspone, desplaza la dupla tradicional bien/mal hacia sentidos

imprevisibles. Cada ángel deja su impronta en Maldoror, cuyo objetivo es una perpetua lucha contra ese Creador y su producto, el hombre.

Un extraño combate tiene lugar en una iglesia, después que Maldoror ha celebrado su himno a las matemáticas, asegurando que "sus modestas pirámides durarán más que las pirámides de Egipto, hormigueros elevados por la estupidez y la esclavitud". Ellas le han aportado a su espíritu una "frialidad excesiva, una prudencia consumada": en su infierno o paraíso ocupan el lugar que en Dante tiene la teología como "pan de los ángeles". En la iglesia, Maldoror combate contra un ángel, que, ante su decisión, comienza a perder energía. Cuando le tuerce el cuello, el ángel se va tomando negro como el carbón: despiden miasmas pútridos y su cuerpo se convierte en "una inmensa llaga inmundada". El mismo Maldoror termina por asustarse y huye de la iglesia. Afuera atisba una forma negruzca. Le llega el olor de alas quemadas que levantan vuelo. El ascenso los cruza en el encuentro de una mirada "que los unió en amistad eterna" y en la que se espejan: el ángel sube a las alturas del Bien, Maldoror "desciende a los abismos vertiginosos del Mal".

Lautréamont transforma la concepción tomista del ángel como sustancia simple: hay un interior del ángel envuelto en miasma y podredumbre. Pero no se queda en la mera inversión. Su humor va más lejos: precisamente cuando vuelve a la concepción tradicional - el ángel va hacia el bien, Maldoror se queda en el mal - con una duda irónica. "Se extraña de que el Creador pueda tener misioneros de alma tan noble", y por un momento cree haberse engañado, preguntándose si debió seguir la ruta del mal.

A inicios del Canto III, recordará a los seres que forman parte del horizonte encantado de su juventud, cuando un recuerdo de infancia se entremezcla con seres que pertenecen al arte y la ficción: "Recordemos los nombres de esos seres imaginarios, de naturaleza angelical, que mi pluma, desde su segundo canto, ha extraído de un cerebro que brilla con un fulgor emanado de ellos mismos. Mueren desde su nacimiento, como esas chispas que, por su rápida desaparición, el ojo apenas puede seguir sobre el papel ardiendo. Leman!... Longherin!... Lomano!... Hozler!"

Otro ángel es objeto en los Cantos de una versión grotesca: el "ver luisant", la luciérnaga del Canto I, que evoca la del Apocalipsis - 18,21 - que arroja una gran piedra sobre la Prostituta que simboliza Babilonia. La diferencia con el texto bíblico es que Maldoror aplasta a la luciérnaga y se apiada de la prostituta, ya exculpada al ser presentada elegantemente como una bella mujer desnuda. El Canto comienza con este anuncio: "Yo hice un pacto con la prostitución a fin de sembrar el desorden en las familias".

Lautréamont nunca deja de traficar con símbolos católicos o bíblicos, pero en ningún momento el Apocalipsis aparece referido o aludido. Se diría que "castiga" la orientación del texto sagrado para exponer su concepción de la caridad. Su humor reside en tener más piedad por la luciérnaga que por el Creador, que luego aparecerá en la figura de un borracho. Al no haber menciones directas del Apocalipsis, es lícito preguntarse si es parodia (algo que hoy se juzga el único modo de dialogar con otro

texto, o de hacerlo dialogar aunque no la haya). En este autor no es posible asimilar en un mismo plano enunciativo imitación y parodia, cita y plagio, transposición y amplificación. Esos aspectos coexisten mediante una transposición condensada, pero nunca se declaran: y así su humor le escapa a todo voluntarismo gracioso.

Un ángel descendente aparece al final del Canto Tercero. Tanto viene a tierra que aparece en un lupanar que antes "había sido convento", y donde pululan unas monjas que lavan sus cabellos con escupitajos. La historia es narrada por un cabello que el ángel ha dejado en el lecho donde hubo lujuria. El cabello se queja de que su dueño lo haya olvidado, luego de haberse envuelto en abrazo con la mujer, y explica que se desprendió porque sus raíces se debilitaron en el momento del coito. Cuenta algo más: que el ángel quiso arrancarle los músculos a la mujer, pero "como era mujer la perdonó" y se contentó con hacer pasar a alguien de su mismo sexo, al que termina por desollar vivo. A partir del relato que hace el cabello abandonado, Maldoror y quien lee descubren que ese ángel no es sino el mismo Creador que se ha hecho una escapada al bajo mundo para tirarse una cana: al partir, a su rostro lo humedecen una gota de esperma y una gota de sangre.

El mismo Satán se manifiesta escandalizado al enterarse de tanta crueldad, y piensa que lo suyo ha sido una ligera rebeldía en comparación con los actos que culminan con una confesión por parte del omnipotente ángel sexuado: "Soy el Gran Todo, y, sin embargo, permanezco inferior a los hombres que he creado con un puñado de arena". El mismo Creador se encarga de formular el interrogante que flota en las súbitas transiciones morales de los Cantos.

Como en Sade, se atisba la identidad de la perversión y de la ley: "¿Cómo los hombres van a obedecer estas leyes severas, si es el legislador mismo el primero que se niega a ceñirse a ellas?". El Creador ha decidido recuperar su cabello: luego de una larga exposición en el burdel, por la que lo instruye sobre cómo miente a los hombres con la plena satisfacción de éstos, el Creador y su creación, el cabello, se abrazan como dos viejos amigos. Y el humor de Lautréamont alcanza su clímax.

El "infantilismo" que se le suele atribuir se explica porque para Lautréamont, Dios está tan vivo como un padre terrible: a diferencia de la histérica, que se contenta con probar que todo padre es impotente, juega con él, y lo convierte en un actor de guiñol. Por eso Lautréamont está en las antípodas de los totalitarismos que también animan al Uno fuera de toda lógica, como viviente, con una política del padre que finalmente quisiera escribirlo "todo" y que deriva necesariamente en terror.

El autor de los Cantos lucha contra el Gran Todo, esa ilusión que en sus nombres emerge como sinonimia del horror. De ahí la singularidad de un escrito que no puede cuantificarse ni traducirse a lo social, quedando "condenado" a una perpetua ilegibilidad.

La poesía de W.H. Auden le ha encontrado una nueva resonancia a la palabra caridad (*charity*) en sus primeros libros, recientemente traducidos por Rolando Costa Picazo, quien refiere el encuentro del poeta con Dios, a fines de los años treinta en Nueva York: "Estaba viendo una película alemana que resultó ser propaganda nazi.

Aparecieron unos polacos en la pantalla, y Auden se espantó al oír que algunos espectadores gritaban: "Mátenlos". Sintió tanto terror ante la negación de todo valor humano, que se refugió en una iglesia".

En su poema *The Creatures* no trata de ángeles sino de su ausencia. El amor y el odio al oponerse tan perfectamente se han vuelto indiferenciados, y ahora no son sino los guías de "todos los reformadores y todos los tiranos".

Está la amenaza de perder la visión y la huella de la criatura, cuyo representante por excelencia es Jesús.

En un poema de los años treinta se enuncia la irrupción de una nueva soberbia - que le hará descubrir a Wallace Stevens en su *Esthétique du Mal* que el mismo demonio ha sido asesinado por una mano anónima, sin firma -; ésta tiene ahora el rostro de una fatua y calculada humildad, propensa a la demagogia, y es tanta que para Auden hay que extraer no de ella sino del mismo orgullo la caridad, no la predicada demagógicamente sino la ejercida en actos concretos, no necesariamente públicos.

El universo poético de Auden, atento a las coincidencias diabólicas que se urden en la época de los fascismos, no puede realizarse ni en Edén ni en Utopía: es imposible reencontrar el Paraíso, y la Revolución, por definición finita, no es el sustituto apropiado. En su poema *Oxford* esa caridad preservada por el orgullo palpita en todo un orden de criaturas; también se hace referencia a un pecado gravísimo para algunos teólogos, la acidia o incredulidad voluntaria. En la ciudad ruidosa donde los minerales "desafían a los exaltados estudiantes con su belleza irreflexiva", los ángeles, solitarios y desfallecientes como otras tantas criaturas en deriva, lloran: *And over the talkative city like any other / Weep the non-attached angels*. Estos ángeles ya no están sujetos a un orden celestial o teológico. No portan ningún mensaje. Están solos y sus sollozos dicen que también desean ser escuchados. Pertenecen a la poesía y propician un "encuentro fértil con la muerte", reivindicado por Georges Steiner ante la barbarie política y la servidumbre tecnocrática. Así, se lee en *Oxford*: "Aquí también el conocimiento de la muerte / es amor que consume".

Esta poética resiste la incredulidad voluntaria o acidia, pero también el extremado voluntarismo de una *sola fides*, esa fe sin caridad ni solidaridad que para Pier Paolo Pasolini desemboca en el fascismo y el estalinismo. Precisamente Pasolini, en su libro *El Testamento Coran* (1947-52), con júbilo erótico asemeja a los *ragazzi* a los ángeles: *Alleluja, alleluja, alleluja / Chi sente la voce degli Angeli / E chi sa il tormento di un povero ? / Chi sente il canto degli Angeli ? / E chi sa il mio nome: Chino Canor ? / Chi crede negli Angeli*. Algo que resultará trágicamente paradójico: uno de esos ángeles habrá de asesinarlo.

En su ensayo sobre Duns Escoto, Hannah Arendt habla de una "primacía del querer", a la cual distingue de la preeminencia que el intelecto tiene en Santo Tomás. Esta primacía del querer es tanta que puede resultar en que el hombre llegue a "hate God and find satisfaction in such hatred", pues una *delectatio* acompaña tal volición.

Dudoso comienza a resultar que todos los hombres quieran ser felices, que

tengan como meta la *eudaimonia* - esa felicidad de Aristóteles, común al objetivo de la polis, retomada por Santo Tomás para una ciudad de Dios -, aunque tampoco es seguro que quieran ser desdichados. Prefigurado quedaba el interrogante freudiano, todavía abierto, acerca de la destrucción en la pulsión: cómo el deseo puede querer su propia muerte.

Escoto distingue dos clases de querer: el natural (*ut natura*), referido a necesidades e inclinaciones, y el inspirado en la razón (*ut libera*) o querer propiamente dicho, no determinado ni determinable, conectado con la infinitud, y con completa independencia de las cosas. Escribe: *In potestate voluntatis nostrae es habere nolle et velle, quae sunt contraria, respectu unius objecti*. Un querer o no querer, respecto de un mismo objeto, que posibilita - argumenta Arendt - elegir entre cosas diferentes o revocar la elección que ha sido hecha. Este querer, por libre, puede estar suspendido y volverse "indiferente". Supone otra elección y en algunos casos la habilidad del sujeto para sortear una coercitiva determinación exterior. El querer, singularizado, puede ser un lugar de trascendencia: *voluntas transcendit omne creatum*. Una pluralidad de causas - distinta de la cadena de causación de los seres de Aristóteles - engendra la textura de la realidad humana. En Escoto, la necesidad y la libertad no tienden como en Hegel a su momento diferido y sintético, sino que pertenecen a distintos órdenes.

Esa primacía del querer no deriva en un voluntarismo. Responde a la misma concepción escotista de la redención. Algo que Arendt, acaso por su tradición soslaya, especialmente el lugar que tuvieron las teorías de Escoto en el dogma de la Inmaculada Concepción, recién establecido en 1849 por Pío IX. Tal vez porque el lugar que ocupa la Virgen - y esos dos ángeles, porque aquí bastan dos - no entra en la mira de la filosofía que suele eludir la economía del goce.

Decisivamente influirán las teorías de Duns Escoto en la última etapa de la obra de Gerard Manley Hopkins. Este servidor de la Compañía de Jesús, que había comenzado siendo admirador de *The Prelude* de Wordsworth y confeso discípulo de la estética de Pater, encontrará en los Ejercicios de Loyola y en Escoto sus referencias definitivas. En el luminoso estudio que dedica a su obra, Von Baltazar cita sus palabras de 1887 cuando, al descubrir a Escoto, lo invade "una nueva ola de entusiasmo" porque ha reconocido un mismo pulso: "Precisamente, cuando captaba en mí alguna forma íntima (inscape) del cielo o del mar, pensaba en Escoto".

La *haecceitas* escotista, en tanto "forma individual", hace eco con la singularidad (*oneness*) que para el poeta palpita en cada forma, y en la que ausculta y cifra la gloria de Dios. Hay que escuchar cómo en sus poemas suena la palabra *wild*, adjetivo aplicado a María en tramas nominativas - *World mothering air, air wild* - en un paisaje agreste o tormentoso. Su límite extremo serán las aguas encrespadas, estruendosas, que en el Naufragio del Deutschland representan y llaman a la venida de Cristo.

Sin transición, del alborozo al estrépito, transcurre en Hopkins la naturaleza. Es una pira que despide fuegos otoñales, más intensos que la diafanidad de la

primavera: "la naturaleza es fuego heracliteano y consuelo de la resurrección". En su ensayo sobre Proust, Walter Benjamin ha señalado que en su obra el sufrimiento responde a una experiencia y una travesía análogas a los Ejercicios de Loyola.

También en Hopkins podría constatarse. El hombre se asume como caído - "pedazo de arcilla, remiendo y viruta" - pero en él habita esa forma interna por la cual puede convertirse en "diamante indestructible" (*immortal diamond*). Su concepción estética-teológica del *inscape* supone una interioridad de las cosas, la cual ilustra en sus exámenes de un jacinto o de la estructura de una hoja de castaño. Si bien esta creencia en la interioridad de las cosas es lingüísticamente objetable, deslumbra en lo propiamente poético mediante contraposiciones diatónicas abruptas.

La concepción escotista de la *adductio* atrae a Hopkins: cómo un acontecimiento único del tiempo angélico puede coincidir con el tiempo cósmico. Las palabras de Escoto, citadas por Von Baltazar, sitúan a la mujer vestida de sol en el origen de una trama "excesiva" de la redención, la cual difiere de la versión tomista del pecado original: "Digo, pues, que ya antes de la encarnación y antes de que Abraham "fuese", en el origen del mundo, pudo Cristo tener una verdadera existencia temporal en forma sacramental. Y si esto es así, se sigue que la eucaristía pudo haber sido antes que la concepción y la formación del cuerpo de Cristo en la purísima sangre de la bienaventurada Virgen".

Para Escoto el pecado original no podía ser condición, ocasión ni causa final de la redención. Objeta la necesidad del mismo, su versión condicional que hace de él una causa cuando se enuncia: si Adán no hubiera pecado, no habría habido redención. El de Adán fue un acto humano que debe ser redimido y no la condición de la redención.

La *aducción* de Cristo y María en el mundo angélico hace de ella una corredentora. En la poesía de Hopkins emerge en la naturaleza que brota entre lo salvaje y lo sobrenatural. Tiende a arrancar a los seres de su mismidad natural y abrir por la palabra el reconocimiento de lo singular, que no ha de confundirse con un himno en alabanza propia. El jesuita Hopkins nunca se alejará de los problemas concretos de los hombres: dirá que la mayor ofensa que pueden sufrir éstos es la desocupación. Explorará en la mismidad del semblante y del rostro humano un sí incoactivo que vale por un suspiro: el *intress* y el *inscape*, lecturas estéticas de la naturaleza, se encuentran en su arte con la gracia.

Como sacerdote se ocupará de las almas. No pocas veces la tempestad visitará la suya. Esto es legible en esa resurrección en la muerte del Naufragio, uno de los poemas decisivos del siglo. O en *Epitalamio*, poema donde las rocas y las raíces danzan en el paisaje, y la espuma aflora mientras alguien, invisible, que no sabemos quién es, desciende por la ribera. El abajo se espeja en el arriba, las hojas descienden en olas como lanzadas a un lugar indeterminado desde la misma frescura de la sombra. Ni la tierra ni las raíces pueden ceñir las crecientes olas de hojas: *Rafts and rafts of flake-leaves light, dealt so, painted on the air, Hang as still as hawk or hawkmoth, as the stars or as the angels there. Like the thing that never knew the earth, never*

off roots. Algo nunca conocido en la tierra, sin raíces y hacia lo cual la misma tierra tiende en su aire salvaje, y que remite a una "encarnación del símbolo en lo carnal", según Kathleen Raine.

Una "presencia real" que hay que diferenciar de la interpretación de Lutero, que ve en el sacramento sólo el signo - lo cual funda la hermenéutica - y que niega la presencia del cuerpo de Cristo en la eucaristía. El ángel de Hopkins no es otro que el figurado por el cernícalo, cuyo descenso no acontece en una verticalidad lineal sino en espiral abierta. Es precisamente en el momento límite de la tempestad, cuando afloran esas alas: alondra alada. Su mejor encarnación son las monjas del barco que se hunde, el Deutschland, que van al fondo del mar, mientras sus rezos, sin sujeción a la tierra, ascienden a ritmo de salto y vibran en una ola de gracia.

En la historia de la música el ángel está en vínculo con la vox celesti que la entona y estará en acorde con una estética que, pese a sus logros, es de corte autoritario por la segregación de la mujer.

En las iconografías del siglo XIV, la organización grave del canto gregoriano se hace en la *schola cantorum*, instituida por el llamado *consul Dei*, Gregorio I: se puede constatar en los intérpretes que la voz del ángel nunca le está destinada a la mujer, no obstante su ductilidad para los tonos agudos. Meri Franco Lao - compositora ítaloargentina, autora de la canción del film *Ciudad de las Mujeres* de Federico Fellini - rastrea estas pautas al indagar el lugar de la voz femenina en la música occidental. Refiriéndose a este siglo, escribe: "Por lo que nos transmiten las artes figurativas, que se despueblan de mujeres, se diría que la música es prerrogativa de los sacerdotes y los ángeles".

Por mucho tiempo el coro - y según la forzada interpretación del precepto paolino "*mulieres in ecclesiis taceant*" - queda confinado en sus tonos agudos a los pueri cantores. En la organización del bassus del canto gregoriano hay un borramiento *logrado* de la diferencia sexual.

En el siglo XVII, el Sacerdote Rojo, Vivaldi, propicia una vuelta sobre lo agudo, que incide en el vértigo barroco de las identidades. Aunque no está autorizada por la Iglesia, la mujer ya puede tener una voz y hasta una profesión artística: Vivaldi introduce en sus coros a una cantante francesa, y ella intercambia y "compite" en sus acordes con el apogeo de los emasculados, los castrados, que se deslizan hacia el travestismo: hay cierta rivalidad y no pocas inversiones de roles.

Las mujeres a veces sustituyen a los castrados; ellos imitan a las mujeres. Hay argumentos - hasta tratados incluso - que aducen que los castrados son superiores a las mujeres por motivos anatómicos y fisiológicos. El supuesto estado de gracia, la eterna infancia de los castrados son, se dice, elementos decisivos en su performance artística. Es el dilema, formulado a medias por Diderot, admirador de los emasculados, de quién puede representar mejor la vox celesti de los ángeles: "La fascinación y el amor, que son característicos de esta voz angélica, vierten en los sentidos y el corazón tal encanto que incluso la persona menos sensible a la música difícilmente lograría resistirlo".

En toda una época, la mujer es sustituida por las blancas voces infantiles; ahora, por las seductoras ambigüedades de los *castrati*. ¿Se habrá pensado que la voz de la mujer por ser demasiado parecida a la del ángel era lo menos apropiado, a causa de su cuerpo nunca del todo "castrado"? Las homonimias entre la voz de la mujer y del ángel acaso residen en que sus nombres carecen de un lugar fijo - de un sentido - en cada lengua: cada estilo los despliega a una nueva escucha por la cual no son ceniza volátil.

¿Qué ocurre hoy - dejo flotando la pregunta - con la *vox celesti* de los ángeles, luego de la polifonía, la complicación de lo agudo y lo grave - audible en María Callas o en Laurie Anderson, o en la voz "hablada", sin alturas de sonidos fijos del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, admirablemente articulados por Rosa Domínguez en la versión reciente de Gerardo Gandini -, ante la vuelta del canto gregoriano, de lo grave?

Una de las novelas que han tratado con belleza contrita el topos que concibe como un ángel a un niño no nacido, abortado o prematuramente muerto, es *Tristeza y Belleza* de Yasunari Kawabata.

Oki Toshio, escritor célebre, vuelve a Tokio para reencontrar a su amante de hace veinte años, Ueno Otoko, ahora destacada pintora, que fue la inspiradora de una de sus novelas a los dieciséis años. Oki no sabe exactamente por qué va a Tokio. Tiene ese impulso. Se dice que para escuchar las campanas de fin de año directamente y no en boca de los locutores, recorrer los viejos monasterios, las piedras sepulcrales y las esfigies de Jizó, protectoras de los viajeros.

La novela tiende su retrospección desde el presente: Oki abandonó a la joven cuando ella iba a dar a luz a una niña, y ni siquiera contribuyó a los gastos del hospital. Otoko pierde a la criatura: no podrá amar a otro hombre. Venera a Oki en medio de muchos reproches, entre ellos, su recuerdo cree descubrir ciertas humillaciones eróticas.

Oki se encuentra ahora en una nueva situación: Otoko vive con Keiko, su amante y discípula en pintura, que se promete sin consulta previa vengar a Otoko. Desde su impactante belleza, seduce primero a Oki y luego a su hijo Tachiro. Cuando Oki lo advierte, ya es tarde. Keiko se interesa de veras en el inexperimentado Tachiro: la relación es prohibida tanto por sus padres como por Otoko. Todos sospechan un desenlace dramático de esa historia, el cual finalmente se cumple: se vuelca la canoa en la que pasean por el mar. Keiko es salvada por un yate. Tachiro muere. La venganza prometida se cumple azarosamente, cuando Keiko se arrepiente, revelándole a Tachiro su seno izquierdo, que nunca se había dejado tocar por ningún hombre.

La novela suma contrapuntos estéticos: desde la historia con Otoko que Oki inmortalizó en un best-seller, al interés de Tachiro por el pasado japonés, y los intentos de Keiko por pintar, casi siempre fallidos, y que para ella son una excusa para estar próxima a Otoko.

Cuando el dramatismo inadvertido de la acción crece, Otoko decide pintar un cuadro: "Ascenso al cielo de un niño". Planea darle una belleza distinta a la de los

querubines tradicionales, que hable de la belleza de su niña muerta y que al mismo tiempo exprese la tristeza de su amor por Oki. En ese momento Keiko le pide un retrato que la represente: Otoko lo titula, antes de pintarlo, "Retrato de una Virgen", y se pregunta si no es una imagen de sí misma la que busca pintar, si no es ése el motivo por el que está unida a Keiko.

Estas obras simultáneas se proyectan en el curso de la acción. Tratan por el arte de dar una respuesta - o abrir un interrogante - de la mutua exclusión del deseo y el amor. No impiden que casi como un ángel muera el joven Tachiro, quien ante las piedras milenarias le había dicho a Keiko que hasta las tumbas son efímeras.

Ángeles. A muchos teólogos los ocupó una cuestión de privilegio: si Dios creó a los ángeles antes que a otras criaturas. No pocas herejías brotarán de este problema de origen. En el concilio IV de Letrán, se acudirá al simul del Ecclesiastés: todas las cosas fueron creadas conjuntamente y no en forma separada. Se hará coincidir en la vulgata la palabra cielos con los ángeles.

Otro problema: si los ángeles separados, caídos, recibieron o no la gracia santificante antes del pecado de Adán. La ortodoxia se inclinará por la afirmativa; los herejes abundarán en lo segundo: el demonio y sus secuaces cayeron en pecado antes de recibir la gracia santificante, luego, son inocentes.

Otra cuestión: si los ángeles pueden o no encarnar en alguna clase de cuerpo, o si son una sustancia etérea, invisible a los ojos humanos.

San Bernardo y Pedro Lombardo sostendrán este argumento a favor de la forma corpórea. La pura espiritualidad e invisibilidad de los ángeles será afirmada por Hugo de San Víctor.

Estas posiciones se intrincarán, predominando una y otra en lo que podemos llamar historia de los ángeles. Para Escoto, sólo en Dios puede hallarse o concebirse hasta cierto punto una pura espiritualidad o invisibilidad. Los otros seres están formados por alguna materia: incluso los mismos ángeles. Santo Tomás polemiza con Escoto, comparando su posición a la de los filósofos árabes. En el centro del problema - arduo de desenvolver aquí - está la división de la materia signata, de la potencia y del acto. Santo Tomás concibe al hombre como un compuesto de forma y materia, de alma y cuerpo. El ángel es una sustancia simple.

Los ángeles de Santo Tomás, a diferencia de los de Escoto y los de San Buenaventura, no pueden adquirir nuevas especies inteligibles por propia actividad. En Santo Tomás el intelecto es activo y pasivo: el activo abstrae la idea de fantasma entre mente y cuerpo, y la trabaja como forma. Por eso, el intelegir de los ángeles sólo puede tener como objeto lo espiritual. Ellos no pueden tener entendimiento activo, es decir, fantasma, aunque sean objetos de fantasía. Tienen conocimiento de su ser por medio de su esencia, sin necesidad de especie inteligible. Se conocen mediante esta especie, infundida por Dios. Ahí están sus límites: por carencia de intelecto activo no pueden tener fantasías ni conocer los futuros contingentes. Al identificar el intelecto

activo con el orden del discurso, Santo Tomás sitúa a los ángeles en lo puramente intuitivo.

Hace poco se ha podido ver un film de Wenders, **Las Alas del Deseo**, donde uno de los ángeles se atreve a volverse hombre por la tentación de una mujer que es su reversible llamado. Ambos son el prisma donde viene a generarse una historia inenarrable, la del nazismo, que hizo escribir a Paul Celan: **Ein Wort - du weisst: eine Leiche** (Strette). Traducido: "La palabra, sabes, es un cadáver". Estos ángeles son espectadores del mundo del espectáculo, donde el único vértigo reside en el trapecio en que se balancea la mujer.

A buen ángel, escribió Lezama Lima, mejor testigo. Lo expresa al comentar los últimos ángeles de Picasso de quien no omite color. Insiste en que los ángeles no le dan tregua al artista que acepta el desafío. Su empecinada frontis está a su altura.

Leemos en el **Diario** de Witold Gombrowicz: "Mis raíces se hunden en un jardín a cuya puerta permanece un ángel armado de una espada resplandeciente. No puedo penetrar en él. Nunca lograré entrar en él. Estoy condenado a perpetuidad a dar vueltas en torno al sitio donde se celebra el ritual de encantamiento". Advertimos aquí que ese ángel trastoca su función de custodio, y pasa a ser carcelero de los orígenes del sujeto: es metáfora de un despojo cultural y un desafío a reinventarlos como *origen múltiple*.

Poco observados, abundan los ángeles en *Nôtre Dame des Fleurs* de Jean Genet, cuya osadía sexual resultará, temo, insufrible a los bienpensantes. *Nôtre Dame* por su sensibilidad ritual está en las antípodas de la "loca" convencional, fácilmente traducible a la generalidad del estereotipo. Mediante su historia, Genet urde un auto sacramental como novela. Narra su Pasión, que culminará en ejecución-crucifixión, ceremonia donde viene a reflejarse el crimen constitutivo de toda sociedad, nunca asumido en su trama filistea.

Con un erotismo que es vano juzgar: sucede en escenas de transubstanciación tráfuga - por el semen - y los ángeles, varios, rozan los cuerpos, se pasean para interrogar por qué el ateísmo es tan poco erótico. Permiten que su autor bautice a *Nôtre Dame* a pie de patíbulo como "Inmaculada Concepción".

En **Pompas Fúnebres**, el personaje que busca la santidad por las vías más insólitas, al palpar el sexo de Erik - soldado alemán de la ocupación - descubre que el poder que significa es más fuerte que su deseo ardiente: "La verga que yo tocaba no era sólo la de mi amante, sino la de un guerrero, un demonio, un ángel exterminador. Cometía un sacrilegio y tenía conciencia de ello. Esa verga era también el arma del ángel, su dardo. Formaba parte de esos mecanismos terribles que lo colmaban, era su arma secreta, el VI detrás del cual descansa el Führer". Un ángel muy distinto a ese coro de serafines que en su extenso poema **Le Condamné à Mort** acompaña el ascenso del alma de su amigo guillotinado, un niño melodioso "mort en moi bien avant que me tranche la hache".

También están los ángeles en tropos de ausencia o en formas no reconocidas, que se niegan al testimonio y abren paso a la muerte. Puedo referirme a los poemas de **La Memoria de Otro Cielo** de Marcelo Pichon Rivière, que multiplican suburbios desmesurados. Los ángeles brillan por su ausencia, pero sus huellas se entreven en un título - **La Farmacia del Angel** - donde trabajó el poeta Trakl: preanuncian por ausencia la autodestrucción del poeta, su hundimiento en la droga, una de cuyas funciones es superponerse al inconsciente, anularlo, resguardarlo de todo equívoco, cubrirlo "como el otoño a un lago".

Otro ángel planea en **Dejemos hablar al viento** de Juan Carlos Onetti: el artista marginal recibe un mandato - no sabe si proferido por su abominado Brausen o un ángel -, la orden de pintar un rostro que, descubierto en la muchacha vagabunda y preñada, se cubre al pintarlo de un "vaho frontal", se desvanece manteniendo un "tenaz diálogo silencioso con el enemigo invisible, con ángeles que persistían en no asomarse, en no estar". El cuadro finalmente se pinta y sirve para pagar el aborto de la inspiradora, y ahí es donde resuena la tradición que identifica a un ángel con un niño.

Desde otra mira, se puede decir que un ángel es un ángel si está plenamente ceñido, sujeto a la piedra. Su mejor representación será el Arca del Tabernáculo: dos radiantes jeroglíficos - dos iod de un mismo Alef - que, altaneros, cumplen su función tutelar. La transmisión de los estigmas de San Francisco de Asís recuerda el argumento de Santo Tomás en cuanto a que los ángeles son sustancias simples: cuando se les añade algo - así sea una simple coloración - cobran un cariz demoníaco.

Chesterton la ha contado como pocos: cuando el inaudito serafín se le apareció al santo como un crucifijo en llamas, San Francisco supo de ese vértigo que lo hizo danzar cabeza abajo en el campanario, y que lo llevará a entonar el Canto de las Criaturas. Valió por una revelación.

El informado, sugerente y polémico libro de Stuart Schneiderman, **Pasa un Angel**, cuenta cómo los ángeles estuvieron erradicados de las formas culturales luego de la peste negra de 1350, una plaga terminal que dañó su fama de férreos custodios. A esto cabe sumar la Reforma y su desprecio por los sacramentos y la simbología católica - considerada superflua - y con ella los mismos ángeles.

Retornarán en la Contrarreforma, por ejemplo, en las *Meditaciones* de Gracián, que escribe en clave barroca la escena entre el ángel - al que llama Paraninfo - y María, acentuando la conturbatio: las vacilaciones de ella ante el ángel.

Vuelven, en descensos reinventados por un nombre propio que ha de estar a su altura, y que en un golpe de dados afina su relación a un siempre faltante, por desplazado, objeto del deseo.

Es inevitable por eso referir a la lectura de Jacques Lacan de la Santa Teresa de Bernini, que llama a descifrar algo que concierne a lo femenino: un goce más allá del falo, de su traza diferencial. La propia santa en su "escribir a muchas manos" cuenta cómo el ángel le atravesó el corazón más de una vez, penetró en sus entrañas, la dejó ardiendo ... no le dio tregua al arrebatarla, como tampoco lo hizo el ángel que despojó a Gombrowicz de sus raíces, hasta traerlo a las orillas del Plata.

Nótese que se trata de flexiones gramaticales en el límite del sujeto. En cuanto al fantasma, cabe retomar a Santo Tomás que postula - mejor que cientos de manuales de ortopedia psicológica - que "el intelecto toma de afuera su primer inicio de conocimiento, porque no puede concebir sin un fantasma", que sitúa en su compuesto de alma y cuerpo. Este fantasma tenderá - en su lógica - a ser sojuzgado por el registro cartesiano donde la separación extrema alma-cuerpo será un conjuro para toda posición de objeto.

Un objeto que se hace presente, incluso por ausencia, cuando un ángel suscita un conflicto entre lo activo y lo pasivo, cuya medida de origen está dada por el patriarca Jacob. En su combate con el ángel del que obtiene el nombre de su pueblo: Israel, y una marca que lo constituye como íntegro, concediéndole - según Levinas - la *Temimouth*, la rectitud del paso.

Y así es posible continuar con el **Libro de las Visiones** de la iletrada pero muy pródiga en dones de lengua, Angela del Foligno - transcrita por su "secretario" - que se ve llamada a amar a los demonios hasta alcanzar esa zona mística de inanidad del deseo, donde ella misma se vuelve angélica, para entrever ese "no sé qué que no tiene nombre en ninguna lengua", donde la mujer y el ángel resuenan en una zona innombrable.

Con las reminiscentes criaturas de Rafael Alberti - "¡Nostalgia de los arcángeles! Yo era ... miradme" - o los ángeles que para Hopkins existían antes del mundo junto a su flor primera. Muy distintos de esos ángeles saboteadores de Sinesio de Rodas del **Fabulario** de Juan José Arreolas.

O escuchar esos tres ángeles callejeros e inadvertidos de la canción de Bob Dylan.

Enrostrar por una vez ese "ángel de Dios" del relato de Melville, Billy Budd, nombre de una segunda llegada adánica frente a la locura más peligrosa porque no se distingue de la cordura, y emerge de pronto para mostrar cómo la belleza injustificada tiene que ser destruida.

Es el mal injustificado, realizado paradójicamente en nombre del Bien absoluto, que identifica al otro como el Mal en persona: ese misterio de la iniquidad que anticipa el actual reino de los crímenes en serie, por parte de los hombres que llevan el templo consigo.

En su **Introduction a L'Apocalypse** de 1946, Paul Claudel, citando a San Juan,

comenzará evocando a "todos los inocentes inmolados desde la creación del mundo", las "miríadas de torturados y masacrados", en referencia a las matanzas nazis de Polonia y Turingia, prefiguradas en la Bestia. El "¿hasta cuándo Señor?" encuentra su respuesta en el séptimo ángel, que aparece en ese lugar donde no hay más tiempo ni sucesión, y donde puede escucharse un verbo que habita las síncopas de su poesía. Escribe en **La Maison Fermée** de 1908: "Mais déjà l'Ange aux paupieres baises se dirige vers le peuple défunt avec le vase d'or qu'il a pris sur l'autel".

El ángel puede ser sinónimo de catástrofe pero también de creación de tiempo. En 1940, en su texto - que será testamento - **Über den Begriff der Geschichte** (**Sobre el Concepto de Historia**), Walter Benjamin en vía mesiánica va a jugar su escrito entre dos tiempos, el presente - *olam hazeb* - y el tiempo por venir - *olam haba* -, marcado por la recurrente catástrofe. Benjamin está situado ante el advenimiento de una demencial pero razonada voluntad de curar, que intenta "matar" la segunda muerte, la del alma, y de la cual el materialismo no puede dar ni remota cuenta: demasiado ocupado como está en escamotear las matanzas del estalinismo.

En lo estrictamente político, Benjamin llega a entrever en el Programa del Gotha los gérmenes que luego aflorarán en el fascismo. Se resiste a reducir la *Erlösung*, la redención, al trabajo, y desliza objeciones al optimismo acrítico de la socialdemocracia: "La chance del fascismo no consiste en última instancia sino en que sus opositores consideran al progreso una norma histórica". Como si el concepto de historia tuviera que despuntar como un *angelus novus* -efecto Klee- de las ruinas cumulativas del progreso indefinido.

Una chispa de esperanza - *Funken der Hoffnung* - se enciende, y quien lea como ángeles los circulares mensajeros de **El Castillo de Kafka** vislumbra esa *Rettung der Vergangenheit* - la salvación del pasado - y sus usos respecto de las alegorías que exceden la modernidad, que he tratado en **Eunoe**.

Es el lapso de un tercer tiempo que no viene sin su virgen - la *Shekhinah*, a la vez madre, esposa e hija de Dios -. Su ángel, lejos de la función de guía que se le aparece a Moisés en medio del fuego, o de obstáculo para el paso de Balaam, para que Dios hable en boca de su asna, es un testigo sin mensaje cruzado por diversas líneas de tiempo. Planea sin posarse en torno del presente (el *Jetztzeit*), y puede - arriesgo - leerse como salida de los relatos de los fines: la lógica lineal, concentracionaria de los totalitarismos - que derivaron en la irrealidad de la muerte y de los campos- ayer, y hoy de los fundamentalismos, restauradores de las guerras de religión: desde una lengua única del odio.

"Carta" que llega a su destino histórico siempre demasiado tarde, pero que se suspende en la lectura por hacer de los **Namenlose**, los faltos de nombre y sus capítulos anónimos.

Ángel: agujero en el tiempo - conjeturo - que reabre un nombre en la memoria. Criatura sin nombre que desde Jacob permite renovar los nombres como estigmas.

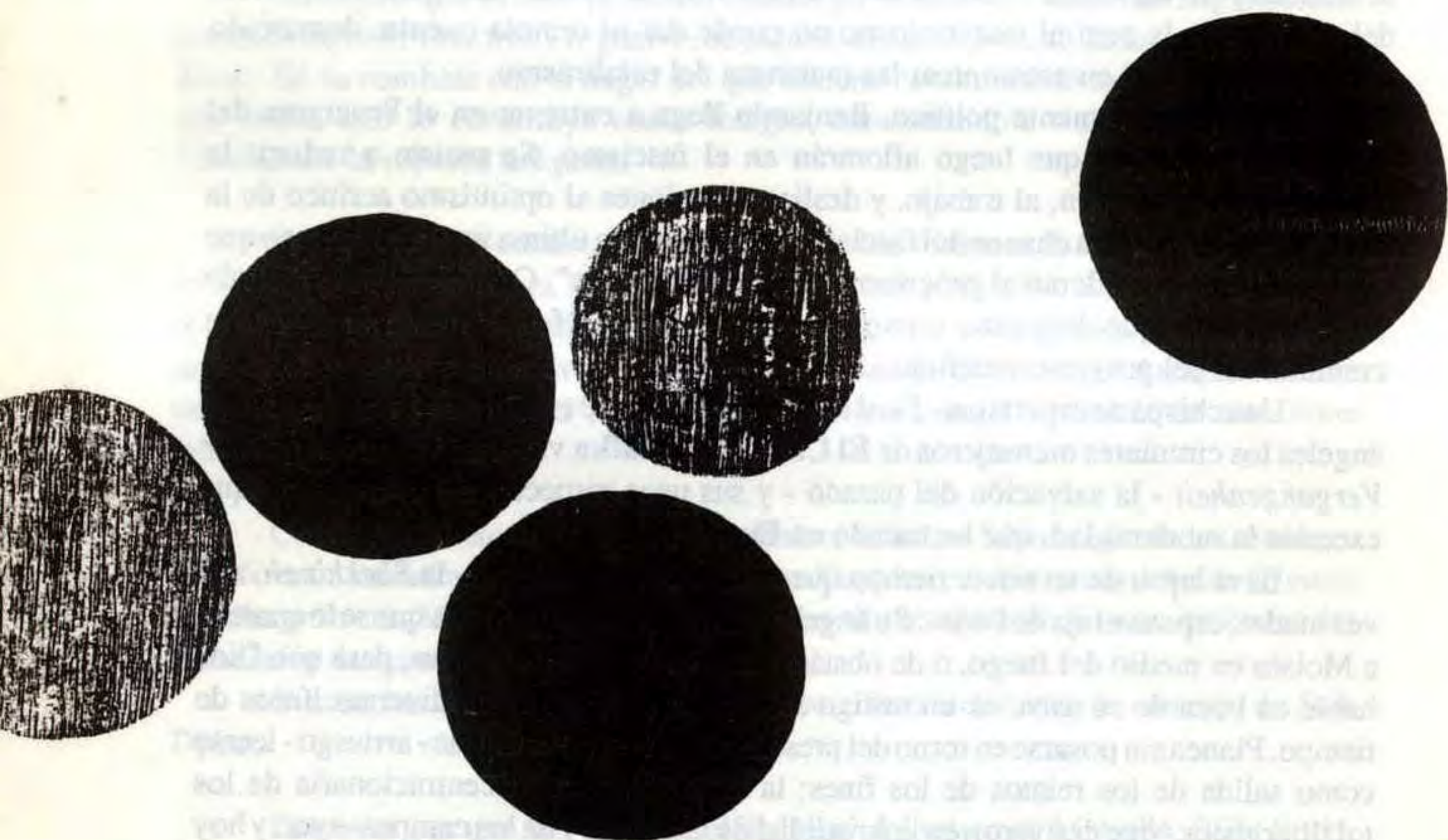
colores, transmutaciones.

Por ser el mejor testigo, un ángel nunca es seguro.

Puede ser ese viejo con alas que aguarda en un sueño de Kafka a término de la ciudad interdicta. O llegar en vías de metamorfosis como en el cómico apocalipsis de Apollinaire, que escribe: "Un aigle descendit de ce ciel blanc d'archanges".

Imagen admirable, ante la cual enfundo las alas que no tengo, y pongo un punto que no será definitivo: tampoco para los ángeles habrá solución final.

Buenos Aires, febrero de 1994.



INFLUENCIAS CHINAS EN LOS PREFACIOS DE KOKINSHÛ

JOHN TIMOTHY WIXTED*

¿En qué medida la temprana teoría crítica japonesa depende de los modelos chinos? ¹ Al sondear esta cuestión, una considerable luz puede lanzarse sobre la literatura japonesa - o por lo menos sobre la tradición poética japonesa. La teoría crítica china fue adoptada por los primeros críticos japoneses de tal manera que la función expresiva de la literatura resultara acentuada. El discurso crítico chino, algunas veces de una forma truncada, se usó para legitimar intelectualmente este emprendimiento sin precedentes de una antología de poesía japonesa compilada por encargo imperial. Al mismo tiempo, gran parte del vocabulario utilizado para caracterizar a los poetas japoneses, a diferencia de la teoría propuesta, es de un tipo decididamente no-chino.

Este ensayo tratará los dos prefacios del *Kokinshû* (completado entre 905 y 917), uno en chino, el *manajo*, atribuido a Ki no Yoshimochi, el otro en japonés, el *kanajo*, de Ki no Tsurayuki. Al examinar las fuentes chinas y su influencia en estos prefacios, uno debe considerar el corpus de crítica familiar a un japonés del siglo IX conocedor de chino. Las obras a incluir son las siguientes:

El "Prefacio Principal" al *Libro de las Canciones*, antiguamente atribuido a Pu Shang, pero probablemente escrito por Wei Hung en el siglo I.

* Arizona State University

¹ Este texto es una versión abreviada de un artículo del autor titulado *The Kokinshû Prefaces: Another Perspective*, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43.1 (June 1983), pp 215-38.

La discusión sobre teoría crítica sigue la terminología desarrollada por M.H.Abrams para distinguir orientaciones de teoría literaria. Lo expresivo, pragmático, mimético y objetivo se refieren respectivamente a teorías que conciernen al artista, la audiencia, el tema (o universo), y a la misma obra; ver *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953; rpt.London, Oxford, New York, 1976), pp. 3-29. (Lo didáctico, aunque subsumido bajo lo pragmático, está señalado así para destacar el área de incumbencia pragmática).

El "Ensayo sobre Literatura" escrito por Ts'ao P'i a principios del siglo III. La "Prosā Rimada sobre Literatura" de Lu Chi, compuesto casi un siglo después, y una serie de libros de la primera mitad del siglo VI: *Grados de la Poesía* de Chung Hung. Sus tres prefacios ofrecen comentarios sobre teoría literaria y esbozan la historia de la poesía china; el texto brinda caracterizaciones y evaluaciones de más de ciento veinte poetas, clasificándolos según categorías aproximadamente equivalentes a calificaciones escolares.

El prefacio a *Wen hsüan*, o *Selecciones Literarias*, de Hsiao T'ung. Una antología popular en Japón, que contiene casi todos los anteriormente citados trabajos de crítica, salvo *Grados de la Poesía*.

El prefacio a *Nuevas Canciones de la Torre de Jade*, escrito por Hsü Ling.

Uno siente la tentación de incluir en esta lista el mayor trabajo de crítica chino, también escrito en el siglo VI, el *Wen-hsin tiao-lung* o *El corazón de la Literatura: Elaboraciones*, de Liu Hsieh². Sin embargo, este trabajo parece haber sido pasado por alto en Japón, del mismo modo como lo fue en China por más de ochocientos años, si bien algunos breves pasajes aparecen en *Bunkyo hifuron* (*Un Espejo Literario: Discusiones sobre su secreta provisión*) de Kūkai (774-835).

Los conceptos críticos presentes en los prefacios de Kokinshū se vuelven más claros explicados en términos de sus antecedentes modelos chinos. El prefacio chino comienza así:

La poesía japonesa tiene sus raíces en el corazón, y florece en el bosque de las palabras. Mientras un hombre está en el mundo, no puede estar inactivo. Sus pensamientos y asuntos mudan con facilidad, su alegría y su pena cambian. La emoción nace de un propósito, el poema toma forma en palabras. En consecuencia, cuando una persona está complacida, su voz es alegre, y cuando frustrada, sus suspiros son tristes. Puede exponer sus sentimientos para expresar su indignación. Para conmover cielo y tierra, para afectar a dioses y demonios, para transformar las relaciones humanas, o crear armonía entre marido y mujer, no hay nada más apropiado que la poesía japonesa.

Se dice que la poesía tiene su origen en el corazón. La fuente de esta afirmación es "Registro de Música", capítulo del *Libro de los Ritos*:

*La emoción se agita en el interior, luego toma forma en sonido ... La poesía le da palabras a nuestro designio. Las canciones le dan música a nuestra voz. La danza le da movimiento a nuestras maneras, y las tres se originan en el corazón ...*³

En el "Prefacio Principal" del *Libro de las Canciones*, la poesía está descripta en términos similares:

"Poesía es el resultado del propósito. En la mente es propósito; expresada en palabras, se vuelve poesía. La emoción se agita en el interior y toma forma en palabras.

² Este trabajo resulta más familiar con el título de la traducción de Vincent Yu-cheng Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New York, 1959.

³ Traducción inédita de Donald Gibbs (citada con su permiso).

*Si las palabras son insuficientes, uno las dice suspirando. Si el suspiro es insuficiente, uno canta en voz alta. Si el canto es insuficiente, sin vacilación, las manos comienzan a danzar y los pies golpean acompañándolas.*⁴

El prefacio chino combina elementos pragmáticos (la poesía puede conmover cielo y tierra, afectar a los dioses y demonios, transformar las relaciones humanas, y crear armonía entre marido y mujer), así como expresivos (los poetas exponen sus sentimientos y expresan su excitación). El fin pragmático, que es formulado como un simple hecho por Ki no Yoshimochi, está presentado de una manera más cuidadosamente argumentada en el "Prefacio Principal" del *Libro de las Canciones*. Allí, como en el pasaje anteriormente citado, se afirma que la emoción se expresa en sonido: en el suspirar, el tararear y en el moverse de manos y pies. Wei Hung desarrolla su exposición a partir de esto:

"Cuando los sonidos se cumplen con habilidad artística, se convierten en tema. El tema que se escucha en un tiempo bien ordenado es de contentamiento, y por él la alegría se expresa con una concordancia de armonía. El tema que se escucha en un tiempo desordenado es de resentimiento ... El tema escuchado en un estado de ruina es luctuoso ... Por ende, para distinguir apropiadamente éxito y fracaso, para conmover los poderes del Cielo y la Tierra, para provocar respuestas entre fantasmas y espíritus sobrenaturales, no hay nada como la poesía."

Aquí la sugerencia es que un poeta que responde a stimuli externos no puede más que reflejarlos; no puede sino reflejar el entorno de su poesía. (Es por este motivo que se dice que el *Libro de las Canciones* era coleccionado como un registro del reflejo de los sentimientos e intereses de la gente). Un buen entorno da lugar a canciones de contentamiento, al igual que en otra parte en la temprana teoría crítica china se dice que la música de condición alterada expresa desafección y enojo.

La inferencia posterior, no expresada en el "Prefacio Principal", pero que se encuentra en el *Libro de los Cambios*, y bellamente elaborada en el capítulo inicial de *El Corazón de la Literatura: Elaboraciones*, "Trazando el Tao", es que las palabras pautadas, i.e. la poesía o la literatura, son una manifestación o concepto correlativo de un Tao cósmico (o Camino), un concepto correlativo que actúa en simpatética armonía, o mutua resonancia, con el cosmos. De aquí, el "Prefacio Principal" establece que nada como la poesía para dar adecuado reconocimiento al logro o al fracaso, a la conmoción de los poderes del cielo y la tierra, y al estímulo de respuestas entre los fantasmas o los espíritus sobrenaturales.

Chung Hung en la primera sección de *Grados Poéticos* presenta una fórmula semejante:

"El aliento vital (ch'i) mueve el mundo externo, y el mundo externo nos mueve a nosotros. Nuestras sensibilidades, una vez despiertas, se manifiestan en la danza y

⁴ En "M.H.Abrams' Four Artistic Co-ordinates Applied to Literary Theory in Early China", *Comparative Literature Today: Theory and Practice*, Actas del Séptimo Congreso de la International Comparative Literature Association, Montreal y Ottawa 1973. (Trad. de Donald Gibbs).

el canto. Esta manifestación ilumina cielo, tierra y hombre, y vuelve esplendente todo lo creado."

Es decir que la poesía, la extensión del canto y la danza, es un concepto correlativo cósmico que refleja y oscurece la múltiple gloria del cosmos.

"Los espíritus celestiales y terrenos dependen de ella para recibir oblación, y fantasmas y oscuridad dependen de ella para sus comunicaciones seculares."

Se afirma que la poesía es un instrumento por medio del cual el hombre comulga con sus dos complementos en el universo, el cielo y la tierra. Lo hace reflejando respetuosamente sus variadísimas interrelaciones en su poesía; de este modo, se comunica con lo sobrenatural, como con las eulogías, que en el "Prefacio Principal" son caracterizadas como "medios para informar de los triunfos a las inteligencias sobrenaturales". Y Chung Hung agrega:

"Para conmocionar cielo y tierra, y para perturbar a fantasmas y espíritus, no hay como la poesía."

Cielo y tierra, y los espíritus, cada uno a su turno, reaccionan ante las configuraciones literarias en simpatética armonía.

Estas fuentes - *Registro de Música, Prefacio Principal, Libro de los Cambios y Grados Poéticos* - constituyen el fundamento para esta aseveración de Ki no Yoshimochi:

"Para conmover cielo y tierra, afectar a fantasmas y demonios, transformar las relaciones humanas, o crear armonía entre esposo y esposa, no existe nada más adecuado que el poema japonés."

Interesante de señalar es que, de las funciones de la poesía que enumera, el último par, la transformación de las relaciones humanas y la armonización de marido con mujer, deben más a la actitud didáctico-pragmática hacia la literatura que se encuentra en los *Analectos* que al "Prefacio Principal". Ki no Tsurayuki en su versión kana⁵ del prefacio da una destacable torsión a la fórmula:

"Es la poesía la que, sin esfuerzo, mueve cielo y tierra, altera los sentimientos de los invisibles dioses y espíritus, suaviza las relaciones entre hombres y mujeres, y tranquiliza el fiero corazón de los guerreros."

La idea de que la poesía es capaz de calmar el cruel corazón de los guerreros, debe aclararse, es absolutamente no-china.

E.B.Ceadel arguye que el prefacio chino de *Kokinshû* fue escrito antes, y que sirvió de base al prefacio japonés.⁶ Señalando numerosos pasajes de las fuentes chinas que aparecen en los prefacios, con muy poca modificación en la versión china y con grandes cambios en el texto japonés, sostiene que Tsurayuki escribió la versión kana modificando el texto manajo (un mediador para los principios críticos chinos). Esta opinión es cuestionable. Tsurayuki escribió un prefacio chino a su *Shinsen wakashû* (*Una antología de Poemas japoneses, recientemente seleccionados*). Si bien no era un

⁵ Kana: silabario fonético japonés.

⁶ "Los dos prefacios del *Kokinshû*", *Asia Major* N.S 7 (1959), pp 40-51.

maestro en el arte de escribir prosa china del nivel de Yoshimochi, es seguro que ambos estaban familiarizados con las mismas fuentes chinas. Por otra parte, hay un pasaje en particular que figura en el prefacio japonés (y no en el prefacio chino), y que parece claramente deudor de un modelo chino. Me refiero a la lista (virtualmente una letanía, en un sentido no religioso) de las circunstancias bajo las cuales los poetas de la antología se han expresado; el párrafo inicial del siguiente pasaje del kanajo tiene su equivalente en el manajo, pero no la lista que está a continuación:

"Cada vez que los capullos se abren en el atardecer de la primavera o la noche otoñal se ilumina con la luna, las generaciones de soberanos de otros tiempos convocaban a sus súbditos para que compusieran poemas inspirados en estas bellezas. A veces, el poeta vagabundeaba por lugares inhóspitos para poder emplear la imagen de los capullos; otras, llegaba a tierras desconocidas, sombrías y salvajes para escribir sobre la luna. Los soberanos seguramente leían y distinguían al sabio del necio."

Y no sólo en esos momentos, sino:

al comparar el poeta guijarros

o al referirse a su señor mencionando el monte Tsukuba,

cuando la alegría lo sobrepasa, y su corazón está henchido de deleite;

al pensar en su amor que arde en rescoldo y el humo del Fuji;

al recrear a sus amigos con la voz del grillo;

al creer que los pinos de Takasago y Suminoe han crecido con él;

al recordar los viejos días de la montaña Otoko;

al indignarse por el veloz transcurrir de la belleza de una flor;

al ver caer los capullos una mañana y escuchar la caída de las hojas una

noche de otoño, cuando estudia en el espejo las nieves y rizos que aumentan con el paso de cada año;

al sobresaltarse con la comprensión de la brevedad de su vida, cuando

ve el rocío sobre la hierba o la espuma sobre las aguas;

cuando el ayer próspero pierde su influencia;

cuando caído en el mundo, se ha vuelto extraño a aquéllos a quienes amaba;

al invocar las ondas de Matsuyama,

al espiar el revés de las hojas de un arbusto,

al contar los aleteos de un pájaro en lo oscuro,

al lamentar la triste extensión del bambú negro;

al citar el río Yoshino, y llorar por los modos del mundo del amor;

cuando se entera de que el monte Fuji no humea más

o que el puente Nagara ha sido reconstruido.

En todas esas ocasiones, sólo la poesía puede consolar su corazón."

Cada una de estas circunstancias se refiere a un poema específico o a un conjunto de poemas en *Kokinshû*. En el prefacio chino de Yoshimochi no hay una lista

como ésta.

Chung Hung en *Grados de la Poesía*, después de una declaración un poco diferente, provee una lista similar de circunstancias que dan pie a la expresión poética:

"Brisas primaverales y pájaros de primavera, la luna de otoño y las cigarras del anochecer, las nubes de verano y las lluvias sofocantes, la luna de invierno y el crudo frío - estas cosas en las cuatro estaciones inspiran sentimientos poéticos. En un banquete grato, mediante la poesía uno puede hacer la amistad más amable. Al partir, uno puede expresar su desazón con versos.

Cuando un oficial Ch'u es deportado;

Cuando una consorte Han debe dejar el palacio;

Cuando blancos huesos están esparcidos por la planicie del norte,
y las almas van persiguiendo los arbustos que ruedan;

Cuando las armas se ostentan en campos fronterizos,
y un espíritu salvaje desborda el límite;

Cuando el viajero de los confines sólo tiene un tenue vestido,

Y en las habitaciones de la viuda sólo corren lágrimas;

Cuando, desprovisto de los ornamentos del oficio, uno deja la corte,
yéndose, sin idea de retorno;

Cuando con levantar la ceja una mujer se gana el favor imperial,
y con una caída de ojos hace caer el reino.

Todas estas situaciones agitan y conmueven el corazón. Si no expresados en poesía, ¿de qué otro modo podrían estos sentimientos ser expuestos? Si no desarrolladas en una canción, ¿cómo podrían desfogarse estas emociones?"

Aunque el trabajo de Chung Hung no es una antología, cada una de las situaciones que describe, comenzando con "Cuando un oficial Ch'u es deportado", se refiere a un poeta específico o a un grupo de poemas que trata en su plan crítico.⁷ Lo que prueba que es, sin dudas, la fuente de la lista de Tsurayuki es la efectista frase final: "En todas esas ocasiones, sólo la poesía puede consolar su corazón". Habla de la misma catarsis expresiva referida por Chung Hung al término de su enumeración.

Ambos prefacios del *Kokinshû* contienen un importante pasaje del "Prefacio Principal" del *Libro de las Canciones*, el cual resulta incomprensible sin una discusión de la teoría crítica china original. El fragmento es apenas ligeramente parafraseado en el prefacio japonés (con poemas agregados como ejemplos), pero citado literalmente en el chino:

"El verso japonés da forma perceptible a seis principios. El primero es el Persuasivo (feng) [principio de los Aires (feng) (de los Estados) sección del Libro de las Canciones], el segundo es la Descripción (fu), el tercero es la Comparación (pi),

el cuarto es la Imagen Evocativa (hsing), y el quinto y sexto son los principios ejemplificados en la Elegancia (ya) y las Eulogías (sung)[secciones del Libro de las Canciones]."

De los seis términos, tres se refieren a aspectos o principios de la poesía. Hsing, pi y fu - Imagen Evocativa, Comparación y Descripción - quedan mejor conceptuados considerándolos como tres modos retóricos específicos. Chung Hung en su trabajo habla sucintamente de ellos:

"La poesía presenta tres aspectos: Imagen Evocativa (hsing), Comparación (pi) y Descripción (fu). Si el significado se demora, aunque la escritura haya finalizado, hay Imagen Evocativa. Cuando un objeto es usado para expresar un sentimiento, hay Comparación. Y cuando los hechos son registrados directamente, esto es, el mundo objetivo puesto en palabras, hay Descripción. Si uno expande estos tres aspectos y los emplea juiciosamente, sosteniéndolos con una activa fuerza y proporcionándoles belleza de color, de tal modo que aquéllos que lean nuestra obra la encuentren inagotable, y que aquéllos que la escuchen se conmuevan, entonces habrá perfecta poesía.

Si sólo la Comparación y la Imagen Evocativa son empleadas, la escritura se resentirá con esta densidad de pensamiento; y cuando las ideas son densas, la expresión tambalea. Si sólo la Descripción es empleada, la escritura padecerá de superficialidad; y cuando el pensamiento es superficial, el lenguaje se torna difuso. Por otra parte, si uno descuidadamente va a la deriva entre ellas, la escritura carecerá de anclaje y sufrirá de verbosidad."⁸

Los otros tres términos -feng, ya, y sung, aquí traducidos como el principio Persuasivo de la sección "Aire de los Estados" y los principios ejemplificados en la "Elegancia" y "Eulogías" del *Libro de las Canciones* -tenían un sentido diferente antes de la escritura del "Prefacio Principal" y son a veces comprendidos de modo diverso por los posteriores estudiosos chinos. Tal como aparecen en su primer uso, en los *Ritos de Chou*, estos términos se refieren a la música, donde diferencian tempos melódicos, y por extensión, ritmos poéticos.⁹ En el "Prefacio Principal", sin embargo, son empleados para señalar principalmente la función pragmática, y en segundo lugar la función mimética de la literatura. El propósito de la Persuasión es la crítica oblicua: "el que se expresa lo hace sin incriminarse, y el que es criticado escucha lo bastante como para ponerse en alerta". Las canciones de Elegancia sirven a los propósitos mimético y didáctico de "hablar sobre las causas de la caída o ascenso del Gobierno Imperial". Y las Eulogías son también miméticas y pragmáticas, pues son "descripciones de la virtud florida y los medios con los cuales los hechos son referidos a las inteligencias sobrenaturales".

Si estos últimos tres términos están considerados en el sentido original de

⁷ Para los poetas aquí referidos, ver el pasaje citado por J. T. Witek, "The Nature of Evaluation in the Shih-p'ün (Grados de Poetas) por Chung Hung (469-518)" en *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush y Christian Murck (Princeton, 1983), sect. IV.

⁸ Shih-p'ün chu, p.4.

⁹ C.H. Wang, *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in Oral Tradition*, (Berkeley, Los Angeles, London, 1974), p.3.

tempos melódicos y ritmos poéticos, los seis términos forman un vocabulario nuclear técnico para la poesía - que responde a una orientación técnica que es objetiva (esto es, orientada al trabajo). En todo caso, tres de los términos, así se orientan. Y los otros tres pueden verse como sirviendo a fines más pragmático-didácticos - un punto de vista que debe respetarse, pues es el modo como tradicionalmente fueron comprendidos.

Un intento por aplicar estos términos críticos fue emprendido por Yoshimochi y Tsurayuki. Interpretados de maneras diversas e inconsistentemente aplicados por los comentaristas chinos del *Libro de las Canciones*, estos conceptos se convirtieron en una fórmula que, siendo sacrosanta, se invocaba con el propósito de legitimar una posición. Yoshimochi y Tsurayuki se valieron de ellos con ese mismo fin.

Hay otro tema en los prefacios Kokinshû que merece atención en razón de su modelo chino: la idea de que es la literatura lo que da inmortalidad. Así lo dice Yoshimochi:

"Los vulgares luchan por el beneficio y la fama, y no necesitan componer poesía japonesa. ¡Qué triste! Aunque uno haya sido honrado con el cargo de ministro o general, y aun cuando nuestras riquezas sean una dádiva de oro y plata, con todo, antes de que nuestros huesos se hayan desintegrado como polvo, la fama se habrá borrado de este mundo. Sólo los poetas serán reconocidos por la posteridad."

Tsurayuki desarrolla este mismo tema en su prefacio.

El locus clásico por antonomasia en la crítica china para discutir sobre la inmortalidad de las letras es el "Ensayo sobre Literatura" de Ts'ao Pi (187-226), que dice:

*"Nuestra vida tiene un final y toda la gloria, toda la alegría terminan entonces. Vida y gloria duran un tiempo limitado, a diferencia de la literatura (wen-chang) que perdura por siempre. Es por esto que los antiguos autores se entregaban, en alma y cuerpo, a la tinta y al pincel y volcaban sus ideas en libros. Ellos no tenían necesidad de que buenos historiadores escribieran sus biografías ni dependían de la autoridad o influencia de los ricos y poderosos: su gloria se transmitía por sí misma a la posteridad."*¹⁰

Hay otras áreas, donde la comparación entre los prefacios Kokinshû y los trabajos de crítica china anteriores, puede resultar fructífera. Una es la estructuración general de los escritos. Si se comparan los prefacios de Yoshimochi y Tsurayuki con los de Chung Hung, en cada uno de ellos unas pocas formulaciones de teoría crítica están señaladas, esbozada una historia de la poesía precedente, y todos (incluso el primer prefacio de Chung Hung) finalizan con un encomio bellamente redactado y bastante forzado para el soberano chino o japonés en ese momento reinante.

Otra similitud interesante tiene que ver con la naturaleza de las críticas de poetas individuales. En los prefacios de Kokinshû, así como en la obra de Chung Hung, se asigna a los escritores un linaje afectado y formulista: "La poesía de Ono no Komachi

¹⁰ Traducción en inglés de Donald Holzman, "Literary Criticism in China in the Early Third Century A.D.", *Asiatische Studien/Etudes Asiatiques* 28.2 (1974), p.131.

es de la escuela de la Princesa Sotôri de la antigüedad", o "La poesía de Otomo no Kuronushi sigue la del Ilustré Sarumaru". Lo mismo que hacía Chung Hung cuando decía "Los orígenes de la poesía de Hsieh Ling-yün se remontan a Ts'ao Chih", o "La poesía de T'ao Ch'ien proviene de Ying Chü".

Además, en ambos prefacios y en el texto de Chung Hung, el estilo de un escritor es a menudo descripto con una frase breve y tersa, que es luego seguida por una analogía concreta que compendia su trabajo. Así, la poesía de Ono no Komachi es primero calificada como "seductora y espiritual", y luego se agrega la analogía de que "es como una mujer enferma maquillada". La forma poética de Otomo no Kuronushi se caracteriza como "extremadamente rústica, como un campo sin flores". De Yasuhide se dice que "usa las palabras con maestría, pero que su expresión no se ajusta al contenido. Su poesía es como un comerciante ataviado con elegantes ropajes". Comparando la descripción que hace Chung Hung de Fan Yün y Ch'iu Ch'ih: "Los poemas de Fan Yün son fortificadamente avispados y placenteros, como una brisa que hace remolinos en la nieve. Los poemas de Ch'iu Ch'ih son remiendos en un cobertor encantadoramente vistosos, como pétalos caídos en el césped".

Otra área de similitud entre estos trabajos es la propensión de sus autores a establecer una jerarquía de maestros. Así, Tsurayuki llama a Hitomaro el "sabio de la poesía", lo cual equivale a la designación de Ts'ao Chih y Liu Chen como "los sabios de la literatura" por parte de Chung Hung.

Las escritoras no prosperan en estos tratados críticos. Al referirse a Li Ling y la dama Pan, Chung Hung afirma que "juntos abarcaron casi un siglo; pero descontando a la mujer, sólo hubo un poeta para el período". Cuando Yoshimochi describe la declinación de la temprana poesía japonesa, asegura peyorativamente, "se tornó en su mitad en la criada de las mujeres, y resultaba embarazoso presentarla ante caballeros". Y Tsurayuki dice de Ono no Komachi, "Su poesía es como un noble señora que padece una enfermedad, pero la debilidad es natural a la poesía de mujeres".

Había sido algo usual en la tradición crítica china situar el "fruto" (o sustancia) de la literatura en oposición a la "flor" (o belleza de expresión). Yoshimochi adoptó esta terminología, valiéndose de ella para condenar la decadencia de la poesía luego de Hitomaro, "quien no tiene rivales en los tiempos antiguos o modernos":

"Entonces, cuando los tiempos condujeron a la decadencia y los hombres reverenciaron la lujuria, palabras frívolas se elevaron como nubes, y una corriente de ostentación burbujeó como un manantial. El fruto había caído por completo y sólo la flor se había abierto".

La idea de decadencia (sobre todo de tiempos recientes) a partir de algún antiguo ideal es un concepto que cala hondo en el pensamiento chino. Chung Hung hizo uso de ella, y los prefacios Kokinshû la repiten. En el siguiente pasaje, Tsurayuki emplea un lenguaje un poco diferente para formular el pensamiento antes citado de Yoshimochi:

"Ahora, como la gente se preocupa por la apariencia lujosa y los oídos admiran

la ostentación, poemas pobres en contenido y sólo relacionados con las circunstancias de su composición han aparecido."

Las orientaciones críticas de los prefacios difieren en el énfasis. El prefacio chino de Yoshimochi es más explícitamente pragmático que la pieza en kana de Tsurayuki. Ambos enumeran una lista similar de funciones pragmáticas de la poesía (como conmover cielo y tierra, transformar las relaciones humanas, etc), y también aseguran que es por medio de la poesía que los sentimientos del soberano y el súbdito pueden observarse, las cualidades de la virtud y la estupidez distinguirse, etcétera. Pero Yoshimochi tiene un pasaje adicional inexistente en el prefacio japonés. Dice con aprobación de los poemas de la remota antigüedad: "Aunque se convirtieron en diversiones para los ojos y los oídos, habían sido fuente de edificación moral".

Significativamente, no hay correspondencia en el prefacio chino a la lista de circunstancias de Tsurayuki, que dan ocasión a la escritura de poesía en general y que, de hecho, dan lugar a específicos poemas de Kokinshû. La orientación expresiva del prefacio japonés se hace explícita aquí¹¹; cuando Tsurayuki delinea los fines pragmáticos, lo hace más para ilustrar los orígenes sagrados de la poesía que para preceptuar sus logros.

Los dos autores agregan afirmaciones similares acerca de la naturaleza expresiva de la poesía. Yoshimochi dice del verso japonés:

"Es como una oropéndola en primavera gorjeando entre las flores, o como una cigarra en otoño zumbando en lo alto de un árbol. Aunque no las perturben ni atormenten, cada una lanza su canto. Que todas las cosas tienen un canto es un principio de la naturaleza."

Palabras semejantes inician el prefacio de Tsurayuki:

"Las semillas de la poesía japonesa están en el corazón del hombre y crecen en hojas de diez mil palabras. Muchas cosas les suceden a los seres de este mundo, y todo lo que piensan y sienten queda manifestado en la descripción de aquello que escuchan o ven. Al oír el gorjeo del petirrojo de la montaña entre los capullos o la voz de la rana en el agua, reconocemos que cada criatura tiene su canto."

La orientación expresiva de la visión de Tsurayuki es subrayada por otros pasajes de un tipo que no aparece en el prefacio chino. Después de atribuir el comienzo del verso de treinta y una sílabas a Susano-o no mikoto, señala:

Desde entonces, muchos poemas fueron compuestos cuando la gente se sintió

¹¹ Si bien inspirada en el ejemplo de Shi-p'ín, la lista de Tsurayuki difiere de su modelo en que omite la referencia a la cita de los Analectos que está a continuación del largo pasaje de Chung Hung citado anteriormente: "La poesía enseña el arte de la sociabilidad; muestra cómo regular los sentimientos de rencor" (Trad. por James Legge, *Confucian Analects*, en *The Chinese Classics*, vol. I (Oxford, 1893; Hong Kong, 1960). La cita de los Analectos modifica el empuje expresivo de la aseveración original de Chung Hung.

Tanto Tsurayuki como Chung Hung plantean sus argumentos en función del beneficio afectivo (y en consecuencia pragmático) que la expresión de los sentimientos produce en quien la ejerce. De ese modo, ambos hablan de la poesía en términos que son genéticos (i.e. las ocasiones que le dan lugar) y afectivos (i.e. el efecto, al menos en el autor), así como expresivos.

atraída por los pimpollos o admiró los pájaros, cuando se conmovía con la brisa o lamentaba la súbita desaparición del rocío, y tanto inspiración como formas de expresión han devenido variadas."

Y Tsurayuki dice sobre los poemas elegidos para la antología:

"Hemos elegido poemas sobre vestir guirnalda de pimpollos, escuchar un ruiseñor, quebrar ramas cargadas de hojas otoñales, o contemplar la nieve. También hemos seleccionado aquéllos que desean al señor la larga vida de la grulla o la tortuga, o que congratulan a alguien, o donde se añora a la esposa al ver las matas de trébol o las hierbas de verano, o que ofrecen tiras con rezos para la colina de Osaka, o que hablan de alguien que está de viaje, y de otros variados tópicos que no podrían categorizarse por estaciones."

Lo que debe destacarse en estos dos pasajes, así como en la importante lista citada anteriormente, es que la escritura de la poesía está vinculada a una ocasión. Esto sugiere mucho acerca de las actitudes japonesas hacia la función social de la poesía. Una ocasión que inicialmente podría haber dado lugar a una poesía de naturaleza expresiva se convierte en una demanda de *rigueur* para que la versificación sirva el más pragmático fin de ser una exhibición social. A pesar del desarrollo de esta tendencia en la tradición poética japonesa, es importante tomar en cuenta que las palabras de Tsurayuki deben ser consideradas como la típica afirmación legitimadora de la naturaleza expresiva de la poesía. Siendo el más temprano texto crítico escrito en japonés, el *Kanajo* sirvió luego como una reverenciada fuente para esta consideración de la poesía.

Si la aproximación de Tsurayuki es más obviamente expresiva, la de Yoshimochi es más sutil y sinuosa. Puede destacarse que Yoshimochi hace más referencias a los fines pragmáticos (incluidos los didácticos) de la literatura, o que no ofrece un paralelo a la lista de Tsurayuki de ocasiones que dan lugar a la expresión poética, pero Yoshimochi, al igual que Tsurayuki, estaba escribiendo una declaración que introdujera y justificara una antología de poesía escrita en japonés - no poesía escrita por japoneses en chino, como había sido la moda.

Un prefacio como el *Manajo*, escrito en chino según la costumbre en Japón de escribir prefacios a importantes trabajos en esta lengua, difícilmente podía evitar el bagaje referencial acumulado del chino clásico. Su argumento está expresado desde el punto de vista de los valores culturales chinos; Yoshimochi dice cosas absolutamente correctas sobre la naturaleza y la función de la poesía, según él entendió la tradición crítica china. ¿Cuáles son los poetas por quienes expresa la mayor admiración en su prefacio? Son Hitomaro y Akahito, autores considerados sin par en la historia de la poesía. Su obra ciertamente no encarna los fines pragmáticos de la literatura a los que reiteradamente se rinde hipócrita homenaje en el *Manajo*.

¿Y sobre la discusión de Yoshimochi sobre los poetas de los tiempos modernos? El repite una visión china de la historia: la poesía ha caído de un estado ideal previo. Yoshimochi enumera los poderes y las flaquezas de un modo conciso, pero, algo a

destacar, no en términos de las aseveraciones normativas abstractas sobre la naturaleza y funciones de la poesía hechas en otra parte de su prefacio. Bunrin, Ono no Komachi y Otomo no Kuronushi, dice, se encuentran entre los pocos que comprenden la poesía del pasado. Quizás no sean perfectos, pero son aceptables.

Si bien Yoshimochi seriamente repite opiniones chinas (ya sea sobre literatura o sobre la naturaleza de las cosas), en el análisis final el mensaje que está detrás de sus palabras es que la poesía japonesa no sólo tiene sus sabios, sino también algunas figuras excelsas. Todos ellos comparten la inmortalidad que da la escritura descollante. Finalmente, el prefacio chino es un ejercicio de reverencia verbal hacia venerables conceptos chinos, y una cortés declaración de una autodesaprobación colectiva por el imperfecto, aunque inmortal, verso japonés. El mensaje es claro: "Sólo los creadores de poesía japonesa son reconocidos por la posteridad... ¡Hitomaro ha muerto! Pero ¿no está acaso el arte de la poesía japonesa contenido en él?"

Desde el punto de vista de la teoría crítica, los elementos expresivos de la literatura están acentuados en Japón, y los elementos pragmático-didácticos ubicados en un lugar absolutamente secundario. Los teóricos chinos de los siglos tercero a sexto, que se hallaban seriamente interesados en literatura, como Ts'ao P'i, Lu Chi, Chung Hung y Liu Hsieh, estaban muy preocupados en basar este interés en un marco teórico que abarcara el universo y legitimara una búsqueda que parecía todavía a los hombres formales peligrosamente frívola. El telón de fondo a toda la reflexión china sobre la literatura, desde los más lejanos tiempos hasta entonces, había sido la supremacía de los fines pragmáticos. En contraste con esto, los prefacios (Kokinshû, sobre todo el japonés), en tanto rendían pleitesía a los fines pragmáticos, apuntaban hacia una literatura más expresivamente orientada. Fueron las primeras fuentes clásicas para las posteriores consideraciones japonesas sobre la poesía. Con una autoridad tan venerable como el prefacio japonés tras de sí - mal entendidas o ignoradas sus recónditas referencias chinas - los escritores y teóricos japoneses posteriores (al contrario de sus contrafiguras chinas) debieron preocuparse, siendo ellos también concernidos, por justificar la función expresivo-lírica de la literatura. Lo cual tuvo una profunda implicación en el posterior desarrollo de la literatura japonesa.

No obstante los préstamos de los modelos chinos, los prefacios tienen una notable integridad por sí mismos. La parte creativa de la transformación japonesa de la tradición crítica china, sin embargo, se basa en una área de sensibilidad diferente, una manera distinta de ver el mundo, que se refleja en la manera como las opiniones críticas se expresan en un lenguaje concreto.

Un ejemplo son las analogías ideadas por Yoshimochi y Tsurayuki para organizar en un cuerpo, la obra de autores que están comentando. Es curiosa la poca superposición que tienen con la tradición china en este respecto. Chung Hung, por ejemplo, cita con aprobación la caracterización de dos escritores: "La poesía de Hsieh Ling-yün es como las flores de loto emergiendo del agua; la de Yen Yen-chih es como una mezcla de colores con incrustaciones de oro". Yoshimochi, por su parte, llegó a

decir que la poesía de Otomo no Kuronushi es "como un bracero que descansa ante flores". Y Tsurayuki dice de las canciones del mismo poeta: "son como un montañés con un haz de leña a la espalda descansando a la sombra de los pimpollos". No existen analogías similares en el temprano criticismo chino. Sólo unas pocas metáforas chinas que caracterizan la escritura son adoptadas por los japoneses, incluso en el prefacio de Yoshimochi. Igual diferencia en la sensibilidad se hace evidente en las listas de ejemplos contrastantes empleados por Tsurayuki y Chung Hung para volver concretas las circunstancias u ocasiones que impulsan la composición poética.

En suma, podría decirse que no hay una nueva teoría crítica en los prefacios Kokinshû; se basan en modelos chinos, pero con un énfasis que resalta la función expresiva de la literatura. Fundamentalmente, el discurso crítico chino es utilizado para legitimar en términos intelectuales la compilación de una antología de poesía en japonés, patrocinada imperialmente. Al mismo tiempo, el concreto vocabulario empleado para caracterizar el verso japonés es decididamente de un tipo no chino - un tema que debería sondearse, el mejor para comprender el contraste entre las percepciones china y japonesa tanto de la palabra escrita como del mundo.

Traducción del inglés: A.S.

MANAJO

El prefacio chino

KI NO YOSHIMUCHI

La poesía japonesa está arraigada en el suelo del corazón y florece en el bosque de las palabras. En tanto el hombre está en este mundo, no puede permanecer inactivo. Sus pensamientos y sus inquietudes mudan fácilmente, sus alegrías y sus penas cambian a su vez. La emoción nace del sentido; la canción toma forma con palabras. Por consiguiente, cuando una persona está satisfecha, su voz es feliz, y cuando está desalentada, sus suspiros son tristes. Puede exponer sus sentimientos para declarar su indignación. Para conmover cielo y tierra, para impresionar a los dioses y demonios, para transformar las relaciones humanas, o para crear armonía entre marido y mujer, no hay nada más adecuado que la poesía.

La poesía japonesa engloba seis principios. El primero es la persuasión, el segundo es la narración, el tercero la analogía, el cuarto la fantasía evocativa, el quinto es el principio ejemplificado por la elegancia, y el sexto es el que ilustran los panegíricos.

Es como una oropéndola en primavera ¹ gorjeando entre las flores, o como una cigarra en otoño cantando en lo alto de un árbol. Aunque no los obliguen, cada uno lanza su canto. Que todos los seres tienen su canto es un principio de la naturaleza.

Durante las Siete Generaciones de la Era de los Dioses, los tiempos no eran sofisticados y las personas eran simples. El reino de las emociones no se distinguía y la poesía todavía no había surgido.² Más tarde, cuando el dios Susano llegó a Izumo,

¹ El pájaro mencionado es el ying, diferente del uguisu, la lectura japonesa del ideograma.

² La estructura cronológica de la historia literaria del Waka de Yoshimochi se atiene a sucesos relatados en las historias oficiales, Nihon shoki y Kojiki, y su aseveración conflictiva y problemática concuerda tanto en su significado como en los matices taoístas con la frase inicial del prefacio del Kojiki: "Cuando la materia primera estaba congelada y no había ni aliento ni forma, no había ni nombres ni acción."

nació el primer poema de treinta y una sílabas. Este fue el origen del nuevo hanka³. Luego, ya se trataba del nieto de los dioses celestiales, o de la hija del dios del mar, nadie transmitía sus sentimientos si no era por medio de la poesía.

Por fin en la edad del hombre la práctica floreció enormemente. Con el choka, el tanka, el sedoka y el konpon, hubo nuevas formas y profusas líneas de desarrollo. Como un árbol que tocara las nubes habiendo crecido de un musgo, o como una ola que llegara al cielo surgida de una gota de rocío.

Más tarde, tanto en el panegírico "naniwazu" que se ofrecía al soberano Nintoku, o el poema "tominogawa" en retribución al príncipe coronado Shotoku Taishi, las circunstancias aluden a lo maravilloso, o la inspiración ahonda en lo abstruso. Pero si consideramos los poemas muy antiguos la mayoría conserva la primitiva simplicidad. Ya habrían de convertirse en divertimento para el ojo y el oído, cuando antes eran sólo fuentes de inspiración moral.

Cada día de la bella estación, los antiguos soberanos convocaban a sus ministros y hacían participar a sus funcionarios en el banquete ofrecido a la poesía. Los sentimientos entre soberano y súbdito se revelaban a través de ella, y las cualidades de la virtud y la estupidez podían distinguirse una de otra. De este modo uno podía avenirse con los deseos del pueblo, y seleccionar talentos entre los cortesanos.

A partir de los tiempos en que el príncipe Otsu introdujo la composición de la prosa lírica y rimada ⁴, los poetas y los hombres ingeniosos admiraron la práctica y la adoptaron de inmediato. Se importó la escritura de China y se transformaron las costumbres del Japón. Los hábitos de la gente cambiaron por completo, y la poesía japonesa fue declinando gradualmente. Aunque todavía teníamos al ilustre maestro Kakinomoto, quien exaltaba los pensamientos sobre lo milagroso y que no tenía rivales entre antiguos y modernos. También estaba Yamabe no Akahito, quien fue un inmortal de la poesía. Los restantes creadores de poesía japonesa continuaron produciendo ininterrumpidamente.

Entonces, cuando los tiempos se deslizaron hacia la declinación y los hombres reverenciaron lo voluptuoso, frívolas palabras se elevaron cual nubes y una corriente de ostentación burbujeó como un manantial. Todos los frutos cayeron y sólo la flor se abrió. Tiempo después el licencioso se sirvió de la poesía como la mensajera de flores y pájaros ⁵, e invitados mezquinos la emplearon como un medio de subsistencia. Por todo esto se convirtió en parte en la sirvienta de las mujeres.

En los tiempos cercanos solamente dos o tres personas mantuvieron las viejas prácticas. Pero su fortaleza y su debilidad no eran las mismas, y los analizaremos a fin

³ Tal vez se refiere al hanka como a una forma primitiva de la cual han derivado otras posteriores.

⁴ Shih y fu.

⁵ La expresión "mensajero de flores y pájaros" se empleaba durante el reino de Kaiyuan, de la dinastía Tang en China (713-741) para referirse al enviado despachado anualmente para elegir por todo el imperio a las bellas que pudieran servir como consortes del emperador. Con el tiempo vino a designar, como lo hace en este caso, al intermediario o mensajero del amor.

de distinguirlas. El alto religioso budista de Kazan ⁶ es sobre todo diestro en la forma poética, pero su expresión es florida y tiene poca sustancia. Es como el retrato pintado de una mujer que incitara en vano los sentimientos de un hombre. En la poesía del consejero Ariwara hay abundancia de sentimientos mas la expresión es insuficiente. Es como una flor ajada que aunque tiene poco color todavía conserva una dulce fragancia. Bunrin ⁷ es hábil en los poemas compuestos sobre temas establecidos, pero su forma roza lo vulgar. Es como un buhonero vestido con ropas elegantes. Con el monje budista Kisen del monte Uji, la expresión deviene bella y florida pero hay una cualidad aletargada en el sentido total de su poesía. La poesía de Ono no Komachi es de la línea de la princesa Sotori de la antigüedad, seductora y sin vigor. Es una mujer enferma que apela a cosméticos. La poesía de Otomo no Kuronushi sigue la del ilustre Sarumaru. Muchos de sus poemas se muestran superiores a lo mundano pero la forma es extremadamente rústica. Es como un campesino reposando sobre flores.

Los otros con nombres de vasta reputación no pueden ser enumerados. La mayoría de ellos considera que la sensualidad es esencial, pero no reconocen el alma de la poesía japonesa. Los vulgares contienden por beneficio y fama, y no tienen necesidad de componer poesía japonesa. ¡Cuan triste!

Aunque uno pueda tener el honor de ser ministro y general, y aunque su riqueza pueda consistir en una merced de oro y monedas, aún, antes de que sus huesos se pudran en el polvo, su fama ya ha desaparecido del mundo. Sólo los poetas son reconocidos por la posteridad. ¿Por qué? Cuando sus palabras alcanzan los oídos de los hombres el significado transmite la voluntad de los dioses.

En tiempos anteriores, el emperador Heizei convocó a sus ministros y les encomendó la compilación del Manyôshu. Desde esos tiempos hasta el presente han transcurrido diez reinos y se han ido más de cien años. Durante este lapso la poesía japonesa fue desechada y no tuvo ninguna compilación. Incluso si los trabajos eran tan elegantes como los del ministro Ono, ⁸ o tan refinados como los del consejero Ariwara, ⁹ sus autores se hacían famosos por otros talentos ¹⁰, si bien con éstos no alcanzaron ninguna fama.

En los nueve años precedentes, durante los cuales su Majestad ha gobernado el mundo, su benevolencia se ha extendido más allá de la región de las cosechas y su bondad ha florecido empequeñeciendo al monte Tsukuba. ¹¹ El lamento del abismo que pierde su profundidad es silencioso, sin palabras, y el panegírico al guijarro que se transforma en roca cobra fuerza y colma nuestros oídos.

Su Majestad ha deseado continuar la práctica que había sido abandonada y ha querido resucitar la senda que había sido interrumpida por tanto tiempo. Así pues,

⁶ Sojo Henjo (816-890).

⁷ Funya no Yasuhida (Descolló ca. 870).

⁸ Ono no Takamura (802-852) padeció exilio pues se negó a ir como enviado a Tang en China.

⁹ Ariwara no Yukihira (818-893) hermano de Narihira.

¹⁰ La composición de versos en chino.

¹¹ Se dirige al emperador Daigo.

encomendó la tarea al secretario privado Ki no Tomonori, al jefe de la sección documentos Ki no Tsurayuki, al Reverendo de la provincia de Kai Oshikochi no Mitsune, y al jefe de los guardias de palacio Mibu no Tadamine, y cada uno de ellos ha ofrecido su colección de poemas junto con otros de la antigüedad. Posteriormente se les ordenó clasificar y ordenar los poemas que habían presentado. Dispuestos en veinte rollos forman la Colección de la Antigua y Nueva Poesía Japonesa (Kokinwakashû).

Las palabras de estos humildes súbditos tienen menos lustre que las flores de primavera, y su fama es más breve que una noche de otoño. ¿Es necesario aclarar cuánto tememos el ridículo de este mundo y nuestra vergüenza por nuestra falta de talento? Si hubiera un renacimiento de la poesía japonesa, disfrutaríamos con la resurrección de esta vía. ¡Hitomaro ha muerto! Pero, ¿no está contenido aquí el arte de la poesía japonesa?

El decimoquinto día del cuarto mes del quinto año del reino de Engi, ocupando la estrella el signo del joven bosque y el buey, el súbdito Tsurayuki y otros humildemente ofrecen este prefacio.

Traducción del inglés de Alfredo Prior y A.S.

De: Kokinshu. A Collection of Poems Ancient and Modern.

Translated and Annotated by Laurel Rasplia Rodd with Mary Catherine Henkenius. University of Tokyo Press. Princeton University Press. 1984. Including a Study of Chinese Influences on the Kokinshû Prefaces by John Timothy Wixted and an Annotated Translation of the Chinese Preface by Leonard Grzanka.

KANAJO El prefacio japonés

KI NO TSURAYUKI

Las simientes de la poesía japonesa ¹ están enterradas en el corazón del hombre y se convierten en las hojas de las diez mil palabras. Muchas cosas les suceden a las personas de este mundo, y todo lo que piensan o sienten halla expresión en la descripción de aquello que ven u oyen. Por el gorjeo del petirrojo de la montaña entre los capullos y el croar de la rana en el agua, sabemos que cada criatura tiene su canto.

Es la poesía la que sin esfuerzo conmueve cielo y tierra, agita los sentimientos de los dioses y espíritus invisibles, allana las relaciones entre hombres y mujeres, y serena los corazones de fieros guerreros.

Los cantos nacieron con el comienzo del cielo y la tierra ². Sin embargo, una leyenda refiere que en los vastos cielos se iniciaron con la princesa Shitateru ³, y en la tierra con el canto de Susano-o no mikoto ⁴.

(Alusión a los cantos nupciales de diosas y dioses entonados debajo del flotante puente celestial. La princesa Shitateru, esposa del príncipe Amewaka, alaba en su canto la belleza de la figura de su hermano mayor cuando ilumina colinas y valles. Estos poemas no tienen un número fijo de sílabas, ni una forma regular).

En el tiempo de los dioses pavorosos, los cantos no tenían un número fijo de sílabas y resultaban difíciles de entender pues los poetas se expresaban de modo directo, sin

KANAJO. El prefacio japonés

refinamientos. Hacia el tiempo de los hombres, a partir de Susano-o no mikoto se compusieron poemas de treinta y una sílabas.

(Susano era el hermano menor de Amaterasu omikami. Cuando se hallaba construyendo en la provincia de Izumo un palacio donde vivir con su esposa, vio nubes de ocho colores que se extendían sobre sus tierras y compuso este poema:

"En Izumo ocho nubes se extienden formando una valla de ocho pliegues que encierran al esposo y a la esposa, formando una valla, una valla de ocho pliegues.")

Como muchos poemas fueron compuestos cuando los hombres se sentían atraídos por las flores o admiraban los pájaros, o cuando se conmovían con la neblina o lamentaban la repentina desaparición del rocío, tanto la inspiración como las formas de expresión se volvieron variadas.⁵ Así como un largo viaje a lugares distantes se inicia con un paso y termina después de meses y años, y así como una gran montaña nace con la acumulación de polvo y fango en su falda y gradualmente alcanza las nubes que se arrastran por el cielo, del mismo modo fue la poesía.⁶

El poema "Bahía Naniwa" celebra el principio de un reino.

(Cuando el Emperador Osasagi estaba en Naniwa siendo todavía príncipe, él y el príncipe coronado cedieron sus rangos y se negaron a asumir el trono por tres años. A causa de ello, Wani ⁷ se sintió inquieto y compuso un poema que obsequió al soberano. Probablemente los árboles en flor a los que se refiere sean ciruelos).

El poema sobre la montaña Asaka fue compuesto por una criada que intentaba despertar cierto interés.⁸

(Cuando el príncipe Kazuraki cumplía una misión en el lejano norte, a pesar de que le habían preparado un banquete en su honor, se sentía disgustado porque pensaba que el gobernador de ese distrito no le dispensaba los debidos honores. Fue entonces cuando una mujer que había servido en la corte le ofreció sake y compuso este poema, logrando animarlo).

Estos dos poemas se consideran la madre y el padre de la poesía y se los emplea

⁵ "Kokoro" (corazón, inspiración, espíritu) y "kotoba" (expresión, dicción, materiales) son elementos centrales en la visión japonesa de la poesía. El ideal Kokinshû era un equilibrio entre los dos.

⁶ Basado en unas líneas de Po Chu-i (772-846):

"Un viaje de mil leguas comienza con un paso;
una alta montaña se eleva desde el polvo y el fango.
Así también es mi vía.

El valor de esta práctica está en su diaria renovación."

⁷ Un estudioso del reino coreano de Kudara, que había llegado a Japón durante el reinado de Ojin (ca. 270-310), llevando copias de los Analectos y los Mil Caracteres Clásicos, que lo convirtieron en el introductor de la escritura en Japón.

⁸ El nombre de la mujer era Uneme y el poema decía:

Montaña de Asaka
mi amor nunca fue trivial
como lo es la despejada montaña
desde donde contemplábamos
el reverbero deslumbrante.

¹ Yamato Uta. Esta expresión, empleada en el Kokinshu, que aparece también en el Ise monogatari y en otros trabajos contemporáneos escritos en kana, distingue la poesía japonesa de la poesía china.

² La idea de que la literatura comenzó a existir al mismo tiempo que el universo es china.

³ Cuando el príncipe Amewaka fue enviado a someter el mundo inferior, desposó a la princesa Shitateru, hija del soberano del mundo inferior, y nunca retornó al dominio celestial.

⁴ Hermano menor de Amaterasu o mikami.

en el aprendizaje de la caligrafía como ejercicios iniciales.

Ahora bien, existen seis principios poéticos, como sucede en la poesía china. El primer principio es el persuasivo ⁹. Este poema fue presentado al emperador Osasagi:

*En la bahía de Naniwa
los árboles se visten de pimpollos
-amortajado el invierno-
y así cubiertos
anuncian al mundo que la primavera ha llegado.*¹⁰

El segundo principio es el descriptivo, ejemplo del cual es este poema:

*Fascinación por los capullos abiertos,
cuán breve es su existencia.*

Nunca advertirán la flecha que traerá infortunio.

(Las cosas se describen como son, sin analogías. ¿Cuál es el significado de este ejemplo?¹¹ Es difícil comprender por qué este poema pertenece a esta categoría; parece ajustarse a la quinta categoría, la elegancia.)

La tercera es la comparación, y éste es un ejemplo:

*Si esta mañana,
cuando la helada del alba se consolide,
te levantarás para dejarme,
cada vez que yo te añore,
también me convertiré en hielo fundido.*

(Los poemas presentan símiles que describen una cosa como si fuera otra. El anterior no es un buen ejemplo. Quizás el siguiente sea mejor:

*Los gusanos de seda criados por
mis viejos y encorvados padres
se ocultan en capullos.*

*¿Viviré en penumbra
sin poder encontrar mi amor?)*

El cuarto principio es la invención evocativa. He aquí un ejemplo:¹²

*Aunque sé que accidentados son los caminos,
te amo. Nunca podría alcanzar mi meta
aun cuando contara los granos de arena
de las playas del mar.*

⁹ En poemas donde el significado superficial del poema transmite un significado oculto. "Soeuta" equivale al término chino "feng"

¹⁰ Aparentemente un poema de bienvenida a la primavera, también celebra la llegada del nuevo soberano al trono.

¹¹ Kazoeuta (en chino fu). Los nombres de tres tipos de pájaros (isugumi, aji, itazu) están "ocultos" en este poema.

Son kakekotoba "itatsuki" (enfermedad, cierta clase de flecha) e "iru" (entrar, matar).

¹² Tatoeuta (hsing).

(En estos poemas los sentimientos se expresan mediante el uso de todas las plantas, árboles, pájaros y animales que existen. No hay un sentido oculto. Sin embargo, lo mismo es cierto del primer principio, el persuasivo, de modo que tan sólo hay una pequeña diferencia en el estilo. Tal vez el que sigue sea un mejor ejemplo:

*El humo de las fogatas de sal
de los pescadores de Suma
agitado por fieros vientos
va a la deriva
hacia rumbos imprevistos).*

En quinto lugar está la elegancia¹³, muestra de la cual es este poema:

*Si este mundo nuestro
fuera un mundo sin falsedad,
cuánto me alegraría escuchar
palabras de un nuevo amor
que se revela.*

(Estos poemas nos hablan de un mundo bien ordenado y que transcurre fluidamente. El espíritu de este poema es inapropiado. Convendría quizás clasificarlo como tomeuta¹⁴. Un mejor ejemplo sería:

*Observé mi riqueza
entre los matices de la montaña:
los cerezos
en este tiempo cuando
ningún viento amenaza sus pétalos).*

En sexto lugar están los Panegíricos¹⁵. Por ejemplo:

*Sabemos que podría ser
tan opulento como éste-
un palacio construido
con tres o cuatro alas
como ramas bifurcadas.*

(Estos poemas alaban el mundo y son declaraciones a los dioses. El poema anterior no pertenece a esta categoría. Este sea quizás un ejemplo adecuado:

*Recogiendo hierbas
en el valle de Kasuga,
celebramos
tus muchos años. El imponente dios
ciertamente sabe cuánto me alegro.*

¹³ "Tadagotouta" corresponde al principio chino "ya". A juzgar por el ejemplo, los japoneses lo aplicaron a poemas que describían un mundo de verdad, sin falsedad. lo distinguí-
an del sexto principio por la satisfacción.

¹⁴ El significado de tomeuta es incierto. Para algunos sería el de "poema de indagación".

¹⁵ "Iwaiuta"(sung) son los poemas celebratorios.

Como conclusión, me parece que no hay seis principios poéticos diferentes).

Hoy en día, como a la gente le interesan las apariencias espléndidas y como los corazones admiran la ostentación, insípidos poemas, poemas de corta vida han aparecido. Entre los amantes, la poesía se ha convertido en un cuaderno de bitácora oculto y sumergido, desconocido por otros. Los poemas no son cosa para sacar a relucir en lugares públicos, al descubierto, como abiertos capullos de flores.

La poesía japonesa no debe ser así. Consideren sus orígenes: desde que hubo cerezos en flor en los amaneceres de primavera o noches de luna en otoño, generaciones de soberanos de antaño convocaron a sus súbditos para componer poemas inspirados por estas bellezas. Algunas veces el poeta marchaba a través de lugares inexplorados para poder valerse de la imagen de las flores; en otras ocasiones, se dirigía a tierras de agreste melancolía para escribir sobre la luna. Seguramente, al leerlos, los soberanos distinguieron al sabio del loco.

No sólo en tales tiempos, sino también en otras ocasiones:

El poeta comparó guijarros,

o suplicó a su señor aludiendo al monte Tsukuba;

desbordado de alegría, su corazón se llenó de dicha,

comparó su oculto amor al humo que emergía del Fuji,

pensó en sus amigos al escuchar la voz del grillo,

imaginó que los pinos de Takasago y Suminoe habían crecido con él,

rememoró los antiguos días de la montaña Otoko,

o se indignó por el rápido transcurrir de la belleza de las flores.

Al ver cómo flotaban los pétalos una mañana de primavera, o al escuchar el sonido de las hojas que caían una tarde de otoño, suspiró cuando observó cómo se incrementaban los rastros de la nieve y los rizos del agua en el espejo con cada año que pasaba.

Quedó pasmado al tomar conciencia de la brevedad de su vida al ver el rocío sobre la hierba o la espuma de las aguas;

aquél que ayer había prosperado perdía su influencia;

enajenado, resultaba extraño a aquéllos a quienes había amado;

podía invocar las olas en Matsuyama, la depresión de agua en una pradera de primavera,

fijar la mirada en el revés de las hojas del trébol de otoño,

contar los aleteos del rayuelo en la oscuridad,

o lamentarse por el triste crecimiento del negro bambú;

citando al río Yoshino, se quejarse por las sendas en el mundo del amor;

o saber que del monte Fuji no se eleva más humo

o que el puente Nagara ya ha sido reconstruido - en tales circunstancias sólo mediante la poesía su corazón hallaría consuelo.

La poesía se fue transmitiendo desde los antiguos días, pero, especialmente a

partir del período de Nara, se propagó por todas partes. En esa era el soberano la habrá apreciado verdaderamente, y durante su reinado, Kakinomoto no Hitomaro, del tercer rango, fue sabio en poesía.¹⁶ De modo que los mandatarios y los súbditos coincidían.

Cierto anoecer de otoño, las hojas carmesí flotando en el río Tatsuta parecían brocado al soberano, y una mañana de primavera los cerezos del monte Yoshino recordaron a Hitomaro las nubes. También existió un hombre llamado Yamabe no Akahito. Era un notable y superior poeta. Hitomaro no puede ser considerado por encima de Akahito ni Akahito por debajo de Hitomaro.

Además de éstos, pueden oírse otros grandes poetas, en generaciones que se suceden una a la otra como los segmentos del negro bambú en una línea continua de hilos retorcidos. Los primeros poemas fueron reunidos en una colección llamada Manyôshu.

Luego hubo uno o dos poetas que conocían las antiguas canciones y que comprendían el corazón de la poesía. Sin embargo, ambos tenían potencias y debilidades. Desde sus tiempos más de cien años y generaciones han pasado. De los que compusieron durante este siglo, pocos fueron conocedores de las antiguas canciones o comprendieron la poesía. Me gustaría dar algunos ejemplos, pero no de poetas de alto rango, a quienes no puedo criticar con ligereza.

Entre los anteriores, uno de los mejor conocidos en tiempos recientes es el religioso Henjo, cuyo estilo es bueno pero carente de sinceridad. Su poesía es como el retrato de una mujer que agitara nuestro corazón en vano.

A lo largo de los delgados hilos

de delicado verde torcidos,

traslúcidas gotas de rocío

ensartadas cual pequeñas joyas frágiles:

las recién tejidas telas de araña en los sauces de primavera.

Las hojas de loto emergen

inmaculadas de las lodosas

aguas. ¿Por qué estas otras flores impolutas nos embaucan

con gotas de rocío que brillan como perlas?

Escrito tras caer del caballo en la pradera de Saga:

Te arranqué solamente

porque tu nombre me extasiaba,

flor de ominaeshi,

por favor no digas al mundo que he quebrado mis votos.

Ariwara no Narihira tenía excesivo sentimiento, pocas palabras. Sus poemas

son como flores marchitas, ya descoloridas pero de persistente fragancia.

*Esta no es aquella luna
y ésta no es la primavera
que compartimos hace ya tanto.
Sólo yo sigo como entonces.*

*La luna amada por todos,
a pesar de mi propio placer,
se tiñe de tristeza cada vez que crece y decrece,
y cuenta los meses de nuestras vidas.*

*Cuán efímero el sueño de la noche que pasamos
uno junto al otro. Al intentar
recuperarlo, dormito
pero mi ensoñación se apaga rápidamente.*

Funeya no Yasuhide utilizó hábilmente las palabras, pero la expresión no se ajusta a los contenidos. Su poesía es como un comerciante ataviado con ropas elegantes.

*Tan pronto el ventarrón comienza a bramar,
y los árboles y los pastos a doblegarse ante él
no extraña que todos llamen a este viento de las montañas
Tempestad.*

Para el aniversario de la muerte de Fukakusa Mikado:

*Las hierbas están altas
una neblina empaña el valle
donde el último reflejo
de los rayos del sol se desvaneció.
Hoy no es aquel triste día.*

La poesía del Reverendo Kisen sobre el monte Uji es vaga, y la lógica no fluye del comienzo al final. Leer uno de sus poemas es lo mismo que observar la luna de otoño sólo para entreverla oscurecida por las nubes del anochecer. Como muy pocos de sus poemas son conocidos, no podemos hacer comparaciones ni llegar a comprenderlos.

*Así vivo yo en mi retiro al sudoeste de la capital,
al cual los hombres llaman monte Uji,*

pero que es el recordatorio de una pena.

Ono no Komachi es una moderna princesa Sotori¹⁷. Está plena de sentimiento pero débil. Su poesía es como una noble dama que padeciera una enfermedad, pero la delicadeza es algo propio de la poesía femenina.

*Atormentada por el amor caí dormida y lo vi a mi lado.
Si hubiera sabido
que la visita de mi amor era sólo un sueño,
nunca jamás me habría despertado.*

*Lo que se marchita sin cambiar su color
es la secreta flor del corazón de los hombres
en este mundo de desencanto.*

*Me hundí hasta el fondo.
Yo amo las algas sin raíces que se desplazan.
Si las corrientes me convocaran,
también yo iría a la deriva.*

*Esta es la noche en que mi amado vendrá.
Sé, como una araña que teje,
qué hilo capturará su corazón.*

Otomo no Kuronushi compuso poemas rústicos en su forma; son como un montañés con un haz de leña en su espalda que descansara a la sombra de los cerezos.

*Cuando las memorias del amor
arden, desando mi camino
llorando, como los primeros gansos
que atraviesan los cielos
con gritos lastimeros.
Y nadie lo sabe.*

*Iré a la montaña del espejo.
La miraré intensamente
y luego emprenderé mi viaje.*

Me pregunto si en todos estos años he envejecido.

¹⁷ Decir que Komachi (en su apogeo ca. 850) está en la línea de Sotori, una legendaria belleza y esposa del emperador Ingyo, sugiere que escribía una poesía sensual. La caracterización de que "le falta poder" si bien no es el más alto de los elogios, debe ser tomada como una expresión elogiosa en una cultura en la cual la debilidad y la fragilidad en el marco de la sensualidad se apreciaban enormemente.

También hay otros conocidos, tan numerosos como las hojas de los árboles del bosque, tan difundidos como las hiedras que se arrastran por los campos, y que creen que todo lo que componen es poesía, pero ignoran qué es un poema.

En el reino del actual soberano las cuatro estaciones han desplegado nueve tiempos. Las ilimitadas ondas de su benevolencia fluyen más allá de los límites de las Ocho Islas¹⁸; su liberal compasión brinda una sombra más amplia que la del monte Tsukuba. Durante sus momentos de ocio, alejado de los múltiples asuntos de estado, no descuida otras cuestiones: atento al pasado y deseoso de revivir los viejos modos, desea examinarlos y legarlos a las futuras generaciones. El día dieciocho del cuarto mes de Engi 5 (905), el soberano nos encomendó a Ki no Tomonori, secretario del ministro de asuntos privados, a Ki no Tsurayuki, jefe de la división de documentos, a Oshikochi no Mitsune, escribano de la provincia de Kai, y a Mibu no Tadamine, funcionario en los cuarteles de la guardia de palacio, le presentaran viejos poemas no incluidos en el Manyôshu, así como poemas propios. Elegimos poemas que hablaban de guirnaldas de ciruelos, poemas sobre los cantos del ruiseñor, otros que se referían a cortar ramas otoñales, o a ver la nieve. Seleccionamos también poemas que deseaban al señor la larga vida de la grulla y la tortuga, o que felicitaban a alguien, o que expresaban el anhelo por la esposa al ver los arbustos de otoño o las hierbas del verano; elegimos otros cuyo tema eran las tiras de plegarias en la colina de Osaka, o la despedida de alguien durante un viaje; y también una miscelánea de tópicos que no pueden clasificarse por estación. Estos mil poemas en veinte libros forman el Kokinwakashû. Esta selección perdurará hasta tanto las aguas fluyan al pie de las montañas. Los poemas son tantos como granos de arena hay en las playas. Y que no haya queja si son como los bajos del río Asuka; darán placer hasta que los guijarros vuelvan a convertirse en piedras.

Ahora bien, nuestros poemas no guardan la fragancia de las flores de primavera, y es en cambio persistente la vana reputación, larga como una noche de otoño sin fin. Por esto, tememos el oído del mundo y perdemos confianza en el alma de nuestra poesía pero, ya nubes viajeras o quietas, ya ciervos dormidos o despiertos, nos alegramos de haber nacido en esta generación y de vivir en la era en que este evento ocurre.

Hitomaro está muerto, pero su poesía todavía está con nosotros. Los tiempos pueden cambiar, alternarse la alegría y la pena, pero las palabras de estos poemas son eternas, infinitas como las hebras de los verdes sauces, invariables como las agujas de los pinos, largas como las enredaderas, permanentes como las huellas de los pájaros. Aquéllos que saben de poesía y comprenden el alma de las cosas estimarán lo antiguo y admirarán lo nuevo, como estiman y admiran la luna en el vasto cielo.

Traducción del inglés: Alfredo Prior y A.S.

Datos bibliográficos id. Manajo.

¹⁸ Las islas mayores del Japón.



FUDEKARA (1) **Diario de un curso** **de caligrafía de ideogramas.**

LILIANA PONCE

Día 3

El viaje de regreso ya tiene su mapa. Supervivencia en aguas de azúcar, ritmo de algas. La tierra en la hondonada quebrándose - conocía por la cabeza, y en la mente, insectos revoloteaban y recorrían la ciudad de tu mapa. Labraba en la montaña materia de mar.

Un nuevo trópico dividiría los días - pensé. Los días al azar comenzaban otra vez, como cardúmenes de arcilla, en las cosas.

Conocía por la cabeza, y deambulaba por la ciudad de tu mapa.

Día 7

Ejercitación sobre el trazo aunque los signos son desconocidos.

Alguien apoya la mano en el tintero y la tinta crece.

Mi párpado se ha negado. El párpado se cierra y utiliza la fuerza de ese hilo que sabe que está, que ya lo ha atado.

La sombra del atardecer sobre el río es leve, algo terrosa, de un gris cambiante y espeso. El río se dibuja también leve, sin orígenes.

Alguien apoya la mano en el tintero y gira la barra en círculos, en curvas lentas. Corté entonces mi mente, la atravesé con una línea de vidrio.

Liberaba la explicación al sentimiento de lo impropio, al mundo tácito.

Sabía que había entrado en el tiempo - y el tiempo se abría en sendas, y en cada senda sería otra.

(1) Fudekara. En japonés, aprox. "desde el pincel".

Día 8

Noche de tormenta. La tormenta no está en el cielo o en el aire, sino que viaja en raíces, de soplo en soplo en lo animado, y va dibujando puertas.

Es el hechizo de esta hora tambaleante bajo la corriente de una sangre simbólica.

Debo inventar otra mano. Como en un baile, hacer movimientos de coreografía sabidos, ponerse en el puente que va del saber a la acción.

Ausente estaba en el ascenso - mi oído se dejaba encantar.

Nunca me soltaré de estas amarras.

La boca se sella en el agua, inesperado grito se acalla en los pedazos de las palabras.

Nada se mueve, sin embargo.

La tormenta desgaja el anochecer de septiembre, lo convierte en instantes de ansiedad, de espera, de huellas vacías - que ya supieras cómo la curva desemboca en el silencio, cómo el negro acuoso hace ramas de sauce y el negro intenso se agrieta en rocas y nubes.

Hacia el oeste, los árboles metálicos quedaron quietos - iban por pasadizos rozando el aire. Bajo la piel entró la luz lunar. Entró y fue el principio -no quiere que recuerde y resguarda en la oscuridad esta tela insípida y dolorosa.

Día 10

Al escribir, observo. Después, voy hacia tierras marcadas con signos invisibles. Cierro los ojos y entro en la gruta. Me esperas para darme el mapa. Sabía que tu mapa era el deseado.

Cierro los ojos, porque el tiempo se ha dividido en tantas ramas...

Como un nuevo cielo el aire envuelve la gruta.

Tu mapa crece y me muestra el árbol y su sombra. El árbol también crece y estás en sus hojas, que como brazos, me sostienen.

Palmo a palmo recorro la tierra leída.

Día 13

La fuerza del trazo no debe detenerse. La fuerza recorre el brazo y allí se absorbe. Sin apoyar el brazo - la mano en el aire, y la fuerza como aliento de éter sólido. Que allí se forme una sombra rígida, madera sin paisaje - aunque el paisaje es lo buscado en la oscuridad de la sala.

En un vaso de agua se esconderá esta estación tan larga, o se doblará con el viento sobre el río.

Esperaré el corazón animal.

Esperaré el comienzo del día; y aun sin voz, hablaré para ti.

Día 14

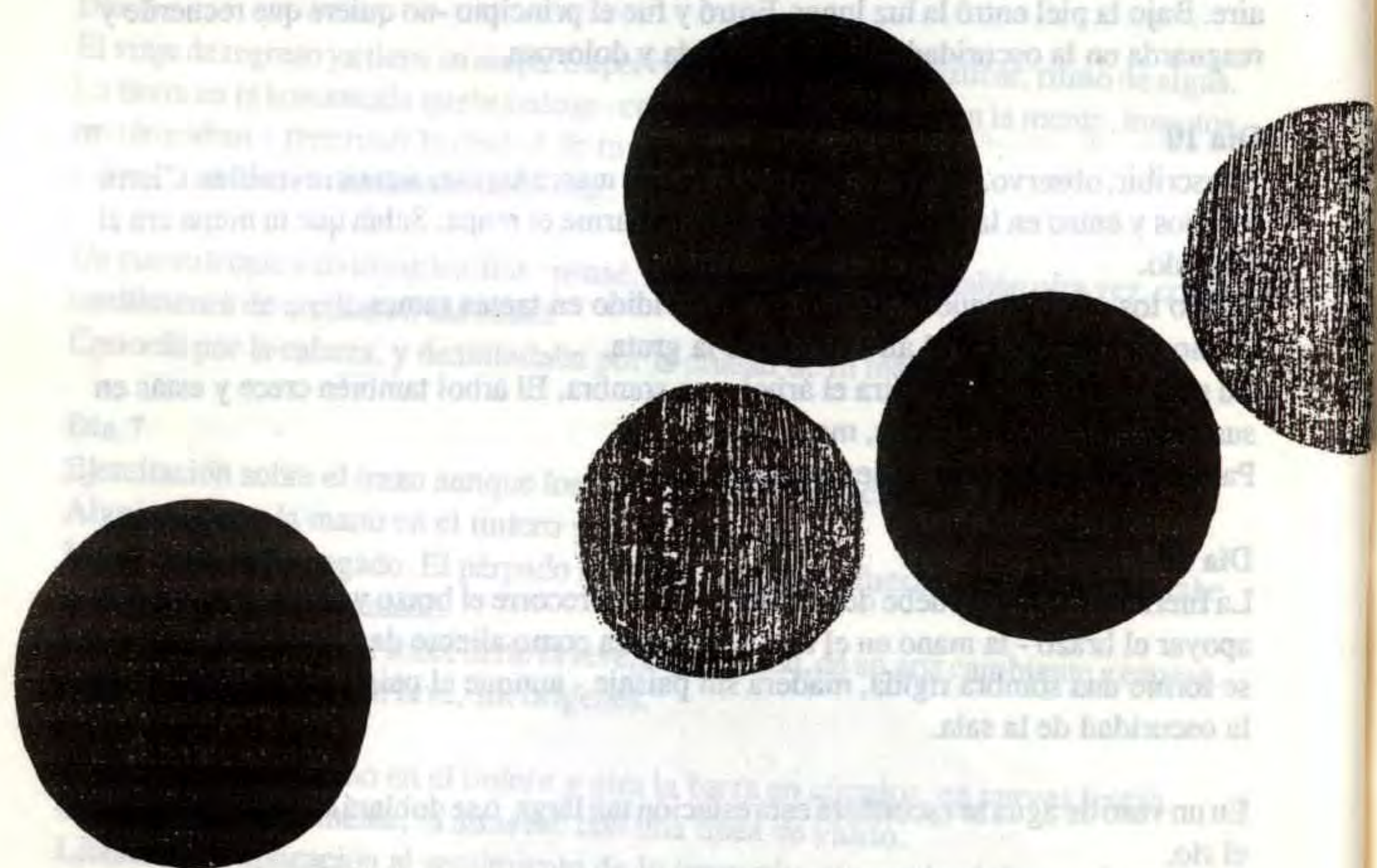
Fantasmas cambian la mano. Tu voz es emocional, desmedida. El relato razona en la memoria. No desmiente la sed, lo fugaz, la bravura del mar, el perfil de los árboles, la sombra de la roca.

Fantasmas cambian los ojos. Amenazan ceñir otro cuerpo a la cabeza.

Tu voz ha creado hilos que crecen en las pupilas.

Escribo. Escribo signos. Escribo muerta. Escribo otra. Escribo para no hablar, para no mirar.

Buenos Aires, septiembre-octubre de 1993



Yasunari Kawabata (1899-1972)

Historias que caben
en la palma de la mano

■ Entre 1921 y 1972, intermitentemente, Kawabata escribió ciento cuarenta y seis relatos breves, a los cuales llamó *tanagokoro no shôsetsu*, historias que caben en la palma de la mano. Evocaciones fragmentarias y mínimas, de finales efectistas, muchas son cristalizaciones de temas que luego se desarrollarían en novelas.

El primer grupo lo produjo entre 1923 y 1930, e incluyó treinta y nueve en *Ornamento de emociones* (*Kanjô Sôshoku*), su primer libro de 1926. Otras cuarenta y siete figuran en su colección de 1930 *Mi cuarto modelo* (*Boku no Hyôhonshitsu*). Su período más fecundo para estos relatos fue de 1944 a 1950, con un breve reflorecimiento entre 1962 y 1964.

Kawabata en varias ocasiones había insinuado que estas historias cortas eran la esencia de su arte. El último trabajo que escribió poco antes de suicidarse era una reducción, al tamaño de la palma de su mano, de su novela *País de nieve* (*Yukiguni*).

Maquillaje

YASUNARI KAWABATA

Justo frente a la ventana del baño de mi casa quedaba la ventana del baño de la funeraria Yanaka.

El terreno que mediaba entre las dos era usado como basurero por la funeraria. Arrojan allí las flores y las coronas utilizadas en los servicios.

Era mediados de septiembre, y los cantos de los insectos de otoño sonaban estridentes en el cementerio y cerca de la funeraria. Les dije a mi mujer y a su hermana menor que tenía algo interesante que mostrarles y las conduje al corredor, rodeando con mis manos sus hombros, pues hacía bastante frío. Era de noche. Llegamos al final del corredor y abrí la puerta del baño: un intenso olor a crisantemos penetró de repente en nuestras narices.

Con exclamaciones de sorpresa, las mujeres escudriñaron a través de la ventana. Afuera, la masa de crisantemos ocupaban toda la vista. Aproximadamente unas veinte coronas de blancos crisantemos estaban dispuestas allí. Eran los restos del funeral del día.

Mi mujer, extendiendo las manos hacia ellos como deseosa de tomarlos, dijo que hacía años que no veía tantos crisantemos. Encendí la luz. Centelleó sobre el papel plateado que enrollaba las coronas.

Cuando trabajo hasta tarde, muchas veces voy al baño, y aspiro el aroma de las flores. Cada vez que estoy allí, siento cómo el cansancio provocado por la labor nocturna se disipa con su fragan-

cia. A medida que se acerca el día, las flores se vuelven más blancas y el papel plateado más reluciente. Una vez, mientras me aliviaba, vi a un canario posado sobre uno de los crisantemos. Agotado, tal vez se había desorientado y no había sabido volver a su lugar. Seguramente era uno de esos pájaros enjaulados que se sueltan en los servicios fúnebres.

Imágenes como ésta poseen su propia belleza. Sin embargo, al observar por esa misma ventana, también veo cómo día a día se pudren las flores.

Mientras esto escribo, a comienzos de marzo, veo ajarse rosas rojas y modificar lentamente su color a grandes campanillas. Vengo haciendo una cuidadosa observación del proceso. Ya son varios días.

Sólo se trata de flores, y lo puedo afrontar. Pero no puedo evitar ver a los seres humanos que aparecen en el marco de la ventana. La mayoría son mujeres jóvenes. Rara vez los hombres usan el baño allí. En cuanto a las de edad, ya no son coquetas y no necesitan examinar sus rostros en el espejo del baño de una funeraria.

Casi todas las mujeres jóvenes, no obstante, pasan un tiempo allí y comienzan a maquillarse. Siempre que sorprendo a una joven mujer de luto retocando su maquillaje en el baño de la funeraria, pintándose con rouge los labios, tiemblo aterrorizado como si ella tuviera la boca embadurnada con sangre que hubiera lamido del cadáver. Una mujer así parece posesa. Sabe que nadie la ve, pero de todos modos su proceder sugiere que secretamente está haciendo algo impropio.

No es que desee observarlas ma-

quillarse de ese modo espectral, pero las dos ventanas están enfrentadas, así que frecuentemente atisbo este tipo de conducta desconcertante. Cada vez que ocurre, precipitadamente desvío la mirada. Suele sucederme al ver mujeres perfectamente maquilladas por la calle o en una recepción, que recuerdo la imagen de aquellas otras en el baño de la funeraria. Una vez hasta pensé escribir a todas mis amigas, rogándoles que nunca usaran el toilette de la funeraria Yanaka si alguna vez por casualidad debían asistir allí a alguna ceremonia fúnebre. Porque no quiero verlas convertirse en brujas.

Pero ayer...

Sorprendí a una muchacha de diecisiete o dieciocho años enjugándose las lágrimas con un pañuelo. Sollozaba transida de dolor, y sus hombros se agitaban

con la pena. Entonces pareció abrumada y súbitamente se desplomó contra una de las paredes. Las lágrimas corrían copiosas y ella las dejaba deslizarse impotente.

Yo suponía que habría ido allí para sollozar tranquila y a solas, no para retocar su rostro en secreto. Sentí cómo la íntima pena de esta joven erradicaba las emociones misóginas que las visiones de aquella ventana habían sembrado en mí.

Pero entonces, de improviso, sacó un espejito y sonrió y se retiró rápidamente del baño. Fue como recibir una ducha de agua fría y por poco grito.

Porque para mí esa sonrisa era absolutamente inescrutable.

Versión: A.P/A.S

LACAN Y JAPON

Resonancias del trazo en la escritura

Reportaje a Anabel Salafia

URSULA KIRSCH

A quienes tenemos como referencia la cultura occidental, el ideograma ocasiona tanto asombro como incertidumbre.

Jacques Lacan ha hecho en varias oportunidades, durante sus seminarios, explícita mención de la escritura china y japonesa, a propósito de la cuestión de la función de lo escrito. Función que, si bien participa de la palabra, se distingue de la estructura de la significación.

Refiriéndose a la obra de Samuel Beckett, J. Lacan ha dicho que la literatura consiste en la acomodación de los restos. ¿Esta afirmación sería extensiva a la escritura?

Así el psicoanálisis habrá de interrogar la habitual remisión circular de significado en significado, encierro más bien letárgico de justificaciones, no para llegar a algún lado, sino porque hay un real.

¿Qué puede decirse del trazo desde el psicoanálisis? Tal pregunta se encuentra en el inicio del diálogo que tuve con Anabel Salafia, autora de *Esquizia y Necesidad de Discurso, La declinación del caso, El inconsciente como misterio del cuerpo hablante*, entre otras obras.

U.K.: ¿Qué puede decir del trazo desde el psicoanálisis?

A.S.: Jiu Oum fue un monje budista que vivió entre 1714 y 1815. Entró en la orden a los quince años y vivió allí hasta una edad avanzada. De él Lacan cita una escritura, una frase, que viene con su traducción:

FRASE Y CIRCULO

二千年が過ぎれば
人々はわかるでしょう。



El trazado del círculo y la escritura de la frase hacen la misma operación. La traducción de la frase es: "Dentro de dos mil años los hombres sabrán".

U.K.: ¿Se trata de un acertijo al que le falta una clave?

A.S.: Sabrán qué, puede preguntarse. Sabrán reconocer lo propio de lo escrito, es decir, que esas letras hacen lo mismo que el trazado de ese círculo, a saber, dejar en suspenso la función de lo que lo limita. Lo que él limita es quizás lo que estaba adentro y quizás lo que estaba afuera. Un círculo deja en suspenso la cuestión de lo que lo limita. Esto es lo que para Lacan puede haber de original en la función de lo escrito.

U.K.: ¿En qué reside su importancia?

A.S.: Es claro que esto supone el tiempo y el sujeto. Por el trazo o del trazo, el sujeto está suspendido. La cuerda temporal de la espera, así como el no-saber que precede al trazo, están contenidos en la frase del sabio japonés: dentro de dos mil años los hombres sabrán. El sujeto resulta de su trazo, es su consecuencia: a partir del trazo, él se cuenta como Uno. Lacan llama al trazo rasgo unario. Es la marca de la identificación del sujeto como tal, no como hombre o como individuo, tampoco como ser, porque el trazo es su marca anterior, la marca que le precede. Y aunque el trazo surja - se podría decir - de su puño, el sujeto sólo se presta a la congruencia del cálamo y el trazo; es respuesta a la hoja en blanco, la madera o la pared que llama al trazo.

U.K.: ¿El trazo es testigo del sujeto?

A.S.: El marqués de Sade marca con un trazo cada día de prisión, y el cazador no se pierde, en cuanto al número de piezas que derriba, haciendo una muesca en la madera. Se cuenta cada vez un Uno, pero creo que es posible ver, además, que en la operación el trazo coincide con su borramiento.

U.K.: Es el caso de la huella. Se podría preguntar qué es lo que le da presencia: ¿su forma, el animal que evoca o el hecho de que éste acaba de pasar?

A.S.: La tijera que corta por su mediana una cinta de papel, a la que se le ha practicado una torsión, que responde a lo que se llama banda de Moebius, esa tijera, traza en su recorrido el borde correspondiente a la "verdadera Banda". La superficie de la cual se trata es generada por el corte. La banda es el corte mismo¹. El surgimiento y la desaparición del trazo, aquí, coinciden. Una escritura que genera una superficie.

U.K.: Pero entonces, ¿cuándo surge el sujeto?

A.S.: Cuando en las vueltas de la cuenta falta uno, quien falta es quien lleva la cuenta. El ejemplo que ofrece un lingüista, y al que Lacan recurre para mostrar la función del

1. Borde de la banda de Moebius, llamado 8 interior, homeomorfo al 0.

rasgo unario, puede ser útil aquí: "Somos tres hermanos, Pablo, Ernesto y yo" quiere decir "Tengo dos hermanos", y es necesario que el sujeto se descuente del total para contarse. Esto supone la adquisición más tardía en el ejercicio por el niño, del lenguaje, del uso del pronombre "yo". El "yo" del enunciado es el shifter, que tiene por función indicar quién habla en el momento en que lo hace. Es coincidente con el trazo unario, que es también tachadura, es decir barra, que divide al sujeto.

U.K.: ¿Cómo se articula esta función del trazo con lo que podemos llamar "escritura japonesa"?

A.S.: Lacan admira en la "escritura japonesa" la armonía entre el instrumento y lo que éste dibuja. La misma congruencia puede encontrarse en la escritura de sus matemas: el $\$$ dividido, la fórmula del fantasma $\$ \blacklozenge a$.

U.K.: Resulta extraño imaginarse surgir un matema del ceremonioso trazado de un pincel...

A.S.: El trazo es eso de cuyo borramiento se designa el sujeto. Eso es lo que realiza la caligrafía como tal: figurar lo unario como carácter. La escritura es otra referencia que la palabra, la diferencia de esta referencia se nos oculta en Occidente. En la lengua japonesa la escritura permanece ligada a la escritura. Es un registro distinto que el de la palabra.

U.K.: ¿La escritura es otra referencia que la palabra?

A.S.: La importancia de esta diferencia de registros en términos de referencia puede reconocerse en lo siguiente: lo propio de la represión tiene acogida en la letra, opera identificando letra y significante. Es propio del inconsciente tomar el significante a la letra, por eso, todo lo que sea reinvencción de esta última tiene efecto terapéutico.

Se trata, sin embargo, de dominios que nada tienen en común, un dominio puede decirse del saber, y el otro se abre a partir de un insabido, que es el del cuerpo, territorio del goce, donde la letra hace litoral.

U.K.: ¿No hay traducción entre estos dominios?

A.S.: La transliteración es una operación de este dominio de la letra, o mejor, de lo que hace cifra de la letra, y que es un territorio de exilio respecto de lo que no se puede escribir como relación entre los sexos, en términos de lo que es en lógica una relación, una proporción. Lacan sitúa este dominio, el del goce, entendiendo por tal, lo que cifra la letra.

U.K.: ¿Qué quiere decir que 'la letra cifra el goce'?

A.S.: Se suele señalar que la escritura surge de la necesidad de llevar las cuentas, marcas de una economía, eso quiere decir cifra del goce, propia del síntoma. Lacan cambia la ortografía de este término² para señalar lo que debe a la escritura, en cuanto tiene función de representar al sujeto como tal. Esto pertenece a un terreno más próximo a la sublimación que a la patología. Se distingue de lo sintomático, en tanto esto afecta al cuerpo o concierne al pensamiento.

U.K.: Se desprende entonces una función de lo escrito que compromete a la palabra

2. Lacan propone cambiar la ortografía de síntoma por *synthôme* en el seminario 23, 1975-1976.

por otra vía que la de las formaciones del inconsciente ...

A.S.: El trabajo de Joyce, por ejemplo, sobre la lengua inglesa, y la teología que la lengua conlleva para Joyce, como lengua materna, es un trabajo que no debe nada al símbolo sino que, puede decirse, genera una superficie.

U.K.: En su trabajo "El inconsciente como misterio del cuerpo hablante"³ usted afirma que, en cuanto a la demanda que desde lo imposible de escribir ningún sujeto podría satisfacer, Joyce responde mediante una creación que puede considerarse de superficie.

A.S.: Ese trabajo, generador de superficies, es más claro en las epifanías. Descontextuar unas frases, hacerlas brillar de su incomprensibilidad, es poner a la luz un enigma superficial. Es algo que no responde al "quiere decir", no quiere decir nada. A través de la creación o de la recreación de esos juegos, sin otro sentido que el sinsentido y la resonancia, surge la forma en que esta superficie es creada. Este ejercicio irónico, si puede decirse, tiene correlato en el cuerpo: el glaucoma de Joyce desaparece cuando escribe. Sin embargo, la escritura no lo "supone" el objeto de una simbolización sino, más bien, objeto que ex-siste al lenguaje.

U.K.: Se suele pensar el síntoma como efecto de una significación reprimida. Sin embargo, por la función de lo escrito podría pensarse que la letra juega un doble papel, que en este caso se pone particularmente de relieve, ya que no hay del síntoma cuando hay escritura. ¿Cómo se establece la relación entre un hecho y el otro?

A.S.: A propósito de la significación de este síntoma que atañe al cuerpo, al mismo tiempo que la escritura genera una superficie, se evidencia lo que se juega de una relación respecto de lo no sabido del cuerpo.

U.K.: ¿Existe una escritura de lo no sabido?

A.S.: Quizás para hablar de escritura se le hace a uno necesario hablar de la palabra. Esto es sólo porque intentamos "hablar" de la escritura. Sin embargo, tratar de atrapar la letra en la palabra no es tan fácil como suponemos.

Eso va a parar siempre al significante, y el significante - Lacan mismo lo expresa así - no es de la misma estofa que la letra. La letra tiene una función de soporte en el discurso, que curiosamente se separa del lenguaje, que es aislable del lenguaje. La letra "aparenta", "hace apariencia" en el lugar del agujero en torno al cual un discurso se organiza, donde éste se presenta como pudiendo constituir un saber capaz de garantizar su verdad.

U.K.: Letra y verdad ¿coinciden?

A.S.: La letra es el soporte en el discurso. ¿De qué?. La letra es soporte de lo caído de la verdad que el discurso supone. Podría decirse que es la presencia en el discurso, el índice de una escritura que se produce al margen del saber.

U.K.: Volviendo ahora al caso de la escritura en China y Japón, ¿habría una articulación entre ideograma y función de lo escrito?

3. *El inconsciente como misterio del cuerpo hablante*, Anabel Salafia, en *El cuerpo. El psicoanálisis frente al orden biológico*, Ed. Kline, Bs As, 1993.

A.S.: Hablando acerca del ideograma, Lacan se refiere a una coexistencia en lo escrito de aquello que resiste a la fonetización. Es decir que cuando una escritura entra en un orden fonemático aprende a "funcionar" como escritura.

U.K.: Esta concepción de un orden fonemático cuestiona la línea que algunas "Historias de la Escritura" siguen, según la cual la escritura fonemática sería "superada" por la alfabética. ¿Podemos encontrar indicios de este efecto en Occidente?

A.S.: Es equivalente decir que es a partir de que algo funciona como signo en el signo saussuriano que algo funciona como escritura, lo cual supone que la letra esté en juego. Ahora bien, lo que tiene función de letra en el signo es la barra que separa significante y significado. Es la barra en tanto escrito lo que permite una lectura del signo, lo cual carece de cualquier relación con un tratamiento semiológico del signo.

U.K.: La barra, el trazo, la letra ¿resta en ellos algo ilegible?

A.S.: En el curso del seminario "De un discurso que no sería de la apariencia", Lacan habla en el apartado que aparece bajo el título de LITURATERRE de la letra pura como litoral, como aquello que separa dos dominios que nada tienen en común. Estos dos dominios son, respectivamente, el del goce y el del saber. Hay frontera entre territorios. Lo que concierne a la letra no es algo de lo cual puede hacerse un saber. El cuerpo como insabido es eso de lo cual puede tratarse de hacer UNO mediante una escritura. Es el ejemplo de Wolfson, el autor esquizofrénico que no escribe, no puede escribir en inglés, su lengua. El acento americano que viene de la boca de su madre le impide incluso comer, si los nombres de la comida se le hacen presentes. Una cierta transliteración es su pasaje a otro lugar, es práctica de frontera respecto del abismo que abre a sus oídos la lengua materna.

MANJI (Tanizaki Jun'ichirô)

p 757-759

DAWN TO THE WEST. JAPANESE LITERATURE OF THE MODERN ERA

FICTION. DONALD KEENE

HOLT, RINEHART AND WINSTON. NEW YORK

"En marzo de 1928, Tanizaki comenzó la publicación de su novela *Manji* en la revista mensual *Kaizô*. No la terminó hasta abril de 1930, y mientras tanto inició la publicación de *Tade Kuu Mushi* (*Some Prefer Nettles*), la cual finalizó en junio de 1929. Estas dos novelas, que se cuentan entre las mejores de Tanizaki, inauguraron un período de gran actividad literaria que se inspiraba en su vida en Kansai, y especialmente en las mujeres de Kansai. Fue un momento feliz en otro sentido también: por primera vez en su vida estaba libre de preocupaciones financieras. En 1926 la compañía *Kaizôsha* empezó a publicar los sesenta y tres volúmenes de la colección *Gendai Nihon Bungaku Zenshû* (*Colección Completa de la Literatura Japonesa Moderna*). Los volúmenes se vendían a un precio tan atractivo que unas 600.000 personas se suscribieron. Otras editoriales lanzaron colecciones similares, y autores populares como Tanizaki se hicieron ricos. Tanizaki construyó una extravagante casa en estilo chino cerca de Kobe, y por muchos años pudo dedicarse a escribir lo que le placía, sin urgencias.

Manji es no sólo una obra importante en sí misma, sino que tiene el especial significado de ser el trabajo en el que Tanizaki abandonó el modernismo - o en todo caso, el occidentalismo - que había caracterizado muchos de sus escritos previos. El contenido de la novela no tiene relación con el Japón tradicional, pero el uso del dialecto de Osaka en la narración la hace parecer anclada en el pasado de Japón, y la técnica narrativa - un monólogo casi continuo - es una reminiscencia de los viejos contadores de historias. Tanizaki escribió los primeros episodios de *Manji* en el lenguaje corriente de Tokio, pero tras algunos meses de publicación pasó al dialecto de Osaka, y, antes de que la obra apareciera como libro, unificó el estilo. El dialecto de Osaka en éste y otros trabajos subsiguientes prestó un tono casi imposible de sugerir

en un lenguaje común. Sirvió no tan sólo para ambientar la escena como Osaka, sino para hacer más plausible la compleja historia, al asociarla orgánicamente con la indolente y opulenta clase alta de Osaka. No era sólo cuestión de que los personajes dijeran *areshimasen* en lugar de *arimasen* (no hay), sino de expresar la personalidad que acompaña al dialecto. *Manji* en lengua corriente de Tokio habría perdido no sólo su encanto: su índole se habría alterado.

Tanizaki se valió de dos jóvenes mujeres, ambas nacidas en Osaka y de buena educación, para verter su lengua de Tokio al dialecto de Osaka. Esto hizo crecer el rumor de que la novela, por cierto sin antecedentes en Japón, era una traducción o adaptación del francés. En el prefacio a la primera edición, Tanizaki enfrentó estos dichos: " Los rumores no tienen fundamento. Esta obra es por completo el producto de la imaginación del escritor, y no hay ni modelo ni fuente". Tal vez Tanizaki estaba de hecho influido hasta cierto punto por *The Well of Loneliness* de Radcliffe Hall, una novela sobre el amor lesbiano, que había leído en inglés, pero transformó todas las influencias que pudieran haber existido con la original estructura y su personal atmósfera. (...) "

Traducción: a.s.

SOBRE UNA NOVELA DE TANIZAKI

CÉSAR AIRA

Se trata de un cuarteto, formado a partir del enamoramiento apasionado de dos mujeres; Sonoko es casada, Mitsuko tiene un prometido. La primera engaña a su marido con la joven, ésta la engaña a ella con su prometido, el prometido a su vez entra en negociaciones contractuales secretas con la mujer casada y con el marido, el cual termina enamorándose de la joven. Una vez cerrado el círculo, no queda salida, y los cuatro se disponen a morir, o por lo menos a perder el honor o la razón. Se diría que el diagrama es el de una esvástica: con un poco de imaginación, la torsión de los brazos de la cruz podría representar el cambio de idea o la traición. A mitad del trayecto de cada personaje hay un giro: o bien sus intenciones provocan un efecto inesperado, o bien las circunstancias obligan a tomar un camino transversal. El retorcimiento y la inclinación violenta son por lo demás connaturales a Tanizaki. La novela se llama *Manji*, que en japonés quiere decir "esvástica"; es uno de esos títulos reflexivos, que hacen una especie de comentario o resumen del libro, de los que parecen más un apodo que un nombre; o pensados, con cierta coquetería, para facilitar la tarea del crítico. Además, es un puro título, como quería Duchamp que fuera el título de un cuadro: un color más; no hay ninguna alusión a la esvástica en el texto. Según parece, el origen remoto de la esvástica es egipcio, y representa el movimiento del sol respecto del horizonte, que debería ser el punto central. El punto móvil, el sol, se vuelve una línea en el tiempo, y la línea de referencia, el horizonte, se contrae a un punto. Ignoro el sentido que puede haber tomado la esvástica en la India y la China, pero Tanizaki la utilizó sólo como ayudamemoria formalista. La forma de la esvástica es espaciotemporal: se construye ante nuestros ojos, lo que despliega es tanto un resultado como un modo de alcanzarlo; la cruz simple parece instantánea, puramente espacial; al quebrarse hacia el costado cada uno de sus brazos se introduce una dimensión de tiempo para la

mano y el ojo. Si la cruz es una composición en el espacio, la esvástica es una "construcción" que se hace ante nosotros; el tiempo se reactiva en ella; la construcción en sí, desprovista de su efecto visual, es tiempo en estado puro. A este matiz constructivista me parece que responde la intención de Tanizaki al poner el título. El aspecto estático, la araña en sí, el diagrama, se refiere al contenido; el aspecto temporal constructivo, a la forma. Si cada brazo de la cruz es un personaje, cada torsión hacia atrás es su doblez o traición. El continuo de forma y contenido está dado por la emergencia del sentido de la figura. (Si el único arte verdaderamente temporal es la música, aquí habría que leer la esvástica como partitura.). No necesito decir que después de los egipcios y los chinos, y después de la novela de Tanizaki, que es de 1928, la esvástica tomó otra resonancia. Si uno quisiera hacerse cargo de la dimensión temporal del signo, debería aceptar la necesidad de estos avatares. Hay una fatalidad propia al signo en estado puro. A ella alude Tanizaki al titular la novela con una expresión ajena por entero a su contenido, y referida a la "forma del contenido". La composición espacial que se crea con su presencia es al mismo tiempo la construcción diacrónica que lo ha creado (como en el caso del aprendizaje eterno de los kanjis. ¿Pero cuál será el kanji de la esvástica?) La Historia entonces forma parte del cuadro, y justifica en cierta medida el recurso ligeramente ridículo de la cineasta italiana Liliana Cavani de ambientar este argumento... en la Europa del nazismo. (La película por otro lado no toma de la novela más que el punto de partida, por lo que puedo recordar.) El sentido prospera sólo en el campo de la necesidad; casi podría decirse que el sentido es la operación lógica por la que se anula el azar. Tendemos a poner lo necesario del lado de la composición, y el azar en la construcción; o si no el azar, al menos una "necesidad libre", afectada por los imprevistos y cambios de idea del tiempo. Pero la composición y la construcción no pueden aislarse: el trabajo mutuo de espacializarse y temporalizarse es el lenguaje con el que nos entendemos, y la literatura es uno de los laboratorios privilegiados de esta operación.

En *Manji* el giro y transmisión de las traiciones extrae la energía de su movimiento de lo prohibido e imposible del amor con que se inicia todo, que es el de las dos mujeres. En tanto el gesto original siga siendo inaceptable, sus resonancias seguirán extendiéndose. Y viceversa, para que haya giro, o esvástica, es preciso empezar por un amor prohibido: como es tan frecuente, lo raro es la condición de lo verosímil.

Todo empieza en la escuela de pintura. Sonoko, una rica señora que toma lecciones, pinta a la diosa Kanon, y el rostro se parece al de su condiscípula Mitsuko, a la que conoce sólo de vista. Puede ser pura casualidad, lo que sería comprensible en una pintora aficionada y principiante. Pero basta que un profesor vea el parecido, y lo diga maliciosamente, para que empiecen a correr rumores en la escuela sobre una relación secreta entre las dos mujeres. El signo, el molino de las interpretaciones, comienza a actuar. Lo único que sabe con certeza Sonoko es que no ha hecho el retrato deliberadamente. Pero bien podría pensar que ha sido traicionada por su inconsciente y que ya estaba enamorada de Mitsuko. No importa lo absurdo de la suposición: es una

señora burguesa, casada, que sale de una penosa relación con un amante, y no ha sentido nunca inclinación por las mujeres. El signo pintado es una prueba de lo imposible. La postulación del inconsciente (postular la casualidad valdría lo mismo) introduce al tiempo en el cuadro, y del tiempo sale la novela.

El texto de la novela es un monólogo hablado ininterrumpido. Sonoko le cuenta la historia a un escritor, que la transcribe tal cual; y no es que la escriba tal como ella se la contó sino que la "registra": al usar el dialecto de Osaka, Tanizaki alude a lo oral propiamente dicho, y con ello al grabador magnetofónico miniaturizado que la tecnología japonesa, anacrónica, producirá cincuenta años después (la maniobra Cavani recibe con ello una justificación extra). La forma de discurso hablado importa para marcar la diferencia entre esta versión que leemos nosotros y la que se publica dentro de la novela, basada en las cartas robadas por la criada desleal y las maquinaciones del infame Watanuki. Pero la eficacia de *Manji* se basa en la identificación de las dos versiones: Tanizaki publica en folletín, en un diario de Osaka, una escandalosa novela en clave, al final de la cual hay una hecatombe producida por la publicación en folletín, en un diario de Osaka, de las andanzas de los personajes. Sin embargo, una versión es "mala", una apelación a los peores instintos de curiosidad malsana de los lectores; la otra es una obra maestra que por añadidura es piadosa y progresista o lo parece por contraste (la pobre Liliana Cavani pudo inclusive tomarla como reivindicación de la homosexualidad femenina y, ya que estaba, como alegato antitotalitario). Son dos novelas que se pliegan una sobre la otra, iguales y distintas; la diferencia está en el aspecto constructivo de la esvástica: mientras la versión puramente escrita expone sólo el diagrama del contenido, la oral de Tanizaki incluye el itinerario de la forma, aunque más no sea porque desnuda el trabajo de reconstrucción de la historia en el discurso.

Manji figura en la lista de novelas de Tanizaki como su mayor tour de force formal. Como dije, es un monólogo de la protagonista, Sonoko, sobreviviente por el momento a la marea de suicidios a la que conduce la trama. El oyente es un escritor famoso (Tanizaki) al que ella ha tenido ya de confesor en un adulterio previo. Decidir contar todo en un solo movimiento lineal, lejos de simplificar las cosas las complica de un modo indecible. Como lo que ha sucedido es la materia de una novela, el modo directo de contar es por medio de escenas, capítulos, deslizamientos artísticos del punto de vista... La voz que cuenta se ve obligada a contar también todos estos recursos. El texto de *Manji* está lleno de vueltas atrás, rectificaciones, cambios de rumbo. El relato se vuelve explicación. Hay un doble impulso contradictorio: para complicarlo todo, los personajes deben mentir y traicionar sin pausas, pero para que se lo pueda contar, todas las mentiras deben salir a luz. No en el tiempo, por supuesto, porque si el doblez fuera ineficaz no habría novela, pero sí en el espacio, en la figura emergente. Lo que empieza en la pintura termina en la música. Es un poco como en Henry James, cuyas novelas no avanzarían si sus personajes no lo supieran todo de los demás, y lo ignoraran todo simultáneamente. James se las arregló con la "duda"; Tanizaki prefirió recurrir a la crueldad, que siempre tiene algo de increíble.

El escritor que escucha y registra interviene sólo para describir el aspecto físico de las cartas que le ha traído Sonoko. Las dos mujeres se han escrito mucho y con mucha imprudencia. El otro que escribe es Watanuki, el novio de Mitsuko, un monstruo de los géneros porque es a la vez seductor compulsivo e impotente (las geishas a las que frecuente le han puesto de apodo "el gigoló sin riesgos"). Lo que escribe él son contratos, complicados y llenos de cláusulas, con los que trata de ordenar, en su estilo de monstruo, la relación que se ha establecido en el cuarteto. La razón de ser de estos contratos es el secreto (deben salir a luz sólo en caso extremo), pero él los utiliza fuera de su razón de ser, mostrándoselos al tercero implicado. Las cartas por su parte son vendidas por Ume, la criada desleal, a un diario sensacionalista; a partir de ellas se reconstruye por segunda vez la historia (o por primera: en realidad las dos reconstrucciones son simultáneas), esta vez por escrito, y se publica. Al pertenecer los protagonistas a la alta burguesía de Osaka, la historia interesa a los lectores, hace escándalo, y pone a los personajes en el trance curioso de enfrentar y asumir su propia carga novelesca.

Igual que Henry James, al que se parece tanto, Tanizaki prefirió siempre los ambientes adinerados; dos de los motivos para esta preferencia los comparten. El primero es la concentración que permite en las cuestiones psicológicas, sin mezcla de intereses materiales; el segundo, más sutil, es que permite limitarse a una cantidad reducida de personajes sin perder realismo, en virtud de la autonomía de los ricos. Esta es la condición de la angustia tanto en el inglés como en el japonés: el universo se termina en los límites del pequeño grupo y no hay nadie más a quién recurrir; la combinatoria termina extenuando la posibilidad de nuevos episodios; para seguir adelante es preciso recurrir a la perversión sexual o a lo sobrenatural, y al fin sólo queda la "perfección formal" de la novela como consuelo. Hay un tercer motivo, privativo de Tanizaki: los ricos son prominentes en la sociedad, y están en la mira del escándalo. Psicología, angustia y visibilidad están imbricados de tal forma que actúan entre sí como causa y efecto mutuos. Se produce un exceso de causalidad (causas y efectos "al cuadrado"), en cuya atmósfera enrarecida la esvástica empieza a girar al revés, contra el tiempo de su trazado.

El tiempo queda reprimido en "lo que pasó", ese embrollo de citas clandestinas, tardes de amor culpable, viajes en tranvía o en taxi, llamados telefónicos... La voz de Sonoko se esfuerza en darle vida o sentido, vacilando a cada paso entre el relato y la explicación. Suele pasarse por alto, en general, el grado en que la novela como obra de arte resulta de la dialéctica oral-escrito. Es la condición de su forma. La dificultad en captarlo está en que se trata de una dialéctica no hegeliana, yo diría "asimétrica" o autocontenida. Del enfrentamiento de lo oral y lo escrito no sale un tercer término, sino el original de lo escrito. (Lo mismo pasa con "forma" y "contenido".) Es decir que no "sale" ni "resulta" al modo de una síntesis, sino que se reduplica. Lo que lo hace dialéctico a pesar de todo es que el resultado está incorporado al proceso. El tiempo queda adentro. Al no haber un tercer término que restituya el equilibrio, el bulto hace contrapeso en un lugar inadecuado, y de ahí sale la desdicha, la perversión, el

escándalo.

Estas asimetrías espaciotemporales son la quintaesencia del arte en el Japón. La suprema elegancia del gusto japonés, suele decirse, es un sabio olvido del conjunto. El artista o el dandy japonés debería lograr que las partes no formen un todo en la apreciación, o que el todo quede en otro nivel, por ejemplo el de la "vida" respecto del "arte". En realidad, toda estética tiende, por un lado o por otro, a ese olvido. Al fin de cuentas, no podemos aprehender la forma y el contenido sino como partes de un todo. Y ni uno ni otro valen nada para el gusto si no permiten que se los olvide por turnos. frente al esplendor exótico del otro, siempre sobre un mismo continuo. Para que se produzca la alternancia es necesario el movimiento de la pasión, del deseo. El amor ha tomado en las artes el papel de emblema de ese movimiento.

Tanizaki, que mantuvo una zigzagueante lealtad a la idea japonesa de arte, hizo un experimento programático de novela lineal con *Las Hermanas Makioka* (1943). Es un lugar común relacionar esta obra con Proust, con quien coincide a través de elementos culturales como el "mundo flotante", la impermanencia, el snobismo, etc. En ambos casos hay una pura construcción, una acumulación, contenido sin forma, un "hágalo usted mismo" de la prosa. La diferencia está en que Proust es más radical: no sólo identifica el libro con su vida, sino que hace de los elementos formalizadores (la magdalena, la baldosa) otros tantos detalles puestos en el continuo. Tanizaki en cambio se remite a un diagrama organizador, en su caso político y cultural; es fatal que así sea si el proyecto fue un experimento en novela. Sea como sea, los dos hacen del tiempo el triunfo del arte, y del anacronismo el enemigo impotente. "Lo que el tiempo ha unido, ningún anacronismo podrá separar" (Beckett). La diferencia queda manifiesta en la ubicación de las extrañezas que contiene el tiempo; para estas extrañezas. Proust y Tanizaki utilizaron la misma metáfora: la perversión. El japonés las ubicó en sus otras novelas; Proust, que no tenía otras novelas, las puso en la misma utopía del tiempo de su libro: todos sus personajes llegarán a la homosexualidad. Este rasgo intrigante de la *Recherche*, que ha parecido un defecto o un capricho inexplicable, en realidad responde a la lógica estricta de lo obvio. Porque su formulación correcta es: todos los personajes de Proust llegan a revelarse homosexuales, dado el lapso suficiente para que la revelación se produzca. No importa que el lapso sea la eternidad, por ejemplo en el caso de un heterosexual irreductible: aun así hay tiempo. Pues bien: el anacronismo es derrotado en su raíz misma por el presente, por lo instantáneo. ¿Hay algo más instantáneo que lo obvio? Más que instantáneo, es previo. Lo obvio se deriva de una exposición plena de sus condiciones, es decir que es una subespecie exasperada de la construcción. La novela en que lo puso Tanizaki fue *Manji*, exógono utópico de su gran novela del tiempo. Oral, perversa, formalista, está puesta de cabeza en la Historia, donde se cumplirán todas sus promesas siniestras. La "solución final" de los cuerpos visibles es consumir su trayectoria torcida, cada cual cargando su propia música. Si se pudiera hablar de una música obvia, la esvástica sería su partitura. Dicho de otro modo: cumplido el plazo necesario, todos los japoneses tendrán un Walkman. Entre paréntesis, siempre he pensado que podría hacerse una lista de gadgets tecnológicos

anticipados por la literatura y el arte. Un ejemplo, justamente el del Walkman: *La Sonata a Kreutzer* de Tolstoi.)

11 de mayo de 1994



AKIRA YOSHIMURA

(1927-)

Novelista. Nació en Tokio. Asistió a la Universidad Gakushûin. Ganó el premio Dazai Osamu con *Hoshie no Tabi* (*Viaje hacia las estrellas*, 1966), un relato sobre un grupo de muchachos que comete suicidio. Más tarde se volcó a las novelas históricas. En 1969, publicó *El barco de guerra Musashi*, una elegía a los cientos de hombres que murieron en ese hundimiento, reuniendo testimonios y documentos periodísticos.

En 1973 recibió el premio Kikuchi Kan. En cinco oportunidades fue candidato del premio Akutagawa. Entre sus obras más conocidas, y todavía no traducidas: *Fon Shîboruto no Musume* (1978, *La hija de Von Siebold*), *Hagoku* (1983, *La fuga de la prisión*) y *Tsumetai Natsu*, *Atsui Natsu* (1984, *Verano frío, verano caluroso*).

Vías de ferrocarril en mi espalda (1964) es el primer relato de este autor traducido al español, y figura en la Antología de la narrativa japonesa de posguerra (Premiá editora, Colección La red de Jonás, México, 1989), preparada por Atsuko Tanabe.

VIAS DE FERROCARRIL EN MI ESPALDA

A mi mujer, que está embarazada y en tratamiento odontológico, le han aconsejado tomar pastillas de calcio. Tiene mucho temor de perder su propio calcio, a causa del feto que ha empezado a moverse en su panza.

- Ve a la carnicería, compra huesos de vaca o cerdo, hazlos polvo y prueba a tomarlos - le dije aparentando despreocupación.

Hace doce años me operaron para cerrar una caverna del pulmón. Cortaron y abrieron mi espalda con un escalpelo, y me sacaron cinco costillas, como si éstas hubieran sido el enrejado de un *shoyi*¹. Luego, durante aproximadamente un mes, me vi obligado a ingerir gran cantidad de ceniciento polvo de huesos. Estaba hecho con huesos de animales, ignoro si de perro, cerdo o vaca, pero en todo caso seguro que con los de alguno de ellos.

- En fin, así como los cangrejos regeneran sus pinzas, cuando se suministra calcio van renaciendo pasado un año, y finalmente se sueldan.

Asintiendo con la cabeza a la explicación del cirujano, continué tomando el polvo con sabor a tiza.

Pasado el año, con la punta de los dedos, temeroso, palpé el músculo de la

¹ puerta corrediza, enrejada y tapada con papel blanco.

espalda que se hundía en el lado izquierdo para comprobar si la medicina había hecho efecto. Como estaba muy delgado, percibí claramente la diferencia entre la parte con huesos y la que no los tenía. Esta última resultaba de una blandura que me pareció la del pulmón que estaba debajo del músculo.

Pero con el paso del tiempo sentí que ese lugar flojo iba reduciéndose. Asocié eso con la construcción de un puente metálico según esta escena: desde las dos orillas de un río levantaban un armazón de hierro semejante a las pinzas de un cangrejo. Del mismo modo, el puente de mis costillas iba reapareciendo gracias al remedio y, aproximadamente un año más tarde, quedó perfectamente consolidado.

- Como hacía poco terminaba la guerra, te hicieron tomar algo tan tosco. ¡Qué asco! - dijo mi mujer frunciendo las cejas.

Tal vez sentía aversión física al mismo tiempo que repulsión al pensar que los huesos del feto puedan formarse con los de una vaca o un cerdo. Es su segundo embarazo. La primera vez no estuvo preocupada por su boca, pero la primavera pasada, un coche que no había respetado las señales la golpeó y le rompió dos dientes de adelante; desde ese

momento su dentadura es para ella motivo de exagerado cuidado. Los dientes rotos le fueron reemplazados por postizos que se ven como granos de maíz viejo, azulados y brillantes. Lo que no quiere es que durante el embarazo aumenten los postizos. Regularmente va a hacerse revisar la boca. Su dentista es una mujer. Como se queda conversando largamente con ella, algunas veces vuelve tarde.

Un día de lluvia, de regreso del consultorio, me dijo con ojos traviesos y chispeantes:

- En el consultorio de la dentista vi algo que te gustaría.

- ¿Qué? - le pregunté sin moverme de mi escritorio.

- Un besugo sin carne que nadaba sólo con sus huesos.

Involuntariamente me volví para verle la cara. La noté risueña, sabedora de haber provocado en mí suficiente sorpresa.

- No es mentira. Es cierto. Lo vi nadando en una foto de la revista Graph. Era cruel pero hermoso. En el artículo decía que un cocinero experto conoce una técnica para hacerlos nadar dejándoles únicamente el esqueleto.

- ¿De veras? - volví a preguntarle. Asintió con la cabeza.

Tomé mi paraguas mojado y salí precipitadamente del departamento. Corriendo, bajo la lluvia, crucé la calle entre los coches, llegué y empujé la puerta del consultorio. Fingiendo ser un paciente, entré a la sala de espera y tomé la revista en cuestión. Di vuelta apresuradamente las páginas, y cuando llegué a la parte que buscaba me quedé pasmado. En una pe-

cera de cristal, dos grandes besugos descarnados aparecían nadando. En sus costados varios huesos se transparentaban claramente. Mi mujer no había exagerado, pues les habían quitado hasta la carne que está pegada al esqueleto. En otra foto que les habían tomado aparecían con una forma extraña, como si la cabeza nadara sola.

- Era verdad, nadaban los huesos ¿no?

Cuando retorné al departamento, mi esposa me recibió con una mirada inquisitiva. Sin contestarle, me senté a mi escritorio.

Según la nota que acompañaba las fotos, eran una clase de *ikizukuri*²; sin embargo, hasta entonces yo sólo había visto peces que abrían y cerraban su boca sobre grandes platos. Estos cadáveres, que no son el *sashimi*³ o el *tataki*⁴ que normalmente se sirven, me impresionaban extraordinariamente, pues cuando los comí sentí, al palpar con la lengua la carne que se deslizaba en mi boca, una incómoda suavidad.

Me pareció que estos besugos sin carne tenían una vitalidad distinta y más poderosa que la de los *ikizukuri* comunes. Habían perdido las escamas de ambos flancos, pero los huesos que se marcaban a través de la carne blancuzca conservaban su lozanía, y refulgían exactamente como peces de cristal.

Mirando caer la lluvia por la ventana, recordé los huesos que se traslucían y los luminosos ojos de los besugos que me observaban desde la pecera. Y espon-

² *ikizukuri*: pez preparado vivo como comida.

³ *sashimi*: lonjas de carne cruda de pescado.

⁴ *tataki*: carne picada de pescado crudo.

táneamente volvió a mi memoria el color de mis costillas que relumbraban en una caja tras la operación.

Mi operación había durado más o menos seis horas. Como hacía poco que había terminado la guerra, las muertes durante las intervenciones quirúrgicas eran frecuentes; además, a causa de la falta de anestesia, esas seis horas fueron de intolerable sufrimiento para mí. Cuando finalmente cosieron mi herida y me levantaron por la mitad superior del cuerpo, vi las costillas que me habían extraído, dentro de una caja que yacía sobre el piso embaldosado. Tenían una textura excesivamente fresca y estaban entre gasas manchadas de sangre. La camilla empezó a moverse rechinando y fue hacia la salida de la sala de operaciones. Giré la cabeza fijando mi ávida mirada en esa parte de mi ser que había perdido. Luego, reacio a alejarme de esos mis huesos, sentí que me despedía de mi propio cuerpo.

A la mañana siguiente, cuando vino a verme mi joven cirujano, le pedí con jadeos que me devolviera mis costillas. Para quitármelas habían presionado el pulmón, de modo que aún gemía por el dolor de la herida y mi padecimiento al respirar. Me miró sorprendido y se sonrió por un momento.

- Son mías. Devuélvanmela - dije, intentando regular mi respiración, pero sin poder evitar que me cambiara el color de la cara. La sonrisa del médico se hizo más pronunciada.

- No sé si están - me contestó ladeando la cabeza como un chico travieso - Puede que ya se las haya comido un perro. - sus ojos tenían un brillo burlón.

Pero, una hora más tarde, el médi-

co volvió a mi habitación y me mostró algo envuelto en gasas.

- Creo que son éstas, aunque también podrían ser las de otro. - declaró sonriente y a la vez serio.

Como tratara de mover mis manos y se me escapara una queja, abrió la gasa a la altura de mis ojos y me reveló su contenido. Vi un hueso algo curvo y plano.

- Es mío - aseguré sin vacilación.

Ignoro por qué pero intuí que ésa era una de las costillas que habían sostenido mi pecho. La conservé casi diez años. La tenía guardada en una caja de celuloide para lápices, cubierta con un algodón y a veces la sacaba y la limpiaba con un paño. También la metía en una pequeña pecera de cristal donde soltaba luego mis peces de colores. Dentro del agua, el hueso parecía cobrar vida. No sé si los peces sentían olor a animal pero, con la misma morbidez con que un pincel traza líneas de color bermellón, abrían y cerraban sus bocas, y con ellas rozaban sin cansarse la superficie de mi hueso. Este había desaparecido de mi vista hacía dos años. Mi hermano menor había venido un día sin ningún motivo en particular, y en el lapso en que salí a comprar cigarrillos, lo encontró y se lo llevó.

- ¿Por qué no hiciste algo?

- ¿Qué tenía de malo? - a mi mujer le relumbraron los ojos, divertida.

Hice un chasquido con la lengua.

- ¿Qué dijo? - pregunté intimidado.

- Dijo: "¡Mi hermano todavía la conserva!"

Sonreí amargamente.

Al otro día lo llamé a su oficina desde un teléfono público.

- Devuélvemela - le pedí.

- ¿Qué cosa? - me contestó su voz burlona.

- No te hagas el tonto. Te la llevaste anoche.

- Ah, eso.

- Devuélvemela.

- Ya no la tengo.

- ¿Qué hiciste con ella?

- La tiré.

- Mentiroso - me quedé desconcertado.

- Hermano - su voz sonaba cargada de reproche - ¡Qué afición tan perversa la tuya! ¿Qué vas a hacer con eso? Ya pasó mucho tiempo de tu enfermedad. Has podido formar un hogar, conservarla es algo impropio de un adulto. Te la saqué, así que renuncia a ella. Tengo que cortar porque estoy ocupado.

Percibí que aún sostenía el auricular del teléfono mofándose.

- En serio, ¿no me la devolverás? - pregunté con una risita nerviosa.

- No. La tiré por la ventanilla del auto, de modo que aunque quisiera no podría.

- Vas a ver - dije y colgué.

Lo extraño era, sin embargo, que no sentía remordimiento ni mortificación. Lamentaba haber tenido la mala suerte que mi hermano la hubiera hallado, pero al mismo tiempo, inexplicablemente, me tranquilizaba que se la hubiera llevado.

Después de eso, si nos encontrábamos, yo no tocaba el tema y mi hermano fingía no saber nada. Cuando por casualidad se cruzaban nuestras miradas, nos reíamos apenas y nos hablábamos con gestos de los ojos. Los suyos parecían decirme: "te lo dije" o "lo lamento". Yo sentía irritación y vergüenza al recor-

dar aquello, y sólo atinaba a sonreír.

La imagen de los besugos esqueléticos me trajo a la memoria la de mis huesos que yacían en la caja, la de la costilla en la pecera o dentro de la caja de lápices, teñida suavemente con el azul del celuloide. Los esqueletos que se transparentaban a través de la carne blancuzca se superponían dolorosamente a las costillas que me habían sacado.

Sentado a mi mesa de trabajo, me decía que mi inclinación era una tontería. Después de todo, ¿acaso los huesos no eran simples objetos? Aun cuando hubieran formado parte de mi cuerpo, extraídos, habían perdido su función y se habían convertido en algo sin importancia.

La imagen de la osamenta que revelaba el besugo no se borraba de mi mente. Ese día y el siguiente estuve inquieto e irritable como una mujer. Mi esposa me observaba de vez en cuando frunciendo el ceño, como estudiándome. Al anochecer, mientras estaba acostado delante de mi escritorio, se sentó a mi lado. Puso su billetera sobre mi pecho y me dijo con un tono que me sonó indiferente:

- El dinero para tu viaje. No debí habértelo contado. Hice mal.

Cerré los ojos malhumorado, y me di vuelta. Como se aproxima la fecha del parto, debemos ahorrar. No debíamos gastarlo en mi viaje caprichoso.

- Es tu obsesión. No hay remedio. Ve pronto a verlos - declaró con el tono que habría usado para hablarle a un niño.

Me digo que es impertinente. Me irrita que siempre adivine mis sentimientos. Seguí obstinadamente acostado. Pero, después de un rato, me dieron ganas de aprovecharme de su admirable disposi-

ción. Entonces, simulando no estar demasiado entusiasmado, me puse a hojear la guía de horarios del tren.

- Salgo esta noche y vuelvo pasado mañana por la mañana - murmuré entre dientes.

Con una ácida sonrisa me trajo una maleta y metió en ella mis objetos personales.

Salí cuando nuestro hijo de dos años y medio se quedó dormido.

- Vuelve pronto. Estoy cerca de la fecha para dar a luz - me dijo verdaderamente inquieta, mientras yo me calzaba.

Le contesté que sí, tomé la maleta que me alcanzaba y me fui. Con una emoción cercana al pecado, salí a la estrecha calle. Me invadió la excitación y me apresuré por la cuesta hacia la estación.

En Nagoya estaba amaneciendo, y el tren corría a lo largo de la bahía de Ise hacia el sur. Miré por la ventanilla los campos de cultivo, todavía mojados por el rocío de la mañana, y los tejados que se sucedían. Comí mi *ekiben*⁵. Ya habían transcurrido doce años desde mi operación, y me hallaba viajando, expresamente, fascinado por unos huesos. Me asaltaba el remordimiento. Mi cuerpo estaba sano y no había rastros de la enfermedad. Yo mismo me había olvidado de las cicatrices que el bisturí había dejado en mi espalda.

Recordé a mi hijito y sonreí. Tal vez él es quien más interés tiene por mi cicatriz. Diez días antes había ido con mi niño al *sentō*⁶, y allí había oído de su boca por primera vez la palabra *nin-go-go*. Su

significado me había resultado incomprendible, pero anteayer en la tarde, mientras mi hijo miraba televisión, señaló de pronto la pantalla y la gritó repetidas veces. Me volví y vi la silueta del tren Shinkansen, el tren bala, que corría. No pude evitar un rictus de amargura: *nin-go-go* significaba tren.

En el *sentō*, mientras me bañaba sentado sobre los azulejos, el niño había pronunciado reiteradas veces esas palabras a mis espaldas. Creí que no tenían ningún sentido, y en todo caso, ni se me ocurrió tratar de averiguarlo. Pero, al balbucearlas una y otra vez, mi hijo hacía extraños movimientos. Al principio frotaba afanosamente una parte de mi espalda con la palma de sus manitas, luego movía la pequeña yema de sus dedos de arriba hacia abajo, trazando líneas curvas en un lugar fijo, en el sitio donde, precisamente, tras el corte del bisturí había quedado una cicatriz de más o menos treinta centímetros de largo. Era evidente que había relacionado los meandros de mi cicatriz con las vías del tren. Lo que restregaba con la palma de sus manos era la rara línea que quería borrar de mi espalda, y la yema de su dedo que la recorría era un tren. Ciertamente, mi cicatriz semejava las vías curvas del tren. La piel de mi espalda había sido cosida con quince puntos y éstos parecían los durmientes de una vía férrea.

Después de ver la foto de los besugos, me encontraba viajando, provocado tal vez por las palabras de mi hijo.

- Es tu obsesión - había recalcado mi mujer, que debía de sentirse resignada ante mi firme tenacidad. Para ella mi afición por los huesos se había convertido inadvertidamente en algo cotidiano.

Nin-go-go...

Con ánimo tranquilo apoyé la cabeza en el respaldo del asiento. De pronto, me sentí poseído por la fatiga del viaje nocturno, y me fui quedando dormido. No sé cuánto tiempo habría pasado cuando me sacudieron por los hombros y abrí los ojos. Cerca de mi cara estaba la del guarda.

- La terminal. Llegamos a Toba - me anunció.

Me levanté apurado, tomé la maleta y descendí. Crucé el solitario control de la estación, confirmé el nombre del hotel que había apuntado de la revista, y me dirigí a la oficina de turismo que funcionaba en la misma estación. Salió una empleada, y en seguida me condujo a la parada de taxis. El coche echó a correr por la orilla del mar.

Volví mis ojos hacia la luminosa vista que se extendía a mi izquierda, pero pronto me aburrí. El azul del mar, los pinos esparcidos sobre las islas, las orillas delicadamente curvadas, todo me pareció demasiado ordenado y me hizo recordar un dibujo que estaba pegado sobre los azulejos del *sentō*. Miré hacia adelante. Mi objetivo no era ver el paisaje sino los esqueletos de los besugos.

Poco después, el coche se arrimó a la entrada de un edificio viejo, pero nadie salió de su interior a recibirnos. El chofer se dirigió al fondo, llamó varias veces, y después de un rato, apareció una moza delgada de mediana edad. Le dije que había ido para ver los besugos. Me alcanzó las pantuflas, y me llevó por un largo corredor hasta una habitación que daba al mar. No estábamos en temporada, así que no había huéspedes y reinaba el silencio.

Cuando, sentado en una de las sillas de paja de la galería, contemplaba el mar refulgente, la moza me trajo un té.

- ¿Pasaré aquí la noche? - me preguntó esa mujer de delantal azul marino.

- No, sólo vine a ver esos besugos que han presentado como destreza culinaria.

No podía permitirme gastos superfluos ni tenía ganas de quedarme una sola noche en ese sitio rodeado por un paisaje aburrido.

Se retiró la moza, y volví a quedarme solo. No había olas y cerca, en un lugar poco profundo, dos mujeres del lugar recogían caracoles. Descansando en mi asiento esperé un largo rato. Media hora después escuché pasos en el corredor. Aparecieron dos hombres jóvenes, que traían a mi habitación una gran pecera cuadrada de cristal. Con gestos expertos, llevaron una manguera hasta el jardín, y llenaron la pecera con agua salada que parecía estar muy fría. Luego se colocaron al hombro una canasta voluminosa, que hasta entonces había estado sumergida en el estanque del jardín, y la introdujeron en la pecera. Me puse de pie y atisé en ella. Adentro se movían intranquilos dos besugos de color rojo oscuro, cuyos ojos relumbraban.

Cuando los hombres se fueron, la moza puso una tabla y tres cuchillos junto a la pecera. Fuera de la puerta de vidrio, se extendían los rayos del sol, pero en la sala dominaba un frío profundo, y yo me inclinaba sobre el calentador.

Se abrió la puerta corrediza que daba al pasillo, y levanté la vista: entró un anciano pálido, vestido con la blanca bata de un cocinero. Sin hablar, se sentó

⁵ *ekiben*: vianda que se expende en las estaciones.
⁶ *sentō*: baño público con una tina del tamaño de una piscina.

delante de la pecera y me hizo una reverencia, tomó con habilidad uno de los peces y lo colocó sobre la tabla. Era un ejemplar enorme que se veía muy distinto de cuando lo espíe desde arriba en su canasta.

Me asaltó de pronto la preocupación por el precio, dados el tamaño del pez y lo pretencioso del acto. En la foto de la revista había, alrededor de la pecera, muchas personas que parecían turistas. Sin duda, el precio sería altísimo por el material usado y la especial manera de prepararlo.

Me conformaba con ser un simple observador entre otros, y me disgustaba tener que pagar yo solo todo el gasto. Pero no tenía ya manera de echarme atrás, así que no me quedaba más remedio que decidirme. Si no me alcanzaba el dinero, permanecería en el hotel y pediría que me girasen dinero por correo. Si presenciaba el acto angustiado por el dinero de que disponía, no valía la pena haber viajado desde Tokio.

Me acerqué al anciano y observé lo que hacía. El besugo golpeaba pesadamente la tabla con su cola rígida. La punta de su cola era aguda como una aguja de hielo. Lo miraba con atención, sintiéndome incómodo sentado frente al viejo de piel áspera, aunque no por el silencio del anciano seco ni por sus maneras antipáticas. La persona a la que se le había ocurrido hacer nadar besugos descarnados también estaría fascinada por sus huesos. No era sólo yo el obsesionado. Sentía que esto era repugnante.

Como si se tratara de un condenado a muerte, el viejo colocó sobre los ojos del pez un paño que tenía en la mano. El movimiento de la cola decreció y, de

golpe, cesó. La mano del anciano tomó un cuchillo. Su filo penetró en los costados, se oía el ruido que hacía al cortar las escamas. Brutalmente cercenó y arrancó la carne de un costado, rápidamente lo dio vuelta; el acero siguió trabajando, atravesó y extirpó más carne del otro lado. El movimiento del cuchillo carecía absolutamente de maestría y provocaba disgusto. Luego, herido, el besugo fue lanzado al agua.

No le quitaba los ojos de encima. Su columna vertebral se transparentaba por completo. Se desplazaba con pocas fuerzas. De los lugares donde la carne había sido lacerada, salían hilos de sangre que, llevados por su movimiento, se extendían formando una maraña color bermellón.

Otra vez oí ruido de escamas cortadas: había girado el segundo besugo y ya era visible el esqueleto. También éste fue arrojado al agua.

Los hilos de sangre en la pecera construyeron una complicada figura que se desordenaba. El movimiento del besugo grande no tenía vigor, y el más pequeño que tiraron en segundo término nada desorientado. El grande se golpeó la cabeza en una esquina contra el vidrio y quedó postrado. Después, como si volviera a recordar, movió la cola y comenzó a desplazarse. De improviso sus ojos se volvieron hacia mí. Me asusté. Habían perdido toda intensidad. Me di cuenta de que los ojos de los peces también tienen expresión. Me estaban revelando claramente la imagen de la muerte y el color de la agonía. Me provocaban una impresión muy distinta de los que aparecían en la foto de la revista. Los besugos que se movían ante mi vista en la pecera, pro-

fundamente dañados, respiraban jadeantes y sufrían.

De las hendiduras de las agallas, que se agitaban trastornadamente, manaba sangre cada vez que se abrían. Yo padecía con aquella dificultosa respiración de los peces. El ovillo de sangre se difundía. El agua de la pecera poco a poco fue perdiendo color por el líquido amarillento del plasma.

- Señor - alguien me hablaba. Levanté la cara. El anciano de piel manchada parpadeaba - No los mire de esa forma - me pidió con voz ronca. Su rostro inexplicablemente enrojeció de servil vergüenza.

Sentí un espanto instantáneo y sonreí. Comprendía perfectamente el significado de la expresión que se dibujaba en su rostro. ¿El viejo sentiría también vergüenza de que existiera, además de él, otro fascinado por los huesos?

Con sarcástica sonrisa, volví a mirar el interior de la pecera. Ladeándose levemente, los peces iban ascendiendo. Flotaban en la superficie sin energía con la cola hacia arriba y, nuevamente, como si tuvieran un recuerdo, bajaban. Repitieron estos movimientos muchas veces, hasta que finalmente se pusieron de costado y empezaron a temblar en la superficie. Sabía que mi cara tenía la misma expresión indigna que la del anciano, y observaba con ojos ansiosos los huesos traslúcidos de los besugos que flotaban en la superficie.

- ¿Te divertiste? - me preguntó mi esposa, vestida con camisón, al abrirme

la puerta a la mañana siguiente.

- Mmmm - entré sonriendo a mi habitación y me desvestí. En ropa interior me metí en la cama que ella acababa de abandonar. Estaba agradablemente tibia.

- Ichiro estaba triste y te buscaba - me decía la voz de mi mujer, quien en la angosta pileta de la cocina hacía ruido con el agua. Me asomé por el borde de la cama y observé el rostro de mi hijo que dormía con la boca abierta en el pequeño colchón extendido a mi lado.

- En el *sento* decía nin-go-go. ¿Qué quiere decir?

Sentí fastidio. Estiré un brazo y apreté la manita que salía del cobertor. En la cara dormida de mi hijo reinaba una gran tranquilidad. Era un reflejo de su confianza en mí como padre y en mi mujer como madre. Para salir de viaje había gastado todo el dinero que había en la casa, realmente ¿tenía yo derecho a ser su padre?. Me di vuelta y solté su mano.

El *sento* abre a las tres. Después de descansar un rato, iré con mi hijo. La cicatriz de mi espalda será para él objeto de juego, tal vez el más adecuado.

Me cubro con las frazadas y cierro los ojos. Siento más nítidamente que nunca su trazo sobre mi espalda. Curvos rieles de hierro. Imagino cómo por ellos viaja mi niño en un trencito que avanza a los tumbos haciendo chirriar sus ruedas.

(Enero, 1964)

Traducción del original japonés:
Toshiko Aoshima y Amalia Sato.

Kôjiki

A.S.

Es la más antigua crónica japonesa existente. Registra sucesos de la edad mítica de los dioses hasta los tiempos de la Emperatriz Suiko (593-628), y justifica el ascenso y expansión del linaje Yamato. Su compilador, O no Yasumaro, afirma en el prefacio que presentó la obra a la Emperatriz Genma (661-722) el 9 de mayo de 712.

Está escrita en caracteres chinos, pues todavía los japoneses no habían desarrollado su propia escritura fonética. Guarda el estilo *Hentai Kambun*, de gran respeto por el chino clásico, y con los ideogramas chinos utilizados con valor fonético.

La investigación académica sobre el *Kôjiki* se inició en el período Edo con el *Kôjiki Den* (*Estudios sobre el Kôjiki*, 1798) de Motôri Norinaga, quien rompió el monopolio que sobre los manuscritos y su estudio se ejercía, lo transcribió en una versión al japonés de sus tiempos, y lo proclamó un clásico entre los clásicos.

En el período Meiji, la interpretación dominante del texto, que respondía a los principios de la religión Shinto y que justificaba la entronización del emperador basándose en los mitos, fue cuestionada por Kume Kunitake. Sus críticas a las regalías imperiales y al poder del templo de Ise le valieron su expulsión de la universidad.

En la posguerra de 1945, la atmósfera de mayor liberalización permitió la expansión de las lecturas, y *Kôjiki* se convirtió en una rica fuente para los estudiosos interesados en problemas lingüísticos y terminológicos, de genealogía imperial o sucesos históricos, o en ciclos míticos y símbolos.

Entre los estudios recientes más originales, se destacan el de Hitomi Tonomura con su evaluación de lo femenino y lo masculino, el análisis estructural de François Macé, los trabajos de Saigô Nobutsuna y Kônoshi Takamitsu sobre la visión del mundo en *Kôjiki*, y el análisis semiótico de David Pollack que relaciona su complejo lenguaje con la identidad "fracturada" en Japón.

APROXIMACION AL KÔJIKI

El héroe Susano no Mikoto

ANA PAGANO APOLLONIO

Susano es el personaje, cuyas relaciones de parentesco y sociales con otros personajes, ya de naturaleza divina, humana o divino-humanas se encuentran más ampliamente descritas. Un atento registro de las emociones y sentimientos de Susano componen una imagen visual y kinestésica, y un perfil psicológico ricamente delineado en contraste con el físico, apenas bosquejado; estos rasgos fundamentan la conducta del tormentoso Susano inicial hasta redondearlo en su última aparición como Susano sacerdote. Este es el primero en impartir una bendición que otorga sabiduría a su yerno Opo-kuni-nusi.

¿De quién y cómo nace Susano?. Su padre Izanagi ha tenido contacto visual con su esposa muerta Izanami; de esta postrera relación sostenida mediante miradas y palabras se perfilan la diosa madre como segadora de la vida, y el dios Izanagi como protector de todo lo que nace. De regreso de la tierra de los muertos, Izanagi efectúa la purificación ritual. De estas abluciones en su cabeza, nacerán los más nobles de sus hijos: Amaterasu, de la purificación de su ojo derecho; de la purificación de su ojo izquierdo, Toku-yomi; de la purificación de su nariz vendrá a la existencia Susano.

En síntesis, Susano surge de la nariz paterna, órgano único que mediante sus dos fosas complementarias permite la respiración (la vida), y por otra parte alberga el sentido del olfato -simbólicamente la orientación-. Interpretando junguianamente el móvil de la purificación paterna, Izanagi busca limpiarse de su contacto con la madre devoradora Izanami, quien expresa en su faz de perseguidora y segadora de la vida, los aspectos más sombríos de la naturaleza femenina.

Izanagi, el dios padre, impone a cada uno de sus hijos un mandato que debe ser cumplido: gobernar. Amaterasu el Takamano-para, Toku-yomi los dominios de la noche, y Susano el océano.

Susano ignora olímpicamente el mandato: la tarea le ha sido asignada arbitrariamente, en desacuerdo profundo con su naturaleza, con su tono vital. Sólo desea y puede entregarse al llanto y las lamentaciones, y abandonarse a sí mismo alterando con sus alaridos el concierto de la naturaleza en su derredor, imbuido de un solo sentimiento y poseído por una única emoción: la encolerizada nostalgia de la madre ausente, desconocida y añorada. Consecuencia de esta única dedicación de Susano a la expresión desaforada de la emoción que lo desgarrar, es que las escandalizadas deidades que conforman el cortejo del dios padre ejerzan una fuerte presión social sobre éste, reclamándole por la conducta del díscolo hijo sentimental. Y luego que Susano encrespe las aguas con su agitación, Izanagi recordará al rebelde la misión conferida y le exigirá justificación.

Sólo hay emoción desmañada y sentimiento huérfano de objeto. La sola respuesta de Susano es que quiere estar con su madre. En el Susano tormentoso y colérico de las secuencias iniciales hay una consustanciación con el modelo materno, en su último aspecto dinámico: el destructivo. Susano, como la última versión de Izanami, por donde pasa, arrasa.

El vínculo paterno filial es interferido y disuelto por el vínculo materno filial: el padre expulsa al hijo rebelde de los dominios confiados, pero la expulsión es contradictoria, pues si como castigo lo envía al país de los muertos, tácitamente llega adonde está la madre. Con este acto cierra Izanagi el periplo de sus actuaciones.

El castigado recibe con gran soltura la expulsión y elabora un programa de despedidas. Comienza por dirigirse a los dominios de su hermana divina, Amaterasu. Durante su ascenso a los cielos, las montañas y los ríos rugen, y las parcelas de tierra se conmocionan y chocan.

Amaterasu prepara su defensa y enaltece su belleza, precaviéndose ante la llegada de su ciclónico hermano. Su cuidadoso peinado -la puesta en orden de su energía -; carcajs munidos de miríadas de flechas, sobre la espalda y al costado del pecho - custodiando el plexo emotivo -; los brazos cuajados de las cuentas recibidas como atributo de poder de su padre Izanagi, dispuestas en cordeles; y guante de flechero, inmenso y pavoroso, protegiendo su mano. Así ataviada, en pie de guerra como una Palas, Amaterasu sale al encuentro del dionisiaco expulsado sacudiendo la tierra, en un alarde de afirmación de su dominio territorial. Gritándole, le enrostra una simple pregunta: ¿Por qué has venido?.

Ante esta Amaterasu, Susano se muestra sociable, casi de cortés mansedumbre. Una Amaterasu en defensiva, tan contundente, da lugar a un Susano galante y conciliador. Para satisfacer la exigencia de su hermana de que demuestre su buena intención, le propone una empresa en común: la de procreación indirecta. Amaterasu acepta, y así será cómo, de este primer fecundo encuentro de los opuestos que ambos encarnan, de cuanto ornamento e instrumento de poder pende de cada uno de los hermanos, nacerán nuevas deidades; mientras el río, límite y vehículo de fecundidad, corre entre ambos, la dinastía florece.

Mas subyace a la ceremonia mágica de procreación el espíritu de competencia

de Susano hacia su hermana - exacerbado por la desconfianza de Amaterasu.

La última comunicación entre los dos hermanos, mediante un intercambio de palabras, versa sobre la equitativa distribución de la posesión de los hijos que han traído a la vida: las doncellas nacidas de la margen del río donde Susano se encuentra serán sus hijas; los varones nacidos de la margen del río donde se encuentra Amaterasu serán hijos de ésta. Amaterasu es quien administra y otorga estas responsabilidades parentales para sí y para su hermano, en una asimilación del modelo paterno de discriminar y conferir responsabilidades.

Susano, reaccionando como si la prueba propuesta hubiera sido una disputa con su hermana, inopinadamente se proclama victorioso de una justa inexistente, jactándose de la belleza de las jovencitas que han surgido de la margen en la que se encuentra. Enardecido por un triunfo por él mismo dictaminado, con ínfulas de vencedor, se entrega a violentar desenfrenadamente los dominios de su hermana: destruye los límites entre las parcelas de cultivos de arroz, ocluye las acequias, esparce sus heces sobre los frutos en sazón.

Ante este Susano en pie de ira, Amaterasu se muestra paciente y tolerante, y en lugar de mensurar las agresiones de su hermano, las interpreta benévolamente, buscándole justificaciones.

Ahora bien, cuando Susano desuella al caballo celestial y arroja el cuero ensangrentado por un agujero que ha efectuado en el techo de la sala, donde las doncellas de Amaterasu están entregadas a labores de hilado en torno de la diosa, provoca tal pánico que desencadena un suicidio colectivo de las hilanderas. Amaterasu no puede resistirlo: no se venga activamente, sino que opta por la defensa pasiva - se encierra y el mundo queda sumido en tinieblas.

Objeto de tratamiento en párrafos posteriores será la estratagema de las deidades del "Takama no Para" para disuadir a Amaterasu y sacarla de su encierro. Una vez que lo logran, no es ya el padre, sino la comunidad divina la que expulsa a Susano.

La primera expulsión, debida al desacato a la autoridad paterna, se complementa con la segunda expulsión, debida a su incapacidad de un trato fraterno con sus semejantes de la sociedad divina. Pareciera que el lugar de Susano está con su madre en el reino de los muertos.

Errante, de un mundo a otro, Susano pide alimento a Opo ge tu Pime, mas por falta de autoconfianza duda de la única huésped que lo acoge incondicionalmente y lo nutre produciendo comida a partir de su propio cuerpo. Recela de los alimentos que él mismo ha pedido y que le son ofrecidos, temiendo que estén envenenados, y sin recurrir a la tradicional prueba de comida asesina a Opo ge tu Pime, sin siquiera intentar verificar su sospecha.

El irascible Susano, inmaduro buscador de su irrecuperable madre personal, al aniquilar a Opo ge tu Pime en su forma humana, demuestra encontrarse muy lejos de la madurez complementaria de semejante plenitud femenina. Por otra parte, olvida definitivamente la búsqueda de su madre personal a partir de este acto, y su naturaleza sufre la primera decisiva mutación. De violencia en violencia, su cólera lo arrastra

hacia un ámbito nuevo, donde se le configura otra gestalt, y Susano de rebelde tormentoso se convierte en salvador.

Susano ha descendido hacia las tierras de Idumo, bañadas por el río Pi. Río abajo boga una pareja de ancianos anegados en llanto, con una joven entre ambos. Inquirido por Susano, el anciano Asinaduti le confiesa su ascendencia divina, y el temor que los embarga a él y a su esposa de perder a su octava hija en las fauces del dragón de ocho colas y ocho cabezas que cíclicamente ha devorado a sus siete hijas mayores. Susano pide una descripción del dragón más precisa, y luego que la doncella le sea concedida - cosa que logra al presentarse como hermano de Amaterasu, usando astutamente su parentesco como salvoconducto irreprochable.

Susano transforma a la joven en peineta insertándola firmemente en su cabellera -integrando por primera vez lo femenino a su persona, en la contención a la que el peine que sujeta los cabellos alude.

Mediante magia, astucia, y cooperación de los ancianos aniquilará al dragón, descuartizándolo, y hallará en una de sus colas "una cosa extraordinaria": la filosa espada Kusa-Nagi, que presentará posteriormente a Amaterasu como símbolo de su mutada identidad.

En síntesis, ni la punición paterna ni la tolerancia o la ofensa de su hermana divina, ni el castigo social, ni la generosidad sin límites de Opo-ge-tu-pime serían actitudes que generen una faceta diferente de Susano: sólo una vez llegado su kairós, Susano, no acicateado por ninguna presión sino por su propia iniciativa, despliega su capacidad de salvar, amparar y proteger, y esta capacidad sale a la luz gracias a la confianza incondicional que los ancianos, para quienes Susano no tiene historia, depositan en él.

Así es como Susano llegará a instalarse en Izumo con el "corazón refrescado" - simbólicamente apaciguado - y compone entonces una canción al palacio fuertemente vallado que edificará para habitar con su esposa - en algún momento no explicitado en el relato, rescatada de peineta nuevamente a mujer.

Del palacio se elevarán irisadas nubes, pues habitat y habitante guardan una estrecha correspondencia: este palacio amurallado es el dique de la tormenta y refleja cómo el cariz tormentoso de Susano se halla encauzado. Pero la bruma se eleva: la semilla de la tempestad latente en Susano expande su aliento a través de los muros de Izumo.

Dejando de lado a Susano en el palacio de la templanza, *Kôjiki* pasa a presentar a un nuevo personaje: Opo-kuni-nusi. Este es un reparador envidiado, acechado, perseguido, reiteradamente asesinado, y el primer resucitado del *Kôjiki* por las lágrimas diligentes de su madre, que una y otra vez mediatiza su vuelta a la vida - caracterización punto por punto polar a la historia de Susano. Blanco de la violencia de sus hermanos, a causa de la envidia que suscita, la madre le aconseja acudir a los dominios de Susano en busca de orientación.

Y, ante la aparición de Opo-kuni-nusi, se convierte Susano en iniciador. La hermosura del recién llegado conmueve a Suseri-bime, hija de Susano, y los jóvenes

se aman apenas se descubren. De inmediato, Suseri-bime presenta a Opo-kuni-nusi a su padre introduciéndolo como la más hermosa de las deidades, a lo cual Susano reacciona imponiendo a Opo-kuni-nusi un apelativo derogatorio e insultante que alude a un "horrible macho", pero quizás inaugural de una posible faceta de Opo-kuni-nusi.

Susano someterá a Opo-kuni-nusi a una serie de pruebas, de las cuales saldrá éste reiteradamente victorioso por las ayudas que sabe lograr.

La primera misión es el logro del autodomínio, simbolizado en el triunfo sobre serpientes e insectos. Suseri-bime entrega a Opo-kuni-nusi un talismán que incrementa la autoconfianza de éste; el talismán, sumado a la confianza en sí mismo y en Suseri-bime, le permite dormir sereno entre amistosas serpientes, y discurrir apacible entre pacíficas abejas.

La prueba siguiente es la discriminación de los tiempos, y con ella el logro de la discriminación del Yang-Inn, simbolizada en el rescate de una flecha que Susano arroja clavándola en la entraña de un monte, y que Opo-kuni-nusi debe recuperar y devolverle. Una vez adentrado Opo-kuni-nusi en la montaña, Susano prende fuego en el borde de la ladera, liberando en el incendio una exacerbación del Yang, a lo que Opo-kuni-nusi responde con una acentuación del Inn, ocultándose, por consejo de un ratón, en un hueco en el corazón de la montaña hasta que el fuego pasa; deja para luego la recuperación de la flecha sin cearse en un vano heroísmo suicida. Una vez extinguida la amenaza del fuego, el mismo ratón regresa con la flecha rescatada, y la entrega a Opo-kuni-nusi; simboliza este pequeño roedor la sabiduría de lo ctónico, y encarna a su vez el poder de lo pequeño, manifiesto cuando hay humildad suficiente para prestarle oídos.

Tras el milagroso regreso de Opo-kuni-nusi, Susano le impone una última tarea: la discriminación de energía positiva y negativa en la propia persona del tormentoso dios, simbolizada con el espulgar su cabellera airada de los parásitos que la habitan. Mediante una estratagema de Suseri-bime, Susano supone que Opo-kuni-nusi está exterminando los piojos y liendres que le había encomendado eliminar y, complacido, se recoge para descansar.

Por primera vez el *Kôjiki* presenta a Susano en versión de durmiente. Como su homólogo hebreo Sansón, será despojado mientras duerme. Opo-kuni-nusi, ya iniciado, amarra la cabellera de Susano a los parantes de la habitación, destruye la entrada con una piedra, y huye llevando consigo a Suseri-bime, tras apoderarse de los atributos de divina realeza de Susano: la espada de la vida, el arco y la flecha de la vida, y la cítara celestial dotada de habla. Este Susano durmiente abre paso, pues, a la promoción divino-real de Opo-kuni-nusi. El iniciador ha cumplido su ciclo.

Ahora bien, durante la afanosa huida, la cítara golpea contra un árbol, y su resonancia reverbera despertando a Susano quien, vuelto a la vigilia, manifestará una nueva faceta. Debe desatar pacientemente su cabellera mientras los jóvenes ganan distancia, y suprimir el obstáculo que le impide abandonar su habitación -prisionero en su propio ámbito- para partir en pos de ellos.

Susano se entrega a la persecución de la pareja, y divisándolos a la altura del

paso Yomo-tu-pira-saka, en lugar de increparlos por su conducta, bendice violentamente a Opo-kuni-nusi. Le imparte conocimiento acerca de cómo someter a sus hermanos y dónde hacerlo, valiéndose de la espada, el arco y la flecha de la vida; le anuncia que una vez cumplida esta vindicación devendrá en el gobernador de la tierra, el divino espíritu de la tierra de los mortales; le anticipa el nombre con el que habrá de investirse: Utsui-kuni-tama-no-kami; y le ordena hacer de Suseri-bime su principal esposa, y edificar su palacio en la región de Izumo con los maderos transversales de la edificación de la altura del mismo Tama-no-Para. Lo despide espetándole un "tú, pícaro", y desaparece de *Kôjiki*.

Así concluye Susano su ciclo como sacerdote, y también su ciclo en la obra, delegándose en Opo-kuni-nusi.

Rebelde, salvador, iniciador, sacerdote, hijo montaraz hacia el padre, y amantísimo de la madre, hermano ya galante, ya salvaje, ya agradecido, huésped ingrato hasta el crimen, padre inescrutable, un mutante tan tormentoso como vasto, Susano irradia en *Kôjiki* como un diamante en bruto, en abierto contraste con la diafanidad de su hermana solar.

Otra vía de acceso en la comprensión de la dinámica de los opuestos psíquicos, encarnados en Amaterasu y Susano, la constituye la observación de los principios Ara-mi-tama y Nigi-ni-tama, descriptivos de las dos fases polares y potencialmente desplegables por una misma divinidad. Respectivamente significan: lo activo, violento, dinámico -la faz Ara-mi-tama- que describiría ampliamente a Susano; y lo pasivo, suave, receptivo -la faz Nigi-ni-tama- con la que se identificaría por completo la unilateral índole de Amaterasu. En la complementación de estas fases, ambas divinidades actuarían conjugándose y equilibrándose en sus naturalezas opuestas.

Por último, redefiniendo con Solié al arquetipo como una realidad psicoide que vincula physis, soma y psique, proponemos que lo ondulatorio corpuscular sería la caracterización de las actancias de Amaterasu-Susano. Amaterasu irradia (onda), Susano estalla (corpúsculo), Amaterasu permanece, Susano se desplaza. No se trata de oposición Bien-Mal, Luz-Tinieblas, Logos Spermatikós-Eterno femenino, Eternidad-Finitud, ni de dialéctica alguna entre divinidades de carácter trascendente.

La conducta corpuscular de Susano altera la emisión de Amaterasu, y conmociona a la comunidad divina. La luz se restituye gracias al éxtasis: Ame-no-Uzume danzando exhibe sus pechos y su vientre, y millares de dioses estallan en risa, y este regocijo hace temblar el universo¹. Ante tal algarabía, Amaterasu se asoma curiosa desde su encierro, y es atrapada en un gesto contracarcelario: se le impedirá para siempre ocultarse. La luz es recuperada cuando el éxtasis se ve coronado por la risa, y la instantánea epifanía de Ame-no-Izume es el factor que la desencadena.

Quien vincula lo celestial y lo terreno es Susano: el puente físico flotante será este dios conducido por sus emociones, que al tomar contacto con seres de otra

¹ Secuencia recreada interpretativamente por Mircea Eliade en *Fragmentos de un diario*, y que ha inspirado nuestra interpretación.

jerarquía - los que padecen - se constituye él mismo en nexo, en escarpado pilar que crea una continuidad estable entre cielo y tierra. Entonces, la estabilidad sobreviene para Susano: su hiperdinamismo corpuscular se torna en consistencia ondulatoria. Y desde Izumo irradiará para siempre como el gran ambiguo.

En síntesis, adecuando esta terminología de la física cuántica a nuestro análisis junguiano, como proyección psicológica, pareciera ser Amaterasu - la que permanece - una proyección del autodomínio, de la reserva con la que suele tipificarse la psique japonesa. Susano - el que irrumpe - sería el depositario de una proyección que, como opuesto equilibrante, deifica la emoción violenta y la posesión que conlleva. Merced a la conmoción, el orden establecido en el Takamano-para se ve presionado hacia una mayor definición de sus alcances, y es aquí donde vemos que la puja entre opuestos encarnada por Amaterasu y Susano arriba a una síntesis objetiva manifiesta en el orden externo. El riesgo que desencadena la conmoción (la pérdida de la luz) provoca que la luz sea fijada para siempre.

Buenos Aires, otoño de 1990.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Kôjiki. trad. por D.Philippi, Princeton, University Press, Tokyo, 1982.
 Bachelard, G. La poética del espacio, FCE, México, 1983.
 Eliade, M. Fragmentos de un diario. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
 ----- Herreros y alquimistas, Alianza editorial, Madrid, 1976.
 Jung, C.G. *Mysterium coniunctionis*. Albin Michel, Paris, 1982.
 ----- Tipos psicológicos. Sudamericana, Bs As, 1972.
 ----- El hombre y sus símbolos. Aguilar, Madrid, 1966.
 von Franz, M.L. *L'âne d'or. Interpretations d'un conte*. La Fontaine de Pierre, Paris, 1981.
 ----- *L'ombre et le mal dans les contes des fées*. La Fontaine de Pierre, Paris, 1981.
 ----- *Les mythes de création*. La Fontaine de Pierre. Paris, 1981.
 Kerényi Ch.; Jung C.G. *Introduction a l'essence de la mythologie*. Payot, Paris, 1953.
 Chaffrét, G. *Sobre los héroes*. Inédito. (nota de la autora: "agradezco la generosidad de la Lic. Graciela Chaffrét al ofrecermé su último trabajo aún inédito, amplia compilación de los textos más autorizados sobre el ciclo del héroe").

Los hombres-mujer de Japón y otras reflexiones

GUILLERMO QUARTUCCI

Lo que primero llama la atención del *shunga* - grabado erótico japonés de mediados del período Edo (1603-1868) - es que el sexo de los personajes sólo es posible descubrirlo por los órganos genitales que ostentan, puesto que en su apariencia general los voluptuosos galanes, lampiños y exentos de musculatura, apenas se diferencian, excepto por el peinado, de sus compañeras de placer: el evidente afeminamiento del hombre, repetido incansablemente en autores y escuelas, nos lleva así a pensar que más que una simple convención gráfica quizá se trate de una representación de la realidad cuyas raíces se hunden más allá del mundo del arte.

En efecto, poemas de delicadeza femenina escritos por hombres no son nada raros en los comienzos de la lírica japonesa. El gran romance del siglo XII, el *Genji Monogatari*, propone como ideal masculino un príncipe suave y melancólico cuya sensibilidad se acerca mucho a la de la mujer. Los *chigo monogatari*, historias truculentas escritas en el siglo XVI que narran las peripecias amorosas de maduros sacerdotes budistas con sus púberes e imberbes acólitos, nos recuerdan que los límites que separan lo masculino de lo femenino son muy vagos. En Edo, la glorificación de la figura del hombre afeminado, siempre presente en las novelas de Saikaku, alcanza su máxima expresión en el *onnagata*, el hombre que representa exclusivamente los papeles femeninos en el teatro kabuki, el equivalente del "castratto" de la ópera italiana, aunque sin estar emasculado. Hacia fines de Edo, no es raro que la mitología popular ponga también en el centro de la atención a heroínas que se asocian, por su vestimenta y conducta, con valerosos guerreros, especie de Juanas de Arco o monjas alférez que superan en arrojo a sus rivales masculinos.

Sin embargo, es en una narración de autor anónimo de finales del período Heian (794-1185) donde se observa la apoteosis de la inversión de los géneros: *Torikaebaya*

Monogatari cuenta la historia de una pareja de hermanos que desde niños se identifican con las cualidades del sexo opuesto. El padre, un funcionario pragmático de la corte, lejos de darse por vencido por un hijo afeminado y una hija varonil, decide intercambiarlos (a ello alude el título en japonés) y logra que su hija (como hombre) lo suceda en el cargo y que su hijo (como mujer) se convierta en una de las damas de compañía favoritas de la emperatriz, en una perfecta *menina* capaz de robar el sueño a los galanes más avezados. Un sinfín de equívocos se suceden hasta que madre natura decide poner fin a la farsa y en un *happy ending* celebratorio los hermanos recuperan su verdadera identidad sexual, todo como si aquí no hubiera pasado nada, en el mejor espíritu del teatro isabelino inglés.

LOS HOMBRES-MUJER

La figura del *onnagata* del teatro kabuki es lo suficientemente conocida como para que nos extendamos demasiado sobre ella aquí. Sin embargo, la inmensa fama de que goza Bandô Tamasaburô en Japón, como máximo representante de esta especialidad, nos obliga a reflexionar sobre el fenómeno. ¿Qué lleva al público japonés a admirar a un hombre que representa exclusivamente personajes femeninos, no sólo del teatro kabuki, sino de piezas japonesas modernas, como *Madame de Sade* o *La salamandra negra*, de Mishima; casi toda la galería de heroínas de Izumi Kyôka; o clásicos europeos como *Lady Macbeth* o *La dama de las camelias*? ¿Qué es lo que impulsa a este hombre, por lo general tímido en las conferencias de prensa, a transformarse en mujeres bondadosas o perversas, y que hasta se permite el lujo de interpretar, por cierto que con maestría, a una anciana en *Jiisan, baasan*, de Mori Ogai, sin perder un ápice de la legendaria prestancia femenina que le ha dado fama? Aparte de su incondicional público japonés, que sabría muy bien responder a estas preguntas sin el menor dejo de malicia, habría que interrogar a un hombre tan europeo como Andrzej Wajda que eligió a Tamasaburô como protagonista de su película *Nastasha*.

En el teatro Mokubakan (Caballo de madera), de Asakusa, las dos funciones diarias, sin descansar un solo día del año, ven colmada su platea de una audiencia, por lo general femenina y de extracción popular, sedienta de diversión, que premia con sus más cálidos y prolongados aplausos las actuaciones de los *onnagata*, aunque también celebra con regocijo a las mujeres que representan papeles masculinos. Teatro sin pretensiones intelectuales que ejerce, sin embargo, una fascinación auténtica, cuyo origen esté quizá en la inversión de los roles sexuales. Basta que el jefe de la troupe que en ese momento representa (las compañías cambian cada mes) anuncie que en la siguiente función aparecerá como *onnagata*, para que el teatro estalle en aplausos y vivas. De este medio surgió Umezawa Tomio, "el Tamasaburô de los barrios", como gusta promocionarse, que con su solo nombre convoca a una legión de admiradoras, quienes invariablemente llenan el teatro donde se presenta: el plato fuerte de su espectáculo es su actuación como *onnagata*.

En su carácter más equívoco de travesti y más vinculado a la modernidad que

a la tradición por su relación profesional con el Mishima de vanguardia de los años sesenta, cuando interpretaba los papeles femeninos de obras que pretendían escandalizar al público (hizo, además, el papel principal de la película *La salamandra negra*, escrita especialmente para él por Mishima y donde aparecía el propio escritor) Maruyama Akihiro también agota las localidades cuando se presenta. Su último gran éxito ha sido *La Marie-Vison*, obra del fallecido poeta homosexual convertido en autor de culto Terayama Shûji. A diferencia del de Mokubakan, el público que sigue a Maruyama, que ha cambiado su apellido por Miwa, son los habitués de los teatros más elegantes de Ginza o Shibuya. Para promocionar *La Marie-Vison*, estrenada en el verano de 1994, se lanzaron unos affiches donde aparece la (el) protagonista, vestida con un traje que simula telas de araña, con un seno al aire y la cabellera desplegada, que recuerda a la Sonia Braga de la película basada en la novela de Puig *El beso de la mujer araña*.

Igualmente popular, a pesar de sus casi noventa años, el intérprete de butoh Kazuo Ohno siempre concita la atención del público, en especial cuando se presenta imitando a la Argentina, bailarina de flamenco de los años treinta.

LAS MUJERES -HOMBRE

La revista musical Takarazuka, para celebrar sus setenta años de vida, en marzo y agosto de 1994, puso en escena uno de los más resonantes éxitos de su larga trayectoria: *Lo que el viento se llevó*, basada en la novela de Margaret Mitchell, que agotó las localidades de ambas temporadas a pocas horas de salidas a la venta, con meses de anticipación. Como se sabe, esta institución teatral japonesa de gran arraigo en el gusto popular, tiene la peculiaridad de que los papeles masculinos y femeninos son interpretados exclusivamente por mujeres, así como que una gran mayoría de su público lo constituyen chicas recién salidas de la pubertad que vibran al unísono con las peripecias de escena, especialmente con las apariciones del *otokoyaku* (la actriz que interpreta papeles masculinos).

En *Lo que el viento se llevó*, que copia puntualmente vestuario, peinados y sets de la mítica película de Selznick, obviamente el plato fuerte lo constituye el personaje de Rett Butler, que en cine interpretara Clark Gable (como en la película, el personaje de Ashley Wilkes es mucho menos atractivo), y que en versión Takarazuka es el que se lleva las palmas: hay que ver sus desplantes de macho, su andar de pasos largos y sinuosos, su manera de sentarse con las piernas abiertas, enfundado en trajes impecables, peinado a la gomina, ostentando largas patillas y bigotes sexy, dirigiéndose autoritaria o cínicamente a las mujeres con voz ronca y modulada, pero maquillado..., muy maquillado, con largas pestañas postizas, ojos enmarcados en sombras violentas, labios perfectamente delineados por el rouge, en un efecto general que bien podría caer en lo perverso si no fuera porque al público japonés le resulta totalmente normal.

En julio de 1994, Takarazuka se presentó en Londres y si bien la crítica destacó

la pobreza de sus valores estéticos y la relativa torpeza de las intérpretes, no dejó de reconocer el encanto equívoco que le confieren los personajes masculinos interpretados por mujeres. Sin embargo, lesbianas y homosexuales ingleses convirtieron las presentaciones de Takarazuka en Londres en una verdadera fiesta del "orgullo gay", llenando permanentemente el teatro y participando entusiastamente desde la platea, ante el desconcierto de las actrices, que no se cansaban de repetir que en Japón Takarazuka es un espectáculo destinado a las familias. Surge, entonces, nuevamente el interrogante: ¿qué factor hace que la sociedad japonesa acepte con la mayor naturalidad la inversión de los roles sexuales? ¿Es éste un fenómeno que se circunscribe exclusivamente a la esfera del arte? ¿Qué pasa cuando examinamos de cerca la vida cotidiana?

MARICAS, TRAVESTIS, TRANSEXUALES

Okama es un término japonés acuñado hace tiempo que se refiere inequívocamente al hombre que se identifica con la mujer, al marica, aunque en sentido más amplio involucra al travesti y al transexual, al margen de sus preferencias sexuales y un poco en su relación con el mundo de la ficción y en particular el *onnagata*: los actores del Mokubakan suelen referirse a las presentaciones del *onnagata* como el "desfile de los okama", para regocijo de los espectadores. Okama implica también al homosexual, aunque de preferencia para este último se suela utilizar el término importado *homo*, que se refiere al hombre de aspecto exterior masculino que se inclina sexualmente por otro hombre.

En los últimos años ha estado circulando un nuevo término: *nyûhâfu* (del inglés *new half*), que designa al hombre que se viste de mujer, expresión derivada de *hâfu* (del inglés *half*), que designa a los nacidos de la unión de padre o madre japoneses con extranjeros, a los hijos "mixtos". *Nyûhâfu*, el nuevo *hâfu*, designa entonces al que se encuentra a mitad de camino entre el hombre y la mujer, al travesti, pero también al transexual.

Okama, *homo* y *nyûhâfu* se ha incorporado a la lengua cotidiana con tanta naturalidad, que hasta los niños entienden a qué se refieren. La televisión ofrece constantemente programas dedicados al tema, en horarios centrales, cuando la familia se reúne antes de finalizar la jornada. En uno de estos programas se invitó a participar a una media docena de travestis acompañados por uno de sus padres: después de mostrar escenas en video de un día en su vida, el animador interrogaba al travesti acerca de las dificultades que había tenido para realizar su sueño de vivir como mujer y, a continuación solicitaba la opinión del padre o la madre. Estos, invariablemente, manifestaban aceptar la elección de su hijo, aunque la madre de uno de los travestis dijo que a pesar de ello, esperaba que su hijo volviera a la vida normal y se casara, puesto que todavía no le habían amputado "aquello" (risas generales). Un padre ya sesentón, con imagen de padre típico, serio y trabajador, dijo que lo único a lo que no se acostumbraba era que su hijo, cuando lo visitaba en la casa, anduviera sin camiseta

bamboleando los senos (más risas). El padre del que había sido elegido Mister Lady en un concurso nacional de belleza, dijo que se sentía orgulloso de la belleza de su hijo, "perdón, hija", se rectificó, ante una nueva explosión de risa, seguida de los aplausos del público presente en el canal.

En otro programa se confrontó a una docena de travestis, a quienes claramente se llamaba *okama*, con cincuenta niños de escuela primaria. Cada niño tenía frente a sí un micrófono, mediante el cual podía hacer preguntas a los travestis, además de un botón que le permitía votar cuando llegaba el momento de decidir acerca de una cuestión clave que planteaba el animador. Ninguno de los niños mostró el menor rechazo por los travestis y ante la pregunta de si cuando fueran grandes les gustaría ser como ellos, de los dos que respondieron afirmativamente, uno dijo que porque le resultaba "interesante" convertirse en mujer y el otro, porque los travestis se vestían con ropas coloridas y elegantes (aplausos del resto de los niños).

Un canal comercial de Tokio organizó el concurso nacional de Mister Lady y la elección final fue transmitida por televisión desde un auditorio abarrotado de público. Unas semanas más tarde, el mismo canal televisó el certamen Miss Dandy, donde se iba a elegir a la mujer que se viste y vive como hombre más elegante de Japón, también frente a un público alborozado que festejaba estrepitosamente las peripecias del programa.

En todos los canales comerciales de Japón, algunas de las estrellas indiscutidas de los últimos años son los animadores afeminados o las animadoras masculinas, que gozan de increíble fama, sobre todo entre la juventud. Lo curioso del hecho es que a nadie le importa realmente cuál es la inclinación sexual de estos personajes, con lo cual la cuestión de si son homosexuales o no resulta totalmente irrelevante.

¿LA NATURALEZA IMITA AL ARTE?

¿Cómo se articulan la larga tradición estética de inversión de los estereotipos sexuales y la tendencia a aceptar sin juicios morales la figura del maricón o la machorra (para hablar en términos contemporáneos), con la severa vida cotidiana de trabajo que impone el Japón actual?

Un ejemplo puede echar luz sobre esta cuestión. Un profesor de francés de una universidad de Tokio comentaba en rueda de amigos, todos ellos interesados en desentrañar ciertos enigmas de la sociedad japonesa, que un día, uno de sus alumnos varones se apareció en clase vistiendo minifalda. La primera vez creyó que había sido una ilusión óptica y que lo que el alumno llevaba eran en realidad "pantaloncitos calientes", lo que no es nada raro en Japón. Pero a la siguiente clase, y esta vez sin que quedaran dudas, el alumno volvió a aparecerse en minifalda. Esta situación se prolongó durante algunas semanas, hasta que poco antes de finalizar el curso, que para el alumno significaba la graduación, el maestro no pudo contenerse y habló con él:

-No quiero entrometerme en tu vida, pero ¿por qué andas de minifalda?

A lo que el alumno respondió enigmáticamente:

-Es que estoy buscando una forma diferente de expresarme, que rompa con los estereotipos.

-Pero, ¿no crees que andar de minifalda podría perjudicar tu reputación y ser fatal a la hora de buscar trabajo, tú, que quieres ser profesor de secundaria?

El alumno evadió la respuesta con una sonrisa.

Una japonesa que estaba en la reunión de amigos del profesor de francés, opinó lo siguiente:

"Si se presenta a pedir trabajo de profesor de secundaria vistiendo minifalda, lo más probable es que lo rechacen, pero no por cuestiones morales, como ustedes occidentales podrían suponer, sino porque considerarían que no es adecuado para ese trabajo y que mejor se dedicara a otra cosa, como la actuación o algo relacionado con la vida nocturna".

El tema recordó a uno de los presentes que no es raro ver en las universidades estudiantes que, si bien no visten minifalda, andan cargados de collares y con el pelo teñido, en franca contradicción, siempre desde una perspectiva occidental, con la más elemental imagen de la masculinidad. O que muchas veces, jóvenes de aspecto varonil andan con zapatos sin talón que parecen pertenecer a la hermana: de color rosa, con piedras brillantes en la parte superior o moñitos.

"No hay duda - opinó otro de los presentes - que el concepto de masculinidad en Japón es muy diferente al de Occidente".

"En la actualidad - dijo la japonesa - parece ser que el hombre de maneras suaves y la mujer varonil son muy apreciados por los jóvenes del sexo opuesto, mucho más que los estereotipos del macho dominante y la hembra sumisa, de ahí que tengan tanto éxito en la televisión los hombres afeminados y las mujeres masculinas, y que las películas u obras de teatro con el tema de la homosexualidad estén tan de moda".

Tokio, septiembre 1994.

COMO CONTARLE LA HISTORIA DE LA PINTURA ARGENTINA A UNA VACA MUERTA

La lectura de *Suicidio ritual de don Prilidiano Pueyrredón* fue la performance que Alfredo Prior llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en julio de 1985. Dicha acción, junto con otras que posteriormente tuvieron lugar en el Centro de Arte y Comunicación y en el Centro Cultural Rojas, se inscribe bajo el título general *Cómo contarle la historia de la pintura argentina a una vaca muerta*. Los otros escritos que hasta el momento forman parte de estas reflexiones de Prior sobre la relación de los artistas con el mercado, los medios, el poder y la crítica son: *Cándido López o la pintura como inscripción siniestra*, *Los hijos de Sotheby* y *El conventillo de don Benito*.

SUICIDIO RITUAL DE DON PRILIDIANO PUEYRREDON

ALFREDO PRIOR

Sólo quien ha vivido en idilio constante con la belleza morirá en sus brazos. Los últimos instantes de los grandes maestros suelen ser tan armoniosos y exquisitos como lo ha sido toda su vida. Habiendo cuidado de rimar siempre con la poesía del Universo, estaban en todo momento a punto de entrar en lo desconocido. El "último mate de Prilidiano" aparecerá siempre en mi espíritu como la cumbre de la grandeza trágica.

La amistad que unía a Prilidiano Pueyrredón con el Brigadier General Juan Manuel de Rosas era antigua, y alta la estima en que el gran estadista tenía al no menos grande pintor.

Pero la amistad de un político es siempre un honor peligroso. Era aquel un tiempo cuando imperaba la traición y los hombres no se fiaban ni de sus parientes más próximos.

Prilidiano no era un cortesano servil, y con frecuencia se permitía la libertad de llevar la contraria a su Mecenas. Esto originó cierta frialdad en las relaciones de Don Juan Manuel y el pintor, lo cual fue aprovechado por los enemigos de éste para acusarlo

de haber tomado parte en una conspiración fraguada para envenenar al Restaurador de las Leyes. Con refinada perfidia insinuaron a Rosas que el brebaje fatal había de serle administrado en un mate que le sería preparado por el propio artista. -" Don Juan Manuel, el Prilidiano quiere hacerle el mate"- le decían.

La menor sospecha bastaba a Rosas para decidirlo a condenar a quien fuera víctima de la misma a una ejecución fulminante, y no cabía apelación posible a la decisión dictada por la omnipotencia del Restaurador irritado. El único privilegio acordado al pintor fue el honor de darse muerte por su propia mano.

El día fijado para su sacrificio final invitó a sus discípulos a tomar mate en su compañía.

A la hora convenida, los invitados se agruparon tristemente cerca del vestíbulo que antecedió al taller del artista. Cuando con la mirada recorrían los árboles del jardín, les pareció que el follaje se estremecía y que, a través de la fronda, se oían los suspiros de fantasmas sin asilo. Los fanales de piedra gris en forma de ombúes enanos, que esculpiera años atrás el mismo Prilidiano, formaban fila como centinelas a las puertas del Hades. Pero una ola de aromas a incienso y tortas fritas les llegó desde el atelier: era el aviso que se daba a los huéspedes de que podían pasar.

Uno por uno avanzaban e iban tomando posiciones. En un caballete de dimensiones descomunales se hallaba colocada la última pintura de Pueyrredón: representaba a Manuelita montando un toro blanco.

-¡El rapto de Europa!- exclamó uno de los presentes.

En un ángulo del cuadro figuraban escritas las reflexiones de un viejo monje sobre el derrumbe fatal de todo lo creado.

Los convidados fueron servidos por Prilidiano, cebador incomparable, uno tras otro. El anfitrión fue el último en apurar el contenido del mate de plata.

A continuación, como la etiqueta imponía, el más distinguido de los concurrentes solicitó la venia para examinar el servicio de mate. Prilidiano dispuso ante sus huéspedes los diversos utensilios. Luego de que sus amigos expresaran la admiración que les producían piezas tan escogidas, Prilidiano las distribuyó como otras tantas prendas de recuerdo de su camaradería.

Para él se reservó la bombilla de plata en forma de yará: -"Que nunca esta bombilla manchada por los labios de la desgracia traiga mala suerte a ningún hombre"- dijo quebrándola.

La ceremonia concluyó. Los invitados, sin poder contener el llanto, le dieron el último adiós y abandonaron la estancia. A ruego del pintor, uno, el más cercano a su corazón y el más querido de todos, se quedó para asistirlo en sus últimos momentos y cerrarle los ojos.

Despaciosamente Prilidiano se quitó el levitón punzó de ceremonia, lo plegó con cuidado sobre la alfombra y quedó en chiripá y bombachas de una candidez inmaculada. Miró con ternura el brillante filo del facón y lo saludó con estos versos exquisitos:

"Sé bienvenida,
¡Oh, espada de la eternidad!
A través de mí
Tú te has abierto camino."

Y con enigmática sonrisa, Prilidiano Pueyrredón entró en lo desconocido.

Buenos Aires, julio de 1985.



HAGOROMO: PLUMAS PARA EL TEXTO*

HAROLDO DE CAMPOS

Toda civilización cumplida tiene un proyecto general de belleza. Este proyecto puede apreciarse en el más humilde artefacto cotidiano - en una pieza de mobiliario o en un utensilio de mesa - y en los más altos artefactos de la mente - obras de arte visuales, sonoras o verbales, para ceñirnos al campo de la cultura artística. En este sentido, que implica también el de una tradición viva - que no debe ser tan sólo conservada sino también continuamente vivificada - podemos afirmar que la civilización japonesa nos ofrece un proyecto general. Desde la estructura interna de una casa - que anticipa la ortogonalidad nítida y despojada de Mondrian - hasta lo positivo-negativo de un jardín reducido a la antilocuencia extrema de arena y piedra; desde los objetos sucintos que establecen la demarcación del ambiente de convivencia diario - vasos, lámparas, *tatami* (esteras) - hasta los accesorios de una ceremonia de té (donde el rito preside la función y la delinea); desde la brevedad de alta tensión verbal de un *haikai* hasta el teatro *nô*, limitado a lo esencial escénico, donde la acción en todo momento se niega a la acción y un código estricto de gestos suprime la redundancia - un simple movimiento de abanico basta para indicar la muerte del personaje: eidética del drama, sin demagogia y sin parafernalia.

En Occidente, el *nô* ha interesado no sólo a orientalistas del talento de un Arthur Waley (*The Nô Plays of Japan*) o de un Noël Péri (*Cinq Nô*), sino a artistas de la estatura de Yeats o Ezra Pound. Yeats se valió del esquema formal del *nô* para desarrollar su propia experiencia teatral ("*At the Hawk's Well*") sobre las fábulas irlandesas; Pound, basándose en los trabajos del lingüista Ernest Fenollosa (uno de los pocos occidentales capacitados para participar de un coro de *nô*), recreó en inglés varias piezas, entre ellas

* En A operação do texto, Editora Perspectiva, Coleção debates, São Paulo, 1976.

Hagoromo (*Certain Noble Plays of Japan*, 1916; texto republicado con introducción y comentarios, en *The Translations of Ezra Pound*, 1953).

Desde el punto de vista de la estructura y del texto es impresionante la modernidad del *nô*. Algo del teatro mental de Mallarmé (*Igitur*), del teatro "sintético" más planeado que realizado de los futuristas, de la "síntesis teatral abstracta" imaginada por Kandinsky, o incluso de ciertos postulados de la dramaturgia de Brecht. Pound vio en él la posibilidad de un "poema largo, imaginista o vorticista", anotando: "Los japoneses que produjeron el *haikai* también crearon el *nô* (...) En el mejor *nô* la pieza entera se cataliza en torno de una imagen" (cf. Earl R. Miner, "Pound's debt to Japan", *The Pound Newsletter*, 6, 1955). En la teoría vorticista (movimiento liderado por Wyndham Lewis y E.P. en la década de 1910, contraparte londinense del futurismo y el cubismo), el vórtice es el "punto de máxima energía", y no será difícil comprender el alcance de la exposición de Pound, si la acompañamos con esta explicación de Donald Keene: el *nô* "es en cierto sentido el equivalente amplificado del breve *haikai*, presenta sólo los momentos de mayor intensidad, como si sugiriera el resto del drama" (*Japanese Literature*). "Al igual que el *haikai*" - continúa Keene - "el *nô* tiene dos elementos, sirviendo el intervalo entre la primera y la segunda aparición del danzarín principal como el corte en el *haikai*; el auditorio deberá suplir el lazo entre ambos". Lo que Pound expresa con la idea de "imagen unificadora", un verdadero proceso de montaje ideográfico, desarrollado por él a lo largo de los años siguientes en la arquitectura monumental de *Los Cantos*. Pero no sería necesario argumentar mucho para transponer, en términos de una estética actual, una teoría del *nô*. Zeami Motokiyo (1363-1443), la principal figura en la historia de este teatro, explica así el arte del *nô*: "Lo que mantiene las partes unificadas es la mente. Esta no debe quedar expuesta al auditorio. Sería como dejar a la vista las cuerdas de un fantoche. La mente debe convertirse en los hilos que unen todos los poderes del arte". (*Anthology of Japanese Literature*, compilada por D. Keene).

En nuestra lengua, hay un trabajo sobre *nô*, publicado en 1954 en Tokio por el escritor portugués Armando Martins Janeiro. Es una edición muy bien cuidada gráficamente, que reproduce el texto original de *Kantan*, y que incluye, además de la traducción de esta pieza, las de *Yuki* y *Hagoromo*, así como una informada y actualizada introducción¹. Como no sabía japonés, el autor se valió de la colaboración de Yoshimoto Okamoto y de la versión literal de Oshima Akiko, y consultó además las principales versiones existentes, en inglés y francés. El texto, respetable como documento, no se propone evitar ciertos *clichés*, y carece de una preocupación creativa, a la manera de Pound. Compárese (de *Hagoromo*):

¹ Armando Martins Janeiro, *Nô*, Tokio, 1954 (edición de 250 ejemplares numerados). Posteriormente el mismo autor editó *O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonês*, Lisboa, Portugal Editora, 1967, importante estudio comparado, en el cual incluyó las piezas ya mencionadas, agregando otras tres versiones (*Aoy no Uye*, *Sumidagawa* y *Kikujido*).

*E este formoso manto
Pendurado no ramo do pinheiro? Vou ver de mais perto.
Que cor belíssima! E que fragrância!*

con:

*All these are no common things,
nor is this cloak that hangs upon the pine-tree.
As I approach to inhale its colour,
I am aware of mystery.
Its colour-smell is mysterious.*

Donde Janeiro presenta una situación estilística tradicional (agravada por una inversión - *formoso manto*, un superlativo enfático - *belíssima*, y un sustantivo forzado - *fragrância* en lugar de perfume o aroma), Pound aplica una "sinestesia" - color-aroma -, preparada por *inhale its colour*, lo cual da toda la atmósfera mágica del encuentro del pescador con lo divino (el *hagoromo*, o manto de plumas de una *tennin*, ángel femenino o, más apropiadamente, ninfa de la luna en la obra). Nótese que las traducciones de *nô* no son de ningún modo un *hit* poundiano. En ese entonces E.P. apenas estaba comenzando con sus estudios de ideograma (a través del chino), y debía atenerse a los manuscritos de Fenollosa sin consulta al original, lo cual limitó su posibilidad de interpretación y elección. Hugh Kenner, justamente porque esas traducciones tienen "poco de Pound", las coloca muy por debajo de las traducciones de poesía china que forman la serie *Cathay*, y cuya culminación son las más recientes *Odes* (*The Classic Anthology defined by Confucius*, 1954)². Si el texto original autoriza o no el particular hallazgo poundiano considerado en el ejemplo, es algo que no me parece decisivo, pues estoy persuadido de que la *Gestalt* general del *nô* no sólo justifica, sino que exige este tipo de tratamiento de reinención. Donald Keene, al abordar la problemática de la traducción del *nô*, habla de la alternancia de trozos "en una prosa muy cercana al diálogo de la época" con la poesía de las partes cantadas, de extraordinaria complejidad y dificultad. Destaca el papel del lenguaje "rico en alusiones y juegos de palabras", resaltando particularmente la función de las *pivot-words* (*kakekotoba*), cuyo equivalente occidental serían, ni más ni menos, las palabras-valija de Lewis Carroll (*galumphing*) y Joyce (*silvamoonlyke*), - de nuestros Oswald

² Nota para esta edición: En un libro reciente, *The Pound Era*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1971, Hugh Kenner desarrolla el argumento, comparando las versiones de poemas chinos (*Cathay*) con las de las piezas *nô*, adaptadas por E.P. a partir de glosas en prosa, y que no le exigieron los mismos "prodigios de recreación". Observación iluminadora: Mary Fenollosa, la viuda del filósofo y orientalista americano, confió al joven Pound, en 1913, los manuscritos de su marido, no porque Pound tuviera una formación curricular de sinólogo o japonólogo, sino simplemente - destaca Kenner - por la pericia revelada por E.P. en sus poemas "imagistas" (incluido el después famoso "In a Station of the Metro"), que congeniaban con la poética japonesa.

de Andrade (*tombandalho*) y Guimaraes Rosa (*turbulindo*), para dar ejemplos más cercanos. Keene analiza la expresión *semukata nami*, que significa "sin esperanza". Agregando la sílaba *da* al último término, se obtiene *namida* (lágrimas), juego que permite, en la obra *Matsukaze*, la evocación de una imagen femenina simultáneamente "desesperada" y "en llanto", a partir de la propia materia prima verbal. Por otra parte, la "sinestesia" como recurso no es ajena a la poética japonesa. En un *haikai* de Bashô, citado también por Keene:

umi kurete/ kamo no koel honoka ni shiroshi
the sea darkens / the cries of the seagulls / are faintly white

la impresión sonora de los "gritos de gaviotas" se funde con la visual ("vagamente blancos")³.

"Por detrás de ciertos ideogramas de los *Analectos* de Confucio, Arthur Waley vio a un sabio, bordado en un tapiz, exponiendo el Camino:

The Master said, Who expects to be able to go out of a house except by the door?
How is it that no one follows this Way of ours?

y Pound una persona viva, hablando con sentido práctico:

He said: The way out is via the door, how is it that no one will use this method?"

Así, casi a la manera de una parábola, plantea Hugh Kenner el problema de la traducción-documento (convencional) por un lado y el de la traducción-reinvención (creativa) por el otro (en este caso, se trataba de "desconvencionalizar" el texto, generalmente solemnizado por los intérpretes, devolviéndole a tal fin la agilidad del modo coloquial). Problema, que según mi modo de ver, se resolvería con el trabajo en equipo, en un verdadero *laboratorio de textos*, que reuniera al mismo tiempo al especialista en lengua y al artista-creador (de ser posible también iniciado en el idioma del original a recrear)⁴.

Aunque no retomó sus traducciones de literatura japonesa, y se dedicó exclusivamente a la china, Pound nunca dejó de recordar la impresión que le había causado aquel primer contacto, vía Fenollosa, con el teatro *nô*, que ya entonces juzgaba "incuestionablemente una de las grandes artes del mundo". En los *Cantos Pisanos* (1948), la ninfa del *hagoromo* comparece, superponiendo su imagen a las de aquellas ninfas del plenilunio del *Paradiso* dantesco ("*Quale nei plenilunii sereni/ Trivia ride tra le ninfe eterne*"; esto es, Diana/Trivia, entre las ninfas eternas/estrellas, riendo luminosamente en los plenilunios serenos; Par., XXIII, 25-26):

"With us there is no deceit"
said the moon nymph immacolata
Give back my cloak, hagoromo.
(Pisan Cantos, LXXX)

³ Propongo en portugués: *marescuro / gaivotas: gritos / vagamente brancos*

⁴ Trato el asunto con mayor detenimiento en "Da tradução como criação e como crítica", *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967.

Cuando traduce las *Trachiniae* de Sófocles (*Women of Trachis*, 1954) - en lenguaje coloquial y *slang*, con momentos de super-poesía entremezclados, el fluyente *cantabile* de los coros - Pound dedica esta recreación al poeta Kitasono Katsue (director de la revista de vanguardia VOU), con la significativa sugestión de que fuese ofrecida al conjunto Minoru de *nô*, en caso de que éste se dejase persuadir para integrarla a su repertorio ...).

"Hagoromo", en especial, es un texto que me parece tallado - incluso como intriga - para atraer la mente poundiana. Paul Arnold (*Le Théâtre Japonais*) aclara: "*Hagoromo* es una amalgama de acción sagrada - un rito celestial traído a la humanidad como señal de alianza, y de acción humana - la malicia del viejo pescador". Algo de las artimañas de Ulises, que se aseguraba monedas en sus divinos morrales, subraya la figura del pescador Hakuryo, que impone a la ninfa de la luna sus condiciones, bajo pena de reducirla al exilio en una "tierra sombría", antes de devolverle "el manto de plumas" que ha encontrado. Desalienación, u hominización que hace pasar lo maravilloso por la criba de lo pragmático. Todo serenamente y, por fin, con reconciliación, sin las aflicciones del periplo homérico o el rencor de Prometeo. Humor claro, desenvoltura coloquial (las intervenciones del pescador), que alternan con el lirismo imagista del mejor quilate (los lamentos y las palabras de la ninfa). Entre ambos, el poder ético y moderador o poético-puntillista del coro.

El *kanji* (ideograma) de *hagoromo* se compone de dos pictogramas superpuestos. La parte superior, *ha* (de *hane*, pluma), reproduce dos alas, en sintético trazo, fácilmente reconocibles. La parte inferior, *koromo* (vestido, con mutación fonética a *goromo* en el término aglutinado), sugeriría, según Vaccari (*Pictorial Chinese-Japanese Characters*), a una persona en el momento de vestir sus ropas. Explicando el esquematismo con que son evocados los objetos en una escena de *nô*, Paul Arnold comenta: "El japonés está habituado a este ejercicio de estilización, en el cual se inspira su escritura de base jeroglífica".

La vocalización del *nô*, acompañada de la percusión del *tsuzumi* (tambor con forma de ampolleta), suena sumamente moderna al oído occidental. El *Sprechgesang* (canto hablado) de Arnold Schoenberg, casi seis siglos *avant la lettre* ... Toshiro Mayuzumi, exponente de la música japonesa de vanguardia, ha aprovechado material del teatro *nô* para sus experiencias. Así, en 1957, en el Estudio de Música Electrónica de la Radio NHK de Tokio, realizó una composición sobre *Aoi no Uye*, utilizando el material vocal original y sustituyendo las puntuaciones de flauta (*fue*) y diversas percusiones por sonidos electrónicos, empleados "con escrupuloso respeto por la tradición". Tuve oportunidad de escuchar un fragmento de esta seductora composición en el II Concierto de Música Experimental (Concreta/Electrónica/Exótica), organizado en París, junio de 1959, por Pierre Schaeffer y su grupo de la Radio Televisión Francesa.

MONTAJE

En 1969, el poeta Paulo Leminski se presentó ante mí, desde Curitiba, con el texto japonés de Hagoromo. Yo había conversado (¿antes de esto o fue después?) con Jacques Roubaud, sobre un proyecto de traducción paralela - en portugués o en francés - de una pieza de teatro *nô*, dentro de los criterios de traducción/reinvención de textos ideográficos, que expuse en mis trabajos sobre poesía japonesa y china (hoy publicados en *A Arte no Horizonte do Provável*). El proyecto todavía no fue llevado a cabo. Pero me apliqué, a modo de prueba-instigadora, a reimaginar en nuestra lengua el fragmento final de "Hagoromo". Me zambullí en el texto con lupa y diccionario, intentando captar "empáticamente" los armónicos (acordes) visuales del original y liberarlos en nuestra lengua. Aquí va, pues, bajo la forma de un montaje, una comparación entre los resultados obtenidos en mi versión "hiper-poundiana" (hablo en términos de radicalización del método) con el mismo pasaje en las versiones de Fenollosa/Pound y Armando Martins Janeiro.

Fenollosa/ Pound (el fragmento está presentado como prosa - tipografía de corrido - en *The Translations of E.P.*):

Semi-Chorus

Many are the joys in the east. She who is the colour-person of the moon takes her middle-night in the sky. She marks her three fives with this dancing, as a shadow of all fulfilments. The circled vows are at full. Give the seven jewels of rain and all of the treasure, you who go from us. After a little time, only a little time, can the mantle be upon the wind that was spread over Matsubara or over Ashitaka the mountain, though the clouds lie in its heaven like a plain awash with sea. Fuji is gone; the great peak of Fuji is blotted out little by little. It melts into the upper mist. In this way she (the Tennin) is lost to sight.

Armando Martins Janeiro :

*Os cabelos de flores coroados
As mangas do vestido celeste flutuam
Nos movimentos da dança do Nascente.
Dançou muitos bailados,
Nunca vistos bailados do Nascente.
O nome da Fada celeste é Senhora da Lua.
Na décima quinta noite
Atingiu o símbolo da Perfeição
Irradiando na sua luz*

*O esplendor da Sabedoria.
Os votos estão cumpridos
E o país solidamente fundado e em paz
Rico dos Sete Tesouros
Que por favor da dança sagrada
Caíram sobre a terra.
Mas eis que as horas passaram
E o manto de penas flutua,
Primeiro sobre os pinherais de Miho,
Depois sobre as nuvens das Ilhas Flutuantes,
Sobre o Monte de Ashitaka e sobre o cimo
[esfumado do Monte Fuji,
Torna-se indistinto
No espaço de céu azul
E da vista se perde.*

Haroldo de Campos (la espacialización del texto pretende, por un lado, responder a la visualidad de la escritura ideogramática; por otro, coreografiar la danza propiciatoria de la *Tennin* - exigida por el pescador, como "rescate" para la devolución del *hagoromo* -, y la final ascensión de la ninfa lunar a los cielos, en las alas del "manto de plumas"):

(Comentario de Paul Arnold: "El intérprete de *Hagoromo* no se eleva en los aires, evidentemente. Basta un gesto convencional para que el espectador comprenda su ascensión")

*Muitos são os jogos do Nascente
Muitos são os júbilos do Nascente*

*Quem se chama Pessoa do Palácio da Lua
Na décima quinta noite culmina:
Plenilúnio
Plenitude
Perfeição*

Cumpriram-se os votos circulares:

*Espada e alabarda guardam o país
O tesouro das sete benesses
Chove
Profuso
Na terra*

*Passa-se agora o tempo:
O celeste manto de plumas está no vento*

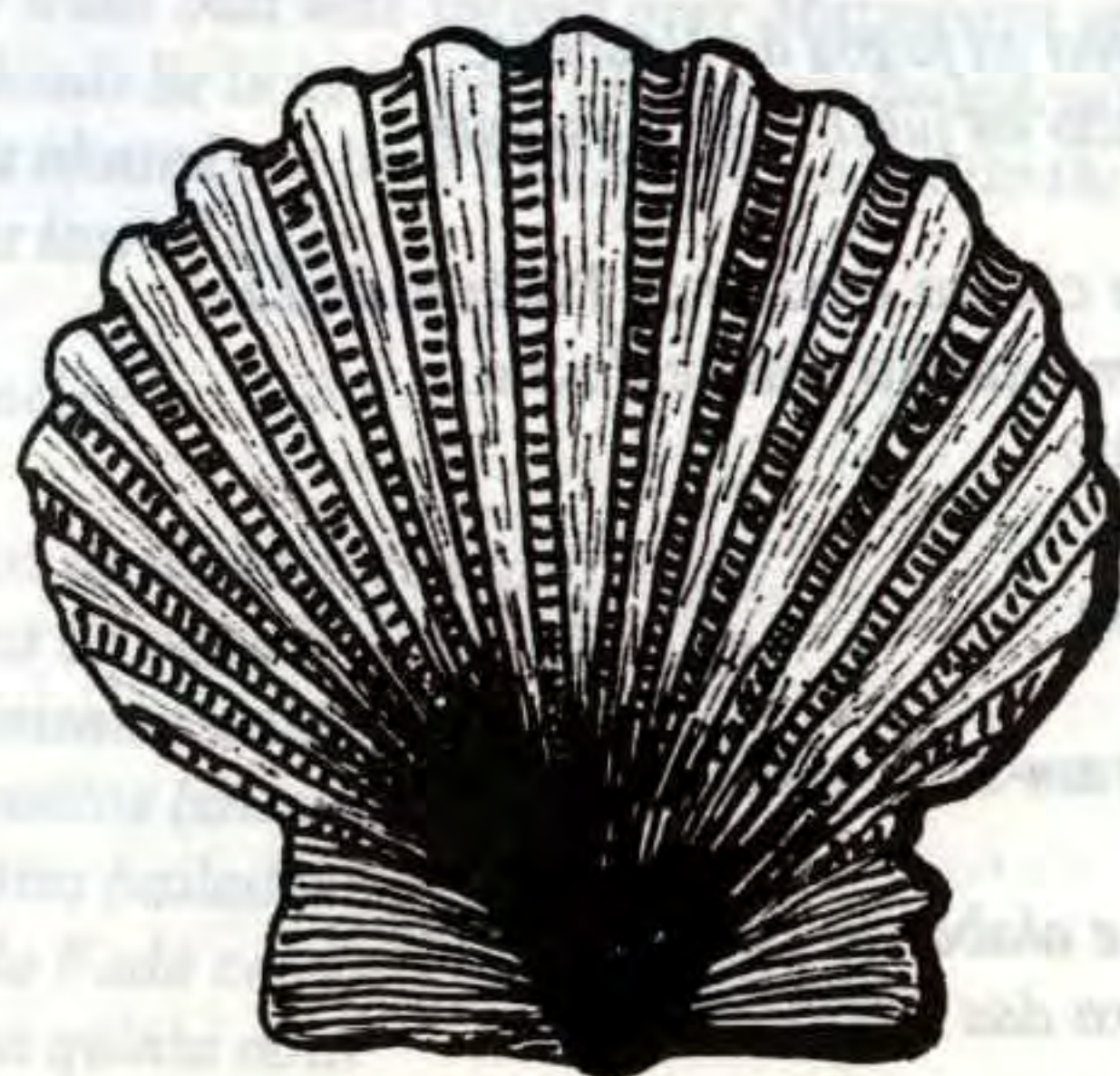
*Sobre o pinheiral de Miho
Sobre as Ilhas Balouçantes
Sobre o monte Ashitaka
Sobre o pico do Fuji*

flutua

*Excelso
Dissolvido no céu do céu*

*Esfuma-se na névoa
E a vista o perde*

Traducción del original portugués: A.S.



HAGOROMO

Es una pieza de teatro noh que se representa tercera (*sambanme-mono*) en la jornada. Su acción transcurre en la playa de Mio, en la bahía de Suruga. Una leyenda cuenta que allí un ser celestial femenino (una ninfa *tennyo*) había dejado colgado de la rama de un árbol su vestido de plumas (*hagoromo*) y, sorprendida por un pescador, se vio obligada a satisfacer sus requerimientos -que en la versión popular eran casarse con él y dar a luz a un hijo - para poder recobrar su ropaje y retornar finalmente al cielo.

La primera en hacer una versión de esta obra, en una lengua occidental, fue Judith Gautier (hija de Théophile). Sin haber recorrido Oriente había escrito un diario de viaje por esas tierras, y desde pequeña había estudiado la lengua con un chino al que habían metido en la cárcel, y por quien su padre, apiadado, pagó la fianza, empleándolo luego como tutor de su niña, y que tan estrechamente conectado estaba con la casa que era conocido por todos como "el chino de Théophile Gautier". En 1863, tras cuatro años de estudio, Judith publicó un volumen de traducciones de poemas chinos antiguos y modernos, y cinco años más tarde, una novela china. Su mayor éxito teatral fue una tragedia japonesa, "El vendedor de sonrisas", representada en el Odeón en 1880. A ésta le siguieron una serie de dramas japoneses y chinos con nombres como "La hija del paraíso", "La geisha y el rey", "Princesa del amor" y "La túnica celestial", su recreación de *Hagoromo*.

La versión que se presenta está basada en la de Arthur Waley (*The Nô Plays of Japan*, Charles E. Tuttle. First Edition 1921 by Unwin, London. Third Printing, 1981).

HAGOROMO

ZEAMI

Personajes:

Hakuryo (un pescador)

Ninfa celestial

Otro pescador

Coro

Pescador:

Recios los gritos de los remeros,
que a través de las rutas dominadas por la tormenta
avanzan hacia el mar por la bahía de Mio.

Hakuryo:

Soy Hakuryo, el pescador. Mi casa queda por los pinares de Mio.

Ambos:

Repentinamente mil colinas fueron cubiertas por las nubes.
Sólo la luna splende en su torre.
En la playa y los pinares, la serenidad de la primavera.
Sobre las olas, la bruma.
Nuestras torpes almas son incapaces de alcanzar la superior belleza.
Por los caminos de montaña bajé hacia el mar de Kiyomi.
Los pescadores han dejado sus botes en la playa, esperan la primavera,
la calma matinal de la bahía silenciosa.

(El segundo pescador se retira y se ubica cerca del director del coro y no toma ya parte en la acción)

Hakuryo:

Avanzo hacia el pinar. Música en el cielo, fragancia sobrenatural que impregna todo. Cosas inusuales, como este bello manto que cuelga de un pino. Me aproximo a él. Forma embriagante. Lo tomaré y lo mostraré a los de mi casa.
Será nuestro tesoro.

(Da cuatro pasos hacia el pilar del waki llevando el manto de plumas)

Ninfa: *(Entrando desde el cortinado hacia el final de la galería)*

¡Detente! Ese manto es mío. ¿A dónde vas con él?

Hagoromo

Hakuryo:

Lo he encontrado y me lo llevo.

Ninfa:

Es el manto de plumas que ningún mortal puede vestir. Colocálo de nuevo donde estaba.

Hakuryo:

¿Por qué no habría de tomarlo? Será un tesoro en la tierra, una maravilla para los hombres por venir. No te lo devolveré.

Ninfa:

¿Cómo emprenderé los caminos del aire sin él, cómo ascenderé al cielo, mi morada? Devuélvemelo.

Hakuryo:

Tu lamento no me conmueve. No te lo daré.

(Se aleja)

Ninfa:

Indefensa, como un pájaro sin alas.

Hakuryo:

En la impura tierra te hundes.

Ninfa:

Sólo desesperación.

Hakuryo:

Cuando ella comprendió que él había decidido quedárselo...

Ninfa:

La fortaleza derrumbándose.

Hakuryo:

No hay auxilio de nadie...

Coro:

Su tocado, enojado con lágrimas, las flores se marchitan y pierden su color.
Doloroso de ver, cinco veces las señales de la enfermedad
corrompen la forma del ser celestial.

Ninfa:

Las planicies del paraíso veo, pero las rutas están ocultas.
El sendero, perdido.

Coro:

Envidiadas nubes, caminar para siempre y libre por el cielo que fue mi hogar.
Se apaga más y más en mis oídos la voz de Kalavink.
Dichosas ocas que retornan por los caminos del cielo.
Ah, las veloces cigüeñas de la bahía que vuelan en círculos.
Y hasta el viento, porque en el cielo sopla, me causa envidia.

Hakuryo:

Te veo tan apenada, que te devolvería tu manto.

Ninfa:

Dámelo.

Hakuryo:

Me han contado sobre las danzas del paraíso. Danza para mí ahora, y te lo restituiré.

Ninfa:

Con alas podré volver al cielo.

Como agradecimiento legaré una danza que el mundo recuerde.

Su armonía hace girar la torre de la luna,

Será herencia para los desdichados hombres de este mundo.

Dame mi manto, no puedo danzar sin él.

Hakuryo:

No todavía. Si te lo devuelvo no darás ni un paso, y te irás volando al cielo.

Ninfa:

Sólo dudan los mortales. En el paraíso no hay engaño.

Hakuryo:

Me avergüenzo. Toma tu manto.

(Se lo entrega y ella lo toma con las dos manos)

Ninfa:

La dama celestial viste su atavío,

danza Contornos del Arco Iris o Túnica de Plumas.

Hakuryo:

Flota la túnica celestial.

Ninfa:

Como una flor húmeda de lluvia, la manga...

Hakuryo:

La primera danza ha concluido.

Ninfa:

¿Y ahora qué bailaré ?

Coro:

¿La danza de Suruga, con música del Este?

Como fue por primera vez danzada.

(La ninfa danza, mientras el coro entona un antiguo canto shinto).

"¿Por qué llamamos eterno y sin límites, al cielo del paraíso?

Dos dioses hace mucho llegaron y lo levantaron, encerrándolo dentro de diez lados, al medido mundo de los hombres;

pero sin límite alzaron el arco del cielo, y lo describieron como eterno y sin fin".

Ninfa:

Así es el palacio de la Madre Luna: en las paredes, hachas de jade.

Coro:

Con blancos vestidos, con negros vestidos,
tres veces diez damas aladas

en dos rangos divididas,

tres veces cinco para la menguante, tres veces cinco para la luna creciente,
y una celestial señora cada noche

que cumple el ritual asignado.

Ninfa:

También yo me cuento entre ellas,

como lunar dama del cielo.

Coro:

"Mío es el fruto del árbol de la luna, aunque haya venido encarnada al Este,
morando entre la gente de la tierra, dándoles el regalo de la música,
la danza de Suruga.

Ahora sobre la tierra se extienden las nieblas de la primavera.

¿Quién sabe, salvo en los valles de la luna,

que el árbol celestial ha florecido?

Esto no es el paraíso, pero hay belleza.

Sopla, viento, sopla y levanta murallas de nubes.

¿Hay algo más hermoso?

¿Por qué habría de ser el cielo extraño a los hombres; acaso no somos
hijos de los dioses,

aquí, sin las paredes del templo enjoyado,

nacidos donde ninguna nube empaña a la luna,

en esta tierra?"

Ninfa:

La canción del Este suena acompañada por varios instrumentos.

Arpas, cítaras, flautas se oyen más allá de las nubes.

El sol tiñe la escena de rojo desde la ladera del monte Sumeru.¹

Verdes, las islas; gira un pimpollo de nieve agitado por salvajes vientos.

(Concluida su danza, une sus manos en un gesto de plegaria)

NAMU KIMYO GWATTEN-SHI

A ti, Monarca de la Luna, gloria y alabanza, hijo del Omnipotente

Seishin.

Coro:

Es una danza del Este.

(Ella danza tres de las cinco partes de la danza llamada "Yo no Mai", la Danza Inicial)

Ninfa:

Estoy ataviada de cielo, en el vacío azul del paraíso.

¹ Sumeru es la montaña más grande en el centro del universo. Su ladera oeste es de rubíes, la sur de piedras verdes, la este de piedras blancas (...)

Coro:

Ahora está vestida con bruma, la bruma de primavera.

Ninfa:

La falda del ángel, a derecha e izquierda.

(Girando de un lado a otro)

La falda cruje, las flores se inclinan, las mangas aladas se arrastran.

(Ella danza "Ha no Mai" la Danza Rota)

Coro:

Ha bailado muchas danzas, que no han sido aún contadas, las danzas del Este. Y ahora ella, cuya belleza es la de una joven luna, refulge sobre nosotros en el cielo de medianoche, la décimoquinta noche, la del haz de rayos de la perfecta realización, el esplendor de la Verdad. Los votos se han cumplido, y la tierra donde vivimos, rica con sus Siete Tesoros, gracias a la danza se impregnó con un don del Paraíso.

Pero, según pasan las horas, el manto celestial de plumas que ondeaba sobre el pinar de Mio, va más allá de las Islas Flotantes, cruzando los pies de las nubes, y vuela sobre la montaña de Ashitaka y el alto pico del Fuji. Muy tenue su forma, confundida con la neblina del paraíso. Ya fuera del alcance de nuestra vista.

Versión: A.P y A.S.

LA CIVILIZACION DEL JAPON CONTEMPORANEO: el discurso de Natsume Sôseki de 1912 y sus advertencias sobre los efectos de la modernización en Japón*

AMALIA SATO

"En la sala, los rostros de los estudiantes y del disertante resultaban parejamente indistintos, lo cual tornaba todo levemente místico. Algo así como masticar un emparedado de jamón en la oscuridad."
(Sanshiro, novela de Sôseki de 1912)

"Debo confesar que poder establecer mis propias normas significó un nuevo comienzo, que me ayudó a hallar lo que consideré debía ser la tarea de mi vida. Resolví escribir libros y decirle a la gente que no necesitaba imitar a los occidentales, que correr ciegamente tras otros como lo hacían sólo les provocaría una enorme ansiedad. Si podía explicárselo con pruebas firmes, ello a la vez me daría placer y los haría felices. Esto era lo que deseaba cumplir." (Mi individualismo, discurso de 1914).

Natsume Sôseki (1867-1916) es, sin duda, aún hoy, el escritor de Meiji más popular entre los japoneses. Cotidiana imagen en el billete de mil yenes, la difusión de su obra se vio favorecida con la publicación de su producción completa en los años de la segunda posguerra, cuando caducaban sus derechos de autor.

A esta altura de la voluminosa crítica a él dedicada, numerosos son los *clichés* sobre su persona, y hay una imagen elaborada que se respeta como modelo de gran intelectual sólo comparable a otro gran pensador, su contemporáneo Ogai.

¿Qué carrera cumplió Sôseki? A una torturada infancia -rechazado por sus padres viejos primero, y después nuevamente adoptado como nieto, ignorante y confuso de su origen hasta que una criada lo informa de la verdad- siguieron una brillante trayectoria estudiantil y su graduación como profesor de literatura de la Universidad de Tokio. Luego, tal como lo exigía la carrera por la occidentalización, el impecable dominio de una lengua extranjera, el inglés en su caso. Como recompensa, un iniciático viaje a Londres, ya casado y con un segundo hijo en camino. Acontece entonces su inexplicable (para el sistema) desilusión respecto de los valores de Occidente. A su regreso, acatando la responsabilidad social que había significado haber salido de su patria con un sentido misional nacional, cumplió rigurosamente con tres años de

* Publicado con autorización de Temas de Africa y Asia 3, Sección de Asia y Africa. UBA.

docencia en la célebre cátedra de literatura inglesa en que lo precediera Lafcadio Hearn. A los cuarenta años, renunció a los logros curriculares en el medio académico y se empleó como crítico literario en el diario *Asahi Shinbun*, dedicando sus últimos diez años a la febril gestación de su obra. En 1907 rechazó una invitación del ministro Saionji Kinmochi, y en 1911 hasta declinó el honor del doctorado en Letras ofrecido por el Ministerio de Educación.¹

Invariablemente, y ya por parte de sus contemporáneos, cualquiera de sus elecciones que hubiera sido considerada un desvío de lo juzgado aceptable o conveniente para un ascenso social fue calificada de excentricidad, y así Sôseki, tempranamente y a raíz de un comentario desubicado de otro becario en ocasión de su depresión londinense, fue catalogado como desequilibrado.²

La estadía en el extranjero fue sin duda una experiencia traumática: muchas veces declararía su decepción por los efectos de los valores mercantilistas del capitalismo inglés, según se revelaban en escenas dickensianas. También "fuera de escala", tomó conciencia de las diferencias raciales y hasta sintió vergüenza por su cutis picado de viruelas. Pero su crisis depresiva no era oportuna para la triunfalista política del momento, a la que le resultaba más sencillo suponerlo loco antes que indagar por los motivos de su fragilidad psíquica. El mismo dejaría constancia escrita de su conciencia sobre la percepción ajena en *Bungakuron* (*Un ensayo sobre literatura*, 1907): "Los ingleses decidieron que yo debía de haber sufrido una postración nerviosa. Un japonés escribió a mi casa diciendo que me había vuelto loco. Estoy seguro de que no había malas intenciones en lo que estas inteligentes personas decían. Sólo lamento haber fallado en expresarles mis gracias, y esto, por culpa de mi usual ineficiencia. Se informó que había quedado en un estado de postración nerviosa, inclusive tras mi regreso a Japón, y que estaba totalmente fuera de mis casillas. Punto en el que coincidían hasta mis parientes. Y si hasta ellos estaban convencidos, creo que yo, el tema de sus observaciones, no debería gastar saliva en discusiones. Sin embargo, cuando tomo conciencia de que, gracias a mi postración nerviosa y locura, he sido capaz de escribir *Yo soy un gato*, publicar *Flotando en el espacio* y presentar *Jaula de codornices*, me parece que debo expresar profunda gratitud a mi postración y locura. Salvo una que otra circunstancia personal, imagino que éstas me acompañarán mientras viva. Espero publicar otros libros como los citados, a condición de que no se modifique mi estado, y fervientemente rezo para que mi postración nerviosa y mi locura no me abandonen por largo tiempo".

Revisando las reseñas biográficas, se comprueba cómo persiste la tendencia a

1. Su maestro de inglés, James Murdoch, lo elogia en esta ocasión diciendo que posee una columna vertebral moral (*tokugiteki sekizui*), expresión que quedó incorporada al vocabulario japonés.

2. Sôseki confesaba, sin hipocresía, haber sufrido durante su estadía de dos años en Londres, ante todo por la concreta miseria a la que lo condenaba el magro estipendio que recibía del gobierno japonés, lo cual le impedía acceder a buenos cursos o siquiera, si lo hubiera deseado, alternar en los salones con sus compatriotas diplomáticos o comerciantes. Lo único rescatable fueron sus lecciones con una autoridad en Shakespeare, el Dr. William James Craig. Por lo demás, se veía como "un perro perdido en medio de una manada de lobos".

considerarlo un individuo congénitamente predispuesto a la melancolía, el sufrimiento y la "demencia". Como en Kato Shuichi, quien nos pinta un Sôseki más digno, a juzgar más por sus palabras de médico, de una ficha clínica que de una consideración como intelectual.³ Menos limitado es el juicio de Oketani Hideaki, para quien "hay un punto crucial en el que su propio miedo existencial se cruza con el camino del cambio de un Japón lanzado a la modernización, siendo en Londres donde su abatimiento nervioso y su desilusión se acrecentaron al comprobar que lo falso de la modernización de Meiji existía en su propio ser individual". Pero esta opinión es una excepción en medio de un interminable repertorio de escritos que insisten en anteponer al aprecio del ácido pensador, una dolorida estampa familiar a la que contribuyen el testimonio de hijos y nietos recogidos con puntilliosidad probatoria. Todavía hoy, intelectuales de la talla de Etô Jun, Kosaka Susumu o Hiraoka Toshio indagan en sus escritos para develar quién fue su amor secreto o para discutir sobre un posible final de su novela inconclusa, obsesionados por atrapar una silueta conflictuada y sentimental.⁴

El reflejo crítico en su obra de los tiempos de ese Meiji tardío que lo preocupaba va acompañado por un claroscuro en su narrativa, la cual si bien se inicia con un tono humorístico se va tomando desencantada, con personales agonías en medio de conflictos surgidos de vertiginosas modificaciones axiológicas.⁵ Después de *Yo soy un gato* (*Wagahaiga neko de aru*, 1905) y *El joven mimado* (*Botchan*, 1906), con sus tiernas anécdotas de la vida de maestros de escuela en ambientes mediocres, en novelas como *Y luego* (*Sorekara*, 1909) o *Sentimientos* (*Kokoro*, 1914), desarrollará los padecimientos de "enfermos de la civilización" en triángulos amorosos donde el sufrimiento ético llega a considerar al amor romántico como un terrible daño en medio de un mundo emocional en crisis. Pero, además de su observación agudísima de la modernidad en su obra de ficción, Sôseki antes y después de publicar *Kokoro*, pronunció tres críticas conferencias, las cuales no han merecido demasiada atención. Así, en una reciente antología crítica sobre toda su obra (Ed. Kinseido, 1987), no se les dedica ningún estudio. El único llamado de atención es de Thomas Rimer.⁶ "Uno de los documentos clave sobre el complejo tema del lugar de Japón en el mundo moderno puede

3. Aunque vivió mucho más que Shiki (Masaoka, su amigo poeta), Sôseki no era un hombre saludable, sufrió de depresión o de "debilidad nerviosa" -como él decía- a lo largo de su vida. Su primer ataque ocurrió a los 20 años. Buscó cura en un templo haciendo meditación Zen en Kamakura en 1894, y al año siguiente abandonó su trabajo de docente en Tokio y fue a Matsuyama. Otro ataque lo sufrió en Londres. Y otros en 1912 y 1913, durante la redacción de *Kôjin*. A lo largo de sus diez últimos años sufrió de úlcera estomacal. Su primera gran hemorragia la había tenido en el templo Shuzenji en Izu y por la misma causa moriría en 1916.

4. Otros escritos psiquiátricos. Ver Chitani Shichiro, Shiozaki Yosjio, George de Vos/Hiroshi Wagatsuma, Doi Takeo, Kitayama Takashi, Ara Masahito, Yoshida Rokurô. Se le diagnostica depresión endógena (*naiinsei utsuyô*), esquizofrenia, paranoia y estados de depresión maniaco-esquizoide.

5. Sobre su narrativa Doi Takeo concluye que así como las penetrantes observaciones de Nietzsche prepararon el terreno para el psicoanálisis de Freud en Occidente, así el trabajo de ficción de Sôseki prepara el camino para que emerja el psicoanálisis en Japón.

6. *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 14, N°2, 1988.

encontrarse en su hasta hoy no traducido ensayo *Gendai Nihon no Kaika*, citado innumerables veces en las fuentes japonesas como una clásica exposición sobre los dilemas planteados por los cambios de valores sociales y espirituales de su generación". La mayoría de los estudiosos ⁷ concede a los discursos, de escasa difusión en su tiempo, ⁸ pero declamados con fervor ante auditorios de provincianos o de los futuros líderes egresados del prestigioso colegio Gakushûin, un alto valor emotivo pero poco peso ideológico, desconfiando, como Ikeda Sanae, de la agudeza metodológica y del saber filosófico de Sôseki⁹ La historia del pensamiento le esquivo un lugar a su discurso comprometido.

El discurso de 1912, *La Civilización del Japón Contemporáneo* (*Gendai Nihon no Kaika*), fue pronunciado en la provincia de Wakayama, y es una pieza oratoria de tono intimista, improvisada durante una gira que le organizara su editorial, y contrasta así con el de 1914 de enfático tono eticista, el cual es a la vez que un sinceramiento ante estudiantes de ricas familias sobre su propia formación, una desconfiada apreciación acerca del poder del dinero.

Por esos días, su antiguo maestro de inglés, James Murdoch, le envía su *Historia de Japón*, impregnada de satisfacción por los resultados de la modernización, cuando, veinte años antes, era Murdoch un descreído observador de los logros de la inicial etapa, a la que calificaba como "traducción mal hecha" de Occidente. Invertidos los juicios, es ahora Sôseki, de joven ilusionado con las posibilidades del estudio de inglés, el que ha pasado a caer en la desesperanza.

Un tono jocoso caracteriza la presentación y la primera mitad de la exposición, donde pasa revista sucesivamente al problema de la definición y al concepto de civilización en general. Este tono, que le permite una crítica velada, es deudor en mucho de la ironía inglesa, con pedagógicas citas, sobre todo inspiradas en *Los principios de la Psicología* de William James, con la noción de "corriente de la conciencia" como elemento teórico central. La vida, reducida a un esquemático flujo de conciencias, ocupa la conciencia colectiva de los japoneses con la guerra ruso-japonesa y con la alianza anglo-japonesa, y la apabulla de euforia militarista y ansiedad por compromisos con primeras potencias. De este modo, respaldado por la noción de sucesivas etapas de atención no acumulativas de un psicologismo mecanicista, da cuenta de los focos de atención de sus compatriotas.

Ya el título plantea la necesidad de una lectura meticulosa y desconfiada: *kaika* (término formado por los ideogramas «apertura» y «cambio»), y que actualmente se traduce por "civilización", tiene para Sôseki una connotación de ningún modo fundacional o valorativa pues él distinguía, de un lado, procesos móviles luego reconocidos como civilización y, de otro, bases inmóviles, inmutables, valoradas

7.V. Jay Rubin

8. Mi individualismo (*Watakushino Kozinshugi*) salió publicado en un periódico estudiantil y no se lo tomó nunca en cuenta para el debate.

9. Ikeda Sanae, que con los años sería el inventor del glutamato de sodio, el conocido ajinomoto, había sido compañero de soledades inglesas del autor.

como cultura (*bunka*). Esta distinción significaba una valoración: la civilización (*Kaika*) necesita adaptarse sin pausa, la cultura (*bunka*) se sostiene por sí misma. Satíricamente encarecía uno de sus personajes, el filósofo Dokusen, la pasividad de las estructuras mentales tradicionales:

"Tal vez la civilización occidental sea dinámica y progresista, pero está construida por hombres destinados a vivir con frustración. En la civilización japonesa, en cambio, uno no se procura comodidad con cambios externos. Su gran diferencia con la occidental estriba en su creencia de que las cosas externas no pueden modificarse. Así, nosotros no intentamos, como los occidentales, cambiar la relación entre padres e hijos simplemente porque no es de nuestro agrado. Tratamos de encontrar paz espiritual aceptando que las relaciones entre hijos y padres no pueden modificarse. Asimismo, aceptamos como son las relaciones entre esposos, amos y servidores, samurai y plebeyos. Esta es la razón por la que tenemos una peculiar visión de la naturaleza. Si no podemos visitar una región vecina a causa de las montañas, en lugar de intentar moverlas, procuramos planificar nuestras vidas según el presupuesto de que nunca podrán ser movidas. Cultivamos el estado mental que propone: "Aunque las montañas no puedan ser movidas, estaré satisfecho". La esencia de lo que digo está tomada de los zenistas y de los confucianistas" (*Yo soy un gato*).

También el empleo de *Seiyô* (Occidente) y *Seiyôjin* (occidentales) tiene un matiz valorativo (el despectivo para occidental es *gaijin*). Hay un reconocimiento a la superioridad de Occidente, justificado por dos circunstancias: 1) la ventaja histórica de haber emprendido antes los procesos de modernización y de saber aprovechar el tiempo libre, generado por la cultura de la obligación, en el cultivo de las aficiones - capacidad que en ningún momento reconoce a su Japón acosado por la velocidad ¹⁰, 2) la fortaleza espiritual y física de la que carecen sus compatriotas.

En cuanto a su teoría de dos culturas, basadas una en principios de placer, derroche o afición (*dôroku*), la otra en el principio de la obligación (*dôtoku*), es una reflexión compartida con otros colegas de la intelligentsia sobre el papel del ocio (*yoyû*) ¹¹. Y hay que remarcar el especial sentido que éste adquiere en él. La novela donde mejor se percibe su peculiar función es *Y luego* que se debería leer como la dramatización de los mismos temas del discurso. Para el protagonista, un joven inteligente de posición acomodada, su "no hacer nada" y su dependencia del bolsillo paterno son una forma de resistencia pasiva ante las coacciones del sistema, su manera de no aceptar con sus actos la maquinaria infernal. La lucha por el reconocimiento como país ha sido suplantada por la lucha por la supervivencia, y los desilusionados son escépticos. En su ensayo de 1911, *La afición y el empleo* (*Dôroku to Shokugyô*) Sôseki reflexionaba sobre la creciente distancia entre estas dos actitudes, y señalaba la nitidez de tiempos

10. ¿Acaso no resultan significativos los engranajes (*haguruma*) que obsesionan al personaje de la novela homónima de Akutagawa Ryunosuke, y los similares objetos centelleantes que persiguen a Daisuke en *Y luego* (*Sorekara*) leídos como símbolos de esa loca movilidad civilizatoria angustiosamente percibida por ambos creadores?

11. Cuestión también ahora en el tapete en esta década de 1990 de enfoque ecologista y neohumanista.

y espacios que habían tenido durante el período histórico anterior. Consecuencia de la cultura de la obligación es la promoción y proliferación de objetos de una tecnología superflua. Y Sôseki cita dos ejemplos: el *jinriksha* (el hombre bicicleta), aparecido en el paisaje urbano en 1869, pero cuyo origen sigue siendo oscuro, y el funicular, "que lo ha llevado como a un oso en una jaula", por culpa del cual observa el hermoso paisaje con un sentimiento nostálgico por un "bello Japón ya ido" para emplear una expresión luego cara a Kawabata o Tanizaki¹².

Pero la diferencia primordial con respecto al desarrollo de Occidente es para Sôseki la situación de presión externa que, tras doscientos años de desenvolvimiento cultural propio por cierre de fronteras, se ha terminado por aceptar. Y el resultado de esto es, en su percepción, angustia en el segmento final de la era Meiji, y una ansiedad por lo foráneo, padecida en un grado anormal por algunos. El ideal de civilización angloamericana y de constitución prusiana de los iluminados burócratas va resquebrajándose en la estimación de los intelectuales de la década de 1910. El agobio de la compresión sobre el individuo explica para Daisuke su falta de estimulación, y así argumenta:

"Tú me preguntas por qué no trabajo. No es una falta de mi parte. Es realmente una falla del mundo que nos rodea. Mira a Japón. Es el tipo de país incapaz de sobrevivir sin préstamos de capitales de Occidente. A pesar de ello, intenta desempeñar el papel de potencia de primera clase, intentando forzar su entrada para estar en compañía de las primeras potencias ... Es como un sapo intentando ser buey. Por supuesto que ha de estallar. Esta lucha nos afecta a mí, a ti y a cualquiera. A causa de esta presión por competir con Occidente, los japoneses carecen de tiempo para relajarse y pensar o hacer algo que valga la pena. Han sido criados en una atmósfera de tensión y frugalidad, y luego los obligan a comprometerse en una actividad furiosa. No sorprende que sean todos neuróticos. Háblales, verás que son todos insensatos. Piensan sólo en sí mismos y en sus necesidades inmediatas. Mira por todo Japón, y no encontrarás ni un metro cuadrado que brille con esperanza. Todo es oscuridad. Parado en medio de ella, ¿qué puedo, yo solo, decir o hacer que pueda ser de algún beneficio?" (*Sorekara*, p. 82-85, op.cit).^{13 14}

Este asunto de la presión externa, así planteado, desacredita a los japoneses en dos aspectos: primero, pues alimenta su estereotipo de imitadores que jadean salteándose etapas, avanzando sin armonía como secuestrados por un *tengu* (duende de nariz larga y roja); segundo, pues supone que el esfuerzo será inútil, dada la mayor fortaleza física y plenitud mental de los occidentales, juicio que alista a Sôseki entre los teóricos del complejo racial japonés.

12. Sentimiento ya anticipado en *Kusamakura* (Almohada de hierbas), novela que recupera en una posada de montaña el ambiente de los *bunjin* (estudiosos artistas).

13. En la narrativa de Mori Ogai de 1909 a 1912, la misma percepción justifica la figura del *bôkansha* (espectador irónico y solitario) que finge. Fingir, el mismo verbo con que se describe actualmente la falsa actividad con que los oficinistas llenan sus tiempos vacíos cumpliendo el horario.

14. Comparar con las conclusiones de Inoguchi Juniko (p. 116). Desde la estadística comprueba cómo el nuevo síndrome de hiperconfianza de los años que investiga se complementa con una suerte de política "colonial" hacia la propia población, la cual genera una sensación de vacío en la vida cotidiana.

Contrario a la ubicación de los elementos de apremio en el exterior, su contemporáneo, el activista Taoka Reiun (1870-1912), hijo de un samurai de Tosa, en sus críticos ensayos sobre el mismo momento, suponía la existencia de elementos de apoyo interno que favorecerían el surgimiento de la "civilización diabólica" (*akumateki bunmei*).

Sus anatemas contra la civilización contemporánea a la que calificaba como "anticivilización" (*hibunmeiron*) contemplaban la acción de oscuras corrientes subterráneas (*anchô*) que movían las fuerzas históricas. Y Reiun, en sus escritos redactados con la cadencia de los clásicos chinos, apoyándose en Laot-zu, Chuang-Tzu, Schopenhauer, Hartmann, Edward Carpenter, Max Nordau y Lewis Morgan, propone una alianza con China y la creación de un frente asiático que batallara con la superficial modernidad. Pero, sobre el escepticismo irritado del ideólogo Reiun y el pesimismo emocional de Sôseki, las circunstancias sólo permitieron ganar terreno a la visión autoindulgente de un Japonismo (*Nihonshugi*) como el propagandizado por el crítico de derecha Takayama Chogyû.

En la segunda mitad del discurso, dedicada a señalar la influencia de la modernización en la psiquis y a extraer las conclusiones, el tono se vuelve exasperado, calcando el mismo oscurecimiento de su narrativa: no hay consejos ni directivas, tan sólo un aviso agorero dirigido a todos sus compatriotas. Utilizado como filón, el texto aportaría una buena porción de términos descriptivos de los estados emocionales de esos momentos.¹⁵ El tramo psicologista es el más extenso y la enumeración de vivencias comprende los términos: vacío, inquietud¹⁶, superficialidad, debilidad nerviosa y neurosis¹⁷. El mismo Sôseki se autodiagnosticaba como un enfermo de la civilización (*bunmei byô*), un enfermo misántropo (*misanthropobyôin*), activo padecedor y denunciante. Así en *Sorekara*:

"(Daisuke) comenzó a ser asaltado por la variedad de enfermedades propias del moderno Japón. La ansiedad era un fenómeno brutal derivado de la falta de confianza entre hombre y hombre. Sentía enorme perturbación a causa de este fenómeno mental (...) Era consciente de que el Japón contemporáneo era un país donde no existía confianza ni en Dios ni en el hombre".

No es casual que tan atormentadas enunciaciones tuvieran lugar entonces, pues fue sólo en la posguerra rusojaponesa cuando comenzaron a notarse en la cotidianeidad cambios palpables, que afectaban a la alimentación, la vestimenta y las costumbres. Alteraciones interesadamente promovidas por los militares y que, tras ser adoptadas por los hombres, eran trasladadas a la vida en el hogar. En tanto, el paisaje urbano veía

15. Okazaki Yoshie en su valiosísimo libro sobre Meiji ha comenzado a ordenar el vocabulario creado o recreado por los escritores. Un análisis exhaustivo sobre la etimología ideográfica, así como la verificación de sus usos o variantes en el lenguaje cotidiano o teórico actual sería iluminador.

16. Fuan, palabra que los intelectuales reiteran con emotividad; traducida como inquietud, inseguridad, con una dosis de temor, describe una condición nacional.

17. El estudioso Minami Hiroshi considera que una concentración neurótica, originada en Meiji por la necesidad de sobrepasar a Occidente, es la causa de la conducta *omoitsune* (tomar medidas más drásticas que las requeridas). *The Japan Interpreter*, vol. 8, Spring, 1973.

surgir barrios donde la convivencia se hacía asfixiante. Son éstos también los años de conflicto con los socialistas, que culminarán con la ejecución de su líder Kôtoku Shûsui.

A tal extremo es pesimista Sôseki, que juzga preferible la ignorancia sobre la verdadera condición del país a una toma de conciencia que nada podría modificar. Y, para ejemplificar las bondades del desconocimiento, cuenta el argumento de una novela de Guy de Maupassant, tan admirado por los naturalistas japoneses. Y esta referencia, la excusa de la cita literaria europea, le da pie para lanzar como un exabrupto la palabra *baita* (lit. puta), la cual queda resonando "fuera de género". La conclusión es que si la verdad de la "mujerzuela" después de su intento de suicidio es el reconocimiento de la pasión y el amor, la verdad del contemporáneo Japón es el enfrentamiento con el desastre. Irónico otra vez, dictamina que inclusive la moraleja de uno de los escritores pesimistas por antonomasia sería menos amarga que la verdad de su país.

Y así, en tanto en su narrativa refleja las transformaciones del ethos japonés en las prácticas diarias, sin haber incursionado en el ensayo, intentó quizá por una deformación profesional que creía en el contacto cara a cara con un público, la elaboración de un artefacto teórico: la elección del género del discurso, menor y efímero (*kôsatsu*, *kôen*), contribuyó a que su desesperada irritación fuera una advertencia no escuchada, sin efectividad ni eco en los círculos de su época. Volver a este discurso, por primera vez traducido a una lengua occidental en esta ocasión, sólo confirma que los olvidos existen y se explican con obviedad. Incluirlo en una lista de los grandes textos injustamente relegados sería exagerado: si el Sôseki de este discurso recobra alguna actualidad, es -aunque no sería poco, visto el auge del discurso ecológico y neohumanista de ciertos sectores en estos nuestros tiempos de deriva ideológica- como portavoz del sentido común de su época, percibida con una particular desazón por él.

Al predecir con antiutópico desencanto un futuro negro para un Japón que persistiera en la neurosis nacional, como tantos otros en otros lugares, asumió la dificultad de la modernidad, en su condición desolada de radical despojamiento, a cuarenta y cuatro años de iniciado en su país un camino sin retorno. Las líneas finales de hace ochenta años, actuales hasta por la elección del contemporáneo (*gendai*) antes que el moderno (*kindai*), perfectamente podrían espetarse a los ideólogos simplistas de estos 1990: "Ya no se escucha la voz que pregona a los extranjeros esa tontería de «en mi país está el Monte Fuji» sino la voz altanera que afirma que, luego de la guerra, somos un país de primera. Un modo hartado cándido de enfocar las cosas".

No obstante Sôseki, que se sentía como un "advenedizo" (*shokkyaku*) sin derechos, se permitió, al igual que Ogai, un regreso a las fuentes lustrales: sus mejores *haiku* y su excelsa prosa en chino (*kanbun*) fueron fruto de su pincel en medio de las entregas al diario. Algo curioso sucede mientras tanto en sus ficciones: si en *El señorito* (*Botchan*) o en *El día 210* (*Nihyakutôka*) las figuras de las criadas refulgian contrastadas con la cultura de monetarización y adulación a Occidente, poco a poco van desapare-

ciendo en las novelas más psicologistas. Lo contrario de lo que va sucediendo en la narrativa de Ogai en la que los servidores van convirtiéndose en los testigos narradores del malestar.

Cuando algunos califican en estos días de reordenamiento geopolítico de "Extremo Occidente" a Japón, interesante sería forzar la consideración de sus discursos entre los ensayos sobre la cultura japonesa (*Nihon Bunkaron*), género que con cierta premura va respondiendo al vaivén de los intereses del sistema, y que cierto batifondo ha vuelto a armar con el criticismo último que opina que la cultura japonesa es peculiarísima e inasimilable a cualquier internacionalización. Tras las fases de diferenciación negativa, relativismo y universalismo, con que la ensayística ha intentado encorsetar la complejidad de una identidad, ¿causaría algún efecto el melancólico pesimismo de alguien que sospechó que había un camino mejor, preferible a esa cuesta forzosamente acometida?

BIBLIOGRAFIA

- EDWIN MC CLELLAN.- *Two Japanist Novelists: Sôseki and Tôson*. University of Chicago Press, 1969.
- JAY RUBIN.- *Monumenta Nipponica* XXXV, Nº 1, Spring 1979.
- .- *Monumenta Nipponica* XXXIV, Nº 1, 1979.
- WILLIAM BIDDLE WARD.- *Monumenta Nipponica* XXVIII, n.4, 1973.
- D.SHIVELY (ed).- *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, NJ, 1971.
- UEDA MAKOTO.- *Modern Japanese Writers*, Stanford, California University Press, 1976.
- DOI TAKEO.- *The Psychological World of Natsume Sôseki*. Cambridge, East Asia Research Center, Harvard University, 1976.
- ETO JUN.- *Natsume Sôseki: A Japanese Meiji Intellectual*. American Scholar, XXXIV, 1965.
- YU BEONGCHEON.- *Natsume Sôseki*. Twayne Publishers, NY, 1969.
- UEDA MAKOTO.- *Modern Japanese Literature and the Nature of Literature*. Palo Alto, Stanford University Press, 1976.
- OKETANI HIDEAKI.- *Natsume Sôseki Ron*, Tokyo, 1972.
- KATO SHUICHI.- *A History of Japanese Literature*, Kodansha International, Tokyo, 1979.
- TSURUMI SHUNSUKE.- *Ideología y Literatura en el Japón Moderno*. El Colegio de México, 1980.
- DE VOS GEORGE A.- *Essays on the Cultural Psychology of the Japanese*. University of California Press, 3ed, 1990.
- MC CLAIN YOKO.- *Sôseki: A Tragic Father*, Monumenta Nipponica, XXXIII, 4, 1971.

- IJIMA TAKEHISA (ed).- *The World of Natsume Sôseki*. Kinseido, Tokyo, 1987.
- INOUCHI KUNIKO.- *Prosperity without the Amenities*. The Journal of Japanese Studies, vol 13, no 1, 1987.
- LOFTUS RONALD.- *The Inversion of Progress. Taoka Reiun's Hibunmeiron*. Monumenta Nipponica XL, n.2.
- SOSEKI NATSUME.- *And Then*, Charles E. Tuttle, 1990.
- SOSEKI NATSUME.- *El joven mimado (Botchan)*, Sociedad Latino-Americana, Tokyo, 1944.
- SOSEKI NATSUME.- *I am a cat: a novel*, London, P. Owen, 1971.
- KEENE DONALD.- *Dawn to the West*. NY, Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- OKAZAKI YOSHIE.- *Japanese Literature in the Meiji Era*, Obunsha, 1955, Tokyo, 1 ed.
- HIRAKAWA SUKEHIRO.- *Modernizing Japan in Comparative Perspective*. University of Tokyo Press, Tokyo, 1979.

Agradezco las observaciones a la traducción de Toshiki Miyamoto, y sus comentarios, así como los de Masako Usui e Iwao Akizuki a mi escrito. (Bs As, setiembre 1992. as).

LA CIVILIZACION DEL JAPON CONTEMPORANEO

NATSUME SÔSEKI

Traducción del original japonés: Victorina Totsuka
Amalia Sato*

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN WAKAYAMA EN AGOSTO DEL AÑO 44 DE MEIJI.

Imagino cuán incómodo ha de resultarles prestar atención a mi conferencia en un día tan caluroso como el de hoy, y formando parte de un público tan numeroso, si es cierto como me han comentado que ha habido una ayer y seguirán otras. Y si bien tal vez sea excesivamente pesado para ustedes asistir a estos eventos, tampoco es algo fácil de sobrellevar para el conferenciante. Presentado por el señor Maki, quien les ha asegurado que mis exposiciones tienen la virtud de los matices, me encuentro en el compromiso de justificar sus alabanzas y obligado a probar, mediante las acrobacias que sean, esta capacidad que se me ha adjudicado. Y si no logro probarla, no podré descender de esta tarima, pues, provocadas semejantes expectativas, me veo en el aprieto terrible de cumplir. Confieso que, previamente en privado, hice una consulta al señor Maki, una cuestión intrascendente pero que les confiaré: como me parecía que para la extensa conferencia de hoy me faltaba algo de material, le había rogado extenderse con sus palabras, cosa que no le molestó, y así me dispensó una breve ponderación, que por cierto le agradezco, pero que, y todo a raíz de mis súplicas, ha terminado comprometiéndome aún más. Como podrán comprobar, mi exposición carecerá de vueltas, progresando, en cambio, en línea recta. Carezco de los materiales que permitirían una conferencia rica en entonaciones, sucesos, meandros o cortes. Dicho lo cual, dejo en claro que no he venido sin prepararme sino que he traído todo lo que pude, algo de lo que pude. Mi plan inicial no era venir a Wakayama sino conocer Kinki, pero la editorial me ha enviado aquí. Gracias a ello he conocido nuevas tierras y lugares históricos. He pasado por las localidades de Tamatsushima, Kimiidera y otras, y aprovechando la circunstancia doy esta charla a la que no concurre con las manos vacías. He definido bien el tema en Tokio.

En el título "Civilización en el Japón actual", el ideograma actual puede colocarse antes o después de Japón, de modo que "Civilización del actual Japón" es lo mismo, siendo indiferente el orden. Hay tres términos: *Gendai* (actual), *Nihon* (Japón) y *Kaika* (apertura y cambio, civilización), con la partícula *no* (de) entre estos dos últimos. Repito: se trata simplemente de la civilización en el Japón actual. Si me preguntaran de qué modo se fabrica una civilización, empezaría explicándoles el

* Instituto Privado Argentino-Japonés Nichia Gakuin

Kaika, dejando a criterio de ustedes, los oyentes, las conclusiones. Si me preguntaran de qué sirve explicar el *kaika*, me atrevería a suponer que ustedes no interpretan correctamente cuál es la "civilización" del actual Japón. Tal vez sea una falta de respeto sospechar algo de este tenor, pero a mi juicio la mayoría de los japoneses no tienen noción clara sobre la cuestión. Y admito que tampoco yo la capto claramente. Pero, como me encuentro en situación de dedicarme más a estos temas, tengo la intención de aprovechar la ocasión para que me escuchen. Total: tanto ustedes como yo somos japoneses, nacidos en esta era, no somos ni del pasado ni del futuro, hemos recibido influencia de la civilización y para nosotros las tres palabras: Presente, Japón, Civilización guardan una relación indisoluble. Sin embargo, muchas veces somos indiferentes con respecto del *kaika*, sobre el cual tampoco tenemos una idea muy ajustada, y como eso no es conveniente, debemos investigar, comprender y explicar. Para ello, y aunque resulte un tanto académico, se hace imprescindible partir de una investigación sobre el carácter de la civilización en general, sin atarse a adjetivos especiales, como "japonesa" o "actual". Unos y otros empleamos el término *kaika* y lo repetimos varias veces por día, pero, en caso de que lográramos definirlo con exactitud, probablemente concluiríamos que lo que creíamos claro era en realidad un concepto no bien enfocado, difuso. Y como esta situación se repite, me gustaría empezar por fijar las reglas que circunscribieran la idea de *kaika*. Estas reglas deben establecerse con sumo cuidado a fin de evitar consecuencias impensadas.

Dicho en términos más complejos: fijadas las reglas, aquello que ellas rijan queda endurecido como con engrudo. Si bien admiro la capacidad de algunos para reflexionar sobre naturalezas intrincadas y llegar a definiciones en términos simples, veo que muchas veces éstas pecan de ligeras y resultan lamentables, pues con pautas someramente establecidas dejan escapar muchos aspectos. Para hacerlo más gráfico, es como colocar algo vivo dentro de un ataúd y pretender dejarlo allí encerrado. El asunto que encaramos carece de las ventajas de la geometría, donde desde el centro a cada punto de la circunferencia hay iguales distancias, de modo que se goza de todas las ventajas de la regla y ninguna desventaja. En esta ciencia, más que llegar a la explicación de lo que es el círculo, se reglamenta el concepto sobre éste que cada uno lleva en su mente, pactando algo que no se modificará desde los tiempos más antiguos a los actuales. Además del círculo, el cuadrado, el triángulo o cuanto posea existencia geométrica es susceptible de una definición que, una vez establecida, no sufrirá alteraciones. Lamentablemente en éste, nuestro mundo real, muy pocas son las cosas que resultan inalterables en el pasado, el presente o el futuro. Lo que posea vida propia sufrirá cambios y modificaciones. Salvo que en la geometría sean las reglas las que estén dando lugar a sus elementos, el cuadrado de hoy podría devenir en el triángulo de mañana, y éste convertirse en el círculo alguna vez, pues, existiendo la cosa, establecidas las reglas que puedan explicarla, éstas deben tomar en cuenta las transformaciones y contemplarlas en sus definiciones, porque de no ser así, serían meras reglas muertas trazadas con escuadra. Tomando otro ejemplo: supongamos que se acerca un tren y le tomamos una fotografía y exclamamos luego: "este es el tren

este es el tren", insistiendo con la repetición, como si se hubiera captado lo que un tren es en una simple hoja de papel. Estas son las cosas que suelen hacerse. Por cierto que al ver la imagen, parecería un tren, pero no su movimiento y, así, la distancia entre la aseveración de que eso es el tren y lo que un tren es se vuelve enorme. Como ustedes saben el ámbar muchas veces encierra moscas y puesto a contraluz éstas se hacen visibles pero sin movimiento: diríamos que son moscas pero sin vida. Muchas de las reglas establecidas por los sabios suelen resultar como las fotografías del tren o las moscas dentro del ámbar, evidentes pero sin vida. Por eso juzgo imprescindible proceder con cautela para no considerar algo que posee matices y luego definirlo sin tomar en cuenta éstos. Afirmar, por ejemplo, que el vigilante es alguien con uniforme blanco y espada resultaría inadmisible incluso para aquél, pues, al volver a su hogar, se vería impedido de cambiar de ropas u obligado a portar su espada a pesar del calor. Y ¿si asegurásemos que un soldado de caballería es alguien que monta a caballo?. En cierto modo es así, pero no lo hace todo el día. Hasta él querría apearse. Seguir con este tipo de ejemplos sería tarea infinita, de manera que aquí lo dejo. De prometerles una definición de la civilización, he pasado a meterme con las teorías sobre las definiciones. Disculpen ustedes. Pero creo que tomando los pertinentes recaudos, podríamos ordenar el concepto de civilización, evitando caer en los errores de los estudiosos, y recogiendo en cambio ventajas de ello.

Volviendo al asunto de qué es el *kaika*, es como el tren, la mosca, el policía o el soldado de caballería: está en movimiento y no es lícito congelarlo en una fotografía instantánea para afirmar qué es. Ayer estuve en la ensenada de Waka, dedicado a la contemplación de la belleza de este sitio, definido por algunos como un lugar de intenso oleaje y por otros como un paraje muy tranquilo. ¿Cuál deberemos considerar como opinión correcta? Según uno tome en cuenta la versión de quien fue en un momento de embravecido oleaje o la de quien vio el mar en calma, será la cara que el asunto le muestre. Ninguna de las dos visiones es falsa pero tampoco absolutamente verdadera. Si bien definiciones unilaterales pueden resultar útiles, también ocasionan perjuicios. Por lo que a mí respecta, me gustaría llegar a una de *kaika* que careciera de estas falencias. Tal mi esperanza y deseo. De no lograrlo, quizás arribaría a una suerte de imagen difusa pero que, aún borrosa, de resultar discernible, cumpliría en parte su cometido. Como Maki acaba de decir en su presentación, mis conferencias, al igual que mi prosa, son tan morosas que ya fatigan en el lapso que media entre el pórtico y la entrada de la casa. Lo lamento por ustedes pero así son. Ahora les aviso que hemos llegado a la entrada. Pasemos, pues, a la definición.

"El *kaika* es la vía que toma la vitalidad del hombre para su expresión". Así quisiera yo empezar, así juzgo que ustedes lo dirían. En ningún sitio está escrito esto, y si así lo digo, cosa que no me extraña, es porque así quiero decirlo, aunque suene muy indefinido. Tras un preámbulo tan extenso escuchar una definición tan exigua ha de parecerles una burla, pero si no comenzara a circunscribirlo así, se volvería algo vago y excesivamente ambiguo. Por lo tanto, este comienzo es ineludible. Observando las manifestaciones de la vitalidad del hombre a lo largo del tiempo y el modo como va

dando forma a las civilizaciones, reconozco dos tendencias. Una es activa, la otra pasiva. Aunque pueda parecer una caracterización pedestre, discúlpennla, pues, al emplear la expresión activa para calificar cierta manifestación de la vitalidad humana, quiero expresar con ésta derroche de energía, y con la otra el caso inverso en el que se intenta evitar el gasto de energía, esto es, la actitud pasiva. Del enfrentamiento entre estas dos modalidades que no se ajustan sino que chocan, resulta el *kaika*.

Y a pesar de que todo les pueda sonar aún demasiado abstracto, ya pronto, en cuanto avancemos un poco más, captarán lo que quiero decir. Originariamente, la vida, el ser del hombre es algo que -según la interpretación- adopta distintas significaciones y se torna abstruso pero, en lo concreto, es -como anteriormente dije- la demostración, el avance, la continuidad del vitalismo. No hay otra manera de definirlo y por lo tanto, con la observación detenida de la reacción de esta vitalidad frente al estímulo del mundo externo, logramos comprender el estado de vida propio de nosotros, la humanidad, y es a ese conglomerado de personas en ese estado de vida y a su transcurso a lo que denominamos *kaika*. Asunto que no necesita de explicación ninguna. Esta forma de reacción de nuestra vitalidad frente a los estímulos exteriores puede adoptar mil modos diferentes porque los estímulos son complejos pero, en resumidas cuentas, hay dos tendencias: una, que procura ahorrar energía ante la recepción del estímulo, y otra que, por propia iniciativa, se procura los estímulos adecuados para, a su turno, gastar energía y alcanzar placeres. Estas dos tendencias son las que agrupan las diversas variantes, por lo menos así lo creo yo. Por un lado, hay un ahorro de energía vital, por otro, una disposición a gastar vitalidad. Si establecemos los casos en los que se produce este ahorro de energía, comprobaremos que la actitud está relacionada con la obligación: es la reacción ante los estímulos englobados en la palabra obligación. Parecería que la educación ética tradicional y también la actual estimulan un espíritu esforzado, y esto solamente es una cuestión moral y que se favorece sólo para hacer a la felicidad de la sociedad. Observando la expresión de la vitalidad humana, según una parte de gran verdad que se deduce de su organización, no cabe otra interpretación. Somos conscientes de nuestra obligación de cumplir con los deberes, y también sabemos que, una vez cumplidos éstos, nos sentiremos bien, pero si sinceramente indagamos en nuestro interior, nos encontramos rogando por quedar libres de estas ataduras y por acabar lo antes posible con las exigencias ajenas; tal el anhelo interior de cada uno. Esta idiosincrasia es la que transforma el ahorro de vitalidad en fuerza impulsora del *kaika*.

Contrapuesto a esta economía energética, está el espíritu que emplea de modo activo la energía, dando cauce dinámico a la vitalidad. De ambos está conformado el *kaika*. El modo de expresión activa, por lógica, se vuelve más complejo a medida que avanza el mundo y si lo redujéramos a su expresión mínima, arribaríamos a su manifestación como *dôroku* (afición), un término comprensible para todos. Pescar, jugar al billar, jugar al go, ir de caza, son actividades que no precisan de una explicación y que surgen por propia iniciativa, sin necesidad de exigencia externa alguna y en las cuales uno dispensa alegremente las energías. Con el progreso espiritual el *dôroku* se

vuelca en la literatura, la ciencia o la filosofía, con lo cual llegamos a descubrir que lo que tan difícil parece no es sino la expresión de la afición de cada uno.

Estas dos manifestaciones espirituales: una, pasiva, ahorro de vitalidad ante el estímulo de la obligación, la otra, activa, disipación de energía frente al estímulo de las aficiones, avanzan a la par mezclándose y dando lugar a algo tan complejo, summum de lo intrincado, que es el *kaika*. Esta es mi conclusión, y éste es el resultado al que arribamos luego de observar la realidad de la sociedad en la que vivimos. Desde el punto de vista del ahorro de energía se busca reducir todo lo posible el trabajo con el fin de lograr en poco tiempo los mayores logros. Fruto de estas elucubraciones son el tren, el barco, el telégrafo, el teléfono, los automóviles, resultado, si bien se ve, de un espíritu holgazán (*ôchyaku*) que, con el expediente de evitar trabajos, los ha creado. Si a alguien le dijeran que, por obligación, debe dirigirse de la ciudad de Wakayama a la ensenada, intentaría hacerlo del modo más conveniente y regresar rápido sin cansarse, y es así como aparece el primer *Jinrikusya*. Si el lujo lo permitiera, elegiría la bicicleta y, si se encaprichara, se volcaría a un tranvía, un automóvil o un avión. Este es el desarrollo obvio. Ahora bien, aun existiendo el tren o el teléfono, una o dos veces por año uno siente deseos de caminar hasta algunos lugares por el placer de hacerlo y con gusto emplea energías que provocan cansancio físico. El lujo que nos damos al pasear es también un modo de gasto energético vital y de vida activa. Y aunque pareciera conveniente que coincidieran el deseo con la orden de cumplir el tal deseo, no lo es de modo alguno, pues si el deseo de caminar y la orden de hacerlo se dan al unísono, uno ya piensa en la manera de cumplir la orden con el menor esfuerzo posible. Y, así, una visita se convierte en el envío de una carta o un telegrama, o en una conversación telefónica. Dicho de otro modo, si bien el hombre para subsistir debe trabajar, intenta hacerlo sin mucho gasto vital. Y de esta reacción de fastidio ante las cosas que se hacen por obligación, surgen maquinarias útiles que con su fuerza monstruosa acortan el tiempo y la distancia y aligeran las tareas; todo esfuerzo obligatorio se reduce a lo mínimo, sin límites, en tanto el desgaste activo de vitalidad se expande libre y caprichosamente por el otro extremo, también sin límites ni trabas. Esta naturaleza expansiva del *dôroku* (aficiones), quizás sea cuestionable para los moralistas pero la objeción entra en el terreno de la moral y no de la realidad. Desde una perspectiva práctica, el espíritu cuya meta es emplear con placer las energías vitales en algo que se hace con gusto está en actividad constante y avanza. Cumplidas las obligaciones de la vida en sociedad, las personas, al verse libres, adoptan un comportamiento egoísta que toma en cuenta exclusivamente los deseos de su Yo, y nada puede impedir que dispensen sus fuerzas espirituales o físicas ante el llamado de estímulos gozosos. Nada de censurable hay en esta respuesta libre ante los estímulos placenteros. Y no hablamos sólo de aficiones amorosas, sino de todas las que pueden darse en cualquier ámbito del *kaika*, como la pintura o la lectura, y a las cuales se procurará dedicar la mayor cantidad de tiempo posible. Así, un hijo con gusto por el estudio podría llegar a palidecer en una biblioteca. Quien vea las cosas de afuera no entenderá nada. Por ejemplo, el padre dispensará a su hijo dinero con dificultad

conseguido. Una vez graduado el hijo, con un buen sueldo, el padre podrá quedarse tranquilo, pero el hijo, sin hacer caso de la vida real, buscará la verdad del cielo y de la tierra, perseguirá sus quimeras. El estudio, que había sido pensado por los padres como un medio de ganarse la vida, se convierte en afición. Como vemos, la vitalidad del *dôraku* no puede ser frenada por ningún estudioso moralista. ¿En qué proporción se manifiesta en este mundo? ¿De qué manera se produce este vuelco de energía hacia las aficiones? A pesar de ser este un mundo donde hay mucha competencia, a tal grado que se sospecharía que ya no hay lugar para el *dôraku*, éste sí existe e incluso la persona más dedicada a su trabajo y que no acepte la existencia del *dôraku*, con un poco de atención, deberá admitirlo. Anoche pernocté en la ensenada de Waka, y me entregué desde el hospedaje a la contemplación de una colina cubierta por pinos de ramas caídas y un templo. Pero además había un funicular que proclamaba en un cartel ascender unos doscientos *shaku* sobre el nivel del mar, la mayor altura en el Lejano Oriente, y yo veía desde el fondo de mi hotel cómo muchos viajeros ascendían a la cima del pedregoso monte. La verdad es que yo también había sido transportado como un oso de zoológico hasta la cima, en esa jaula de hierro, que es algo no esencial a la vida cotidiana sino una mera curiosidad que asciende y desciende. Una manifestación más del espíritu de afición, ayudado por la curiosidad y el afán de propaganda, sin relación con la vida de todos los días. Este es un ejemplo, entre otros, que obligan a reconocer que, con el avance de la civilización, surgirán cada vez más cosas superfluas, las cuales se irán haciendo cada vez más minuciosas. Varios círculos se van conformando y ordenando en la figura de un embudo profundo que se expande en direcciones no previstas y amplía el campo de acción.

En síntesis, que de los dos caminos entrecruzados, el del deseo por consumir la menor cantidad de energía y el del gusto por quemar energías en las aficiones, convertidos en parámetros, bajo mil variantes y bajo diez mil distintas modalidades, surgen invenciones que van conformando la rara y desordenada civilización actual.

Aceptado esto como la civilización, surge una paradoja, algo tan banal que casi provoca risa pero que hay que tomar en cuenta. A la pregunta de por qué el género humano sigue la corriente civilizatoria y exterioriza estas dos fuerzas opuestas, debemos contestar que por inclinación natural. Enunciado a la inversa: nuestro presente existe gracias a esta inclinación natural. Dicho de un modo más tajante: si fuéramos estáticos, si permaneciéramos estancados, no seríamos capaces de ninguna realización. El género humano, ordenadamente empujado, ha logrado su desarrollo y debería gozar de una vida más placentera, basada en el gasto de energía de tantos miles de años, provocado por estas dos fuerzas vitales, pero en la realidad, para decirlo crudamente, lo cierto es que nuestra vida cotidiana es muy sufrida. Somos conscientes de estar viviendo bajo los mismos padecimientos y dolores de nuestros antepasados. Y lo que es peor, con el avance de la civilización, más descarnada se vuelve la competencia y, en consecuencia, más difícil de sobrellevar la vida cotidiana. De modo que con la intensa puja entre estas dos fuerzas vitales, logradas la apertura y el cambio, se ha producido un cierto mejoramiento del nivel de vida diario, pero no la atenuación

del sufrimiento. Algo similar a lo que les sucede a los alumnos de la escuela primaria o a los universitarios en cuanto a su sufrimiento por la competencia en los estudios: los niveles cambian pero la proporción del sufrimiento es la misma. Cabría preguntarse quién fue más feliz, si el hombre actual o el antiguo. Si consideramos las angustias y los esfuerzos propios de la existencia, no estamos mejor que antes. Incluso es probable que todo se haya vuelto más difícil. En otros tiempos se competía para vivir o morir, y si no se cumplía con el esfuerzo, se moría. No había más remedio que actuar. Y aunque el concepto de afición existía, no estaban expeditos los modos de cultivarla. Los pensamientos o intenciones no tenían dirección o sólo gozaban de una débil formulación, de modo que los hombres se contentaban con descansar pies y manos. El tema del vivir y del morir se ha superado hoy y se ha convertido ahora en la competencia de cómo vivir o morir. Esto puede resultar risueño pero significa que uno debe estar alerta y preparado en una situación A o B. Considerando el modo de vida pasivo, se nos plantea cómo competir ya tirando del *rickshaw*, ya al volante del automóvil. Y si bien ninguno de estos dos elementos que representan dos modos de subsistencia son vitalmente imprescindibles, los esfuerzos que ambos requieren no son los mismos. Quien tire del *rickshaw* transpirará mucho, mientras que si uno es chofer de un automóvil y llevara un pasajero -aunque, de tener uno propio, uno no llevaría a nadie- recorrerá una larga distancia en poco tiempo. En este último caso, sin empleo de la fuerza bruta y con un mayor placer en el trabajo, como resultado del ahorro de energía. Y es así como, inventado el automóvil, el *rickshaw* se ve obligado a alcanzarlo desde su situación desventajosa. Esto significa que siempre que aparece algo que, con menor esfuerzo, logra superar algo preexistente, se produce un oleaje brusco y se genera un fenómeno similar al de un centro de baja presión dentro de la civilización, el cual genera un movimiento que no se detendrá hasta tanto no se restaure una proporción y equilibrio entre las distintas partes. Así obra la naturaleza del hombre. El mismo movimiento de oleaje se produce en el esfuerzo activo del *dôraku*. Para tomar un caso cercano: si hasta ahora fumábamos cigarrillos Shikishima, y vemos que otro está saboreando muy satisfecho un cigarrillo egipcio, nos tentamos por éste al que consideramos de mejor aroma. Y en el proceso, el fumador de los Shikishima se desmerece y entra a competir por obtener el otro cigarrillo. Hablando lisa y llanamente, el hombre se vuelve amante de los lujos.

El moralista, desde su lógica, intenta siempre reprender el gusto por el lujo (*shashi*); algo correcto pero que, como va en contra del sentimiento natural, termina por desconocerse; algo que se hace patente al ver cuán amante de los lujos se ha vuelto el actual género humano. Esta confluencia en el campo de ambas fuerzas señala la marcha natural de la civilización. Y por más que durante tan largo curso de tiempo hayamos ideado tantas cosas y nos hayamos desarrollado hasta cierto grado, medido con la vara del sufrimiento moral que padecemos en nuestro interior, la medida de la intensidad de este padecimiento no ha variado desde hace cincuenta o cien años hasta ahora. Y es así que, si bien hoy tenemos las maquinarias que nos permiten ahorrar esfuerzos y numerosos modos de desarrollar nuestras aficiones que nos dan la

oportunidad de emplear libremente nuestra fuerza de vida activa, debamos adjetivar el grado de sufrimiento por la existencia como extremo. La época nos permite ahorrar esfuerzos mas no reconocemos el hecho conscientemente, nuestro campo de aficiones se ha ampliado pero no valoramos lo gratificante del hecho: concluyo que el adjetivo extremo es el que corresponde al punto alcanzado por nuestro padecimiento. Esta es la gran paradoja que ha acompañado a la civilización.

Hablaremos ahora más específicamente de la civilización en Japón, la cual aproximadamente ha seguido este proceso. De haberlo hecho exactamente igual, la charla debería darse por terminada. Pero no ha sido así, y una especialísima circunstancia ha marcado un rumbo diferente de las reglas generales. ¿Por qué? El objetivo de mi charla de hoy es dilucidarlo. Tras oír esto, pensarán que ya hemos traspasado la entrada y que hemos llegado a la sala de té. Pero ni tan extensa es la casa ni tan larga mi conferencia. El disertante también se fatiga y pretende economizar energías, de manera que escúchenme con paciencia.

El asunto a tratar es la diferencia entre la civilización en Japón y la civilización en general. Y lanzo esta aserción: en tanto en Occidente, vale decir en general, el proceso civilizatorio se da desde adentro hacia afuera, en el Japón actual se produce de afuera hacia adentro. Con la frase "de adentro hacia afuera" quiero señalar un desarrollo natural, como el de una flor o un pimpollo al abrir sus pétalos; en cambio, con "de afuera hacia adentro" marco la influencia de fuerzas externas que se imponen y estructuran una forma. Así, mientras la apertura y el cambio en Occidente es un proceso natural, como lo son el deslizarse de las nubes o el correr del agua, el proceso en Japón, posterior al *Ishin* (Reforma) difiere en extremo pues está pautado por el trato con las potencias extranjeras. Naturalmente que todos los países tienen vecinos y sufren influencias, y así Japón, que no se ha desarrollado solo y por su exclusivo esfuerzo. Epocas hubo en que se ha dejado influir quizás más de lo conveniente por Corea o por China, pero, considerando la situación según el desarrollo panorámico de días y meses, si echamos una mirada, comprobamos que su desarrollo se ha cumplido de un modo relativamente independiente, desde su fuerza interior hacia el exterior. Y justo es afirmar que ningún estímulo ha sido más potente que el estímulo del conocimiento de la cultura occidental, tras 200 años de rechazo y aislamiento. Desde esta apertura al mundo externo, el proceso civilizatorio en Japón ha comenzado a zigzaguear repentina y dramáticamente por el enorme influjo recibido. Reiterando quizás lo dicho antes: aquello que se estaba desarrollando desde adentro hacia afuera, al perder la capacidad de su identidad a causa de esta violencia externa, sin razón y por obligación, no supo sino adaptarse a este influjo foráneo, lo cual no ha sido algo momentáneo. Y el estímulo de este envión, que no ha sido fácil y que ya viene durando unos 40 ó 50 años, con su presión de minuto a minuto, de hora a hora, no ha sido algo transitorio ni placentero. Y es así como hemos arribado al día de hoy, empujados por esta coacción externa sin tregua, sin saber por cuántos años o si acaso definitivamente nos veremos impelidos desde afuera, como ahora, para existir como Japón. Las razones que explican la situación son muy claras y, si nos atenemos a la definición,

comprenderemos que la civilización occidental, con la que chocamos hace ya unos 40 ó 50 años y cuyo contacto se ha tornado inevitable a esta altura, posee las estructuras que permiten el ahorro del esfuerzo en una proporción unas diez veces mayor que la nuestra, lo cual posibilita el empleo activo de las fuerzas en el cultivo de las aficiones. Mi explicación, quizá muy rudimentaria, intenta destacar cómo repentinamente nosotros, que veníamos desarrollándonos de adentro hacia afuera, y que habíamos alcanzado un nivel, digamos diez, en la complejidad de la civilización, nos topamos, como caída desde algún lugar del firmamento, con una civilización que nos golpeó y cuya complejidad era de veinte o treinta puntos. Esto nos ha sacudido. Obligados a cumplir bajo tal presión con nuestro desarrollo, los procesos en Japón no son graduales ni marchan pausadamente sino que, como podemos, avanzamos a los tumbos, dándonos mutuo aliento. Sin margen para ascender uno por uno los escalones de la civilización, damos largas puntadas con una aguja enorme. Cada diez *shaku* nuestro pie se apoya en el suelo sólo un *shaku*, permaneciendo suspendido en el aire el resto del camino. Me imagino que con esta imagen habrá quedado claro el tema de la influencia externa.

Ahora bien, al analizar cómo influye en la psiquis este desarrollo por estímulo exterior, debemos aceptar que lo hace de un modo raro. Como no es ésta una disertación sobre psicología, inadecuado sería apabullarlos con una terminología difícil, pero me gustaría hablarles someramente sobre los puntos más importantes, y luego retornar al tema principal. Les pido paciencia.

Nuestro espíritu está en continuo movimiento: ustedes me escuchan, yo les hablo. Sabemos lo que estamos haciendo. Nuestros espíritus se mueven, fluyen y trabajan. A esto lo llamamos conciencia. Si a ésta última le recortáramos una parte, aunque fuera por un minuto, también fluiría. Esto no lo he inventado yo sino que ya ha sido dicho en un libro por algún estudioso de Occidente, y lo juzgo lógico. Ya sea la noción de un minuto o de treinta segundos, desde el punto de vista de su reflejo en el espíritu, tendrá una igualdad de potencia que no depende de la duración y que no es como una mancha fija en un punto sino algo móvil, que con su movimiento va formando puntos oscuros y claros. Si el fenómeno se representara con una línea, ésta no sería recta sino curva y con altibajos. Tal vez la explicación les resulte difícil e incomprensible, pues el estudioso suele complicar la interpretación de las cosas simples, y muchas veces el lego pone cara de haber entendido lo que no entendió, resultando ambos criticables. De todos modos, trataré de explicarles más detalladamente lo de la línea curva: supongamos que uno ve algo; le llevará cierto tiempo determinar qué es, lo cual significa que la conciencia se toma un lapso para ascender hasta la cima donde todo se aclara y uno llega a determinar qué estaba viendo. Pero si uno sigue mirando fijamente, la visión se vuelve difusa y un poco borrosa y la conciencia que se había elevado vuelve a descender y a oscurecerse. Si lo experimentan, me comprenderán. No requieren de ningún aparato especial. Si lo prueban, comprobarán el modo del trabajo mental. Así, al leer un libro, uno va comprendiendo ordenadamente las palabras, sean por caso A, B y C que van apareciendo sucesiva-

mente. Cuando la A se incorpora a la mente, todavía B no ha entrado a la conciencia, y cuando lo hace, ya la A comienza a difuminarse aproximándose al límite del conocimiento. El mismo proceso se repite en el pasaje de B a C. Esto lo demostró un erudito que se dedicó a la autopsia de la conciencia considerada en un lapso. A mí me interesaría aplicar la misma autopsia a la conciencia colectiva de una sociedad en el lapso de un día, un mes, un año o diez. Creo que aunque abarcara a muchos o muchas horas, la validez de mis observaciones no cambiaría. Tomemos, por ejemplo, a un grupo numeroso como lo son ustedes que me escuchan: unos están más atentos que otros, pero supongamos que todos escuchan el contenido de mis palabras. Si es así ocupará éste la conciencia no sólo particular. Mientras, la conciencia de lo que les ha sucedido antes, sea una mojadura por la lluvia, la molestia del calor húmedo, etc., se va tomando borroso, pues su espíritu (*kokoro*) sigue absorto la conferencia. Y si, al salir, soplara una brisa, el alma ocupará la conciencia con ese placer, el cual desplazará la conciencia de esta charla. No es algo halagüeño para mí pero tengo que aceptarlo. Y por más que con gestos les suplicara que retuvieran mi charla, si con ello contrariara el proceso psicológico, nadie me haría caso. Si examináramos la conciencia de un grupo, el de ustedes por caso, aun cuando transcurrieran un mes o un año, durante el curso de ese mes o ese año existirían las brillantes y claras conciencias que darían cohesión al transcurrir de cada uno de esos períodos y que irían resumiéndolos, las cuales sucesivamente se irían borrando según pasara el tiempo. Así yo lo defino al recordar nuestro pasado, cada una de las diversas etapas aparece captada: el colegio secundario, la universidad, etc. Hace cuatro o cinco años la conciencia colectiva de todos los japoneses se hallaba ocupada con la conciencia de la guerra ruso-japonesa, y más tarde con la conciencia de la alianza anglo-japonesa. Siguiendo con este supuesto, si ampliamos el análisis del psicólogo y lo aplicamos a la conciencia colectiva o a la conciencia de larga duración, la cambiante línea que señala el camino del desarrollo de la civilización humana también dibuja ondas y avanza según el trazo de líneas curvas. Naturalmente, la cantidad de ondas es infinita y la extensión y altura de cada una variadísimas, y una ola irá convocando sucesivamente a la otra en ordenada transición. En una palabra, la transición en una civilización debe producirse imprescindiblemente de adentro hacia afuera. Y así debe ser. Vean si no, con un ejemplo simple, cómo en esta disertación los diez primeros minutos resultan incomprensibles, a los veinte ya se insinuará un sentido y, a la media hora, sentirán ustedes interés, pasados cuarenta se distraerán y a los cincuenta se aburrirán para, finalmente, bostezar a la hora. No sé si sucederá como yo imagino pero si así es, por más que yo les obligara a escucharme durante dos o tres horas, no tendría éxito pues estaría contrariando la lógica de la psicología. Y, yendo contra el deseo natural de ustedes, mi charla acabaría convirtiéndose en una presión externa. Y podría desgañitarme y enronquecer, sin lograr captar la conciencia de ustedes, sobrepasada por la exigencia de mi disertación. Y bien sé que, por deseos internos, más que escucharme desearían ustedes comer un dulce, beber saké o un vaso de agua helada, un proceso de transición natural, para nada objetable.

Dicho lo cual, vuelvo al tema de la civilización en el Japón actual, dando por sentado que han comprendido todo hasta aquí. El problema que nos acucia es saber si la civilización japonesa dibuja ondas naturales, dando lugar la ola X a la Y y así sucesivamente, en un avance natural a partir de su fuerza interior. Pero, lamentablemente no sucede así y esto es muy perjudicial ya que vamos a los saltos, como seres secuestrados por un *tengu*, que de un grado veinte de complejidad pasan por la fuerza de la presión externa a un grado treinta, sin tomar conciencia de todo el tramo que ha sido salteado. En los procesos de cambios originales se va saltando de una ola a otra por exigencias internas de crecimiento, una vez degustado lo bueno y lo malo, lo dulce y lo salado de cada etapa y se va pasando de una cosa a otra sin nostalgia, tal cual lo hace una víbora al descamarse. Y al montar la nueva ola, jamás se siente usufructuando de una prenda ajena para dar una buena imagen. Pero el movimiento de olas en que se desplaza el proceso japonés actual pertenece a la corriente occidental, y los japoneses que las cruzan no dominan lo occidental. Es así que ante cada golpe de oleaje se sienten como parásitos y recelosos. Sea como fuere y sin haber llegado a desentrañar la particularidad de la ola que se ha desvanecido, se ve llegar a la siguiente, como si en un banquete, sin haber podido paladear los platos servidos y casi sin haber retenido la imagen de los manjares, uno viera cómo van siendo retirados los platos, mientras ve cómo van llegando nuevos platos. Un pueblo, inmerso en un proceso civilizatorio cumplido de este modo, tiene por fuerza que padecer una sensación de vacío y también congoja por esta intranquilidad y con la irritación del inconformismo. Resulta absurdo que algunos se vanaglorien como si estos cambios fueran la consecuencia de impulsos interiores. Este snobismo (*keihaku*) es penoso. Es un engaño, una superficialidad. Es actuar como un imberbe que, ignorante de cómo se saborea un cigarrillo, diera pitadas fingiendo placer actuando como un insoportable presumido. El japonés, que se ve a sabiendas actuando de este modo, pertenece evidentemente a un triste y oscuro pueblo, y no podría ser calificado como civilizado pero, observando el trato entre japoneses y occidentales, vemos que establecer una norma exclusivamente japonesa no sirve ya en la relación con Occidente, a esta altura inevitable. Lamentablemente, en la situación actual de Japón debemos mantener comunicación con Occidente y por tener que tratar con los más fuertes, nos vemos forzosamente obligados a deformar nuestro Yo para seguir las costumbres de la otra parte. Despreciativamente criticamos a quien es incapaz de manejar el tenedor o el cuchillo, y esto porque son hábitos de una cultura más poderosa. Si fuéramos nosotros los verdaderamente fuertes, los obligaríamos a imitarnos en nuestras costumbres y asumiríamos el protagonismo, pero, como no es así, somos nosotros los imitadores. Y, como los usos desarrollados de modo natural no pueden ser modificados, no nos cabe sino aprender mecánicamente las ceremonias occidentales. Y, al no ser un comportamiento fomentado desde el interior, es artificial y muy desagradable de ver. Esto no es la civilización, ni siquiera una parte ínfima de ella y, sin embargo, hasta en estos detalles hacemos algo que no es interior sino fruto de la presión externa. Dicho en pocas palabras, la civilización en Japón resulta superficial, epidérmica. Por supuesto que no lo digo de todos sus aspectos. Debería

quizás cuidar mis expresiones, un tanto excesivas, sobre asuntos tan complejos, pero no encuentro calificativo más ajustado que el de superficial para la mayor parte de nuestra apertura. No predico que la abandonemos por mala, pues la realidad no permite otra posibilidad. Debemos tragarnos las lágrimas y deslizarnos superficialmente por la civilización.

Alguno, quizás, me preguntará si acaso es posible emprender los primeros pasos sin imitar, como un niño que va cargado sobre la espalda de un adulto al caminar, y no podría contestarle que no, pero lo que rotundamente afirmo es que si los japoneses intentan llegar al desarrollo alcanzado por Occidente tras 100 años en un lapso de diez, para colmo intentando esquivar las críticas a su oscuridad y fingiendo actuar por impulsos internos, el resultado será alarmantemente peligroso. Pretender vivir una experiencia de 100 años en 10 no superficialmente es reducir el lapso a la décima parte y exigir que nuestra capacidad aumente diez veces, con lo cual, cualquiera que conozca algo de matemáticas concordará. Tomando como ejemplo el estudio, el asunto se capta rápidamente. Dejemos de lado a los mendaces que han dado una ligera leída a las nuevas teorías occidentales y, supongamos que es uno quien ha profundizado en el estudio de un tema y quien ha ido pasando de una teoría a otra sin seguir en lo más mínimo las modas y sin la vanidad del snobismo, sino atendiendo al orden natural surgido desde su interior. Y supongamos que es uno quien pretende alcanzar la cima de la civilización, a la que ellos, los occidentales, han llegado después de cien años, en cuarenta o cincuenta años a fuerza de educación, después de la reforma. Y si, aun sin tomar en consideración los inconvenientes soportados por nuestros precursores, tardáramos menos de la mitad de ese siglo que llevó a los de Occidente, con su mayor plenitud física y mental, podríamos envanecernos de una cosecha asombrosa de conocimientos pero, al mismo tiempo, sufriríamos una derrota: enfermar de debilidad nerviosa, tirados al borde del camino, gimiendo con la respiración entrecortada, consecuencia lógica y fenómeno obvio. Y si pensáramos en alguien en particular, por ejemplo en un catedrático de la universidad que por diez años se hubiera dedicado plenamente a su tarea, ¿no sería comprensible verlo padecer de debilidad nerviosa? No me atrevería a calificar a todos los saludables de mendaces eruditos, pero me parece natural, luego de diez años, padecer de debilidad nerviosa. Elegí como ejemplo a los estudiosos porque su caso es fácil de entender, pero el razonamiento puede aplicarse a todas las situaciones de apertura.

A pesar de lo avanzado de la civilización, el grado de tranquilidad recibido a cambio es ínfimo y, considerada la preocupación que padecemos por la competencia y otras causas, no hay variación en el grado de felicidad respecto de los tiempos primitivos. La especialísima situación del Japón actual, que mecánicamente cumple con los cambios que le imponen, patinando epidérmicamente, hace que, si intentáramos frenar, nos viéramos hundidos en la neurosis. No sabría decir si los japoneses son dignos de conmiseración, viendo cómo han caído en una situación inexcusable. Esta es mi única conclusión. No tengo ni consejos ni directivas que ofrecer. No veo que se pueda hacer algo. Cuán lamentable. Sólo suspiro al pronunciar este lamento,

y arribo a conclusiones pesimistas. Mejor habría sido llegar a otra conclusión. Siempre se desea conocer la verdad pero, a veces, tras la revelación, uno habría preferido seguir en la ignorancia. Cierta novela de Maupassant narra sobre un hombre que, hartado de su querida, le dejó una carta y se refugió en casa de un amigo. La mujer, furiosa, logró ubicarlo y fue a recriminarle. Entonces el hombre le entregó una suma de dinero para dar por terminada la relación, pero la mujer arrojó el dinero al piso diciendo que no lo quería, y amenazó con tirarse desde la ventana de un tercero o cuarto piso si éste la abandonaba. El hombre, fingiendo indiferencia, la invitó a hacerlo, y la mujer se lanzó. No murió sino que quedó inválida. El hombre, al ver tal prueba de inocencia, se arrepintió de haberla tomado por una puta voluble y, arrepentido de haber dudado de su fidelidad, volvió a sentirse unido a ella, dedicándose a cuidarla. Si el hombre se hubiera quedado a mitad de camino en su duda, no habría tenido lugar un desenlace tan dramático, pero aquella duda habría persistido. Si uno fuerza una situación hasta un extremo, queda patente la sinceridad del corazón pero, al hacer el balance de un resultado tan cruel, seguramente, aun cuando la verdad siguiera incierta, uno desearía haber evitado una desgracia semejante. La verdad sobre la civilización en Japón es como la de esta historia: uno estudia para comprenderla y para ello se esfuerza pero, tras comprender de modo visible su esencia, desearía volver al estado de ignorante felicidad anterior. Si lo que yo he descubierto con esta autopsia es cierto, debemos ser pesimistas sobre el futuro de Japón. Ya no se escucha la voz que pregona a los extranjeros esa tontería de "en mi país está el Monte Fuji", sino la voz altanera que afirma que, luego de la guerra, somos un país de primera. Un modo hartado cándido de enfocar las cosas. Si me preguntan cuál es el modo de salir de este momento crítico, vuelvo a repetir que no tengo ningún plan magistral. Lo único que puedo aconsejarles es, enmendando la presentación del problema, que intenten evolucionar desde adentro evitando sufrir de neurosis. Les pido disculpas por haberlos enfrentado con una verdad tan amarga, a ustedes que se ven felices y a quienes he robado una hora de tiempo, pero sepan también comprender mi opinión que surge de una tesis fundamentada y que es el fruto de una larga elucubración.

Meiji 44, noviembre.

Publicado en el diario Asahi.

LUNA DE OSCURA TINTA

Poemas de amor de

Ono no Komachi e Izumi Shikibu *

SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN DE MERCEDES ROFFÉ

ONO NO KOMACHI

¿Acaso apareció
porque me quedé dormida
pensando en él?
Si hubiera sabido que era un sueño
jamás habría despertado.

Did he appear
because I fell asleep
thinking of him?
If only I'd known I was dreaming
I'd never have wakened.

Omoi tsutsu/ nure baya hito no/ mietsu ran/ yume to shirise ba/ samezara mashi o
Los poemas de deseo de Komachi introdujeron una nueva voz dentro de la poesía japonesa. Nunca antes a la pasión personal se le había dado una expresión tan directa. Muchas de las mejores poetas de tiempos posteriores, entre ellas Izumi Shikibu, siguieron la senda abierta por Komachi. Este poema introduce un tema que es quintaesencia en la obra de Komachi y sobre el que vuelve una y otra vez: la pasión insatisfecha y la añoranza, experimentadas en la vigilia y el sueño. La poeta, imposibilitada de ver a su amante por causas que nunca se explican en los poemas, piensa en él sin cesar, ya dormida ya despierta a lo largo de noches en las que se pregunta si volverá. Podría conjeturarse que hay una insalvable diferencia de rango entre los amantes, que él está ausente de la capital la mayor parte del tiempo, o simplemente (aunque este no sería el caso que nos gustaría suponer) que esta persona

* *The Dark Ink Moon. Love Poems by Ono no Komachi and Izumi Shikibu. Women of the Ancient Court of Japan.* Translated by Jane Hirshfield with Mariko Aratani. New York, Vintage Books, 1990.
(N. de E.: Las notas que acompañan a los poemas pertenecen a este libro)

cuyo nombre se preserva se interesa menos por Komachi que lo que ella por él.

Además de la ardiente intensidad de su contenido, muchos poemas de Komachi muestran en el original una notable complejidad técnica; ningún poeta ha empleado el *kakekotoba* o palabra eje con mayor efecto. Es como si la fuerza y profundidad de la emoción de Komachi presionara sobre la forma del *tanka* hasta que las imágenes se encendieran, en un sentido literal, a través de los poemas de treinta y una sílabas.

Una cualidad final debe ser destacada en los poemas de deseo de Komachi: el modo como su exploración de la emoción personal a menudo (no siempre) conduce a una indagación de lo metafísico. La relación entre vida de sueños y vida de vigilia; la pesquisa de eso llamado "realidad"; el reconocimiento de la discrepancia entre apariencia y verdad interior - asuntos que no corresponden sólo al amor erótico sino a cualquier aspecto de la existencia humana. El genio de Komachi fue demostrar en su obra que la indagación en cualquier sentimiento suficientemente profundo significa alcanzar los basamentos de nuestras vidas.

Es cuento que en otoño
la noche es larga.
No hemos hecho
más que mirarnos
y ya es el alba.

The autumn night
is long only in name -
We've done no more
than gaze at each other
and it's already dawn.

Aki no yo mo/ na nomi nari keru/ Ai to ae ba/ Koto zo to mo nakul ake nuru mono o

Un amante llegaba secretamente a la habitación de la mujer luego que caía la noche y se retiraba antes de que amaneciera. En este poema es evidente que los dos se han quedado embelesados mirándose y conversando a tal grado que la mañana ha llegado antes que hayan aprovechado la ocasión para consumir su encuentro.

También este pino junto a la roca
ha de tener recuerdos:
después de mil años,
mira cómo sus ramas
se inclinan a la tierra.

This pine tree by the rock
must have its memories too:
after a thousand years,
see how its branches
lean towards the ground.

Mono o koso/ iwane no matsu mo/ omou rame/ chiyo buru sue mo/ katabuki ni keru

Cuán delicadamente, al describir un anciano y curvado pino, Komachi ofrece este retrato de la vejez; sólo el término *mo* ("también") orienta al lector hacia el aspecto subjetivo del poema. Desde otra perspectiva, puede admirarse este poema como una demostración de la manera como el largo sufrimiento puede provocar una honda empatía budista con el sufrimiento de todos los seres, incluso los árboles; visto de este modo, el movimiento del poema va del mundo interior al exterior, de lo personal a lo universal.

Mientras mira
caer las largas lluvias sobre el mundo
mi corazón, también, se desvanece
con el color inédito
de las flores de primavera.

While watching
the long rains falling on this world
my heart, too, fades
with the unseen color
of the spring flowers.

Hana no iro wa/ utsuri ni keri na/ itazura ni/ wagami yo ni buru/ nagame seshi ma ni
Ojos perspicaces notarán una sexta sílaba en la primera línea de este
tanka; puede suponerse que, al igual que en la escansión latina, las dos vocales
adyacentes de *no iro* se eliden.

Qué imperceptiblemente
cambia de color
en este mundo
la flor
del corazón humano.

How invisibly
it changes color
in this world
the flower
of the human heart.

Iro miedel/ utsurou mono wa/ yo no naka no/ hito no kokoro no/ hana ni zo ari keku

Este poema, uno de los más famosos de Komachi, es generalmente leído como una alusión específica al amor, como un comentario a cómo la pasión puede esfumarse sin dejar marcas en la apariencia externa del amante; varias palabras que acostumbra asociarse una con otra y con el amor, así como la frase *yo no naka* ("en este mundo") apuntalan esta lectura. Sin embargo, el poema puede también ser considerado como una declaración sobre la naturaleza del cambio en general -en el mundo de la naturaleza, el cambio se acompaña con signos externos, mientras que en los seres humanos el sensible corazón continuamente cambia casi invisiblemente -de este modo, la emoción humana es todavía menos permanente o confiable que cualquier otro fenómeno natural. Aquí, como en muchos de sus mejores poemas, al indagar en lo más profundo de la naturaleza del amor, Komachi sienta sus reales en el terreno de asuntos más amplios.

IZUMI SHIKIBU

Cosas por decidir

Things I Want Decided

¿Quién en este mundo
no debería existir,
aquel que olvida
o aquel
que es olvidado?

Which shouldn't exist
in this world,
the one who forgets
or the one
who is forgotten?

Which is better,
to love

Luna de oscura tinta

¿Qué es mejor
amar
a aquel que ha muerto
o no volver a ver
a aquel que está vivo?

one who has died
or not to see
each other when you're alive?

¿Qué es mejor,
el amante lejano
que anhelas
o aquel a quien ves a diario
y no deseas?

Which is better,
the distant lover
you long for
or the one you see daily
without desire?

Which is the least unreliable
among fickle things -
the swift rapids,
a flowing river,
or this human world?

¿Qué es lo menos desconfiable
entre lo fútil,
los rápidos caudales,
el fluir del río,
o el mundo en que vivimos?

Izure o ka/ yo ni nakare to wa/ omou beki/ wasururu hito to/ wasururu mi to
Naki hito o/ nakute koin to/ ari nagara/ ai mizaran to/ izure masareri
Omoe domo/ yoso naru naka to/ kasu mitsutsu/ omowanu naka to/ izure masareri
Hayaki se to/ mizu no nagare to/ hito no yo to/ tomaranu koto wa/ izure masareri

Los poetas de Heian solían escribir poemas en listas. Shikibu también escribió listas de "Cosas lamentables", "Cosas que me gustaría que sucedieran" y "Cosas misteriosas".

Aun si
la canción del grillo
no tiene palabras,
aun así,
suena a lamento.

Although
the cricket's song
has no words,
still,
It sounds like sorrow.

Sono koto to/ kureyuku haru no/ sue nare ya/ kinô wa hana no/ sakari to ka mishi

Mientras mucha gente se detiene a mirar
la luna en la noche de verano, alguien corre ...

¿Adónde corres?
Dondequiera que vayas
esta noche

While many people stand watching the moon
on a summer night, one hurries away ...

Where
are you hurrying to?

verás
la misma luna.

You will see
the same moon tonight
wherever you go!

Izuchi tote/ isogu naru ran/ izuko nimo/ koyoi wa onajil/ tsuki o koso mime

Me pregunto
si el viento abre una senda
por la hierba crecida en mi jardín
para que alguien
venga a visitarme.

I wonder
if the wind scythes a path
through my garden's wild grass
so someone can come
to visit?

Dareka kite/ miru beki mono to/ waga yado no/ yomogyû arashil/ huriharau ran

Incluso
si estos pinos
guardan su color de siempre,
todo lo verde
es nuevo en primavera.

Even though
these pine trees
keep their original color,
everything green
is different in spring.

Matsu wa sono/ moto no iro danil/ aru mono o/ subete midori mo/ haru wa kotonari

Verte es el hilo
que me ata a esta vida.
Si ese lazo
se cortara ahora mismo,
no lo lamentaría.

Seeing you is the thread
that ties me to this life -
if that knot
were cut this moment,
I'd have no regret.

Au koto o/ iki no o ni suru/ mi ni shi are ba/ tayuru mo ikaga/ kanashi to omowanu

Este corazón no es
un jardín de rosas
y sin embargo ...
el follaje del amor
cuánto ha crecido.

This heart is not
a summer field,
and yet ...
how dense love's foliage
has grown.

Waga kokoro/ natsu no nobe nimo/ aranaku ni/ shigeku mo koi no/ narimasaru kana

Hasta la gota de rocío
en la hoja del bambú
permanece más tiempo
que tú,
que te vas con el alba.

The dewdrop
on a bamboo leaf
stays longer
than you, who vanish
at dawn.

Shinonome ni/ okite wakareshi/ hito yori wa/ hisashiku tomaru/ take no ha no tsuyu
Este poema, escrito en un abanico en el que está pintada una gota de rocío sobre una hoja de bambú, se refiere naturalmente a la partida al alba del amante de Shikibu.

Por ti mi corazón
se parte
en mil pedazos.
Ni uno
perdería.

This heart
longing for you,
breaks
to a thousand pieces -
I wouldn't lose one.

Kimi kouru/ kokoro wa chiji ni/ kudakere do/ hitotsu mo usenu/ mononi zo ari keru

Mirando la luna
a medianoche ...
me pregunto
desde qué pueblo
él la mira.

Watching the moon
at midnight ...
I wonder
whose village
he watches it from.

Sayonaka ni/ tsuki o mi tsutsu mo/ taga sato ni/ yukitomarite mo/ nagamu ran to wa

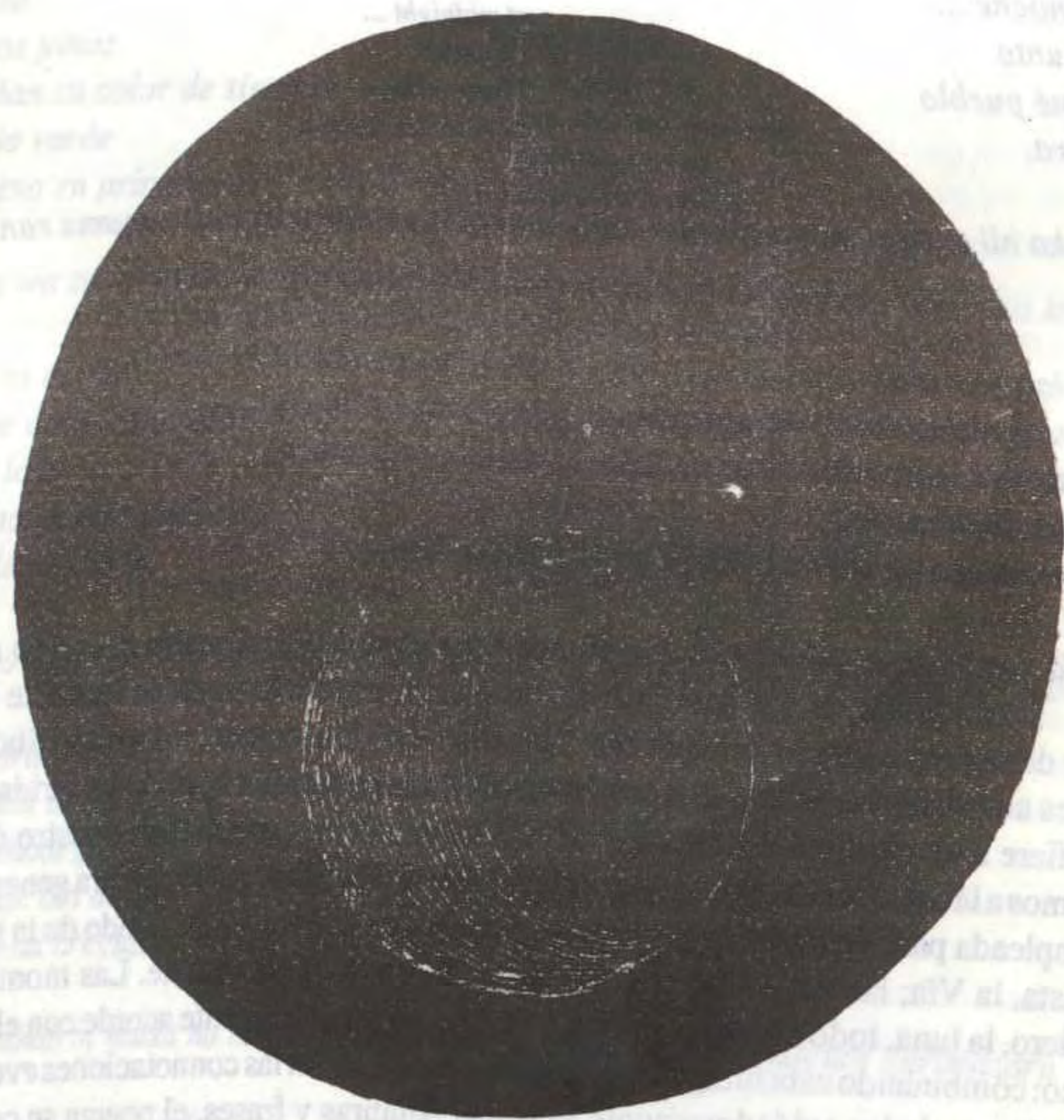
Desde la oscuridad
En el verdaderamente oscuro camino,
Estoy tal vez entrando.
De lejos, ilumíname,
De la montaña apenas asomada en la ladera, luna.

Kuraki yori/ kuraki michi ni zo/ irinu beki/ haruka ni terase/ yama no ha no tsuki

La tradición de que este poema fue escrito por Shikibu en su lecho de muerte surge de una nota que indica que fue "Enviado a su Eminencia, Sacerdote Shoku", la cual es ampliada luego con la frase "a través de la oscuridad hacia la oscuridad", que se refiere a un pasaje del Lotus Sutra: "La larga noche anatematiza nuestro destino: pasamos a la oscuridad desde la oscuridad". *Michi*, "camino", es la palabra generalmente empleada para designar a un sendero, pero posee el doble significado de la práctica budista, la Vía; las montañas pueden ser un símbolo de la muerte. Las montañas, el sendero, la luna, todo colabora para dar una imagen enteramente acorde con el mundo físico; combinando esta imaginería literal de sonidos con las connotaciones evocativas de cada una de las cuidadosamente elegidas palabras y frases, el poema se convierte en un llamado profundamente conmovedor: mientras se traslada de la oscuridad y confusión de la vida humana y su sufrimiento hacia la oscuridad de un futuro incognoscible, Shikibu pide a la clarificadora luna de la iluminación que permanezca

con ella por unos momentos antes de desaparecer.

Si la leyenda que asegura que éste fue su poema final es cierta, la última palabra que Shikibu escribió fue "luna".



TOKONOMA

expresa su reconocimiento a:

Nicolás Prior
Ayako Kishimoto
Jorge Rodríguez Mares
Liliana Guaragno
Celia Ishii
María Mori
Fumiko Brunello
Eugenia Tsou
Orlanda Yokohama de Fernández
Marta Lena Paz
Norma Yokohama
Ofelia Tsuji

Lidia Kobayashi de Takeda
Adryana Shimabukuro
Jorge Niizen
Claudia Schvartz
María Elena Vela
Simona Roffé
Pablo de Rosso
Magdalena Tomás de Masana
Patricia Nordenström
Angela Mariño
Carlos Francia

TOKONOMA

publicará a:

Arturo Carrera
María Negroni
Shiga Naoya

Sergio Pangaro
Omote Akira
Yanagida Kunio

Higuchi Ichiyô
Pablo Ingberg
Mercedes Roffé