

La historia de Genji: El estatuto del sujeto en el Japón clásico (parte 2)

Ariel Stilerman

Segunda parte: Una poética en tanto posibilidad de articulación de una palabraotra

Un aspecto fundamental de *Genji monogatari* es su poesía. Los poemas que aparecen en el texto son todos en cinco líneas, de un género conocido como *waka* ???. El haiku, que es bastante posterior, tiene tres líneas de 5, 7 y 5 sílabas. El *haiku* se origina en el *waka*, que tiene 5, 7, 5 más 7 y 7.

En el Japón clásico, la poesía *waka* tenía un rol privilegiado en la vida cotidiana de la corte: en ritos religiosos, ceremonias oficiales de la corte, reuniones sociales, y como parte de diálogos privados en persona o por carta[3].

Que la poesía cobre tanta importancia social puede resultar extraño, y existen varias hipótesis de porqué era así. En particular durante la primera mitad del siglo veinte, algunas de estas teorías aparecen asociadas a discursos militaristas y nacionalistas, y se basan en un supuesto poder mágico (J. *kotodama*) del lenguaje japonés clásico. Lamentablemente no alcanza el tiempo hoy para desarrollar este tema. Lo que me interesa más es desarrollar la conexión entre poesía *waka* y práctica social. En el caso de *Genji monogatari* esto puede verse en que el relato refleja la costumbre de intercambiar poemas. Pero esta no es la única dimensión poética que aparece en el texto. Las funciones de la poesía en este relato son complejas, y pueden agruparse de forma preliminar en tres categorías.

En primer lugar, las alusiones literarias. Hay pasajes del relato que incorporan una frase de un poema famoso sin anunciar al lector que se trata de una alusión. Esta técnica se conoce como *hiki-uta* ("meter un poema"). El *hiki-uta* no es una cita completa, sino parcial, que así funciona como un enigma para el lector. De acuerdo a otro aporte de Luis Prieto, acá estoy pensando en términos análogos a los que usa Lacan en el Seminario 17 cuando dice que la interpretación está entre la "cita" y el enigma.



La técnica del *hiki-uta*, en tanto alusión escondida, ya había aparecido en el diario personal *Kager? nikki* (segunda mitad del siglo X). Pero la alusión a poemas famosos trasciende lo puramente literario o textual. Es que en la corte todos componían *waka* y era común memorizar poemas famosos. No era infrecuente que alguien recitara una o dos líneas de un poema y desafiara a otra persona a reconocerlo. Anécdotas sobre este tipo de desafíos o convites aparecen en muchos textos clásicos, entre ellos el *Libro de la Almohada* (*Makura no sôshi*, ca. 1000) de Sei Sh?nagon. Es de esta práctica social, oral, que surgen las alusiones a poemas famosos[4] en *Genji monogatari*. Murasaki Shikibu las usa para ofrecer un plano de sentido que atraviesa de forma transversal el plano de la acción y de los personajes.

En segundo lugar, los personajes del relato intercambian poemas entre sí. Por ejemplo, cuando la concubina favorita del emperador (la Dama del Reposo) se enferma gravemente y se ve forzada a abandonar el palacio, el emperador le ruega "En el camino del final me prometiste no adelantarte y dejarme atrás..." Ella contesta con un poema:

(Poema 1)

Cuando pienso que es el final,	<i>kagiri tote</i>
la tristeza	<i>wakaruru michi no</i>
del camino del adiós,	<i>kanashiki ni</i>
lo que deseo es vivir,	<i>ika-mahoshiki wa</i>
ir por el camino de la vida...	<i>inochi narikeri</i>

El contexto de este poema es el que comenté en la primera parte. La concubina sufre los celos de las otras damas, que recelan el amor desafortunado del emperador por ella. La concubina, literalmente, se está muriendo en la corte. El emperador no oye razones. Él es, al fin y al cabo, el emperador, la ley. Este es uno de los puntos más álgidos del capítulo, que el poema enfatiza y expande, a través del juego de pares semánticos "muerte" (*kagiri*) y "vida" (*inochi*), la superposición de "tristeza" (*kanashiki*) y "adiós" (*wakaruru*), la asociación de "ir" (*iku*) y "camino" (*michi*). El punto que quiero remarcar es que este poema lleva la tristeza de la separación a su clímax afectivo y así se lo lee en general, como una afirmación de la vida ante la muerte inevitable: la concubina se somete al goce del emperador como si fuera su destino.

Y sin embargo aquí hay más para escuchar. Donde el emperador dice "es el final", "no te vayas", su concubina responde con un truco de manos: el significante *ika* es una forma declinada del verbo *iku*, que significa tanto "vivir" como "ir". Gracias a esta homofonía, *ika-mahoshiki* significa "quiero vivir" tanto como "¡quiero irme de aquí!". El poema dice lo que la concubina no puede decir al emperador en la cara: que el amor exagerado del emperador es lo que la está matando, que para seguir viva debe irse de ahí. En el *ikamahoshiki*, "quiero vivir"/ "quiero partir", el efecto significante sorprende revelando una dimensión inesperada del deseo de la concubina. Traducir poesía japonesa requiere abrir la escucha al deseo que se articula en la voz que habla.

En tercer lugar, Murasaki Shikibu utiliza las convenciones de la poesía *waka* para aumentar el aura afectiva de las escenas. Por ejemplo, la concubina finalmente fallece, y luego de su muerte, el emperador envía a su hijo, el joven príncipe Genji, a vivir con su abuela materna, lejos del palacio. Cuando "un anochecer en el que se había levantado un tifón otoñal y de pronto el frío se sentía en la piel", el emperador envía a una de sus Damas de Honor a visitar al niño. La Dama de Honor conversa con la abuela del niño (madre de la difunta concubina Dama del Reposo) hasta que se hace tarde y debe volver al palacio para informar al emperador. En ese punto del relato, el paisaje mismo se carga de afecto. "Cuando al poniente la luna cruzaba el cielo puro y transparente, el viento refrescó y las voces de los insectos del pastizal sonaban plañideras; era un herbazal muy difícil de dejar atrás." Esta descripción es seguida por un poema, que la Dama de Honor compone, y que es una extensión del paisaje:

(Poema 3)

La larga noche en que los grillos	<i>suzumushi no</i>
cantan, como campanillas,	<i>koe no kagiri wo</i>
hasta el límite de quedarse sin voz,	<i>tsukushite mo</i>
me resulta insuficiente	<i>nagaki yo akazu</i>
¡para llorar todas mis lágrimas!	<i>furu namida kana</i>

La poesía *waka* se basa en cadenas de asociaciones que todos los poetas conocen y que surgen de la tradición poética. Por ejemplo, los *suzumushi* ("grillos campana") se conocen por su canto (*koe*) durante el otoño (*aki*), asociado a su vez con el viento (*kaze*), los insectos (*mushi*) y los pastizales. Por eso, cuando el canto de los grillos aparece en el poema, se inscribe sobre un fondo que lo anticipa en la prosa: el viento, los insectos, el herbazal. La sensación es de desolación, y por extensión, de separación, de despedida. Aquí el paisaje pena la muerte de la concubina y expresa la tristeza de su madre y de su pareja, el emperador. Es una tristeza sin cuerpo, un dolor del paisaje mismo, un efecto de sentido vacío de sujeto, producto de la pura estructura del lenguaje poético.

O quizás no. En este poema de la Dama de Honor se escucha también otra voz, la de la concubina muerta. *Kagiri*, que aquí significa "límite", remite al *kagiri* que significa "final" en el poema anterior. *Tsukusu*, "gastar", es también "extinguir", "hacer desaparecer". *Akazu*, "insuficiente", es también "insatisfecho". Las lágrimas (*namida*) se transforman, por efecto significativo, en el lamento de la concubina, que exhausta (*tsukusu*), yacía moribunda (*kagiri*) ante el deseo imposible de satisfacer (*akazu*) del emperador, para el que ni siquiera una noche larga (*nagaki yo*) era suficiente. Es la angustia de la concubina ante la voracidad del

emperador. La concubina ha muerto pero su deseo de vivir continúa circulando en el lenguaje del relato.

Estos dos poemas, el de la concubina y luego el de la Dama de Honor, aparecen en secciones del texto separadas entre sí. Los enlaza el efecto significante de la expresión *kagiri*, que da lugar a su vez a otros juegos de lenguaje.

En la primera parte de esta charla describí una estructura sintáctica en la que el sintagma funciona a nivel de lo imaginario, señalando objetos y acciones. Me refiero al sujeto tácito, que enlaza el plano del enunciado al plano de la enunciación. Y mostré que la enunciación en el japonés clásico tiene coordenadas diferentes a las de idiomas europeos. Es decir, la función de lo tácito (en el japonés clásico) conecta algo del orden de lo imaginario, con algo que es un efecto del orden simbólico. Este último surge por entre los agujeros de la trama, como efecto de sentido, es el sujeto del "¿Qué soy para el otro?" La estructura lingüística del japonés clásico, al elidir el sujeto (con minúscula) visibiliza la distancia entre enunciado y enunciación. La función poética se mueve en sentido transversal, abre la posibilidad de una escucha en la que pueda emerger el Sujeto (con mayúscula) por la vía del deseo.

Por eso, pienso que la labor del traductor tiene un riesgo. Tuve que leer este capítulo muchas veces antes de poder escuchar el sufrimiento de la concubina. Como lector, había quedado atrapado en un posicionamiento subjetivo subordinado al emperador que no puede escuchar, que no quiere saber de ese sufrimiento. Al dar voz al deseo de la concubina, *Genji monogatari* interpela al lector en su responsabilidad subjetiva y en su posicionamiento frente a su propio deseo. Así, en el acto hermenéutico (es decir, en la operación de lectura) se abre una dimensión ética. Para el traductor vale la advertencia del psicoanálisis: el analista sabe que al escuchar corre el riesgo de silenciar la angustia del paciente, negarlo/a en tanto que sujeto deseante. Me refiero a los obstáculos éticos para el traductor en tanto que sujeto deseante.

Genji monogatari es la tragedia del sentido en tanto hace visible la estructura de la significación: sólo hay efecto significante donde un otro (con minúscula) presta su oreja, escucha, y se sorprende.

Tercera parte: Las circunstancias hermenéuticas que se abren en este texto milenario

Hablé hace un momento de una advertencia metodológica: el requisito de desactivar la trampa imaginaria que se enrosca a todo texto canónico. Sólo así se puede escuchar una voz otra, por fuera del discurso imperial. No solo esas voces, sino el texto en su conjunto también pide una escucha (una lectura) rigurosa. Y en sus más de mil años de historia, este texto fue leído de muchas formas diferentes, algunas más rigurosas que otras.

La historia de un texto canónico está puntuada por una sucesión de lecturas normativas. Se trata del proceso de recepción, en el que la obra es absorbida y reformulada por diferentes estructuras sociales y culturales. Los puntos más salientes de esta historia, en el caso de *Genji monogatari*, son los siguientes:

-*Genji monogatari* pertenece al género *tsukuri monogatari* (narrativa de ficción), junto con *La historia del cortador de bambú* (*Taketori monogatari*, ca. 909), *La historia del zócalo* (*Ochikubo monogatari*) y *La Historia del árbol hueco* (*Utsubo monogatari*). Otro género cercano es el *uta-monogatari* (viñetas poéticas), colecciones de anécdotas sobre poetas y poemas, por ejemplo *Historias de Ise* (*Ise monogatari*, mediados del siglo X), *Historias de Yamato* (*Yamato monogatari*, 951) y *Historias de Heich?* (*Heich? monogatari*, 965). También circulaban diarios personales (*nikki*) de damas de la corte, como por ejemplo *El Diario de Izumi Shikibu* (*Izumi shikibu nikki*, 1007). *Genji monogatari* tiene un poco de cada uno: la coherencia narrativa del relato de ficción, la potencia lírica de las viñetas poéticas, y el tono confesional de los diarios personales.

-En tanto que literatura de ficción, este relato fue un éxito inmediato. Circuló desde mucho antes de la introducción de la imprenta, en copias hechas a mano. Parte de la cultura de manuscritos es la constante dificultad de obtener copias de los textos. Los rumores sobre esta novela despertaban la curiosidad en particular de las mujeres. Una de ellas fue una niña, que al escuchar un día a su hermana mayor y a su madrastra hablar de las características del príncipe Genji, deseó leer por sí misma su historia. Pero vivía en la remota provincia de Kazusa (actual Chiba), de la que su padre era gobernador. Muerta de curiosidad, construyó una estatua del Buda y rezó pidiéndole que le permitiera viajar a la capital. Fue en vano. Tuvieron que pasar varios años antes de que su familia pudiera volver a la capital, pero una vez allí la niña obtuvo una copia parcial del relato, unos pocos capítulos nada más, que sólo avivaron su curiosidad. Estos recuerdos de niñez los relató ya adulta en su diario personal, conocido como *Diario de Sarashina* (*Sarashina nikki*, ca. 1059). De acuerdo a su diario, al cabo de varios años pudo por fin leer la historia completa, repartida en cincuenta y cuatro capítulos. Al crecer, estudió poesía, entró a servir en la corte y vivió aventuras amorosas como las que había leído de niña. En la relación de la niña con el relato hay algo lúdico, del orden de la fantasía.

-A la vez, la categorización de este texto como narrativa de ficción limitó su circulación. En el marco ético y religioso del Confucianismo y del Budismo, los textos más respetados eran los sutras budistas y los clásicos confucianos, seguidos de tratados de historia, prosa china (*bun*), poesía china (*kanshi*) y por último poesía japonesa (*waka*)[5]. Los relatos de ficción eran considerados "palabras dementes, lenguaje superfluo" (*ky?gen-kigo* ????), razón por la cual la gente se "distraía con novedades y perdía la voluntad" (*ganbutsu-sôshi* ????) [6].

-En este contexto, muchos lectores tenían sueños en los que aparecía el espíritu de Murasaki Shikibu. La autora se les revelaba quejándose de estar sufriendo en el infierno por el pecado de haber inventado ficciones. Es decir, mentiras. Por eso, estos lectores organizaron rituales (llamados *genji kuyô* ????) en los que rezaban por el alma de Murasaki Shikibu para liberarla de su castigo. Cada persona hacía una copia de un capítulo diferente del Sutra del Loto, que se ofrecía a la figura del Buda y el mérito (karma) adquirido se dedicaba a la autora. En estos rituales a menudo se leían capítulos de la novela, de acuerdo a la estructura del síntoma freudiano en la que el síntoma es a la vez expresión de deseo y de su opuesto por la vía de la represión.

-*Genji monogatari* fue luego canonizado, pero como un texto fundamental para la poesía. No como obra de ficción, sino como guía para poetas. La academia de poesía más influyente, conocida como Mikohidari, estableció a *Genji monogatari* [junto a *Historias de Ise* (*Ise monogatari*)] como referencia obligada para quien quisiera convertirse en poeta. Los rituales de *genji kuyô*, de expiación de los pecados de Murasaki Shikibu, fueron desarrollados por estos mismos instructores de la escuela Mikohidari.

-A partir del siglo diecisiete el Confucianismo comenzó a ganar terreno como filosofía política y ética. La escuela neo-confuciana basada en la obra de Zhu Xi ?? (1130–1200) reinterpreto *Genji monogatari* como un manual de comportamiento moral. En su comentario a las *Analectas* de Confucio, Zhu Xi había escrito que "la poesía refuerza lo que es bueno y castiga lo que es malo" (*kanzen-chôaku* ????). Así, los errores de Genji y de los otros personajes eran leídos como una advertencia y como ejemplos a evitar.

-Como reacción a esta interpretación moralizante, la Escuela del Pensamiento Nacional (*kokugaku*) de Keichû ?? (1640 - 1701) y Motoori Norinaga ??? (1730-1801) postuló que la ficción no es nunca didáctica, sino una forma de desarrollar el gusto estético y la capacidad de empatía. El mejor lector de *Genji monogatari* es quien puede percibir los más sutiles estímulos emocionales o estéticos. En *La esencia de La Historia de Genji* (*Shibun-yôryô* ???), Norinaga escribe que la obra de Murasaki Shikibu no es una advertencia en contra de la lascivia y el pecado, sino una forma de aprender *mono no aware* ???, una reacción estética mediada por una respuesta afectiva empática. Mono no aware es un concepto que parte de una teoría estética centrada en una poética del expresionismo catártico.

-A fines del siglo diecinueve, con la modernización y la construcción del imperio japonés, *Genji monogatari* pasó a ser leída como una obra que describe un período glorioso en el que el emperador tenía poder absoluto y los guerreros samurai aún no habían entrado a escena. El contexto histórico es la Restauración Meiji, el pasaje desde un gobierno samurai (*bakufu* ??) hacia una administración imperial. Esta lectura del texto obedecía el deseo de presentar al régimen del Emperador Meiji (1852-1912) como un retorno a la época de oro de Genji.

-Con las primeras traducciones a idiomas extranjeros, entre ellas la de Arthur Waley (1889-1966) publicada entre 1926 y 1933, *Genji monogatari* se volvió parte de la "literatura mundial". Esta es la traducción que leyó Borges y que dio a Murasaki Shikibu fama internacional. En este contexto se comenzó a hablar de su obra como la "primera novela psicológica" de la historia.

-Hacia fines del siglo veinte, académicos anglosajones comenzaron a hablar de Genji monogatari como "women's writing" en torno a un nuevo interés por la literatura "de la mujer". Novelas como la de Murasaki Shikibu, argumenta esta escuela Norteamericana y Europea, aportan argumentos para la deconstrucción del androcentrismo del canon literario europeo.

No quiero entrar en una discusión sobre cuál de todas estas lecturas hace justicia al Genji monogatari o cuál abre más posibilidades de lectura. Lo que me interesa es enfatizar la flexibilidad de este texto, a la vez sofisticado y abierto a diferentes gestos hermenéuticos. Puede ser leído (ha sido leído), como melodrama, como texto peligroso, como texto religioso, como canon poético, como texto didáctico moral, como canon estético, como discurso político, como realismo psicológico.

En las tres partes de esta charla fui hilvanando conceptos que surgen del discurso psicoanalítico, y también del giro lingüístico y el pensamiento postcolonial: sujeto, deseo, otro, enunciación, escucha, trampa imaginaria, efecto de lenguaje, significante, hermenéutica, canon, etc.

El objetivo de esta charla fue abrir un diálogo para pensar juntos cómo poner a dialogar el idioma japonés y su producción literaria con el psicoanálisis como praxis interesada por los efectos de lenguaje.

Les agradezco mucho que me hayan escuchado.

Algunos comentarios de la discusión posterior:

Martín Alomo: Resulta interesante retomar la pregunta por la hermenéutica, dado que como psicoanalistas no nos resulta habitual. Incluso nos diferenciamos de los autores que operan desde la hermenéutica como el caso de Foucault o Ricoeur. Distancia establecida por ejemplo en una obra tan importante como *Las palabras y las cosas*, dónde hay una breve mención al psicoanálisis hacia el final. Incluso puede verse que se trata de una versión muy simplificada del psicoanálisis. Foucault allí lo coloca dentro de las ciencias humanas y a la par de la etnología[7]. Resulta necesario volver a cuestionarse sobre dicha relación con la propuesta hermenéutica desde un punto de vista como el expresado en esta exposición. Así que quisiera agradecer a Ariel por esa puntuación. Y considero que la lectura que él hace es, antes que una lectura hermenéutica, una lectura clínica del texto japonés.

Por eso mismo, encontraba original el planteo metodológico de Ariel, expresado en la pregunta acerca de si el psicoanálisis podría ser de utilidad para la hermenéutica de la traducción. Y digo que ese planteo es original porque tanto Freud como Lacan, y tal vez principalmente este último, cada vez que se interesaron en alguna disciplina externa al psicoanálisis, lo hicieron con guiados por la pregunta inversa, es decir: "¿qué podrá aportar tal disciplina al psicoanálisis? En cambio, Ariel recorre un camino inverso, original en ese punto en relación a los maestros del psicoanálisis. Considero que él mismo, en este trabajo, ha dado la respuesta en acto a dicha pregunta: en su caso, la respuesta es afirmativa.

Vanina Muraro: En sintonía con el comentario de Martín Alomo, me resultó muy llamativa la posición analizante desde la cual Ariel abordaba el texto en su idioma original. Se trata de una posición que le permitía advertir el carácter parcial de su traducción y volver entonces sobre sus propios pasos. Cómo él mismo señaló esta noche, la parcialidad resultaba de identificarse con un personaje en particular y lo obligaba a corregirse a fines de pluralizar esa primera versión. Es entonces, una tarea con el texto donde tanto el objeto como el sujeto del proceso terminan siendo modificados, atravesados por la experiencia de la traducción que deja sus huellas en ambos.

Ariel Stilerman
agstiler@gmail.com

Obras de literatura clásica japonesa mencionadas

-*Makura no sôshi* (Libro de la Almohada, fin siglo X o comienzo siglo XI). Traducido por Amalia Sato (tr.). *El Libro de la Almohada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

-*Diario de la vida efímera* (Kagerô nikki, segunda mitad del siglo X). Traducido por Sakai Kazuya (tr.). "Kagerô? Nikki: El diario de la vida efímera", Estudios Orientales, El Colegio de México, Vol. 4, No. 3 (11), 1969.

- La historia del cortador de bambú (Taketori monogatari, ca. 909). Traducido por Takagi Kayoko (tr.). El Cuento del Cortador de Bambú. Madrid: Trotta, 1998.
- La historia del zócalo (Ochikubo monogatari).
- La historia del árbol hueco (Utsubo monogatari).
- Historias de Ise (Ise monogatari, mediados del siglo X).
- Historias de Yamato (Yamato monogatari, 951).
- Historias de Heich? (Heich? monogatari, 965).
- Diario de Izumi Shikibu (Izumi shikibu nikki, 1007).
- Colección de poemas waka clásicos y modernos (Kokinwakashû, 905). Traducción parcial de Duthie, Torquil (Tr.). Poesía clásica japonesa. Kokinwakash?. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Diario de Sarashina (Sarashina nikki, ca. 1059).
- La esencia de La Historia de Genji (Shibun-yôryô, siglo XVIII).

Glosario:

Genji monogatari ??? La historia de Genji

samushi ?? frío

keigo ?? lenguaje honorífico

yuku ?? v. ir

mairu ?? v. ir (humilde)

yuka-se-tamô ????? v. ir (doble honorífico)

toki ? tiempo, reino

ôn-toki ?? reino (honorífico)

waka ?? poesía clásica japonesa

hiki-uta ?? alusión poética

ky?gen-kigo ??? "palabras dementes, lenguaje superfluo"

ganbutsu-sôshi ??? "distraerse con novedades y perder la voluntad"

genji kuyô ??? ritual para liberar a Murasaki Shikibu del infierno

kanzen-chôaku ??? "reforzar lo bueno y castigar lo malo"

mono no aware ??? sensibilidad afectiva y estética

[3] Kuboki Tetsuo. Ori no bungaku: heian waka bungaku ron. Tokyo: Kasama-shoin, 2007.

[4] Son en su mayoría poemas tomados de las antologías poéticas más famosas de la época: las tres primeras antologías imperiales –Kokinwakash? (905), [1] Gosenwakash? (951), Sh?iwakash? (1006)– y la antología temática Kokinwakarokuj? (ca. 976–987). Una traducción de unos cien poemas al castellano directo del japonés puede encontrarse en Duthie, Torquil (Tr.). Poesía clásica japonesa. Kokinwakash?. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

[5] Shirane Haruo y Suzuki Tomi (Eds) Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature. Stanford University Press, 2000.

[6] Takahashi T?ru. "Ky?gen-kigo no bungaku. Monogatari seishin no kitei". En Genji monogatari no tai'ih?. Editorial de la Universidad de Tokyo, 1982. La expresión ky?gen-kigo fue acuñada por el poeta chino Bái j?yi; ganbutsu-sôshi surge del Clásico de historia (Ch. Sh?j?ng, J. Shoky?), uno de los cinco textos clásicos de la antigüedad china. Véase también Teramoto Naohiko. Genji monogatari juy?shi ronk? zokuhen. T?ky?: Kazamashob?, 1984.

[7] Ver por ejemplo Las palabras y las cosas (Siglo XXI), p. 388: "Todo saber analítico está, pues ligado a una práctica, a esta estrangulación de la relación entre dos individuos, en la que uno escucha el lenguaje del otro, liberando así su deseo del objeto que ha perdido (haciéndole entender que lo ha perdido) y liberándolo de la vecindad siempre repetida de la muerte (haciéndole entender que un día morirá)" (Foucault, 1966).