

La historia de Genji: El estatuto del sujeto en el Japón clásico (parte 1)

Ariel Stilerman

Introducción[2]

Esta exposición nace del interés permanente de nuestro foro en dialogar con no-analistas, como modo de propiciar encuentros donde los analistas podamos visitar y refrescar algunas concepciones. En este caso particularmente, el idioma japonés reviste un enigma ya presente en algunas incursiones del propio Lacan, por ejemplo en *Advertencia al lector japonés* (1972) donde afirma que este idioma "soporta un lazo social muy refinado en su discurso" o también que "el chiste es en el Japón la dimensión misma del discurso más común". Qué mejor que escuchar de alguien que conoce su estructura y sutilezas, y lo "traduce" al castellano, como una manera de renovar ciertos interrogantes sobre los aspectos materiales de un quehacer compartido con el lenguaje.

Conferencia

Hay dos datos que aparecen mencionados con frecuencia respecto de *La historia de Genji* o, en Japonés, *Genji monogatari*. Una es que esta novela fue escrita a comienzos del siglo XI por una dama de la corte imperial, Murasaki Shikibu. La otra es que, fuera de discusión, es la obra más importante de la literatura japonesa.

El texto de Murasaki Shikibu se ha convertido en una obra central al canon literario japonés, como el *Quijote*, como el *Fausto*, o *La Comedia* de Dante. Al igual que estas obras europeas, es fuente de orgullo nacional, símbolo de identidad lingüística, y garante de la unicidad cultural de la nación.

La canonicidad de *Genji monogatari* se articula a través de los símbolos de la nación moderna, como por ejemplo el dinero. No sabemos qué pinta tenía Murasaki Shikibu en realidad, pero una ilustración de su rostro aparece hoy en el billete de veinte yenes.

Lo mismo ocurre en el sistema escolar. Los estudiantes secundarios deben memorizar el párrafo inicial de la novela y cada año, entre las preguntas del examen nacional de ingreso a la universidad, hay varias sobre *Genji monogatari*.

Esta investidura cultural lleva a que el texto juegue un rol de palabra cerrada, de palabra final, sobre la identidad cultural japonesa. Y esto a pesar de que es un texto muy complejo, ilegible para un japonés nativo sin entrenamiento académico. La historia que cuenta la novela es en sí interesante, habla de intriga política, conflictos de clase, tortura psicológica, incesto y muerte. Hoy en día se accede a ella en traducciones al japonés moderno, en adaptaciones al manga y en adaptaciones al cine.

La dificultad de lectura es doble: a la complejidad del texto original en japonés clásico se le suma la confusión que genera la expectativa de encontrar en este texto la respuesta a la pregunta por el ser nacional y lingüístico japonés. Es decir, la palabra que dice la identidad japonesa es una palabra que muy bien no se entiende. Exige un gesto hermenéutico, que abra un texto que, originalmente abierto, fue puesto en posición de texto cerrado.

Mi pregunta es entonces, pensando desde el psicoanálisis, ¿Qué obstáculos hermenéuticos debemos despejar para escuchar



la voz de este texto? De aquí surge una primera advertencia metodológica, la necesidad preliminar de desactivar la trampa imaginaria que se enrosca a todo texto canónico. Me refiero a las notas al pie, las ediciones de lujo, los paneles de expertos, esos gestos que domestican el texto y tranquilizan al lector.

¿Pero cómo hacerlo? Cuando Lacan lee a Hamlet en el Seminario VI y luego en el X, no se interesa por hacer psicoanálisis de Shakespeare ni de su protagonista. Hamlet como caso clínico, como paciente, no existe para Lacan. Hamlet —la obra, no el príncipe— es la tragedia del deseo. Hace jugar el marco donde el deseo se sitúa, se despliega y se realiza. La tragedia se revela como un entramado donde se articulan el deseo y las coordenadas del Edipo y la castración. Es decir, en tragedias como las de Edipo, Hamlet, y Genji, la significación del falo queda expuesta en tanto que la castración recae sobre los protagonistas irremediabilmente. Y sobre la autora. Y sobre nosotros, los lectores.

En *Genji monogatari*, ya desde el primer capítulo, titulado "El patio de las Paulonias" (*Kiritsubo*), es aparente que algo no funciona bien. Se narra el nacimiento del protagonista, el joven Genji, hijo del emperador y de su concubina preferida. Esta concubina es objeto de un favoritismo excesivo. Genera incluso tensiones políticas, que llevan a la concubina a la melancolía seguida de muerte. El emperador también sufre, no puede ya vivir sin ella, no encuentra a quién pueda reemplazarla. En esta situación, el pequeño Genji pierde su condición de príncipe, el emperador lo convierte en plebeyo para protegerlo de sus enemigos. A medida que se vuelve adolescente, Genji confunde la añoranza de su madre y se entrega a un amor ilícito por otra concubina de su padre. Por este crimen contra su padre, Genji pagará una y otra vez a lo largo de la novela.

Leído a nivel superficial, este comienzo anticipa un melodrama. Despliega, literalmente, la novela de la castración, sus aspectos más prácticos de exceso y castigo. Traducciones, manga y animé realzan estas cuestiones, los sucesos dramáticos o violentos; exaltan los sentimientos, a menudo de modo exagerado; y así se pierde la precisión psicológica y artística. Es que, a la vez, el texto pide a gritos ser devuelto a su verdad: en tanto que velo sobre un vacío, sobre un objeto que no está, resiste esta lectura de melodrama.

Me propongo en su lugar dar cuenta de un acto de lectura. Se trata aquí de los límites expresivos del idioma japonés, o mejor dicho: los límites del lenguaje en tanto estructura productora de sentidos. Hoy diríamos que este texto tiene mucho de experimental. La consecuencia es que al ser puesta bajo tanta presión, la estructura lingüística del japonés revela su funcionamiento. Sus puntos de sutura y sus recorridos habituales se vuelven visibles. Si Hamlet —la obra, no el príncipe— es la tragedia del deseo, *Genji monogatari* es la tragedia del sentido.

Esta charla tiene tres partes. En la primera, desarrollo las condiciones particulares de la estructura lingüística del japonés clásico para la producción de un discurso *sujetado*. En la segunda, sugiero una poética en tanto posibilidad de articulación de una palabra *otra*. Y finalmente, elaboro las circunstancias *hermenéuticas* que se abren en este texto con más de mil años de historia.

Antes de comenzar, y de forma muy breve, quiero presentarme. Soy argentino, egresado de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Crecí escuchando cosas sobre Japón. A fines de los ochenta, una prima lejana mía se fue un día a Tokyo y mi abuela, que la adoraba y la extrañaba, cada vez que recibía una carta de ella, me contaba sus aventuras como profesora de idioma y luego como creativa en una empresa de cosméticos en Yokohama. En Japón todo era más difícil, más extraño, más bello. Japón se volvió para mí el lugar de la fantasía, al que sin haber ido yo deseaba volver. Pocos años después de la muerte de mi abuela me fui yo también de Buenos Aires. Trabajé un tiempo como camarero en un restaurant de Madrid y después en una empresa de turismo frente a la Plaza de España. Uno nunca sabe por qué la cabeza un día hace *click* y las prioridades de pronto son otras. Empecé a estudiar japonés. También la Ceremonia del Té, y finalmente viajé a Kyôto. Más aún, tuve la suerte de poder pasar un año en una escuela muy antigua, aprendiendo sobre las artes y costumbres tradicionales del Japón. Al ver por fin Japón con mis propios ojos, resultó obvio que mi abuela se había inventado la mitad de sus historias. Japón no era tan raro ni tan misterioso. Era bello, confuso, y —al menos para mí— fascinante. Fui y volví un par de veces y terminé haciendo un máster en literatura japonesa en la Universidad de *Waseda* (Tokyo) y luego un doctorado en literatura japonesa en *Columbia University* (Nueva York). Este año planeo terminar mi tesis, sobre poesía clásica. Antes de continuar con mi presentación de hoy, me anticipo a dos preguntas que me hacen mucho: si tengo sangre japonesa y si de verdad leo japonés. No, desciendo de judíos rusos. Y sí, leo y hablo. Mi tesis de maestría la escribí en japonés y la defendí ante un panel de académicos japoneses. Amo el idioma japonés, que me parece uno de los más bellos. Por eso empecé una traducción de *Genji monogatari* al español cuando vivía en Tokyo. Es que hasta ahora hay sólo traducciones de traducciones: del inglés, del francés, incluso del japonés moderno. Las dificultades enormes de hacer una traducción desde el original y el deseo de fidelidad van a contramano de la demanda editorial y comercial, pero articulan lo que para mí es Japón: el lugar en el que de la sorpresa puede surgir lo bello.

Primera parte: Las consecuencias de la estructura lingüística del japonés clásico para la producción de un discurso *sujetado*

El japonés clásico presenta dos dificultades fundamentales al traductor. La primera es el uso de sujeto tácito. La segunda es el lenguaje honorífico.

En español es corriente elidir el sujeto de la oración. Para nosotros, quién hace qué se deduce del verbo: en "siento frío" el que tiene frío soy yo, la conjugación no deja lugar a dudas. En japonés los verbos no se conjugan de acuerdo a la persona y el número. Algo parecido ocurre con los adjetivos. Por ejemplo, *samushi* ?? (en J. mod. *samui* ??), literalmente "frío", significa tanto "siento frío" como "tenés frío?" y también "ahora hace frío", "el clima esta frío", etc.

La segunda dificultad para el traductor es el uso de lenguaje honorífico (*keigo* ??). En términos generales, el lenguaje honorífico consiste en reemplazar un verbo común por su equivalente honorífico. "Ir" se dice *yuku* ?? . Si el que va es uno, por humildad se dice en su lugar *mairu* ?? . Si el que va es el emperador, a *yuku* se le agregan dos verbos auxiliares honoríficos, *yuka-se-tamô* ????? . O se coloca una partícula honorífica antes de un sustantivo, por ejemplo "el reino", que se dice *toki* ?, se vuelve *ôn-toki* ?? .

Sujeto tácito y lenguaje honorífico son dos caras de una misma estructura lingüística. Con frecuencia el sujeto de una oración puede deducirse gracias al uso de lenguaje honorífico. Es decir que para el lector, y para el traductor, el sujeto surge de un cálculo de jerarquías respectivas. Por ejemplo, si en lugar de *yuku* dice *yuka-se-tamô* uno ya sospecha que puede tratarse del emperador.

Lo que hace interesante el *Genji monogatari* es que lleva a un extremo radical tanto el sujeto tácito como el lenguaje respetuoso. Murasaki Shikibu casi no indica cuál es el sujeto de la acción. A menudo una misma oración cambia de sujeto varias veces y sin previo aviso. A la vez, no hay personaje que no reciba auxiliares y partículas honoríficas, ya que se trata de aristócratas de altísimo rango.

Esto provoca una maraña de expresiones honoríficas. Son aspectos del texto que es más fácil discutir a través de un ejemplo. En el primer capítulo, la madre de Genji, a la que llamaban "Dama del Reposo", está deprimida y quiere abandonar la corte para escapar de sus enemigos. Dice el texto:

"En el verano de ese año, la Dama del Reposo, enferma de tanto sufrimiento, se disponía a irse, pero no autorizó de ninguna manera un período de descanso. Durante varios años había enfermado con frecuencia, y como de costumbre, dijo "hay que esperar un poco más", pero se agravaba cada día, y en unos cinco o seis días estaba tan débil que la madre imploró llorando y la hizo irse".

"so no toshi no natsu, miyasudokoro, hakanaki kokochi ni wazuraite, makade namu to shi-tamau wo, itoma sara ni yurusa-setamawazu. toshi-goro, tsune no atsushisa ni nari-tamaereba, o'on-menarete, nao shibashi kokoro miyo, to nomi notamawasuru ni, hibi ni omori-tamaite, tada itsuka muika no hodo ni, ito yow? nareba, hahagimi naku naku s?-shite, makade-sase-tatematsuri-tamau".

La pregunta es ¿quién habla aquí? ¿Quién "no autorizó un descanso"? ¿Y quién dice que "hay que esperar un poco más"? Del análisis del lenguaje honorífico surge lo siguiente (Las expresiones respetuosas están subrayadas, las de respeto máximo en *itálica*, y las humildes en **negrita**):

"En el verano de ese año, la Dama del Reposo, enferma de tanto sufrimiento, se disponía a irse, pero no *autorizó* de ninguna manera un período de descanso. Durante varios años había enfermado con frecuencia, y como de costumbre, *dijo* "hay que esperar un poco más", pero se agravaba cada día, y en unos cinco o seis días estaba tan débil que la madre **imploró** llorando y la hizo irse".

"so no toshi no natsu, miyasudokoro, hakanaki kokochi ni wazuraite, **makade** namu to shi-tamau wo, itoma sara ni yurusa-setamawazu. toshi-goro, tsune no atsushisa ni nari-tamaereba, *o'on-menarete*, nao shibashi kokoro miyo, to nomi notamawasuru ni, hibi ni omori-tamaite, tada itsuka muika no hodo ni, ito yow? nareba, hahagimi naku naku **s?-shite**, **makade?**-sase-**tatematsuri-?tamau**".

Los personajes mencionados son la Dama del Reposo y su madre. Pero el efecto de lectura es que la persona que "autoriza" y que "dice" es el emperador. El texto no necesita nombrarlo para inscribirlo. El lenguaje honorífico opera en el nivel de la función sincrónica: la metáfora, la sustitución. La elección de alternativas léxicas (humilde-neutro-honorífico) descubre la posición del sujeto. Es decir, en la conexión del campo del enunciado con el de la enunciación, el japonés clásico despliega algo parecido a un cálculo lógico, a una ecuación que pone en relación a los distintos hablantes. A la vez, ya que en japonés clásico el verbo sólo aparece al final de la oración, se enfatiza también la función diacrónica, de metonimia y deslizamiento, en la que la significación sólo aparece con el último término (en términos psicoanalíticos: *nachträglich*, *apres coup*). Uno de los puntos que este ejemplo ilustra es el alto grado de reglaje, de sistematización, que revela el japonés clásico. Esto no quiere decir que sea un cálculo exacto, de resultado único, sino solo que es un cálculo que compete a cada lector resolver.

El traductor al español cuenta con una ventaja. En castellano es posible recurrir al sujeto tácito, mientras que el traductor al inglés se ve forzado a imponer al lector un sujeto. "Su Majestad hizo esto", "Su Majestad hizo aquello". En todas las traducciones a idiomas europeos, el traductor deduce e indica un sujeto para cada verbo aun cuando no queda claro en el original.

Aprovechando las ventajas del español, yo busqué preservar el uso del sujeto tácito, que para nosotros suena natural. Para indicar el sujeto utilicé las conjugaciones de los verbos castellanos de acuerdo a la persona y el número. Cuando esto no me fue posible, indiqué el sujeto de la oración en tinta gris, para que el lector sepa que vale como nota al pie, que en el texto no se indica, que el sujeto perfectamente podría ser otro si mi cálculo está equivocado.

En el caso de los honoríficos, el español no cuenta con ventaja sobre el inglés. Ninguno de los dos ofrece una solución. La simple distinción entre "vos" y "Usted" no alcanza para reflejar la complejidad de los honoríficos del japonés clásico.

La mejor traducción al inglés es quizás la de Royall Tyler, traducida al castellano por Jordi Fibla y publicada en el año 2005. Royall Tyler inventó un método para traducir los honoríficos. Ya que los honoríficos reflejan las relaciones de jerarquía entre los personajes, Royall Tyler utiliza para cada personaje un título que refleja su jerarquía. El suegro de Genji, el Ministro de la Izquierda (*sa-daijin*), se vuelve "*His Excellence*", que Jordi Fibla traduce a su vez como "Su Excelencia". El problema de este sistema es que crea la ilusión de que la jerarquía de un personaje es absoluta. El Ministro de la Izquierda es en todos los casos Su Excelencia, independientemente de con quién hable. No refleja que las relaciones jerárquicas entre los personajes son relativas a cada situación.

Lo que los honoríficos expresan en japonés son las circunstancias de la enunciación, no las del enunciado. Por ejemplo, al entrevistarse con el emperador, un ministro es una persona de rango menor (un "humilde servidor" en lugar de "Su Excelencia"), y es al propio Ministro a quien le corresponde utilizar lenguaje honorífico para referirse al emperador.

Me limito a puntualizar dificultades, para las que hasta el momento no tenemos una solución. Sabemos cómo traducir el significado pero no cómo preservar el efecto de lectura. La labor que se abre al traductor es reconstruir ese efecto de lectura para un lector en castellano, no como objetivo (porque, de nuevo, es imposible) sino como horizonte de posibilidad (que da dirección a

la tarea).

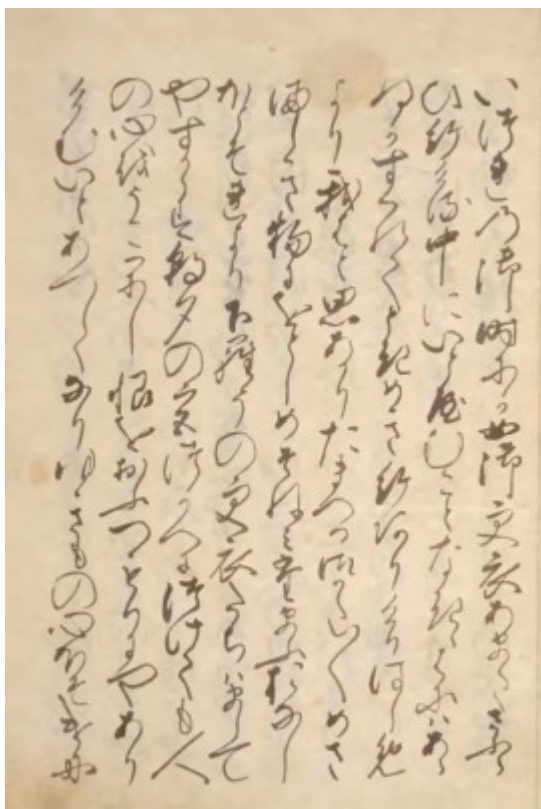
A la vez, surgen dificultades de otro orden. La narración es ágil, casi demasiado veloz. Fluye a través de parataxis y cambios de perspectiva. El relato comienza como una leyenda antigua –“¿Durante cuál reino...?”– pero a las pocas líneas nos instala en un rincón de la habitación de los personajes, y habla como una dama de compañía que cotillea para entretener a una princesa. Es una voz de mujer, que conoce muy bien las miserias del harén imperial. El chisme, el cotilleo y el chimento comparten una condición estructural: se sostienen en sobreentendidos, articulan un sentido que sólo puede existir entre personas que comparten un lugar, un tiempo, una cultura, ciertos intereses de clase y género. El cotilleo articula una relación de intimidad, ante el que las traducciones a idiomas extranjeros tienden a trastabillar.

En general los traductores han elegido entre dos opciones. Por un lado, una narradora omnisciente, impersonal, que relata eventos del pasado lejano. Por otro, una narradora que es testigo directo de la acción. Son opciones extremas, que corren el riesgo de funcionar como modo de callar eso dicho enigmáticamente.

Si tomamos como ejemplo la frase que abre el relato, vemos que traductores como Jordi Fibla optan por un tono más seco y distante, mientras que Xavier Roca Ferrer adopta un tono más meloso e íntimo.

??

izure no o'on-toki ni ka, ny?go k?i amata saburai-tamai-keru naka ni, ito yamu-goto-naki kiwa ni wa ara-nu ga, sugurete toki-meki-tamau ari-keri



In the reign of a certain Emperor, whose name is unknown to us, there was, among the Niogo and K?yi of the Imperial Court, one who, though she was not of high birth, enjoyed the full tide of the Royal favor. (Suematsu Kench?, The Tale of Genji, 1882).

At the Court of an Emperor (he lived it matters not when) there was among the many gentlewomen of the Wardrobe and the Chamber one, who though she was of not very high rank was favoured far beyond all the rest; ... (Arthur Waley, The Tale of Genji: A Novel in Six Parts, 1933).

En la corte de un Emperador –no importa en qué tiempo– vivía entre las numerosas azafatas y damas de la Corte una mujer de condición modesta, a quien se había favorecido más que a las demás. (Fernando Gutiérrez, *Romance de Genji*, 1941).

"Los cuerpos del síntoma"

Am Hof eines Kaisers – wann er lebte, ist nicht von Bedeutung – war unter den vielen Damen der Kleiderkammer und des Bettgemachs auch eine, die, obgleich nicht von sehr hohem Rang, vor allen übrigen in Gunst stand;... (Herberth Herlitschka, Die Geschichte vom Prinzen Genji, 1954).

Unter welchem Herrscher geschah es wohl? – da war unter den vielen Ny?go und K?i eine, die zwar aus nicht allzu hohem Hause stammte, aber die kaiserliche Huld am meisten genoß. (Oscar Benl, Die Geschichte vom Prinzen Genji, 1966)

In a certain reign there was a lady not of the first rank whom the emperor loved more than any of the others. (Edward Seidensticker, The Tale of Genji, 1976).

En quel règne je en sais, parmi les Épouses Impériales et dames d'atour qui nombreuses servaient Sa Majesté, el en était une qu'entre toutes, et encore qu'elle en f?t de très insigne parage, Sa faveur avait pour l'heure distinguée. (René Sieffert, Le Dit du Genji, 1978).

??? ????? ?? ????????? ?? ?????.. ????? ?? ?????? ?????? ?????? ?????? ?????? ? ??????, ? ????? ?????? ?? - ?? ??????, ????? ?????? ????????? ?????, ?? ?????????? ?????????????? ?????????????????? ??????????. (Tatiana Sokolova-Del?i? usina, Povest o G?ndzi: G?ndzi monogatari, 1991).

In a certain reign (whose can it have been?) someone of no very great rank, among all His Majesty's Consorts and Intimates, enjoyed exceptional favor. (Royall Tyler, The Tale of Genji, 2001).

En cierto reinado (¿cuál pudo haber sido?), alguien de rango no muy elevado gozaba de un favor excepcional entre todas las consortes e íntimas de Su Majestad. (Jordi Fibla, La historia de Genji, 2005)

En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré, vivía una dama que, aun sin pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida. (Xavier Roca Ferrer, La novela de Genji, 2007)

En quel règne était-ce donc? – parmi les nombreuses épouses impériales et dames d'atour au service de Sa Majesté, il en était une qui, sans être de naissance insigne, jouissait plus que toute autre de la faveur du souverain. (Traducción colectiva, Centre d'Études Japonaises del Institut National des Langues et Civilisations y Groupe de recherche du Japon de la Universidad Paris 7 Diderot, 2008).

Durante il regno di un certo Sovrano, non so bene quale, tra le numerose Spose Imperiali e dame di Corte ve n'era una che, seppure di rango non molto elevato, più di ogni altra godeva dei favori di Sua Maestà. (Maria Teresa Orsi, La storia di Genji, 2012)

La narradora de Fibla se pregunta en qué reinado ocurrió todo esto; en cambio, la narradora de Roca Ferrer lo sabe pero lo omite, y crea así una atmósfera de indiscreción.

Respecto de las traducciones a otros idiomas, Suematsu Kenchô tiene un estilo grave y elaborado, que contrasta con la concisión de Edward Seidensticker y con el tono coloquial de Oscar Benl. María Teresa Orsi y René Sieffert utilizan la primera persona, dándole cuerpo e inmediatez a la voz narrativa. En cambio, Herberth Herlitschka y Royall Tyler optan por un tono impersonal y distante.

Hay todavía un obstáculo más para el traductor: el texto original tiene un ritmo y una cadencia que sugieren que Murasaki Shikibu lo escribió para ser leído en voz alta. Hay también evidencia indirecta de que era así como se leía en el Japón medieval. Por ejemplo, una versión ilustrada del texto, del siglo doce, contiene una escena en la que se ve un grupo de damas de la corte sentadas disfrutando de la lectura grupal de un texto.



[*Genji monogatari emaki*, Capítulo Azuma-ya ("Pabellón Este")]

En este contexto, Luis Prieto me sugirió que al pensar sobre el obstáculo de aquello pensado para ser leído en voz alta como diferente del escrito, surge una comparación con la obra de Lacan, en la que los seminarios atravesaron un proceso de "establecimiento" a partir de desgravaciones de performances orales.

No me voy a meter hoy con la brecha entre lo oral y lo escrito (mucho hay escrito ya, sobre todo en el caso del griego clásico), pero luego en la tercera parte de esta charla voy a comentar las lecturas tan dispares que recibió el texto de *Genji monogatari* a lo largo de su historia.

Cuando una universidad japonesa me pidió que presentara mi traducción, convoqué a una actriz argentina, Ana Recalde, para armar una performance, en la que ella nos leyó el texto en español con la calidez y la intimidad de una reunión de amigas que intercambian chimentos. Un año más tarde repetimos el evento, esta vez en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, con la actriz Melania France.

Estos son los minutos iniciales de *Genji monogatari*, que Ana Recalde grabó en un estudio de sonido de Tokyo (el video de Melania Franco todavía no está listo):

[Palabras en idioma original]

¿Durante cuál reino...? Entre las muchas Consortes y Concubinas que servían a Su Majestad, había una que recibía un trato preferencial, exagerado para su rango. Las damas que desde el principio pensaban orgullosas "seré yo", escandalizadas, la desdeñaban y le tenían celos. Las Concubinas de su mismo rango y de rango inferior sentían aun más envidia. Servía en la corte mañana y noche, atizando los corazones de la gente, y quizás por el rencor acumulado en su contra, poco a poco se fue enfermando gravemente; se la veía muy triste, tendía a quedarse en su habitación, y a la vez que sentía lástima por ella, Su Majestad la deseaba aún más, era incapaz de refrenarse siquiera ante las críticas de la gente, y su comportamiento seguramente se convertiría en el cotilleo de la sociedad. Tanto la alta nobleza como la baja nobleza apartaban con disgusto la mirada ante un favoritismo que deslumbraba por lo vergonzoso.

En la sección siguiente voy a retomar el tema del exceso, del amor desahogado del emperador por su concubina. Quiero cerrar esta primera parte señalando que el sujeto que se puede oír en el *Genji monogatari* transforma un efecto de lectura en un efecto de escucha.

Seguir leyendo...

[1] Ariel Stilerman es Licenciado en Psicología (Universidad de Buenos Aires), Magíster en Literatura Japonesa Clásica (Universidad Waseda, Tokyo) y Magíster en Estudios Japoneses (Universidad de Londres). Vivió durante un año en la escuela Urasenke de la Ceremonia del Té (Kyoto). Actualmente cursa el último año del programa de Doctorado en Literatura Japonesa de Columbia University (Nueva York). Su disertación doctoral investiga las vidas sociales y culturales de la poesía clásica japonesa, conocida como waka, entre los siglos VIII y XIX.

Está traduciendo La historia de Genji (Genji monogatari) al español, el primer capítulo de la cual fue presentado en 2013 en Tokyo. Cada domingo publica una columna sobre poesía en Kappabunko.com (literatura japonesa en español). Es co-organizador del I Coloquio Internacional Japón Interculturas 2014 (Columbia University / Universidad Nacional de La Plata).

[2] Presentación de la actividad a cargo de Luis Prieto.