

EL PROBLEMA DE LA LECTURA EN LA HISTORIA INTELECTUAL JAPONESA

[fuente: *Teoría de la lectura* (P. Aullón/M^a D. Abascal eds.), Málaga: Analecta Malacitana 2006, pp. 343-355]

Alfonso Falero
Universidad de Salamanca

Si bien hasta el presente no ha sido abordado ni teórica ni sistemáticamente el problema de la lectura en la cultura japonesa, lo cierto sin embargo es que puede constatarse la fundamental importancia del mismo. Me propongo ofrecer aquí una serie de claves y elementos destinados a una posible elaboración del problema en el contexto de la historia literaria e intelectual de Japón.

1 Introducción

Tonterías. ¿Qué importa que escriba un siniestro libelo? Para la palabra escrita hay un remedio eficaz: el fuego. No así para los actos que perduran. Un libro es un pozo cegado si nadie lo lee¹.

Esto es justamente lo que le ocurrió al *Kojiki* (“Relato de sucesos antiguos”²), presentado a la corte el año 712 en calidad de la primera historia de Japón, a partir de su divina concepción, y precedida por la preceptiva historia del origen del tiempo. El compilador usó el sistema de escritura no hacía mucho importado de China y, sin ejemplos modélicos a los que seguir, emprendió una tarea innovadora: escribir en japonés con un sistema de signos y de combinación de los mismos prestado. El resultado de su esfuerzo fue un texto, es decir una constelación semiótica de significantes (ideogramas y logogramas), donde idea y sonido venían ya predeterminados en el sistema (*langue*) de origen, pero a los que se sobreimpuso un críptico nuevo sistema de ordenación y de uso, en el cual algunos caracteres tenían valor semántico y otros fonético, y de estos últimos unos reproducían palabras del léxico japonés o incluso coreano, y otros representaban partículas (inexistentes en chino) necesarias en la sintaxis de la lengua japonesa. El problema es que su autor no acompañó al texto de una gramática que resolviera las claves de su lectura o descodificación, y al paso de un solo siglo nadie podía leerlo³. Pero eso no importó demasiado a la corte, pues al parecer el *Kojiki* no se había

¹ Mishima, Y. *Madame de Sade*. Madrid, Ediciones MK, 1986, p. 54.

² No existe traducción castellana completa de esta obra. Una selección de la parte mitológica la hallamos en la *Antología de la literatura japonesa* del pionero niponólogo francés R. Guenon, publicada por Círculo de Lectores, y otra selección de materiales mitológicos en Naumann, N., *Antiguos mitos japoneses*, Herder, Barcelona, 1999. La traducción moderna al inglés se la debemos a Philippi, D. L., *Kojiki*, Univ. of Tokyo P., 1968.

³ Me refiero a la ilegibilidad del texto por razones lingüísticas y contextuales, que nada tiene que ver con la legibilidad de la grafía empleada. Sobre este último aspecto, vid. T. Herrero, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión 2004.

compilado necesariamente para ser leído. Por ello, en contra del aviso de Mishima, no fue confiado al fuego ni al olvido. Simplemente se conservó, aunque no se leyó. Era la primera historia, la más antigua, y este dato permaneció en el conocimiento de todos durante diez largos siglos. Era un pozo ciego, sí, pues no se sabía exactamente qué decía, pero este pozo habría de volver a abrirse algún día, y entonces estaría destinado a convertirse en el pozo de la sabiduría arcana, del que bebieran los soñadores dieciochescos del Japón antiguo (*kokugaku*)⁴ e hicieran de ello una filosofía (*kyodo*).

Motoori Norinaga (1730-1801), miembro del grupo de los *kokugaku-sha* del periodo Edo (s. XVII-XIX), fue el primer japonés que tras dedicar más de treinta años de su vida a tal empeño, ofreció una teoría que desentrañaba las posibles claves de lectura de la obra (*Kojiki-den*, 1798)⁵. Tal teoría sigue estando vigente en la actualidad, con propuestas de modificaciones menores, insuficientes para sustituirla como teoría general sobre la gramática y grafía del original. El *Kojiki-den* (“Comentario al *Kojiki*?”) es la primera gran obra que la literatura de comentario pre-moderna⁶ japonesa nos ha legado. Inaugura por mérito propio la hermenéutica japonesa, sustentada sobre un firme suelo filológico y una exegética de factura autóctona, en un periodo anterior al impacto de la moderna hermenéutica occidental. De formato enciclopédico, estudia toda la obra original, dándonos la lectura del enigmático texto y su explicación, al tiempo que el autor demuestra su conocimiento de sus predecesores en el *kokugaku* invitando a liberarse de la erudición china. La lectura del *Kojiki* en Norinaga se hace posible gracias a una pre-comprensión de la obra, que la convierte en el punto nodal de interés de un gran programa de reconstrucción cultural. Esto supone una nueva percepción que sustituye a la tradicional, en la cual el *Kojiki* ocupaba un lugar recesivo frente a la historia oficial de Japón, el hermano menor pero texto hegemónico respecto de aquél, el *Nihon shoki* (*Nihongi* en la niponología extranjera, “Crónica de Japón”),⁷ cuya compilación se ultima el año 720, y es seguida de otras cinco obras que conforman en conjunto el corpus de la historiografía nacional clásica, que sigue el modelo chino, y en la que no está incluido el *Kojiki*. La relación entre el *Kojiki* y el *Shoki* deja planteadas a la crítica histórica y textual contemporáneas muchas tareas pendientes, pero lo que a

⁴ Sobre este movimiento intelectual vid. Lavelle, P. *El pensamiento japonés*, Madrid, Acento, 1998, pp. 54-57.

⁵ En la datación de los textos sigo la dictada por Konishi Jin'ichi. Vid. por ejemplo la tabla cronológica ofrecida en *Nihon bungaku-shi* (Historia de la literatura japonesa) Tokyo, Kodansha 1993.

⁶ En este texto uso el término pre-moderno para referirme a los logros literarios e intelectuales del periodo Edo. Evito de este modo introducir al lector en la polémica que es necesario abrir sobre cómo calificar a un periodo de cultura eminentemente urbana, burguesa, liberal, instruída y sofisticada, pero desarrollada bajo un sistema político absoluto y aislacionista. En la literatura habitual niponológica se suele designar como ‘moderno’ al periodo Meiji (s. XIX-XX), y se entiende por modernidad la importación de la modernidad europea.

⁷ No existe traducción castellana, e incluso en inglés dependemos de la versión de W. G. Aston, de 1896, *Nihongi. Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Tuttle, Tokyo, 1972.

nosotros nos interesa hacer manifiesto aquí es la relación entre la ausencia de una estrategia de lectura del texto, su exclusión de la historiografía oficial de impronta cultural china, y a la vez su conservación como literatura enigmática. Avanzaremos sólo una clave que conecta las tres cuestiones planteadas: la intraducibilidad del texto en un contexto cultural budista. Lengua (japonés) y lenguaje (tradiciones pre-budistas) aquí demuestran su profunda dependencia mutua. El *Kojiki* no tiene lugar en una corte sinicizada, budista e histórica. Esto es precisamente lo que lo convertirá en el arcano impoluto, es decir no contaminado por la lectura de la cultura budista japonesa, punto de referencia para la construcción del proyecto restauracionista del *kokugaku*. Su lectura se convierte aquí en un acto cultural e intelectual de máxima significación. Norinaga lee el *Kojiki* excluyendo radicalmente toda posible lectura sino-japonesa (sistema *on*)⁸ y lo transforma en un monumento al japonés puro (a través de lecturas *kun*), la olvidada lengua de Yamato, que contiene en sí el espíritu original del Japón arcaico, el *Yamato-damashii*. Como consecuencia, el *Kojiki* que nos enseña a leer Norinaga, en un japonés exento de realismo, es una clara creación de la obra, a partir de unos códigos matriciales pero en absoluto transparentes. El *Kojiki* que hoy leemos irrumpe en la historia literaria a partir de este momento, y sustituye (oculta) a ese otro *Kojiki* ilegible que forma parte de una matriz cultural diferente.

Además de desentrañar el *Kojiki*, nuestro autor contribuyó decisivamente a la lectura moderna del *Romance de Genji* (*Genji monogatari*, 1007)⁹ y al movimiento que redescubrió para nosotros la literatura del periodo Heian (s. IX-XII). A Norinaga la lectura de tales textos le fue posible gracias a un previo ejercicio mental de purificación de todas aquellas ideas prestadas y extranjeras que empañaban la transparencia del cristal de la mente japonesa en su original estado prístino e impoluto. Así pudo descubrirnos conceptos como el de *mono no aware* (empatía sujeto-objeto), que están en la base de toda la historia crítica de la lectura del *Genji*, y que incluso han contribuido poderosamente a configurar toda una tradición contemporánea de discurso sobre la cultura japonesa o el espíritu japonés. Nuestro conocimiento actual de los clásicos citados tiene ya en su historia constitutiva la aportación de Norinaga.

2 Lectura y *Bildung*

La lectura, en el sentido moderno del problema, es un acto individual, pero nunca se trata de un acto aislado y original. La lectura es un acto repetido, una sucesión de actos en cadena que se modifica conforme se acumula. Esto es lo propio de un hábito. Y como tal hábito tiene un componente pedagógico incuestionable. Hay una formación en la lectura como acto consciente y

⁸ La lectura de los ideogramas en japonés se realiza según un doble sistema por el cual al ideograma se le asignan por lo general varias lecturas tomadas de la japonización de las que el signo tiene en su contexto de procedencia, la China de diversas regiones o periodos históricos, y a este grupo de lecturas (*on*) se añaden una o varias lecturas de origen en la propia lengua japonesa (*kun*).

⁹ Traducción castellana parcial de Fernando Gutiérrez, *Genji Monogatari. Romance de Genji*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1992.

programado. El lector habitual no lee cualquier cosa, decide *a priori* qué lee y sabe cómo leerlo. Tales decisiones proceden en gran medida de condicionamientos externos al propio lector, y que se encuentran condensados en cosas tales como la historia de la literatura o el canon de los libros que hay que leer. El problema del canon es tan moderno en Japón como lo es en Europa. De hecho en Japón a nadie se le ocurrió plantearlo hasta que se importaron de Europa nociones tales como ‘literatura’, ‘historia de la literatura’ o ‘géneros literarios’¹⁰. Y estamos hablando del Japón Meiji. Como consecuencia, el lector japonés moderno no lee lo mismo que el pre-moderno ni entiende lo que lee del mismo modo.

Entre otras cosas, en Meiji se produce el fenómeno denominado *genbun icchi* o ‘unificación de habla y escritura’, por el que los autores modernos, a partir del novelista Futabatei Shimei (1864-1909)¹¹, incorporan el lenguaje hablado a su escritura. Como consecuencia la lectura se populariza y se democratiza. Además, si adoptamos una perspectiva histórica se comprueban cambios importantes en la lectura. En el Japón clásico la palabra había estado rodeada del aura de la sacralidad de lo divino. La palabra verdadera procede de los dioses (*Mi-koto*, equivalente a la historia de nuestro *logos*)¹². Los poemas del *Man’yoshu* o Colección para diez mil generaciones (c. 760) están escritos en la sagrada lengua del Japón ancestral, con el poder del espíritu de la palabra (*koto-dama*)¹³. Durante toda la época del Japón medieval la palabra poética es ejecutada en contextos rituales, sometida a diversos tabús y estrictas prescripciones léxicas. La pre-modernidad introduce ya al lector-masa, desarrollándose la literatura popular y, asociada a ésta, la desacralización del lenguaje y el despertar del poder infractor de éste. Pero no es hasta tiempos de la modernidad cuando puede decirse que se encuentra la mencionada coincidencia forzada entre escritura y cotidianidad, y por tanto la lectura se incorpora como parte de esta última.

Con todo, el lector japonés no está habituado ni siquiera en la modernidad a ciertas exigencias de la literatura europea: el privilegio del argumento. Proveniente de una larga tradición (en el sentido de hábito secular) autóctona, el lector no busca una historia sino una pluralidad de historias, anécdotas y digresiones que representan para él lo propiamente literario. El elemento unificador está en el estilo y en gran medida se sitúa en la propia experiencia de lectura. No se espera encontrarlo en algo tan superficial como el argumento de la obra. La lectura no está tanto dominada por el *logos* cuanto por el *pathos*. El ritmo, esencial al acto de lectura, es lento y circular, remite a otra concepción del tiempo literario. Nada más alejado de las preceptivas canónicas de la literatura europea clásica y sus

¹⁰ Cfr. Shirane, H./Suzuki, T. (eds.) *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Stanford U. P., 2000.

¹¹ Vid. Lavelle, op. cit., p. 63.

¹² Honorífico empleado en nombres de deidades, bien documentado en el *Kojiki* (op. cit.) y el *Shoki* (*Nihongi*, op. cit.)

¹³ *kotodama* es una de las claves para la lectura del *Man’yoshu*, empleada explícitamente en algún poema de carácter más próximo al ritualismo. Vid. versión castellana parcial de A. Cabezas, *Manioshu. Colección para diez mil generaciones*, Madrid, Hiperión, 1980.

exigencias de equilibrio y simetría entre las partes de la obra.

Qué duda cabe de que en el acto de lectura, aquello que pone en funcionamiento el receptor de la obra es su imaginación. La importancia de la imagen poética no puede ser subrayada suficientemente al aproximarse a la poesía japonesa. Casi podría decirse que la historia de la estética literaria japonesa está dominada por la gran sensibilidad hacia el poder evocador de imágenes de las combinaciones de palabras. La palabra poética extrae hasta el límite las potencialidades de su doble constitución fonética y semántica. Se recurre constantemente a efectos sonoros del tipo de la onomatopeya, la homofonía, la alusión (*yoin*) a fin de producir en el lector un efecto de juego de referencias múltiples que le invita a realizar una lectura inteligente y personalizada, a completar el poema inacabado¹⁴. Se trata de una estética de obra abierta, de la imperfección en el sentido de la inconclusión y por tanto inagotabilidad del texto poético. Por el lado semántico, ello consiste en efectos que producen en el lector un juego de imágenes en posible combinación, pero nunca programadas, explicitadas o previstas como si se tratase de un acertijo cuya solución (la respuesta correcta) sólo la conoce el autor. Son elementos tipificados en las preceptivas de composición y enjuiciamiento de un buen poema: alusión múltiple (*yojo* desde Fujiwara no Kinto, 966-1041), atmósfera poética (*yugen* desde el *Kokinshu*, 907), belleza inasible (*yoen*)¹⁵. Finalmente, si a este juego de evocación múltiple añadimos la importancia del tratamiento intertextual en recursos como el *honka-dori* o cita de un texto anterior hábilmente insertada en el poema, se obtendrá el lector como receptor activo y definitivo del juego poético¹⁶. El *haikai* (*haiken*) condensa el poder de la palabra como evocadora de imágenes hasta el extremo: podríamos decir que un *haiku* equivale a una imagen vista desde tres perspectivas o en tres momentos (instantáneas). Equivale a un dibujo en tinta china hecho con sólo tres trazos. Lo demás queda sin dibujar, vacío y, por tanto, ha de ser llenado por la imaginación del receptor.

En la tradición poética japonesa, hasta el monje Saigyō (1118-1190), y después hasta el reinventor del *haikai*, Bashō (1644-1694), la lectura de poemas está confinada a un mundo poético, sin relación con los mundos exteriores a éste. La lectura de poemas se suele hacer en grupo, en certámenes florales (*uta-amase* desde el año 889) donde el arte de leer un poema se define dentro de las estrechas coordenadas de determinados hábitos de interpretación en cuanto hábitos estéticos auto-referenciales, sin conexión con el mundo cotidiano. Con Saigyō y Bashō, la poesía vuelve a conectar con la experiencia personal del autor y por ende con la experiencia personal del receptor.

En el teatro *no* y *kabuki* el fondo de la escena, lo que rodea y contextualiza la acción

¹⁴ Ver una selección de vocablos básicos en la historia de la estética literaria japonesa en F. Lanzaco, *Valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2003. Conceptos emparentados con *yoin*, como *yojo*, *yohaku*, *yoen* y *yugen* aparecen en el cap. IV.

¹⁵ Además del ensayo de Lanzaco, op. cit., vid. una presentación esquemática de estos conceptos en P. Lavelle, op. cit., cap. IV.

¹⁶ Vid. Konishi, Jin'ichi, *A History of Japanese Literature, Vol. Two: The Early Middle Ages*, Princeton U. P., 1986.

principal es como mínimo tan importante como el argumento dramático. El coro, el acompañamiento musical, el árbol como símbolo de la naturaleza u orden externo de referencia para la acción humana, la danza son elementos centrales y no periféricos en la percepción del público. El psiquiatra y ensayista Kawai Hayao advirtió que en la pintura tradicional nipona el centro de la imagen siempre está vacío. De ahí extrapolar una teoría propia sobre la cultura japonesa. La mirada del receptor está habituado a ese vacío de superficie para focalizar la atención en los aspectos precisamente contextuales, aquellos que gestálticamente dan sentido al conjunto.

Escritura y lectura forman parte de un todo orgánico, circular e ilimitado en las artes poéticas japonesas de la composición poética encadenada del *renga* (*waka* encadenado) y el *renku* (*haiku* encadenado). En ellas la escritura o composición se convierte en una propuesta abierta de lectura que es concretada por el receptor cuya composición a su vez se convierte en respuesta poética que reinicia el movimiento. La lectura aquí funciona como un eslabón en la reescritura de un motivo poético que presenta mil combinaciones o variantes posibles, las cuales dependen exclusivamente de la genialidad poética del receptor y su capacidad imaginativa.

Renga y *renku*, junto con los mencionados certámenes *uta-awase*, son ejemplos de cómo funciona la lectura grupal en la historia literaria japonesa. Aquí el elemento dialógico, de mutua estimulación e implicación entre emisor-receptor se revela de manera prominente. Se trata en todos los casos de modelos de concepción poética gestados en el Japón medieval, y que deben ser contrastados con las prácticas de lectura pública y lectura privada para mejor comprender su alcance y capacidad significativa. Por lectura pública entendemos aquí el uso político y religioso de la palabra, lo cual es una creación del Japón antiguo, y se caracteriza por establecer una distancia insalvable entre emisor y receptor del texto. Como ejemplos paradigmáticos cabe considerar los rituales de la corte denominados *-e*, de origen budista, consistentes en la lectura en un contexto ritual de textos fundamentales para la constitución del Estado. Son por tanto ceremonias de cierto carácter mágico que celebradas periódicamente proporcionan la protección de la palabra a la nación. Una de éstas es el *Nihon shoki-e*, consistente en la lectura en presencia del emperador de los capítulos de la primera historia nacional oficial de la corte japonesa (véase *supra*). Por la parte del poder de las sectas religiosas budistas y los rituales *norito* del shinto, desde la era de Nara (s. VIII), y en general las ceremonias de todo tipo en que se leen textos sagrados y tienen como elemento esencial la inaccesibilidad del público receptor al sentido de los mismos, su no participación en el lenguaje del rito. Quizá la primera antología poética nacional que hemos citado, el *Man'yōshū*, marque por su parte el inicio de una sensibilidad literaria abierta a diversos estamentos sociales, movimiento en el que se cimenta la posibilidad de la lectura privada. Esta práctica se afianza definitivamente en la era Heian, a través de dos líneas: las antologías privadas de poesía, al gusto particular del compilador y como fenómeno paralelo a las antologías públicas, y por otro lado la irrupción de la literatura femenina que da origen a la práctica de la lectura como subversión del orden social. La práctica y la gran afición a la lectura de

las cortesanas de Heian (la mayoría de ellas al servicio de las damas de la corte) se muestra en dos polos extremos, representados en un mismo personaje: Murasaki Shikibu (s. XI). La autora del *Genji* dominaba secretamente la literatura sino-japonesa, de lo cual dio testimonio el emperador que al conocer los primeros pasajes de su obra maestra se dice que exclamó: “este autor debe conocer muy bien el *Nihon shokki*”. Pero el *Genji* era una obra de autoría femenina y además estaba compuesta en el lenguaje literario desarrollado por las escritoras de Heian, en una grafía diferente (*hiragana*) al lenguaje literario de la tradición masculina (en caracteres chinos). El *Man'yōshū* y la literatura femenina de Heian forman los dos momentos constitutivos de la lectura privada en la historia cultural japonesa.

3 Lectura y construccionismo

La historia literaria japonesa hace patente que en varias de sus épocas la práctica de la lectura se encuentra en dependencia con la configuración de determinados estilos de escritura y, asimismo, en estrecha relación con la configuración de un canon literario, y éste, a su vez, con la delimitación de un léxico literario, lo cual conduce en última instancia a una construcción literaria del mundo, paralela o alternativa a la construcción política. Así, en el Prefacio japonés del *Kokinshū*, su autor propone el propio término de estilo (*sama*) como definitorio de lo que entiende por valor poético. La configuración de un estilo tiene que ver, según Konishi Jin'ichi, con la estandarización de un lenguaje poético compartido entre el autor y sus lectores¹⁷. El *Kokinshū* se convirtió automáticamente en el primer canon de la poesía de estilo japonés (*waka*)¹⁸. Entre otras cosas definió las posibilidades del léxico poético en el género del *waka*. Igualmente, el término ‘mundo’ (*sekaï*) se usa en teatro *kabuki* para definir el marco contextual del drama¹⁹.

La lectura es por tanto una fuente de conocimiento privilegiado. Su difusión entre capas de población más amplias está en relación directa con las pretensiones de dominio político y/o cultural de capas sociales emergentes. Así, en la era Edo se da el fenómeno de la vulgarización burguesa de la aspiración al conocimiento en una versión japonesa de la figura del *connoisseur* representada en el valor estético del *tsū*²⁰. Se trata de un valor eminentemente urbano, ilustrado y por ende civilizado.

En la práctica de la lectura, por otra parte, se manifiesta el deseo como motor del saber y dominar. Pero esta sabiduría no representa necesariamente una voluntad de realismo, sino más bien de construcción. Frente a cierto utilitarismo radical norteamericano diríamos con C. S. Lewis que el deseo es un deseo del otro, de auto-transcendencia, que nos lleva siempre más allá de la mera fantasía egoísta²¹. Como demuestra Susan J. Napier, en la era contemporánea la irrupción del ámbito de lo

¹⁷ Ibid., p. 98.

¹⁸ El *Kokinshū* no tiene aún versión castellana. Sobre el género *waka* vid. Ooka, Makoto, *The Colors of Poetry. Essays in Classic Japanese Verse*, Rochester, Katydid Books, 1991.

¹⁹ Konishi, op. cit., p. 370.

²⁰ Vid. Lanzaco, op. cit., cap. V.

²¹ Vid. C. S. Lewis, *La experiencia de leer*, Barcelona, Alba, 2000, pp. 81, 83, 87, 134-5.

fantástico en el gusto literario japonés tiene como carácter distintivo el deseo de subversión de la modernidad, proyecto éste a su vez expresado en la dominación del individuo por la realidad²². Esto conduce a la distinción que establece Lewis entre uso y recepción²³, en la cual se debe inevitablemente buscar una mediación. El lector japonés contemporáneo ha premiado, según las estadísticas, a autores como Oe Kenzaburo, Murakami Haruki, Shimada Masahiko o Yoshimoto Banana por su sutileza a la hora de superar la tradicional dicotomía entre fantasía y realidad²⁴. Que los años 90 hayan sido el escenario principal de tal superación tiene que ver sin duda con la necesidad ‘utilitaria’ de salir del callejón sin salida del estancamiento económico japonés. Pero, por otro lado, sólo porque los cuatro autores plantean mundos *verosímiles* es tal cosa posible. La necesidad de una redefinición de los términos que cuestionan la realidad de nuestro mundo lleva en estos momentos a planteamientos de vanguardia como los de Ogino Anna²⁵. Por otra parte, quizá en la literatura japonesa contemporánea no haya mayor reflexión sobre el problema de la recepción de la obra y el fenómeno de *feedback* sobre el autor que en *Escándalo*, de Endo Shusaku²⁶. La cuestión de la recepción introduce aquí un momento ético: el de la responsabilidad pública y las expectativas o derechos del lector, que ejerce su rol como juez (en el sentido kantiano de la razón estética) de la obra. El lector en cuanto receptor no es nunca un ente pasivo. Además porque la lectura es siempre un salir fuera de sí para retornar transformado. Nada ejemplifica mejor este aspecto existencial de la práctica lectora que la metáfora del viaje, en que se embarca el lector con una actitud de *epojé* o suspensión provisional del propio ego. En la lectura se da la experiencia vicaria de vivir en el cuerpo de otro. Así, en la literatura de Oe, entre literatura y vida se da una extraña correspondencia. Obras de otros tiempos y latitudes culturales de repente revelan una significación especial en la biografía de personajes del Japón actual. Contienen un elemento de revelación pseudo-religiosa que encadena al personaje en cuanto lector con nosotros como lectores de Oe, que quedamos envueltos así en la dinámica de la fuerza que orienta la búsqueda en el autor. Tal es el caso del papel que juega “El infierno” de Dante en *Cartas a los años de nostalgia*²⁷ y del poeta galés R. S. Thomas en *Salto mortal*.

Finalmente, advertimos con C. S. Lewis que en la estética de la recepción la mencionada

²² *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*, Londres, Routledge, 1996.

²³ *Op. cit.*, pp. 84, 91.

²⁴ Podemos citar como ejemplos el papel del visionario en *Salto mortal* de Oe (Seix-Barral, Barcelona, 2004), la relación entre sueño y realidad en *Sputnik, mi amor* de Murakami (Barcelona, Tusquets, 1999), la exploración de los límites de nuestra realidad en la figura del ángel caído en “El delfín del desierto” de Shimada (en *Me convertiré en momia*, Madrid, Amaranto, 1999), y la transgresión del límite entre los muertos y los vivos en *Amrita* de Yoshimoto (Barcelona, Tusquets, 2002).

²⁵ *Vid.* sobre esta autora el ensayo de M. McKeon “Ogino Anna’s Gargantuan Play in *Tales of Peaches*” en R. Copeland y E. Ramirez-Christensen (eds.), *The Father-Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, U. of Hawaii P., 2001.

²⁶ Shusaku Endo, *Escándalo*, Barcelona, Edhasa, 1989.

²⁷ Anagrama, Barcelona, 1997.

transformación del ego no se da sin un silencio provisional como elemento de escucha constitutivos de la práctica de la lectura²⁸. Silencio y vacío son precisamente dos elementos indispensables en la estética medieval japonesa. En la interrelación entre emisor y receptor que colaboran en dar sentido y acabado (siempre provisional) a un poema, hay un elemento de mediación que sólo se percibe si la palabra se sitúa en el contexto del silencio circundante. El caso más evidente de esta estética del silencio en el seno de la palabra lo expresa el valor poético mencionado del *yugen* (véase *supra*), que desde la perspectiva de nuestra estética de la recepción significa una suspensión de la actividad mental intencional por parte del lector, como medio para alcanzar otro espacio donde se revela un nivel más profundo de la intencionalidad, y aquí la voluntad del yo se desdibuja en la aprehensión del objeto mismo. Esta experiencia estética sólo es posible gracias a la técnica budista de meditación aplicada a la práctica de la recepción poética. En cualquier caso es suficientemente indicativa de la importancia de la transcendencia del yo actual para que la experiencia de la lectura tenga algún sentido²⁹.

4 Conclusión: perspectivas de futuro

En los casos estudiados hasta aquí, se observa una constante en la práctica de las técnicas de lectura en la historia de Japón, que tiene su correlato específico en determinadas técnicas de composición y, en último término, en una tradición de *Bildung* del autor-lector como sujeto de la práctica hermenéutico-literaria. Se trata del espacio relativamente significativo que se le concede a los estratos no-conscientes, más allá del control racional del individuo, de significación. En la literatura contemporánea, Murakami Haruki (1949) ha recogido sagazmente este problema en la metáfora del *dreamreading*, en su obra de ciencia-ficción *Hard-boiled Wonderland and the End of the World* (1985)³⁰. El protagonista se encuentra de improviso en una ciudad y un mundo desconocidos. No tiene recuerdos, y no sabe cómo ha llegado hasta ahí. Tampoco sabe para qué ha venido, el sentido de su existencia presente se le escapa en un pasado en el cual debe estar la clave, pero ésta es inaccesible. Y en este contexto se le encarga la práctica de *dreamreading* en la biblioteca local. El sueño representa aquí ese estrato pre-consciente o meta-consciente donde se forjan las significaciones elementales. La lectura de los sueños da el acceso a ese nivel de significación, pero no se realiza al estilo racionalista freudiano. Entre sueño y lectura hay una complicidad evidente: en ambos se ponen en juego los mecanismos cognitivos de la conciencia. En el caso del sueño de un modo más primitivo y libre, más aleatorio. En

²⁸ Disertando sobre las dificultades que entraña una buena lectura, advierte nuestro autor: “No logramos crear el silencio interior, el vacío mental que requiere la recepción plena de la obra” (*op. cit.* p. 95).

²⁹ Sirvan como colofón las siguientes citas de Lewis: “En ese tipo de lectura lo que buscamos es una ampliación de nuestro ser” (p. 137), y “Aquí, como en el acto religioso, en el amor, en la acción moral y en el conocimiento, me trasciendo a mí mismo y en ninguna otra actividad logro ser más yo.” (p. 140).

³⁰ Edición inglesa de Harvill-Panther, London, 1991, a partir del original *Sekai no owari to hard-boiled Wonderland*, Shinchosha, Tokyo. Vid. en particular los caps. titulados “*The Library*” (4) y “*Dreamreading*” (18).

el caso de la lectura con más autocontrol racional, intencional, y con más presencia quizá de la impronta social o política. Pero en ambos casos la conciencia asimila mediante un mecanismo de proyección elemental.

En la novela de Murakami se ofrece una historia paralela, del mundo real, en la cual el protagonista pertenece a un pequeño gremio profesional, llamado Calcutec, y cuyo trabajo consiste en realizar determinados cálculos de un nivel muy complejo, al servicio de clientes del tipo de investigadores punteros, todo ello en servicio último (y conflictivo) del control de la realidad por el Sistema. Un grupo disidente conocido como los Semiotec ponen en peligro la estabilidad de éste, y en última instancia el control de la realidad (incluidas sus coordenadas físico-matemáticas) se realiza a través del acceso al conocimiento especializado de estos códigos abstractos. Realidad y sueño dependen de procesos cognitivos donde la lectura como de-codificación de un universo de signos e imágenes es un componente esencial.

Sentido último y control son también el problema que está en el trasfondo de la mencionada novela *Salto mortal* de Oe. La búsqueda de significado sobre nuestra realidad y, a partir de su desciframiento, nuestra capacidad de adelantar el futuro o incluso provocarlo es el problema que alienta los esfuerzos de un nuevo grupo religioso de estructura carismática. La crisis de este grupo es una metáfora de la crisis universal de la conciencia que oscila entre el *escuchar* heideggeriano y el *hacer* de la cultura tecnológico-instrumental. La estructura de fondo de la realidad se nos revela en su carácter específicamente semiótico. Salvador-Patrón tiene acceso carismático al nivel universal meta-temporal de la historia, que se le da en visiones-imágenes. En estos trances lee estas imágenes pero el resultado es un nivel lingüístico excesivamente primario para que tenga sentido. Estas preferencias verbales han de ser leídas-interpretadas por alguien con el carisma apropiado: Profeta-Guiador. El resultado final es un discurso legible, accesible al receptor. El sentido sagrado del acto de leer procede de “El libro en el que todo está escrito, pero que la vida contribuye a seguir escribiendo”³¹. A este respecto dice Patrón: “Lo que yo puedo captar por la lectura de este libro a través de mis visiones es la totalidad de pasado, presente y futuro de este mundo, y aun del universo que lo trasciende”³². Por tanto la lectura en cuanto de-codificación del sentido final de la historia y del tiempo se enraiza en una práctica originaria de carácter eminentemente ritual y sagrado.

¿Cómo es posible entonces la crítica literaria? Y ¿qué tiene que ver con la lectura como práctica hermenéutica? Desde esta perspectiva merece la pena hacer una aproximación a la reciente obra de dos representantes críticos japoneses: Fukuda Kazuya (1960) y Karatani Kojin (1941). Siguiendo una larga tradición de crítica literaria en Japón, para Fukuda leer a un autor/obra y disertar sobre él viene a ser lo mismo. Lo primero que se le pide a un autor es precisamente eso: legibilidad. Más allá de las condiciones de creación de un determinado discurso, e independientemente del

³¹ Es el título del capítulo 9 de *Salto mortal*, op. cit.

³² Ibid. p. 228.

problema de la intencionalidad o el mensaje que opera en la inspiración literaria del autor, la obra queda en manos del lector, que es quien tiene el derecho de juzgarla. Entre autor y lector se puede establecer de este modo un cierto tipo de diálogo en la medida en que aquél anticipa la/s lectura/s en el mismo acto de creación literaria. Dice Fukuda del novelista Nakagami Kenji (1946-92): “Nakagami, bajo la estructura de una obra que se presenta como narración, percibe el artificio del receptor, y afirma que [la figura del autor consagrado en cuanto] *superstar* no se encuentra sino en el espacio entre el escritor y el lector”³³. La crítica tiene un elemento de artificio que no es ajeno al artificio mismo de la escritura, pero en última instancia la escritura como tal no se sostiene si no ofrece una posibilidad de lectura por parte del receptor, en donde reside la autoridad que sostiene al crítico. El ejercicio de la crítica consiste por tanto en examinar tal posibilidad de lectura por parte del crítico *qua* lector-receptor³⁴.

Por su parte, Karatani en su última obra ofrece el resultado de un peculiar experimento de lectura, consistente en el examen de la obra de un autor a través de la lente interpretativa de otro autor, hasta el presente no conectados entre sí en la historia literaria. A este ejercicio crítico-hermenéutico lo denomina *transcrítica*³⁵. En su texto demuestra cómo la práctica de este tipo de lectura *transcrítica* abre nuevas perspectivas de comprensión, más allá de las lecturas canónicas de determinados autores. La posibilidad de esta lectura *transcrítica* está originalmente presentada en la obra crítica de Kant. La crítica literaria sólo es posible porque primero se da una crítica trascendental sobre las posibilidades de toda crítica, i. e. la crítica literaria obtiene de Kant la capacidad de auto-relativización, y la transcendencia de todo dogmatismo. En Karatani, el ejercicio de la *transcrítica* permite asimismo superar la historia sesgada de la recepción de autores interpretados a través de sus escuelas, como es el caso de Marx. La crítica marxista deja de ser un ejercicio dogmático para re-constituirse en una crítica abierta, a la luz precisamente del legado kantiano. Por otra parte, la literatura en Kant se convierte en un problema derivado de la constitución del gusto, elemento de juicio sobre el valor literario. La cuestión es si el gusto es un *a priori* antropológico o un dato histórico. Según la lectura de Karatani, la universalidad del juicio estético reside en la pluralidad de subjetividades, principio que permite a su vez varias lecturas: fundamenta la ciencia política en Hannah Arendt, y un regreso a la “confrontación entre los sentidos comunes”³⁶ de Hume, en la interpretación de François Lyotard. Ante esto, Karatani propone una re-lectura de las críticas kantianas, con la crítica estética como clave de todas ellas. Es decir, la *Crítica del juicio* es, a decir del gusto medieval, primera en la intención, última en la ejecución. En ella está la clave del ‘sentido común’ para aspirar a la legítima universalidad del juicio estético que

³³ K. Fukuda, *Gendai bungaku*, Tokyo, Bungei Shunju, 2003, p. 19.

³⁴ Es lo que ofrece Fukuda en su examen de autores citados en este ensayo, como Murakami Haruki y Oe Kenzaburo, o del posmoderno Shimada Masahiko. Vid. en particular “*Nijuisseiki ni shosetsu o yomiuru no ka*” (¿Se puede leer novela en el s. XXI?), referido a la última obra de Oe, aquí examinada (ibid., pp. 86-125, y 126-151).

³⁵ *Transcritique. On Kant and Marx* (trad. S. Kohso), Cambridge, Mass., The MIT P., 2003.

³⁶ Ibid., p. 42.

cimenta la crítica literaria, en el moderno sentido del *paradigma* de Th. Kuhn, o la cuestión de ‘los otros’ en terminología de Karatani³⁷. Es decir, si la crítica literaria ha de aspirar a algo más que la pura expresión de una determinada subjetividad, será imprescindible que aspire a incluir en todo juicio crítico a esa entidad que queda fuera del ámbito inmediato: los posibles otros. En consecuencia, la lectura ha de asumir el diálogo con las otras subjetividades si se aspira a un significado válido como juicio crítico.

En conclusión, pueden resumirse las claves halladas en nuestro repaso de cuatro hitos de la práctica literaria contemporánea en Japón a propósito del problema de la lectura, en la percepción del poder de ésta en cuanto acto subversivo relacionado profundamente con la construcción-deconstrucción de la realidad en Murakami, pasando por un acto fundador y originario vinculado a la transcendencia del nivel cotidiano o in-significante en Oe³⁸, hasta el extremo opuesto de la primacía del artificio en el ámbito del receptor *qua* juez (Fukuda), que profiere un juicio estético que ha de estar sin embargo fundamentado en la transcritica como apertura permanente del horizonte de lectura y en la mediación (intersubjetividad) como legitimidad última que conduce a tal juicio (Karatani).

Con lo anterior se perfilan una serie de claves que en futuro podrán servir de referencia para abordar de forma más sistemática una teoría japonesa de la lectura. Como se advirtió al principio de este ensayo, no otra ha sido la intención en la redacción de estas páginas.

Alfonso Falero Folgoso 2004

³⁷ Vid. el epígrafe “*Literary Criticism and the Transcendental Critique*”, *ibid.*, pp. 35-44.

³⁸ Sueño, mito, escisión del yo, inconsciente y magia son claves que apuntan al sustrato cultural budista en la historia intelectual japonesa, tal como viene indicando en su obra Nakazawa Shin’ichi. Vid. por ejemplo su última publicación de la serie “*Cahier sauvage métier*” (V), con el título de *Taishosei jinruigaku* (“Antropología y simetría”), Tokyo, Kodansha Sensho, 2004. Quedan pendientes de exploración las consecuencias de la propuesta de Nakazawa en relación al problema de la lectura, en la línea abierta en este ensayo con los clásicos japoneses de la ‘literatura del sueño’ y los contemporáneos Murakami y Oe.