

La antigua tradición oral japonesa: análisis de elementos de la tradición oral japonesa tomados del Kojiki a la luz de ejemplos iliádicos

15/02/2013



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

[ÍNDICE]

2 INTRODUCCIÓN

3 CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO. TEORÍAS RECIENTES SOBRE LA AUTORÍA.

9 EL *KOJIKI* COMO TEXTO ESCRITO.

11 TRADICIÓN ORAL Y FESTIVIDADES RELIGIOSAS. EL PODER DE LA ESCRITURA.

16 EL SISTEMA FORMULAR

22 FIGURAS RETÓRICAS UTILIZADAS: LA COMPLEJIDAD DE LA COMPARACIÓN Y LA FUNCIONALIDAD DEL PARALELISMO.

28 PECULIARIDADES SINTÁCTICAS

30 PARTICULARIDADES DEL VERSO

32 CONCLUSIONES

35 REFERENCIAS

INTRODUCCIÓN

De la más que posible abundante literatura oral japonesa de época antigua se conservan escasas obras ya que, al no ponerse por escrito, muchas se fueron perdiendo con el paso del tiempo. Parte de esta tradición se ha conservado en la comunidad ainu, actualmente recluida en regiones muy concretas al norte de Japón, y otra parte se ha puesto por escrito. Lo que se pretende llevar a cabo en el presente estudio es analizar, de la forma más pormenorizada posible, diversos elementos que tradicionalmente los investigadores contemporáneos identifican como rasgos de oralidad en la tradición occidental y ver si dichos elementos hacen acto de presencia o no en el *Kojiki* (712), obra japonesa que, por su carácter religioso, fue considerada como la garante del espíritu japonés desde su redescubrimiento en el siglo XVIII. Hacer referencia a rasgos orales en literatura escrita es poner sobre la mesa el continuo debate entre oralidad y escritura, que como observamos a través del siguiente ejemplo, no tuvo un intenso debate únicamente en Occidente:

First, we must consider the problem of phonocentrism as one which is not limited to the "West." Second, as in the case of Japan's nativist scholarship, it is something that cannot be divorced from the problem of the modern nation. In Japan, the buds of nationalism appeared first and foremost in the movement to privilege phonetic *écriture* within the Chinese character (*kanji*) sphere.¹

Hablar de rasgos de literatura oral en el *Kojiki* es un trabajo harto complicado ya que, tal y como se analizará con posterioridad, esta obra fue concebida como obra escrita y, por tanto, hablar de oralidad resulta difícil y peligroso. Precisamente por la similitud en numerosos aspectos, se ha decidido poner, como ejemplo de análisis, los más que estudiados posibles rasgos orales de una obra muy alejada en el tiempo y en el espacio del objeto de estudio que nos ocupa como referente de investigación, la *Ilíada* de Homero. Ambas obras recogen tradiciones orales transmitidas por figuras con una posición privilegiada dentro de la comunidad a la que pertenecen, y dichas tradiciones fueron amoldadas al formato escrito atendiendo a una finalidad muy concreta en cada caso, gracias a lo cual, obtuvieron un peso muy importante en su momento histórico. Si bien es cierto que una de las diferencias fundamentales entre ambas estriba en que mientras el *Kojiki* pasó de manera silenciosa por la historia hasta llegar al siglo XVIII,

¹ Karatani, 1995: 5

la *Ilíada* en cambio se convirtió en obra maestra y modelo a seguir desde casi el momento de su composición.

Precisamente por las diferencias culturales, lingüísticas, geo-históricas, etc. entre ambas obras, el poner los estudios de la *Ilíada* como base para el estudio del *Kojiki* debe ser llevado a cabo con mucha precaución. No se puede presuponer que todo lo que aparece en una tendrá su correspondencia en la otra, ya que eso sería llevar a cabo un trabajo más que arriesgado de comparación literaria. Lo que aquí se plantea es, poniendo como base un sistema de análisis bastante bien estudiado en una parcela muy determinada del saber literario, aplicarlo, con un enfoque diferente, a otra parcela bien diferenciada y que escasamente ha ofrecido respuesta al planteamiento inicial del presente trabajo.

De la misma forma, es necesario hacer un pequeño apunte sobre los ejemplos tomados del *Kojiki* y que aparecen en el presente estudio. La edición seguida ha sido fundamentalmente la de Yamaguchi y Kōnoshi² y, tanto el texto en japonés antiguo como su reconstrucción, han sido tomados directamente de la obra de estos dos autores (en ocasiones se ha contrastado con la obra de Miura³). En cuanto a las traducciones al castellano, la mayoría de las mismas son personales, exceptuando algunas poesías puntuales que han sido tomadas de la traducción de Rubio y Tani, e indicadas en tal caso⁴.

CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO. TEORÍAS RECIENTES SOBRE LA AUTORÍA.

Si al hablar de una obra literaria cualquiera es necesario situarla en un contexto histórico-geográfico determinado para llegar a un conocimiento lo más exhaustivo posible de la misma, en el caso del *Kojiki* dicho contexto se convierte en algo determinante y absolutamente necesario ya que, sin ello, es imposible entender el motivo último de su composición.

Dependiendo de los historiadores, se suele establecer como primer emperador de Japón, fundador de la estirpe imperial, bien al emperador Sujin, que gobernaría a finales del siglo III, bien al emperador Ōjin, oriundo de Corea, en torno al año 400. Sea como

² Yamaguchi y Kōnoshi, 1997

³ Miura, 2002

⁴ Rubio y Tani, 2012

fuere, se considera de común acuerdo que fue Keitai, en el siglo VI, quien obtuvo el poder necesario para poder dominar a los otros clanes de Yamato y establecerse como gobernante único⁵. Pese a que en el *Kojiki* aparecen todos los emperadores anteriormente mencionados de manera lineal e ininterrumpida desde el considerado primer emperador de Japón, Jinmu, lo cierto es que únicamente a partir del siglo V se puede seguir la estirpe imperial gracias a diversos documentos y hallazgos arqueológicos, por lo que suele tomarse con precaución el punto de inicio de la estirpe imperial nipona para evitar que realidad y mito se fundan de nuevo.

Un hecho fundamental que tiene lugar a partir de finales del siglo IV por sobre todo a lo largo de los siglos V y VI es el continuo contacto que la casa imperial nipona decide establecer con la corte china de los Sui y los Tang, así como con los Reinos Coreanos del momento⁶, de cuyo contacto surgirá lo que en japonés se denomina 律令国家 (*ritsuryō kokka*), es decir, un estado regido por leyes escritas que ejercen su poder sobre todos o, al menos, la mayoría de los ciudadanos. Y esto no podría ser posible sin la escritura, que llega proveniente de China y a través de Corea ya en el siglo I a Japón. No será sin embargo hasta el siglo V⁷ cuando se comience a usar en la corte de manera intensiva, a semejanza de lo que se estaba llevando a cabo en China. Pero de este país no únicamente se adoptó la escritura sino también muchos otros conceptos políticos, culturales o religiosos. Se crea todo un sistema de funcionariado directamente dependiente de la corte, se comienza a componer poesía a imitación de los clásicos chinos y llega por primera vez el budismo a territorio japonés. Se adoptan costumbres como la de beber té y en el siglo VII se fijarán dos palabras básicas a lo largo de toda la historia del pueblo japonés: 日本(*Nihon*) y 天皇 (*tennō*), es decir, el nombre que el país recibirá a partir de este momento (Nihon) y el nombre que su máximo gobernante⁸, a imitación del que se otorgaba en China, 皇帝(*huáng dì*), relacionando la casa real con la voluntad divina⁹.

El personaje que sirvió de puente entre el antiguo Japón y este nuevo estado sistematizado de influencia china fue el príncipe Shōtoku (567-622) quien, ejerciendo como regente de una emperatriz, promulgó una *constitución* de influencia confuciana

⁵ Hane, 2011: 25

⁶ Hong, 2009: 12

⁷ Frellesvig, 2010: 11

⁸ Hane, 2011: 26

⁹ Kōnoshi, Oba, 1991: 10

denominada 十七条憲法 (*jūshichi jō kenpō*), *Constitución de diecisiete artículos*, promulgada en torno al año 604¹⁰. En ella se recogen sobre todo preceptos morales de corte confuciano (la buena fe, la armonía, el cumplimiento del rol de cada quien,...) a la vez que sirve para reafirmar la autoridad de la corte. Comienza, por tanto, todo un intercambio no solo cultural, sino a todos los niveles, entre China y Japón, intercambio que culminará con dos reformas adoptadas entre finales del VII y la primera mitad del siglo VIII: las reformas Taika y Taihō¹¹. Las tierras pasan, a imitación de la corte china de los Tang, a ser posesión imperial, siendo la corte quien las reparta de la forma más equitativa posible entre sus súbditos. Se sistematiza la recaudación de impuestos, se establece un servicio militar obligatorio y se establece una capital permanente, al modo de Cháng'ān, en Nara¹².

Sin embargo, lo que más interesa para el contexto de la obra que nos ocupa es la parte de las embajadas japonesas a China. Japón, como integrante del Gran Imperio del Centro, debía mostrar respeto y sumisión, al igual que los demás súbditos, al emperador chino del momento. Dicho respeto se mostraba a través de embajadas cargadas de regalos que hacían que los lazos de unión entre ambas casas imperiales se estrechasen de alguna forma. Pese a esto, llegó un punto en el que la corte nipona, buscando reconocimiento de su propio poder, intentó crear un área de influencia propia y rompió toda relación con China. Y dicha ruptura debía ser legitimada de alguna forma. Para ello se confeccionó, a imitación de la estirpe de origen divina del emperador chino, unos orígenes igualmente míticos para el emperador de la corte nipona: el gobernador del cielo elegido por designio de los dioses¹³. Para sustentar dicha legitimación, se recurrió a la creación de dos obras que marcarán un antes y un después en la Literatura Japonesa: el *Kojiki* y su hermano gemelo, el *Nihon shoki*¹⁴. La primera de estas obras, escrita en un peculiar japonés, iba destinada a la divulgación nacional, mientras que la segunda, escrita en chino, iba destinada a la corte de los Tang. En ambas obras, aunque con diferencias significativas, se recogen mitos de tradición oral acerca del origen de determinadas divinidades o de determinadas estirpes importantes de la época. Dichas historias son escogidas una a una, adaptadas a la necesidad que requiera el contexto y

¹⁰ Hane, 2011: 26

¹¹ Rubio, 2007: 42, 43

¹² Hane, 2011: 26-28

¹³ Kōnoishi, Oba, 1991: 10, 11

¹⁴ Naumann, 1995: 3

colocadas en una secuencia cronológica lineal, por lo que lo terminan conformando una historia supuestamente real desde los orígenes de la creación del mundo hasta llegar a la emperatriz Suiko, que fallece en el primer tercio del siglo VII y que llevará a cabo la puesta en práctica de la anteriormente mencionada *Constitución de los diecisiete artículos*. Especialistas en el *Kojiki* como Sugita sostienen que el hecho de que la emperatriz Suiko sea la última de la obra es debido a que realizó importantes reformas en la corte y en el país (la adopción del budismo como religión de Estado o el inicio de las relaciones con la China de los Sui), marcando una imaginaria línea divisoria entre la época arcaica y la antigua.¹⁵ Como se puede observar, el *Kojiki* es inseparable de su momento histórico de composición y no se puede entender fuera de este escenario.

Antes de tratar de analizar la posible herencia procedente de tradiciones orales, resulta necesario aclarar una serie de cuestiones, en concreto dos, que afectan directa e indirectamente al objeto de estudio. Dichas cuestiones son la existencia, real o no, de Hieda no Are y las consecuencias que el estudio de Motoori Norinaga han tenido en la posteridad respecto a la lengua utilizada en la obra. Recogiendo las palabras de uno de los actuales estudiosos del *Kojiki*: “... el *Kojiki* no es la plasmación por escrito de una antigua tradición (...) por lo que hablar de lengua antigua o de tradiciones primitivas debe ser puesto en duda, ya que no se trata más que de un espejismo (creado por Norinaga)”¹⁶

Junto con el contexto histórico, es necesario aclarar otro elemento fundamental, a saber, las bases sobre las que se asienta el *Kojiki*. Dichas bases son de dos tipos: los *fudoki*, que a su vez se subdividen en dos tipos: registros provinciales de generaciones pasadas (*Kyūji*) y registros imperiales (*Teiki*); y las canciones populares de tradición oral¹⁷. Ambas fuentes primigenias apenas se conservan, pero de alguna forma perduran bastante fielmente en la obra a la que dieron fruto. Ahora bien, el problema surge cuando se intenta analizar el proceso compositivo al término del cual el *Kojiki* vio la luz por primera vez. Dicho proceso aparece recogido en el prólogo de la propia obra contado directamente por su *supuesto* escritor, Ō no Yasumaro, erudito oficial de la corte de Nara. Según Yasumaro, toda la composición se debe a la capacidad mnemotécnica de un personaje misterioso, Hieda no Are, sobre el sexo del cual los

¹⁵ Tsugita, 1997: 189

¹⁶ Kōnoshi, 2007: 174

¹⁷ Keene, 1999: 49-50

estudiosos no se ponen de acuerdo: hay quien lo identifica con otro funcionario de la corte con una mente asombrosa, hay quien, entroncando con la tradición chamanística de las *kataribe*, lo considera una mujer que se dedicaría a retomar tradiciones que, en un mundo en el que irrumpe con fuerza la escritura, comienzan a decaer,...¹⁸ Sin embargo, actualmente parece que empieza a tomar fuerza la teoría de la ficción literaria¹⁹, recurso ampliamente utilizado por todo tipo de escritores a lo largo del tiempo y el espacio. Baste poner como ejemplo al propio Cervantes quien, simulando encontrar los manuscritos olvidados en los que Cide Hamete Benengeli escribió *El Quijote*, procede simplemente a leerlos. Y es que en el caso del *Kojiki*, la expresión que se utiliza para el proceso de lectura y memorización de los *fudoki* antiguos llevado a cabo por Hieda no Are es 誦習 (*shōshū*). Este término, como se puede observar, está compuesto por dos caracteres, un segundo, que hace referencia al aprendizaje y un primero que hace referencia a la lectura. Sin embargo, no se debe olvidar que en los lugares en los que la escritura era considerada como un hecho reciente, la lectura que se llevaba a cabo era en voz alta, pues no existía la lectura personal y en silencio. El significado base de aprender para luego recitar es el que recoge Norinaga en su *Kojikiden* pero, ateniéndose al significado estricto de las palabras, estudiosos del momento como el mencionado Kōnoshi, prefieren entender lo siguiente: Hieda no Are sería más que una chamana que recoge tradiciones anteriores, un/una especialista de la escritura china que se dedicaría a leer en voz alta e interpretar lo que estaba escrito en los Kyūji y en los Teiki y así transmitirlo a una persona que lo reescribiese de acuerdo a las intenciones de la corte. Sin embargo, esto podría ser algo también redundante, ya que en el caso de que Hieda no Are pudiese dominar la escritura sin dificultad, podría por sí mismo/a escribir el *Kojiki*. De ahí que surja la teoría de la ficción literaria para dar a la obra la legitimidad de la tradición: lo que está escrito es la plasmación de las palabras de un personaje que entronca con las tradiciones más antiguas y que además posee capacidades sobrehumanas, como es la memorización de todo lo que cae ante sus ojos. Esto hace que resulte más veraz para el lector, ya que un personaje de la talla de un/a *kataribe* no puede mentir respecto a la tradición de los antepasados, pues guarda la herencia cultural que identifica a cada individuo como perteneciente a dicha comunidad. Esta teoría no parece tan descabellada si se tiene en cuenta la maestría con la que Yasumaro escribe el prólogo del *Kojiki*, que demuestra su dominio y conocimiento de la lengua china, en

¹⁸ Rubio, Tani, 2012: 34

¹⁹ Kōnoshi, 2007: 178-179

contraposición con la prosa árida y compositivamente sencilla que domina a lo largo de la obra.

Si esto se tiene en cuenta, la inevitable conclusión a la que se llega en relación al estudio que nos atañe es la siguiente: si Hieda no Are, eslabón de unión entre la tradición y el momento de composición de la obra no es más que una ficción literaria creada para legitimar el contenido, lo que se puede rescatar, en cuanto a influencias de la literatura oral precedente podría ser más escaso de lo que, de no ser así, podría presuponerse. Y es aquí donde tiene importancia la segunda cuestión mencionada anteriormente: la lengua utilizada.

Como se ha visto con anterioridad, las influencias nacionalistas de Norinaga han condicionado el estudio del *Kojiki* a lo largo de los tres siglos que han transcurrido desde su *descubrimiento*. Tales derivas nacionalistas hacen que, de manera natural, se busque lo que pueda ser considerado como puramente japonés y, por consiguiente, una lengua libre de toda influencia externa: un japonés antiguo *puro*²⁰. Dicho japonés antiguo sería el recogido en el *Kojiki* gracias a la transformación que Hieda no Are, tras haber memorizado en lengua china los escritos anteriores, había llevado a cabo al dictar el fruto de su trabajo a Yasumaro.

Todo esto no se quedaría en más que una simple teoría propuesta por un especialista del *Kojiki* de no ser por la influencia posterior que Norinaga tuvo en el nacionalismo japonés. Tras la Restauración Meiji surgió una necesidad imperiosa de construir una identidad nacional que definiese al pueblo japonés en el contexto internacional y, a la vez, que lo diferenciase de los demás países asiáticos. Esto no tuvo lugar únicamente en Japón, si no que un proceso semejante tuvo lugar también en Europa²¹. Hacia finales del siglo XIX el *shintō* acabó imponiéndose como culto oficial del estado, todo un proceso de unión nacional sacralizado en la figura del emperador, que a su vez legitimaba su poder a través de las tradiciones míticas de la antigüedad recogidas tanto en el *Kojiki* como en el *Nihon shoki*.²² El *Kojiki*, por tanto, como obra recién descubierta y analizada y, sobre todo por estar libre del *karagokoro* pasó a tener un papel central en la

²⁰ Antoni, 2007: 14

²¹ Settis, 2006: 44

²² Antoni, 2007: 18

legitimación divina del poder imperial, la *lengua se convirtió en la base de la canonización*²³ iniciada por el propio gobierno Meiji²⁴.

Sin embargo, de nuevo según Kōnoshi²⁵, el hecho de que Hieda no Are, bien fuese un mero recurso narrativo bien un personaje real, transmitiese su conocimiento de tradiciones antiguas y en una lengua “pura” antigua, debe de nuevo ser puesto en duda por ser poco probable. Retomando de nuevo el argumento anterior por el cual los textos que ya existían eran leídos *correctamente* por Hieda no Are, no memorizados y recitados, Kōnoshi toma prestada una cita de Norinaga para su propia desacreditación: “... (la correcta interpretación) de la escritura (del prólogo) es más bien difícil.” Esta dificultad radica en que para la pronunciación de los ideogramas, existían dos lecturas posibles, una china y una japonesa, y el propio Norinaga, en su afán salvífico de la cultura japonesa, se decanta por la segunda. Esto ha tenido un fuerte impacto en los estudios posteriores del *Kojiki* y nos lleva a sentir cierto grado de precaución a la hora de hablar de un japonés antiguo y, por tanto, de una tradición oral antigua, sin duda real pero con enormes dificultades añadidas.

EL *KOJIKI* COMO TEXTO ESCRITO

Hablar del *Kojiki* es sinónimo muchas veces a hablar de mitología y, por tanto, de herencia oral transmitida de generación en generación. Sin embargo, hay que tener claro un asunto que quizás, debido a su obviedad, puede pasar desapercibido, y es que las historias mitológicas recogidas en esta obra, sobre todo las de la parte perteneciente al rollo mitológico, proceden de diversas tradiciones y de diversos lugares. Que aparezcan compiladas y unidas bajo la forma ordenada y organizada de *libro*, no es más que el fruto del intento de crear un estado centralizado bajo el mando de un único emperador durante la época Nara. Es, por así decirlo, una base legitimadora del poder imperial que bebe de la tradición. Por otra parte, hablar de tradición y veneración en el antiguo Japón no era otra cosa que hablar de la figura de la *kataribe*, de ahí que se dé por tanto una relación especial *quasi* simbiótica entre la institución imperial y, por así decirlo, la institución de la memoria y la identidad nacionales.

²³ Kōnoshi, 2000: 62

²⁴ Véase nota 1 del Apéndice

²⁵ Kōnoshi, 2007: 178-183

Pero si existen diferentes tradiciones mitológicas que se recogen bajo un *continuum* mitológico con ordenación cronológica, es posible, además de eso, debido al concreto fin con el que fue escrita la obra, que las propias historias fuesen más o menos modificadas para hacerlas encajar, a modo de puzle, en el esquema general compositivo: “Con la ausencia total de escritura, no hay nada fuera del pensador, ningún texto, que le facilite producir el mismo curso de pensamiento o aun verificarlo”²⁶. Por este motivo, aunque la presencia de la tradición oral en el *Kojiki* es algo innegable, hay que ser muy precavidos a la hora de marcar sus límites. De ahí que surja también la necesidad de hablar del *Kojiki* como texto escrito. La pregunta básica la recoge perfectamente uno de los grandes especialistas en el campo: “Según manejemos el texto escrito de forma crítica, podremos observar hasta dónde se extiende el universo de la tradición oral”²⁷. Según este autor, las dos posibles tesis de formación del *Kojiki*, bien como un proceso de desarrollo gradual o 発展段階論 (*hatten dankairon*) o como una creación en un corto lapso de tiempo, llamada en japonés 成立論 (*seiritsuron*) proponen un mismo punto de partida común: se toman las leyendas mitológicas todavía vivas en la sociedad del momento, se sistematizan con fines políticos y, según fuese su finalidad, esto es, bien para el *Kojiki* (distribución nacional), bien para el *Nihon shoki* (distribución internacional), se cambiaba la forma y el contenido para adaptarlas a las diversas necesidades. Debido a esto, existen diferencias entre el mismo episodio mítico narrado en ambas obras. Por ejemplo, si se toma como referencia el mito de la creación del mundo de Izanagi e Izanami, entre ambas obras se observa una gran diferencia. En el *Kojiki* se recoge que, en el momento de creación del mundo, el primer intento de Izanami de concebir un hijo tras haber dado vueltas al pilar, acaba malográndose por haber hablado ella antes que su marido. Por lo tanto, tras recibir el consejo de los dioses, vuelven a llevar a cabo el ritual en el orden preciso y, al final, Izanami consigue dar a luz al país que pretendía crear desde un principio. Tras haber dado a luz a una gran cantidad de dioses, Izanami, llevando en sus entrañas al dios del fuego, acaba por fallecer y descender al Yomi²⁸. Tras intentar su esposo rescatarla sin éxito, al salir del Yomi se purifica con agua y, de ahí, surgen tres dioses, de los cuales, la más importante será Amaterasu, origen de la dinastía imperial. Sin embargo, si esto se compara con el *Nihon shoki*, se aprecia una gran diferencia, y es que en este último Izanami no fallece y,

²⁶ Ong, 2009: 40

²⁷ Kubota, 1999: 111

²⁸ Ōbayashi, 1984: 171

por lo tanto, no es necesaria la parte del descenso a los Infiernos, continuando el divino matrimonio con la sucesiva concepción de hijos. La diferencia entre ambas obras no es notablemente grande pero lo suficiente como para percibir que tanto el *Kojiki* como el *Nihon shoki* sirven a fines muy concretos que llevan a que la tradición en ocasiones se desfigure en favor de la finalidad política²⁹.

Ante este contexto de variedad en las tradiciones mitológicas y adaptación, en muchos casos forzosa ante necesidades políticas exigidas totalmente ajenas al texto en sí, cabe preguntarse si bien al elegir tradiciones mitológicas con variantes o si, directamente, tras *adaptar* las ya existentes, se han respetado las características propias de la tradición oral o si, por el contrario, se han recreado artificialmente *imitando* un cierto estilo antiguo. Surge por tanto otro elemento importante a tener en cuenta: si el conocimiento de la literatura oral japonesa que está presente en el *Kojiki* viene ya mermado por la existencia del propio *Kojiki* como obra perteneciente al ámbito de la literatura escrita, a esto hay que sumarle además que las características orales pueden estar en mayor o menor medida reconstruidas artificialmente. Ante este complejo panorama, las soluciones parecen escasas. Sin embargo, aun así, como se verá a continuación, hay ciertos elementos que, presentes en otras culturas muy separadas en el tiempo y el espacio, podrían considerarse de herencia oral y que hacen acto de presencia en la obra japonesa objeto de estudio.

Además, según ciertos especialistas, parece innegable que, durante los ritos de celebración a determinada divinidad todavía durante el momento de composición del *Kojiki*, las historias mitológicas eran narradas oralmente, no leídas, por lo que se puede hablar de una tradición viva, lo que pudo ayudar a hacer que lo que se escribiese acerca de los dioses reflejase el espíritu de la tradición³⁰ y fosilizase por escrito los elementos distintivos de la literatura oral japonesa.

TRADICIÓN ORAL Y FESTIVIDADES RELIGIOSAS. EL PODER DE LA ESCRITURA.

Como primera de las características de la tradición oral presentes en el *Kojiki*, aunque pueda resultar evidente, cabría hablar del vocabulario relacionado con la celebración religiosa que, en el escenario japonés, se presenta bajo la forma del *matsuri*

²⁹ De Veer, 1976: 176

³⁰ Kubota, 1999: 115

(祭り)³¹. Siguiendo una forma de pensar un poco ingenua, podría parecer que el *Kojiki*, como uno de los documentos más antiguos escritos en japonés, podría proveernos información sobre la vida cotidiana en el Japón de las épocas Asuka y Nara. Información no únicamente histórica, cultural o paleográfica, sino desde un punto de vista más filológico, podría representar una plasmación del japonés antiguo utilizado en la vida diaria. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Siguiendo un esquema complejo de artificios lingüísticos semejantes a los que existen en la lengua homérica, la lengua de la literatura oral japonesa se va desligando, cada vez más, de la lengua coloquial³². Según un estudioso japonés del *Kojiki*: “Se reconoce el nacimiento (de la literatura oral en japonés) desde el preciso momento en que estas nuevas expresiones se separan definitivamente del lenguaje cotidiano”³³.

Tenemos, por tanto, la existencia de un tipo de lenguaje o de expresiones juzgadas como *diferentes* a lo existente hasta el momento, y lo que es necesario es, en este contexto, analizar el motivo de la necesidad de un doble lenguaje. Dicho motivo se encuentra en las festividades religiosas. La mejor forma de marcar la diferencia entre lo perteneciente a la esfera de lo profano y lo perteneciente a la esfera de lo divino es a través del lenguaje. La esfera de lo divino, superior a la otra, debe tener un lenguaje que represente y, a la vez, justifique su posición de supremacía. En general, independientemente de la cultura, este lenguaje religioso suele ser arcaizante, preciso, conciso, inmutable o, en ciertos casos, escasamente variable a través del tiempo, enigmático y simbólico:

Lo que hay que destacar del lenguaje religioso es que se trata de un sector del lenguaje caracterizado en parte por un lenguaje propio. (...) Cada palabra que pueda operar como un sujeto gramatical es automáticamente considerada como un nombre. Un “dios” no es una excepción a esta regularidad. (...) Si un dios es efectivamente un nombre propio, entonces un dios es un objeto y lo que se diga de dicho objeto equivaldrá a una descripción.³⁴

Se podría decir entonces que el lenguaje religioso es indivisible de la vida cotidiana pero, al mismo tiempo, ajeno al lenguaje coloquial. Va más allá de este ya que supone todo un complejo sistema de abstracción y será más eficiente cuanto mayor sea la capacidad de abstracción de un determinado pueblo. Un ejemplo del poder de

³¹ Kubota, 1999: 105

³² Miura, 2001: 5

³³ Kubota, 1999: 105

³⁴ Tomasini, 1993: 146

abstracción sería por ejemplo, en el caso japonés, las fiestas que anticipadamente se hacen celebrando las cosechas: 予祝(*yoshuku*), las cuales “suponen un proceso de abstracción de las fuerzas de la naturaleza y permite que, en tanto que situación especial, el lenguaje que se utilice pase a ser un lenguaje diverso del de la vida cotidiana”³⁵.

Por lo tanto, se podría llegar fácilmente a la siguiente conclusión, teniendo en cuenta el texto de Tomasini Bassols (1993) y lo dicho hasta el momento: si algo se puede rastrear en el *Kojiki* de la influencia de la literatura oral precedente son los nombres de las propias divinidades. Es decir, los nombres con que estas son festejadas, ya que son un elemento que, debido a su importante contenido sacro, permanecen inmutables a lo largo del tiempo. Además, una característica muy importante de los nombres de las divinidades japonesas es que en ellos está contenido el ámbito de influencia de cada divinidad, por lo que de alguna forma conservan, desde épocas remotas, vocabulario y expresiones que, de otra forma, sería imposible conocer. Resulta muy esclarecedor tomar el ejemplo que propone Ueda³⁶. En el primer rollo del *Kojiki* se presenta una lista de divinidades cuyo nombre es más que curioso: 若年 (*Wakatoshi*), cuyo nombre tiene relación con las cosechas de arroz; 妹若沙那壳 (*Imowakasaname*), cuyo nombre hace referencia a las mujeres que llevaban a cabo el proceso de trasplantar el arroz; 弥豆麻岐 (*Mizumaki*), que hace referencia al proceso de sembrar y regar por encima; 夏之壳 (*Natsunome*) y 秋毘壳 (*Akibime*), que hacen referencia respectivamente a la estación del verano y a la del otoño; etc. De esto se puede deducir fácilmente que el nombre de la divinidad y la realidad agrícola a la que representan son dos elementos totalmente indivisibles y, a medida que las técnicas agrícolas se van modernizando y aparecen nuevas formas de cultivo, también van surgiendo nuevos nombres de divinidades. Todo ello solo es posible gracias al proceso de abstracción. Se puede decir, por tanto, que se establece una triple relación fundamental entre las tres realidades: la acción agrícola de la que, a través de un proceso de abstracción, se extrae un nombre que da pie a la creación de una divinidad, la cual va a poder ser festejada, precisamente para la protección de dicha realidad agrícola a través de dicho nombre³⁷. Esas palabras que poco a poco van adquiriendo un rango especial dentro del contexto de la celebración van a tener, por tanto, una doble función en el contexto religioso: por una

³⁵ Kubota, 1999: 106

³⁶ Kubota, 1999: 105, 106

³⁷ Véase el cuadro ilustrativo de la Nota 2 del Apéndice.

parte van a divinizar lo que es una acción de la vida cotidiana y, por la otra, van a permitir crear un registro lingüístico superior con el que poder dirigirse en grupo a esa nueva realidad creada³⁸. Ello permite a dicho grupo obtener un tipo de lengua específico y *superior* con el que orar y dirigirse directamente a la divinidad en sí y así conseguir sus favores. En otras palabras, la celebración, llevada a cabo a través de las palabras, permite separar las dos realidades, la profana y la divina, creando orden y equilibrio entre la esfera de lo religioso y la esfera de lo social. Este nuevo lenguaje se incorporará rápidamente a la tradición y, por tanto, a la literatura oral, siendo sistematizado a partir de comienzos de época Heian, a finales del siglo VIII. El resultado de dicha organización pasará a denominarse 祝詞 (*norito*), esto es, oraciones dirigidas a las divinidades, y presentará una serie de características que, a grandes rasgos, se pueden rastrear en el *Kojiki* escrito casi un siglo antes. Rasgos como la concatenación y la enumeración de hechos o divinidades, las estructuras repetitivas a intervalos regulares y la utilización de las llamadas 枕詞 (*makurakotoba*). Aunque también podría considerarse desde otro punto de vista. Si los *norito* se asemejan mucho al *Kojiki*, quiere decir que antes de la escritura del mismo ya existía cierta tendencia a una expresión formal de los rezos bajo una determinada forma. Si se tiene esto en cuenta, se puede llegar a la conclusión de que el *Kojiki* se sitúa en una línea de evolución y no es más que un paso intermedio en el proceso. Es decir, el *Kojiki* sería heredero de una tradición oral de culto a las divinidades desde tiempos ancestrales. Y no es además baladí el hecho de que las características que a finales del siglo VIII y comienzos del siglo IX se fijan como las adecuadas para los *norito*, tengan una relación tan estrecha con la facilidad mnemotécnica: las repeticiones de elementos, los paralelismos llevados hasta sus últimas consecuencias, etc. crean un lenguaje tan artificial que, precisamente por su extrañeza resulta más sencilla su memorización. Con ello no se pretende insinuar que el *Kojiki* o los *norito* que se conservan sean fruto de la mera puesta por escrito de una tradición que se remonta hasta los albores del pueblo japonés y que plasmarían la lengua del momento a la perfección, sino que su carácter escrito es innegable y, por tanto, están sujetos a posibles modificaciones y una mayor artificialidad. Ya se ha explicado que incluso las teorías más actuales sobre el *Kojiki* rechazan incluso la existencia de la figura de Hieda no Are, cuya presencia sería únicamente necesaria como fuente legitimadora por pertenecer a una tradición que, o bien ya no existía o bien estaba en

³⁸ Mikolajewska y Linton, 2010: 49

fase de extinción. Por lo tanto, se debe ser cauto a la hora de hablar de la herencia oral en una obra escrita. Un caso semejante es el que se da en las obras homéricas. Salvando las distancias físicas, temporales y formales (en el caso homérico se debe hablar de épica en verso hexamétrico y no de cosmogonía en prosa), se puede decir que en cuanto a la composición de la obra, las semejanzas pueden ser más abundantes que las diferencias. Al igual que en el caso japonés, las primeras composiciones griegas se caracterizan por su impersonalidad y, en ocasiones, su anonimato; mientras que tras sentar ciertas bases formales, comienzan a aparecer el lirismo, la dimensión personal y la expresión de lo íntimo.³⁹ Aunque en ambas literaturas pueden existir excepciones a esta norma general (baste tener en cuenta algunos poemas del *Kojiki* en los que la expresión del amor constituye el tema principal; o en el caso de la *Ilíada*, la despedida de Héctor y Andrómaca, cargada de lirismo e insuperable belleza).

Otro elemento de semejanza entre ambas tradiciones lo encontramos en la figura que se ocupaba de la composición de las obras. En el caso griego, las obras de tradición oral eran compuestas por un gremio semejante al de las *kataribe* japonesas, denominado *aedos*, de tradición en la mayoría de los casos familiar y, al igual que en el caso nipón, en el momento de composición por escrito de las obras homéricas, es muy posible que dicho gremio estuviese en decadencia⁴⁰, ya que poner algo por escrito significaba preservar: “Contamos, pues, para la época arcaica con una tradición predominantemente oral de las epopeyas sobre la base de una fijación escrita. Dicha tradición solo podía asegurar la fidelidad del texto dentro de ciertos límites...”⁴¹ Se debe tener en cuenta que, en ambos casos, la tradición oral es signo de respeto y veneración. Véase simplemente la recitación de los poemas homéricos que tenían lugar anualmente en las fiestas de las panateneas, o la necesidad de Ō no Yasumaro de presentarse como mero copista al dictado de Hieda no Are, vinculando así la tradición oral a la escritura, denostada o, al menos considerada inferior a la primera:

“Ella (la escritura) sólo producirá el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; confiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu.”⁴²

³⁹ Dalby, 2006: 4

⁴⁰ Rubio, Tani, 2012: 34

⁴¹ Lesky, 2009: 150

⁴² Platón, *Fedro*, 274C-275B

Sin embargo, la escritura no únicamente ha sido considerada en la propia antigüedad helena o nipona en su vertiente más negativa. Téngase como ejemplo la plasmación de las leyes por escrito sobre piedra o madera que permitían al ciudadano de a pie de las *póleis* griegas acceder al conocimiento de sus derechos y deberes como ciudadanos; o la escritura traída de China en el caso japonés que permitió la creación del llamado 律令国家 (*ritsuryō kokka*), un estado autónomo que, a imitación de la China de la dinastía Tang, pasó a estar regido por leyes con base en el propio sistema legal chino y en el confucianismo. Por lo tanto, se puede observar claramente que la escritura presenta dos aristas importantes: una primera positiva, que hace que el ser humano pase a definirse como tal y a identificarse dentro de su territorio nacional con sus semejantes (ya no es solo que comparten una misma lengua y una misma cultura, sino que también comparten un código legal común); y una parte más negativa que deviene de la utilización excesiva de la escritura, que provoca la pérdida de la capacidad mnemotécnica que durante generaciones ha sido el sustento de las tradiciones de un pueblo en cuestión.

EL SISTEMA FORMULAR

Como hemos visto en el apartado anterior, el primero de los elementos procedentes de la tradición oral conservados en el *Kojiki* son los nombres de las propias divinidades, ya que estos permanecen invariables a lo largo del tiempo por su alto contenido simbólico. El segundo de los elementos a analizar es el sistema formular, cuya existencia es algo fácilmente constatable en los casos homéricos pero un poco más complejo de analizar en el caso del *Kojiki*.

Dentro de los elementos que se han considerado tradicionalmente propios de la literatura oral, la estructura formular es sin duda alguna el más estudiado y recurrente, presente a lo largo y ancho de la literatura antigua, aunque no se debe olvidar que tampoco es que sean correlaciones absolutas, ya que pueden existir de manera independiente⁴³. Hablar de fórmula no es hablar de simples repeticiones, frases estereotipadas o epítetos reiterativos. La fórmula puede ser entendida en su complejidad únicamente en el contexto de la literatura oral, y para ello se recurrirá a una explicación sucinta de su adquisición y utilización por parte de recitadores especialistas. Según

⁴³ Ferrari, 1986: 12

Milman Parry, filólogo estadounidense que se consagró al estudio de la épica balcánica para descubrir las enormes conexiones de este género, todavía vivo de forma oral en algunos rincones del mundo, independientemente del momento, el espacio o la cultura, por fórmula se entiende un “... grupo de palabras usado de manera regular bajo semejantes condiciones métricas usado para expresar una idea esencial...”⁴⁴ Se evita, por tanto, el término “repetición” que no recoge la verdadera naturaleza del concepto.

Como se ha dicho, para el bardo, sea de la tradición que sea, bien *aedos* bien *kataribe*, la fórmula es más bien una herramienta que no es solo útil para la audiencia (ya que en extensos relatos épicos la cantidad de personajes que entran en escena puede hacer que sea sencillo confundirlos entre sí), sino también para el propio compositor, ya que funciona como un recurso imprescindible para rellenar versos con medidas exactas mientras va pensando en la composición del siguiente. No se debe olvidar que hablar de épica es hablar de poesía y, por tanto, es necesario escanciar los versos para que se adapten a un sistema métrico determinado. Sin embargo, aunque con posterioridad se analizará la presencia formular en los poemas del *Kojiki*, es curioso observar que dichos elementos formulars se encuentran también entre la prosa. Esto puede significar dos cosas: o que las fuentes utilizadas para escribir el *Kojiki* estuviesen en verso con abundantes elementos formulars, lo cual parece poco probable debido a la naturaleza de las mismas (meros registros de genealogía y hechos, podría decirse que meros *annales*), o bien que el contenido del *Kojiki* estuviese, de alguna forma, ligado no únicamente a los antiguos *fudoki*, sino también a historias populares posiblemente bajo la forma de canciones, puede que épicas, y que nos permitiría relacionarlas con la figura de Hieda no Are, bien real, como miembro de un grupo social determinado dedicado a conservar y narrar las tradiciones populares; bien ficticio, como elemento legitimador del poema, como si la simple mención de un personaje perteneciente a esta clase sirviese como sello de veracidad de lo narrado. Sea como fuere, las fórmulas están presentes tanto en la prosa como en el verso. Como hemos visto con anterioridad, las formas métricas utilizadas en el *Kojiki* entroncan directamente con las canciones antiguas que presentan el esquema de lo que en el futuro será el *waka*, por lo que en este caso, el hecho de que presenten elementos propios de la tradición oral no debe sorprender lo más mínimo.

⁴⁴ Lord, 2001: 30

Sin embargo, antes de pasar a ver y analizar algunos ejemplos concretos, es necesario tener en cuenta cómo se va forjando la capacidad formular en la mente del poeta, ya que las fórmulas no son meras frases hechas aprendidas de memoria que se transmiten de generación en generación, sino que son elementos que identifican a cada poeta y, en gran medida, que pueden definir la calidad de este. La fórmula representa *el punto de unión entre pensamiento y verso cantado*⁴⁵, lo cual no es baladí, ya que dichos versos cantados imponen restricciones y su grado de rigidez variará de cultura a cultura. Por tanto, lo primero que se debe tener en cuenta es la relación del verso, la métrica y la música. Asociar fórmula a metro y música es vital para entender otro de los elementos que será analizado con posterioridad⁴⁶, el cambio del orden sintáctico habitual: los verbos pueden aparecer en lugares *inusuales*, los auxiliares pueden llegar a ser omitidos, la concordancia entre palabras puede alterarse,... todo esto entra dentro de lo denominado como *licencias métricas*, y permite crear un lenguaje que fácilmente se puede asociar a un género poético determinado. Como se verá con posterioridad, la artificialidad es otro de los elementos rastreables en el *Kojiki* y ello nos permite también rastrear su primitiva oralidad.

En cuanto a fórmulas se refiere, desde muy temprana edad el bardo debe identificar los diferentes elementos que las conforman e ir adaptándolos a las necesidades del momento. Aunque se podrían subdividir en diversos tipos, se podría decir que cuatro son los básicos⁴⁷: un primero haría referencia a las más estables y utilizadas, aquellas referidas a nombres de actores, nombres de lugares o momentos en el tiempo. Suelen aparecer bajo la forma de patronímicos, títulos, indicaciones a la ciudad de origen, etc. como en el siguiente ejemplo, tomado del sistema formular más estudiado, el homérico: v. 624 *...διογενές Λαερτιάδη πολθμέχαν'Οδισσεν...* (¡Oh, Odiseo, rico en ardides, divina estirpe de Laertes). Un segundo tipo de fórmulas sería el de las referidas a las acciones de la historia, a los propios verbos en sí, teniendo como principal referente los verbos de lengua y entendimiento: v. 169 *...αυτάρ έπειτ'Αίας τε μέγας και δϊος Οδυσσευς...* (Y así hablaron el gigante Ayax y el divino Odyseo) Por último, los otros 2 tipos de fórmulas restantes serían los referentes a momentos concretos en el tiempo, como en el siguiente ejemplo: v. 450 *...αυτάρ επει κε φανή καλή ροδοδάκτιλος Ηώς...* (Y cuando la hermosa Eos, de dedos de rosa, se hizo visible); o a lugares determinados: v.28 *...ου*

⁴⁵ Lord, 2001: 31

⁴⁶ Dalby, 2006: 16

⁴⁷ Lord, 2001: 34, 35

γὰρ ἐτι Τροίην ἀιρήσομεν εὐρύαγυιαν... (Pues no podremos tomar Troya, de amplias calles). Sea del tipo que sea, las fórmulas representan “la piedra angular del estilo oral”.⁴⁸

Para aplicar todo esto al caso del *Kojiki*, primero es necesario aclarar la diferencia que existe entre dos conceptos similares pero a la vez completamente diferentes que pueden llevar a error, el epíteto y la fórmula. Tal y como hemos visto anteriormente, la fórmula concibe su significado en el contexto de la representación, bien cantada, bien recitada, de la poesía, en la mayoría de los casos, épica. Sin embargo, como hemos mencionado también anteriormente, el *Kojiki* se presenta bajo la forma de cosmogonía en prosa, por lo que el concepto de fórmula, al menos en principio, no podría ser aplicado. Por el contrario, puede surgir la duda de si lo que en el *Kojiki* aparece bajo la forma de *fórmula* puede ser denominado de otra forma, como por ejemplo epíteto para designar algo que de otra manera carecería de nomenclatura y categorización. Según la definición⁴⁹ de Lázaro Carreter de lo que por epíteto se entiende las expresiones que en el *Kojiki* hacen acto de presencia aclarando lugares, identificando personas o puntualizando momentos concretos no pueden tampoco ser definidos como tal, ya que su significado va más allá de una mera aposición nominal más o menos carente de significado. Estamos, por tanto, ante un problema de etiquetas, ya que ninguna de las definiciones se ajusta con total precisión a la realidad del *Kojiki*. Ante esta dificultad, se ha decidido utilizar la nomenclatura que aparece al inicio del epígrafe, esto es, *fórmula*, aunque ello debe ser tomado con cuidado.

Hablar de sistema formular en el caso del *Kojiki* es hablar además de otros dos elementos importantes: la numerología y los nombres propios. La mentalidad japonesa más antigua está basada más en la pluralidad y la dualidad que en la singularidad⁵⁰, por lo que todo se sitúa en un marco conceptual en donde las relaciones entre dicha pluralidad son la base de todo sistema. El significado simbólico de los números no está simplemente vinculado o limitado a un fenómeno lingüístico-cultural, sino que afecta a todas las esferas de la vida cotidiana. El número que expresa la completitud por excelencia es el número 10, pero precisamente por poseer dicha cualidad, se evita su uso en favor del 8, que expresa la idea de infinitud (le faltan 2 unidades para llegar a ser

⁴⁸ Lord, 2001: p.35.

⁴⁹ Véase la nota 3 del Apéndice.

⁵⁰ Senge, Matsumura, 2009: 2

10)⁵¹. Es por esto que en las fórmulas del *Kojiki* aparecen constantes referencias a este número, como en el siguiente ejemplo: 出雲八重垣 (*Izumo yahegaki*), es decir, “Izumo (se supone que el palacio donde Ōkuninushi depositará a su esposa) de ocho vallas (cercado)” o, lo que es lo mismo, “cercado por multitud de vallas”. Otro ejemplo sería el constantemente utilizado 持八尺 (*onoonoyasaka*), “de ocho medidas”, esto es, haciendo referencia al desmesurado tamaño de algo. Estos ejemplos representarían, por tanto, el nivel formular más sencillo establecido por Lord y mencionado anteriormente, aquellas fórmulas referidas a nombres de actores o de lugares. Otro ejemplo de fórmulas de primer nivel serían el de 青雲之白肩津 (*aokumo no Shirakatatsu*), esto es, “el puerto de Shirakata, de nubes azules”; o la constantemente utilizada fórmula de 国に (*kuni ni*) para especificar el lugar en el que determinado hecho tiene lugar: 豊国之宇沙に (*Toyo kuni no Usa*) “en Usa, país de Toyo”; o 阿岐国之多祁理宮 (*Aki no kuni no Takerinomiya*), esto es, “en Takerinomiya, país de Aki”. Por último, cabe decir que la fórmula más utilizada al referir nombres de personajes, bien divinos, bien heroicos, es 命 (*mikoto*), “apelativo honorífico para distinguir a divinidades y seres humanos con atributos divinos”⁵².

Superando este primer nivel de fórmulas, que se podrían considerar como breves o simples, entramos en un segundo nivel más complejo y dentro del cual aparece la acción verbal como eje formular principal, una fórmula totalmente autónoma e independiente, que forma una oración *perfecta* y que, en ocasiones, alcanza extensiones verdaderamente considerables. De este segundo grupo también hay numerosos ejemplos, como sería el caso de 亦名、謂 . . . (*mata no na wa.....to iu*), es decir, “otro nombre es...”. Es una fórmula muy utilizada cuando se habla de los dioses o las islas que nacen de otras divinidades: 次、生大倭豊秋津島。亦名、謂天御虚空豊秋津根別 。 (*tugini, Ōyamatotoyoakizu shima wo umiki. Mata no na wa Amenomisoratoyoakizune to iu*) “Luego, nació la isla Ōyamatotoyoakizu. Su otro nombre es Amenomisoratoyoakizune”. Otro ejemplo de fórmula independiente, aunque no tan perceptible como el anterior, ya que su presencia a largo de la obra es menor, sería 坐 . . . 之奥津宮 (...*no okokitsumiya ni imasu*), esto es, “se le rinde culto en...”, como en el siguiente caso concreto: 多紀理毘売命者、坐胸形之奥津宮

⁵¹ Senge, Matsumura, 2009: 2, 3

⁵² Rubio, Tani, 2012: 55

(*Takiribimenomikoto wa, Munakata no okitsumiya ni imasu*), es decir, “a la diosa Takiribime se le rinde culto en el santuario de Munakata”. Por último, no se puede olvidar la fórmula de uso más habitual a lo largo de la obra, fórmula que hace referencia al nacimiento bien de divinidades, bien de mortales, bien de islas. Su uso es indistinto y presenta muy ligeras variantes. La fórmula en cuestión es sencilla y puede alcanzar longitudes considerables, ya que únicamente utilizando la yuxtaposición, puede extenderse a voluntad y de manera eficiente. Sin embargo, en ocasiones, debido precisamente a su constante repetición sin variación y a su extensión, puede resultar, a ojos del lector moderno, demasiado monótona y tosca. Y esta no es una percepción que únicamente afecte a cualquiera que hoy día desee acercarse al *Kojiki*, sino que ya en el propio momento de composición, buscando un lenguaje lo más claro y aséptico posible, sonaba *raro* a sus contemporáneos. Esto es en aras de la búsqueda de artificialidad que se ha comentado, por lo que no debe juzgarse como falta de dominio de la lengua. Baste comparar la complejidad compositiva del prólogo del *Kojiki* con el resto de la obra, prólogo que, pese a estar escrito en chino y no en japonés, da cuenta de la capacidad como escritor de Ō no Yasumaro (en caso de que él mismo fuese el escritor del propio *Kojiki*). Pues bien, la fórmula en cuestión es 次、生. . . (*tsugi ni, umiki...*), o lo que es lo mismo, “después nació...”, 次、生稲伎之三子島。(*tsugi ni, Okinomitsugo no shima wo umiki*), esto es, “después nació la isla de Okinomitsugo”; (...)次、生筑紫島。(*tsugi ni, Tsukushi no shima wo umiki*), “después nació la isla de Tsukushi”; (...)次、生伊岐島。(*tsugi ni, Iki no shima wo umiki*), “después nació la isla de Iki”; (...)次、生津島。(*tsugi ni, Tsushima wo umiki*), “después nació la isla de Tsu”. Y así continúa con 7 islas más.

Como se ha visto, el elemento central de la literatura oral, sobre todo en el campo del relato épico, el sistema formular, está más que presente en el *Kojiki* pese a que no se cumple la característica fundamental que define al sistema formular occidental: no está en verso. Sin embargo, esto no es una *conditio sine qua non*, ya que si se tiene en cuenta, como se ha mencionado en varias ocasiones, la finalidad de la obra, esto es, su papel legitimador, no resulta extraño que en lugar del verso se opte por la prosa, adaptando a ella los elementos que tradicionalmente se venían utilizando en el ámbito popular, uno de los cuales es este sistema formular que hemos venido analizando de forma sucinta. Sin embargo, en este terreno cabe ser precavido. No todo lo que aparece en el *Kojiki* es

por supuesto herencia de una tradición precedente, ya que también hay innumerables elementos de influencia china y coreana, y otros muchos que fueron creados *ad hoc*. Baste tener en cuenta la siguiente cita de Hong que puede resultar más que reveladora:

The Kojiki and Nihongi record a massive arrival of the Paekche people from the Korean Peninsula precisely around this period. On the other hand, the foundation myth of Koguryô-Paekche and the Yamato Kingdom reveal surprising similarities in essential motives, and the Clan Register that was compiled by the Yamato court in 815 suggests that the Yamato imperial families originated from Paekche royal families.⁵³

FIGURAS RETÓRICAS UTILIZADAS: LA COMPLEJIDAD DE LA COMPARACIÓN Y LA FUNCIONALIDAD DEL PARALELISMO.

Lo primero que llama la atención al analizar incluso superficialmente la obra, es el alto grado de impersonalidad que muestra, es decir, la opinión del propio autor es, en la mayoría de los casos, inexistente, ya que se intenta llevar a cabo una mera presentación de los hechos *tal y como han sucedido*. Hay un intento muy loable, por tanto, de búsqueda de la verdad histórica. Por supuesto, todo lo que se cuenta acerca de la creación del mundo, el nacimiento de los dioses, o la vida de los primeros emperadores, cuya longevidad supera los cien años, no es más que el fruto de un conocimiento tradicional y religioso puesto por escrito. Sin embargo, dicha veracidad histórica no debe ser cuestionada hasta sus últimas consecuencias, ya que hay hechos narrados, tales como batallas, cierta construcción de palacios, personajes, etc., que han sido posteriormente confirmados a través de descubrimientos arqueológicos⁵⁴. Por tanto, no se debe tomar como infantil este relato que mezcla tradición y realidad con un porcentaje que, al menos hasta el momento, ha estado sujeto a constantes reformulaciones. Nada más lejos de lo que ha ocurrido con la obra homérica cuando Schliemann sacó a la luz las ciudades de Troya, Micenas y Pilos utilizando, como guía para localizarlas, las propias obras homéricas.

Sin embargo, precisamente en este aspecto encontramos una de las grandes diferencias entre las obras griegas y la nipona, y es que mientras las primeras “ganaron en valor literario lo que perdieron en valor documental, dejaron de ser historia para

⁵³ Hong, 2009: 12

⁵⁴ Rubio, Tani, 2012: 16

convertirse en obra de arte”⁵⁵, la segunda llevó sus intereses de rigor, escrupulosidad e impersonalidad hacia unas cotas más altas. El resultado ha sido el de una obra que si bien no debe considerarse inferior a las primeras debido a que su finalidad, completamente diferente y mucho más elevada, delimitó en gran medida su lenguaje; al menos sí debe aceptarse que no posee la riqueza literaria de las obras homéricas. Como se ha venido mencionando hasta el momento, debe tenerse en cuenta que el lenguaje literario del *Kojiki* no es abundante en figuras retóricas. Sin embargo, las que aparecen están estrechamente vinculadas a la tradición oral y ayudan a facilitar enormemente el proceso mnemotécnico por parte del poeta. Hablamos de figuras que también en la epopeya homérica gozan de una presencia significativa: la comparación, la metáfora y el paralelismo. Pese a ello, lingüísticamente hablando, ambas lenguas distan tanto entre sí que el resultado es, como cabría esperar, demasiado diferente.

Antes de analizar las tres figuras retóricas anteriormente mencionadas, es posible que sea necesario llevar a cabo una aclaración de conceptos entre dos términos que pueden ofrecer confusión, a saber, el símil y la metáfora. Aunque tradicionalmente ambos han sido incluidos en la categoría *semántica* de los recursos retóricos, ya que *juegan* con el significado de las palabras, lo cierto es que sus esferas de acción son totalmente diferentes y a menudo se confunden sus funciones y características. Baste tener en cuenta el desliz cometido por el gran sistematizador latino del saber retórico, Quintiliano⁵⁶. Las esferas de acción del símil y la metáfora son diferentes, perteneciendo el primero a la esfera del pensamiento y el segundo a la del lenguaje. Esto es algo fundamental, ya que hace que en el primer caso, las relaciones establecidas entre los objetos sujetos a comparación sean lógicamente establecidas y, en ellas, cada palabra conserve su significado original. No así en el segundo caso, puesto que las correlaciones son más arbitrarias, sintéticas e intuitivas: “... se da en ellas un fenómeno de transferencia semántica.”⁵⁷

Una vez aclarada la diferencia entre ambos términos, es necesario ver qué función desempeñan los símiles y las metáforas o, en su lugar, las alegorías, dentro del relato de tradición oral. Como se ha mencionado, el lenguaje del *Kojiki*, al igual que el de la *Ilíada*, intenta ser objetivo. Esto hace que, aun sin conseguirlo, en la obra japonesa

⁵⁵ Gil, 1994: 17

⁵⁶ *Inst. Or.* VIII 6, 8

⁵⁷ Gil: 34

se evite mostrar simpatía hacia determinados personajes, se esquive la demostración de fuertes sentimientos (a excepción de los poemas) y se presenten temas escatológicos que llaman la atención del lector contemporáneo (y sin duda alguna del antiguo, baste comparar el episodio de la muerte de Izanami y el nacimiento de los dioses que surgen de las heces, la orina y el vómito con el *Nihon shoki*, destinado a la corte imperial china, en donde esto aparece suprimido). Esto hace que el lenguaje se vuelva monótono y predecible, restando intensidad y calidad literaria. Es precisamente en este contexto donde la comparación se vuelve necesaria, ya que supone un punto de ruptura con la linealidad del relato. Tiene, por así decirlo, una *función semejante a la digresión*⁵⁸, un lugar en el que el poeta o el escritor pueden mostrar su genialidad artística. Más incluso, supone sobre todo el principal punto de unión entre los antiguos hechos del pasado y el presente contemporáneo en el que es compuesta la obra. Hablar de malvadas deidades que pululan acarreado desdichas y compararlas con las moscas en verano es algo que posee una fuerza semántica tan lógica que, aun un lector del siglo XXI, pese a haber transcurrido trece siglos desde el momento de su creación, puede captar. Además, hay que tener en cuenta que el símil es una de las principales figuras retóricas de la tradición oral. Baste tener en mente las poderosas comparaciones homéricas del león, el árbol caído o incluso, al igual que en el caso del *Kojiki*, las moscas en verano. A través de la comparación, el poeta podía alargar o extender un determinado episodio a voluntad, podía hacer que el clímax narrativo se expandiese aportando además su visión personal de los hechos⁵⁹. Y es que es en las comparaciones donde aparecen las principales referencias a la vida cotidiana. Otra cosa sería plantearse si, en general, las comparaciones pertenecían a un sistema cerrado y repetitivo, similar al ya analizado sistema formular, transmitiendo las imágenes de generación en generación o si en cambio eran producto de la genialidad del momento. Respecto a esto hay numerosas posturas pero es posible que, al igual que en el caso del mencionado sistema formular, cierto número de comparaciones perteneciesen a la tradición y cierto número fuesen obra del poeta individual en cuestión. Ahora bien, aunque se pueda llegar a esta conclusión fácilmente, saber el porcentaje de cada uno de los tipos de comparación en la obra japonesa, precisamente por la escasez de otras obras que recojan diversas historias fruto de la tradición oral, es una labor imposible.

⁵⁸ Gil: 36

⁵⁹ Lord, 2001: 125

Sin embargo, hay una diferencia básica entre el *Kojiki* y la *Iliada*, sugerida ya anteriormente, y es la presencia en el primero de numerosas partes en verso alternadas con la prosa, elemento dominante. En estas partes en verso es donde la comparación y la metáfora alcanzan su más alto grado de perfección y brillantez, ya que el lenguaje alegórico de la poesía japonesa está más desarrollado y perfeccionado en comparación con la tradición helena occidental. Se puede decir, por tanto, que la comparación, en el caso del *Kojiki*, se mueve entre lo mundano y lo sublime, alcanzando todas las gradaciones posibles. Frente a una prosa sobria, clara y directa, los poemas ofrecen un lenguaje inspirador, alegórico pero, a la vez, sencillo y nada pretencioso. Un ejemplo del amplio rango de símiles en la obra japonesa podría ser el siguiente: ...鋭喙にさ渡る白鳥弱細撓や腕を... (...*tokama ni sawataru kuhi hihaboso tawa ya gahina wo...*), es decir, “así como un cisne que atraviesa volando (el monte Kagu), tus largos y gráciles brazos...”. En esta comparación, se utiliza la imagen del blanco cuello de un cisne para compararlo, en apariencia y en movimiento con los brazos de la princesa Miyazu. Otro buen ejemplo de la delicadeza y el alto grado de perfección de las comparaciones lo extraemos de nuevo de otro poema, situado en la parte dedicada al emperador Ōjin, que dice así: ...伊知遅島美島に著き鳩鳥の潜き息づきしなだゆふささなみ道をすくすくと... (*Ichijishima Mishima ni toki miodori no kazuki ikizuki shinadayufu sasanamiji wo sukusuku to...*), esto es, “(tras llegar) a las islas de Ichiji y Mi, así como las buceadoras, a imitación de los somormujos, inspiran profundamente el aire, así (yo)...”. Este es el perfecto ejemplo del grado de desarrollo al que llegan las comparaciones en el *Kojiki*, en donde se establece una comparación compleja entre el autor del poema, las mujeres que bucean y, en última instancia, al ser estas comparadas con los somormujos, entre el autor y las aves. Y precisamente es uno de estos poemas el que nos ofrece una clave básica para el presente trabajo de investigación: se alude directamente a la literatura oral transmitida a través de la palabra en un tiempo pasado. Dicho poema, recitado entre el dios Yachihoko y la princesa Nunakawa, presenta una parte final repetida a modo de estribillo al término de cada intervención de este intercambio poético tan habitual en la tradición japonesa: 事の語り言とも此をば (*koto no katarigoto mo ko wo ba*), es decir, “mis palabras os paso como se pasan las historias de antaño”⁶⁰. Se hace referencia a un método de transmisión oral de tradiciones (historias) antiguas pero que ya aparece calificado con el adjetivo “de antaño”, por lo

⁶⁰ Rubio, Tani, 2012: 90

que se puede suponer que en el momento de composición ya no se utiliza ese método como habitual, aunque puede que todavía persista en determinadas esferas.

En cuanto a la metáfora y, por ende, la alegoría, cabe decir más o menos lo mismo que en el caso de la comparación. Su presencia a lo largo del texto en prosa es escasa, aunque en los poemas intercalados su aparición es harto habitual. Destaca la siguiente, 若草 (*wakakusa*), “hierba tierna”, para referirse a jóvenes lozanas, la cual tendrá un lugar destacado en la literatura japonesa posterior, como en el *Kokinshū*.⁶¹ Las metáforas que utilizan términos botánicos como la que hemos visto de hierba tierna, o hierba mustia, planta acuática, son muy habituales a lo largo de la obra y tremendamente representativas de la tradición poética japonesa.

Por último, en este apartado resta tratar el amplísimamente utilizado recurso del paralelismo. Si bien habíamos visto que las anteriores figuras, el símil y la metáfora, pertenecían al ámbito de la semántica, el paralelismo pertenece al de la sintaxis. Y aunque a lo largo de la obra es usado hasta la saciedad, debe tenerse en cuenta que no todos los paralelismos utilizados son iguales, sino que dentro de la monotonía que supone utilizar repetitivamente un mismo elemento, quizás por conciencia de dicha repetición excesiva, se intenta de alguna forma romper dicha monotonía y crear cierto ritmo dentro de la prosa a través de la variación. Hay varios tipos utilizados, pero los más comunes son el paralelismo puro; el paralelismo con ligera *variatio*, esto es, aquel que introduce cambios inesperados bien en la estructura sintáctica bien en la semántica; y el paralelismo con *opositio*, es decir, que repite la misma estructura sintáctica con una semántica opuesta. A continuación se pasará a ilustrar, a través de ejemplos, los tipos de paralelismo más habituales en el *Kojiki*, aunque no puede dejar de apreciarse el esfuerzo por parte del creador de la obra de crear ritmo, yendo más allá de la mera linealidad del relato y llevando hasta las más altas cotas todos los recursos de los que dispone teniendo en cuenta el género que está tratando. El primer caso, el del paralelismo puro, es fácilmente apreciable en el sistema formular, quedando así patente la estrecha relación entre este recurso retórico y la tradición oral, ya que ayuda enormemente a facilitar la labor mnemotécnica o creativa por parte del poeta. El caso por antonomasia es el que presenta los nacimientos de deidades o islas, en donde la estructura 次、生...亦名、... mencionada anteriormente (para la traducción *vide supra*) se repite hasta la saciedad de

⁶¹ Rubio, 2005: 112

forma invariable. Un ejemplo de paralelismo con *variatio* sería el que nos ofrece el siguiente ejemplo, extraído del momento en que Izanagi corta la cabeza de su propio hijo, el dios del fuego, y derrama su sangre: 御刀前乃血、走就湯津石村 y 御刀本血亦、走就湯津石村 (*mihakasi no saki ni tsukeru chi, yutsu ihamura hashiri tsukete y mihakasi no moto ni tukeru chi mo mata, yutsu ihamura hasiri tsukete*), es decir, “la sangre impregnada en la punta de la espada salpicó las numerosas rocas sagradas” y “la sangre impregnada en la parte superior de la espada salpicó las numerosas rocas sagradas”⁶². Como se puede apreciar, la estructura sintáctica es exactamente la misma en ambos casos, lo único que se modifica es el lugar de la espada en donde se encuentra la sangre. El último caso de paralelismo habitual en el *Kojiki* es el de paralelismo con *opositio*, semejante al caso anterior pero con una leve diferencia, ya que presenta un contenido semántico antitético. El ejemplo proporcionado es el relativo al momento en que Izanagi e Izanami descubren su propia sexualidad tras ser creados: 吾身者、成々不成合一処存 y 我身者、成々而成途処一処存 (*a ga mi wa, narinarite nariai watokoro hitotokoro ari y a ga mi wa, narinarite nariamareru tokoro hitotokoro ari*), es decir, “mi cuerpo se ha formado del todo pero me queda una parte incompleta” y “mi cuerpo se ha formado del todo pero me sobra una parte”.

Como se ha venido observando hasta el momento, en general los recursos retóricos sirven para crear ritmo en la composición, bien sea poesía, bien sea prosa. Sin embargo, hay muchos niveles de recursos y su utilización depende de muchos requisitos previos, empezando por el género literario en el que se inscribe la obra. En el caso del *Kojiki*, dichos recursos se sacrifican en favor de la claridad, pero no se prescinde totalmente de ellos, por lo que se puede decir sin miedo a incurrir en error que existe voluntad poética en el momento de la composición. Ello quiere decir que se supera el nivel de una llana presentación de los hechos. Pero hemos visto también que los recursos utilizados de manera intensiva han sido fundamentalmente tres, los tres que mayor vinculación tienen con el mundo de la oralidad. Tienen, por tanto, una funcionalidad más allá de la mera estética. Un último recurso muy utilizado en el *Kojiki*, a la vez íntimamente relacionado con el paralelismo (es un recurso sintáctico) y que, al igual que este, ayuda a la memorización por parte del poeta es el hipérbaton, que será analizado de manera especial en el apartado siguiente en el que se tratará de llevar a

⁶² Rubio, Tani, 2012: 61

cabo, además, cierta comparativa con la lengua que ha servido de punto de apoyo a la literatura japonesa desde el momento de su nacimiento por escrito, el chino.

PECULIARIDADES SINTÁCTICAS

Antes de pasar a analizar las características de la sintaxis del *Kojiki*, es necesario tener en cuenta la forma en que este ha sido escrito. Dicha forma se denomina 変体漢文 (*hentai kanbun*), una forma primitiva y poco perfeccionada de plasmar por escrito el japonés usando sinogramas con valor logográfico, es decir, primando el valor semántico sobre el fonético⁶³. Esto conllevaba trabas muy grandes a la hora de escribir el japonés debido a que, a diferencia del chino, no era una lengua monosilábica, sino que existían conjugaciones y cierto grado de flexión. Además, la estructura sintáctica era totalmente diferente, siendo en chino una lengua de esquema SVO, según registra su larga historia escrita, desde la época antigua hasta la época presente, mientras que el japonés pertenece al grupo de lenguas con esquema SOV, también ello atestiguado a lo largo de su historia. Sin embargo, en el *Kojiki*, existen varias posibilidades sintácticas que hacen la obra de una dificultad aún mayor: en el *Kojiki* se puede observar el patrón SVO, el patrón SOV y el patrón (S)OVO. Los dos primeros ejemplos, que se mostrarán de manera gráfica en breve, representan lo que ha venido siendo habitual en ambas lenguas a lo largo de toda su historia, por lo cual no es tan extraño que, si en el momento de plasmar por escrito determinada idea, se recurra bien al orden que era habitual en el habla bien al orden que era habitual en la escritura. Sin embargo, hay un tercer tipo de ordenación sintáctica, el ya mencionado (S) OVO, utilizado en el caso de las cláusulas ditransitivas o, dicho de otra forma, en las cláusulas trivalentes, que resulta totalmente ajeno tanto al chino antiguo como al japonés antiguo, y que consiste en separar los dos argumentos internos del verbo con el propio verbo colocado en medio de ambos⁶⁴.

En la escritura que anteriormente hemos denominado *hentai kanbun*, tiende a llevarse a cabo todo un proceso de reordenación sintáctica y, aun bien siendo japonés la lengua que aparece reflejada en los textos, se reorganiza de manera tal que simula el orden sintáctico chino. De nuevo retomando el ejemplo del nacimiento de las islas, lo podemos comprobar muy claramente: 次、生穩伎之三子島 (*tsugi ni, Okinomitsugo no*

⁶³ Frellesvig, 2010: 13

⁶⁴ Aldrige, 2011: 4

shima wo umiki). En este caso, el sujeto aparece elíptico porque este ejemplo está tomado de una larga sucesión de islas que nacen creadas por Izanagi e Izanami, pero podemos observar claramente que el verbo, 生 (*umiki*) aparece a la izquierda del complemento directo, 穩伎之三子島 (*Okinomitsugo no shima*), lo cual resulta totalmente anómalo en japonés. Por eso, en el momento de interpretar una posible lectura del *Kojiki*, los especialistas, como en el caso de Yamaguchi y Kōnoshi, que son los que principalmente seguimos, reconstruyen la lectura en el probable orden del japonés antiguo y no en el del chino antiguo. Sobra decir que esta ardua labor dificulta sobremanera la lectura del texto, pero resulta indispensable para intentar vislumbrar la posible apariencia del japonés del siglo VIII. Visto lo que funciona como tónica general a la luz del ejemplo anterior, es necesario ahora ver el caso que ofrece una mayor complejidad y extrañeza a los investigadores, el caso de (S)OVO: 名賜曙立王 (*na wo Aketatsu no Opokimi ni tamapite*)⁶⁵, es decir, (él) le dio un nombre al príncipe Aketatsu. En este ejemplo podemos ver un caso de verbo trivalente, esto es, un verbo que rige, junto con el sujeto, otros dos argumentos: alguien (A1) da algo (A2) a alguien (A3). Queda así patente el orden anómalo que presenta esta cláusula en donde el A1 aparece omitido pero en cambio, el A2 (名) y el A3 (曙立王) aparecen separados por el verbo (賜). Hemos visto cómo, en el caso anterior, en el momento de proponer una posible lectura del texto, los especialistas reorganizaban el texto para aproximar el orden sintáctico plasmado en el manuscrito a la realidad lingüística del momento. Y vemos también cómo en este caso, de nuevo los especialistas recurren a una reorganización sintáctica para proponer una posible lectura correcta. Una posible explicación dada por algunos especialistas como Nakagawa es que el que se coloque el verbo entre sus dos argumentos persigue la finalidad de evitar confusiones semánticas derivadas de la ausencia de partículas que tiene el japonés para marcar el acusativo y el dativo y que en la escritura de *hentai kanbun* no aparecen.⁶⁶ Sin embargo, dicha explicación se queda un poco corta en algunos aspectos: el chino tampoco tiene partículas y, a través de un orden de elementos más o menos estricto en la cláusula, se evita toda ambigüedad posible. Si el *Kojiki* utiliza la sintaxis china a lo largo de toda la obra, ¿por qué va a dejarla de adoptar en los casos determinados de verbos trivalentes? Resulta cuando menos extraño que una estructura sintáctica tan ajena a la lengua hablada se vuelva todavía más ajena

⁶⁵ Aldrige, 2011: 2

⁶⁶ Aldrige, 2011: 9

en determinadas ocasiones, por lo que una causa alternativa podría ser un cambio lingüístico que tuvo lugar en algún momento determinado de la historia del japonés. No hay que dejar de notar que el hecho de que aparezca esta estructura anómala sucede habitualmente en las cláusulas trivalentes, por lo que, como nos señala Aldrige, dicho cambio lingüístico puede que sea de orden sintáctico, situado probablemente en el siglo X⁶⁷. Sin embargo, tampoco puede dejarse de lado la función expresiva, ya que no se debe olvidar que en la alteración del orden sintáctico habitual de una cláusula reside la creación de un lenguaje propio y diferenciado que permite crear la distinción entre la vida cotidiana y todo lo que pertenece a una esfera superior de la misma. La sintaxis de la *Ilíada* se caracteriza también por sus arcaísmos y por utilizar expresiones cuyo uso resultaba anómalo en la lengua coloquial, por lo que lo mismo puede presuponerse en el caso del *Kojiki*. El utilizar casi exclusivamente como elemento de unión entre oraciones la coordinación o la yuxtaposición, el alterar el orden normal de las palabras bien por influencia china, bien porque, fruto de una herencia oral antigua, se mantienen usos y costumbres ajenos al momento histórico, los constantes paralelismos sintácticos de alguna manera *fossilizados* y convertidos en elemento inseparable del sistema formular, etc; todo ello lleva a crear un lenguaje ficticio y, al mismo tiempo, real, que existe únicamente en la esfera de la tradición y de lo sagrado.

PARTICULARIDADES DEL VERSO

El último aspecto de los propuestos donde rastrear la posible herencia oral del *Kojiki* es precisamente la parte en verso. Las poesías, intercaladas entre la prosa árida y con tendencia a la monotonía del *Kojiki* ayudan a insuflar vida a la obra, ofreciendo no profundidad argumental sino más bien intensidad emotiva. Dichos poemas no tratan temas elevados o sublimes, tales como las acciones de los dioses, el descenso al mundo de los Infiernos o las hazañas de los héroes, sino que en general recogen una expresión íntima y personal de los sentimientos. La mayor parte están relacionados con el amor y ayudan a humanizar a los personajes que los recitan. Ahora bien, es necesario saber de dónde provienen dichos poemas en verso, ya que parece muy poco probable que, analizando las partes en prosa y en verso, se pueda llegar a la conclusión de que la autoría es compartida. Según dice Donald Keene, "...a great many ballads which probably were transmitted by the peasantry were incorporated into the chronicles as

⁶⁷ Aldrige, 2011: 12

supposedly the work of the gods...”⁶⁸ Parece, por tanto, que no existe duda alguna acerca del origen oral de las partes en verso del *Kojiki*.

Estas canciones en verso que beben de la tradición presentan una serie de características distintivas muy interesantes. Entran dentro del grupo denominado “canciones antiguas”⁶⁹, ya que su composición se sitúa en algún momento anterior al siglo VIII, y jalonan no solo la prosa del *Kojiki*, sino también la del *Nihon shoki* y puede que también algunos escritos anteriores a estos y que sirvieron de base para los mismos. No se debe olvidar que, al igual que sucede en el caso de la poesía helena, bien desempeñada por parte de aedos y rapsodas en los poemas épicos o, con posterioridad, por poetas o coros en la lírica coral o monódica, las *canciones antiguas* japonesas también se acompañaban con instrumentos musicales e incluso con danzas, llevadas a cabo en festivales populares tales como festivales de las cosechas, religiosos, bodas, funerales,...⁷⁰ Como estamos en un período todavía de formación, no todas las canciones presentan una estructura perfeccionada y reconocible a simple vista, aunque hay que tener en cuenta que la mayoría tienden a semejarse a la estructura del *tanka*, es decir, cinco versos con la siguiente escansión métrica: 5-7-5-7-7. Otro de los tipos habituales es el *chōka*, es decir, un número ilimitado de versos que tienden a ser penta o heptasílabos y que suelen presentar, incluido en la propia estructura del *chōka*, al menos un *tanka* en los cinco últimos versos, aunque este no esté separado ni temática ni estructuralmente de la estructura del *chōka*⁷¹. Mientras que el *tanka* tiene un origen posiblemente popular, el *chōka* en cambio fue inventado por algunos intelectuales del período Asuka (538-710) emulando la poesía clásica china, y alcanzará su punto más álgido en el *Manyōshū* para luego desaparecer sin dejar rastro⁷². El *chōka*, por su origen reciente y artificial quedará fuera del análisis del presente trabajo, pero debe ser tenido en cuenta por su presencia en el *Kojiki*. Por último, un tercer tipo de verso presente en el *Kojiki* es el verso libre. Este probablemente sea el que presenta una mayor herencia oral, ya que al ser una composición totalmente libre de ataduras métricas, podía extenderse o contraerse indefinidamente a voluntad. También este tipo de verso, al igual que el *chōka*, irá desapareciendo con el tiempo y cediendo su lugar al ya mencionado *tanka*.

⁶⁸ Keene, 1999: 47

⁶⁹ Keene, 1999: 55

⁷⁰ Kato, 2002: 35

⁷¹ Keene, 1999: 57

⁷² Keene, 1999: 57, 58

Otro aspecto que debe ser tenido en cuenta y simplemente fue esbozado con anterioridad, es el tipo de canción más representativo que aparece en la obra. El más antiguo es el derivado del ceremonial del *utagaki*, es decir, el ceremonial que tenía lugar cuando un hombre y una mujer del pueblo se encontraban y, entre ellos, intercambiaban poemas para luego, de finalizar dicho intercambio de manera acertada, acabar yaciendo juntos. En el *Kojiki* hay al menos catorce poemas que se pueden encuadrar dentro de la categoría del *utagaki*, de los cuales uno pertenece a la categoría de verso libre y seis a la categoría del *tanka*⁷³. Como se puede suponer fácilmente derivado del contexto de composición, los *utagaki*, de creación originariamente oral, centran su temática en el amor, expresado en el caso del *Kojiki* de forma sutil y privada en ciertas ocasiones, pasional y carnal en otras. Es en estas poesías donde se muestra toda la maestría compositiva de la tradición japonesa, ya que, como hemos visto, la prosa presenta una serie de características que la hacen rígida y parca en expresión de sentimientos personales. Es en cambio en las canciones donde se pueden apreciar ciertos retazos de la vida cotidiana del Japón Antiguo, donde hay referencias a las costumbres y ritos todavía llevados a cabo en la sociedad, por lo que pueden funcionar como una excelente fuente documental histórica: se menciona, por ejemplo, el caso de las mujeres buceadoras que, al igual que durante muchos siglos después, se sumergían en el mar a coger perlas. Gracias precisamente a estos poemas se puede extraer un elemento básico de la mentalidad japonesa del siglo VIII y anterior: el núcleo de las relaciones entre individuos eran aquellas llevadas a cabo básicamente entre un hombre y una mujer. No entre una divinidad y un hombre, como en la cultura cristiana occidental, o entre el ser humano y la naturaleza. Lo que primaba por encima de todo era el amor humano. Y precisamente a través de esta expresión individual de los sentimientos se puede entrar en consonancia con lo colectivo, es decir, una multiplicidad de expresiones individuales.⁷⁴ Se puede asegurar por tanto que los poemas, procedentes de la tradición, presentan una asombrosa fuente de riqueza a la hora de analizar la literatura oral japonesa antigua.

CONCLUSIONES

Como hemos visto hasta el momento, el *Kojiki* presenta dos dimensiones contrapuestas pero, a la vez, complementarias: una primera forjada a través de siglos de

⁷³ Keene, 1999: 58

⁷⁴ Keene, 1999: 58

tradición y que aporta básicamente el contenido y tiene cierta presencia en la forma; y una segunda, fruto de una tradición hasta el momento prácticamente ajena a Japón, la de escribir en la propia lengua, y que se plasma sobre todo en la forma con cierta influencia también sobre el contenido. Es indudable que el *Kojiki* es fruto de su momento histórico y, descontextualizado, es imposible llegar a entenderlo en su complejidad. Pero también es cierto que los elementos que por definición se consideran como representativos de una antigua literatura oral están presentes.

Al igual que al hablar de la *Ilíada* es indispensable hacer referencia al sistema formular, al poder de las comparaciones o a la artificialidad de la lengua homérica, al hablar del *Kojiki*, debido a su alto grado de semejanza por ser ambas obras compuestas en un momento en que la escritura comienza a tomar cada vez más peso en la sociedad, deben tenerse en cuenta también estos elementos de forma permanente. Como hemos visto, incluso con sus particularidades, se puede considerar que existe un sistema formular en el *Kojiki* estable, variado y rico en matices que denota una tradición pasada que debía tener gran peso en la sociedad del momento:

...en los epítetos fijos y en los versos formularios se patentiza, abstracción hecha de su función mnemotécnica, esa constante tendencia del arte y del pensar (...) a la "tipificación", a destacar lo que hay de permanente y de esencial en un carácter, a seleccionar los rasgos comunes e invariables en las diversas manifestaciones de un fenómeno, a "configurar", en suma, en estructuras simples la realidad.⁷⁵

Hemos visto cómo las figuras literarias, también extraídas en su mayor parte de la oralidad gracias a la función mnemotécnica que aportan, cumplen su función tanto en la prosa como en el verso al crear un ritmo que, a ojos del lector contemporáneo puede resultar monótono y falto de policromía pero que, en su sencillez, también presenta gran variedad a través de diferentes tipos de paralelismos, de profundidad en sus comparaciones e incluso de complejidad en sus metáforas. Hemos visto también cómo la sintaxis presenta irregularidades difícilmente explicables recurriendo exclusivamente a la lingüística histórica y cuyas particularidades pueden resultar en ocasiones desconcertantes. O cómo las partes en verso beben de la más antigua tradición de la literatura oral japonesa tanto por su forma como por su contenido.

⁷⁵Gil: 23

A pesar de reconocer en la obra todos estos elementos, tampoco se debe caer en el error de Motoori Norinaga al considerar el *Kojiki* como una obra genuinamente japonesa libre de influencias exteriores y como principal instrumento de representación del peligroso *kokutai* del siglo XIX. El *Kojiki*, por su contenido religioso, ha sido desde su *redescubrimiento* en el siglo XVIII continuamente malinterpretado o, lo que es lo mismo, interpretado atendiendo a las intenciones, no siempre asépticas, de los sucesivos investigadores⁷⁶. Sin embargo, por sus estrechas relaciones con su país vecino, China, esta obra presenta numerosos elementos tomados directamente de la tradición de los propios clásicos chinos. Baste prestar atención a la manera en que Ô no Yasumaro escribió el prólogo de la obra. O incluso tener en cuenta el sistema, bastante jerarquizado y piramidal, de las divinidades del panteón nipón, con Amaterasu a la cabeza, ajeno al pensamiento tradicional japonés pero en cambio, de presencia habitual en el panteón chino⁷⁷. Y como estos dos ejemplos, se podrían tomar muchos más. Es por tanto más que necesario tomar una actitud prudente y lo más objetiva posible, libre de todo nacionalismo innecesario, a la hora de tratar de analizar esta obra, buscando el equilibrio entre la tradición nacional y la influencia exterior, tan propio, por otra parte, del *modo de ser* japonés.

En suma, se puede decir que el *Kojiki* presenta numerosísimos elementos de la tradición, elementos ajenos a ella y elementos nuevos que se convertirán en tradición con el paso del tiempo. Hablar de uno de ellos lleva necesariamente a hablar de los otros dos y la existencia de cada uno de ellos resulta innegable y se justifica en sí mismo por su relación con los demás.

⁷⁶ Antoni, 2007: 18, 19

⁷⁷ Senge, Matsumura, 2009: 3, 4

[REFERENCIAS]

ALDRIDGE, E (2011) *Analysis and value of hentai kanbun as Japanese*. Washington: University of Washington Press

ANTONI, K (2007) *Creating a sacred narrative: Kojiki studies and shintō nationalism*. [Internet] Tübingen University. Disponible en: <http://www.uni-tuebingen.de/kultur-japans/ka/KiKi/Wien-Columbia.pdf> [Acceso el 14 de diciembre de 2012]

DALBY, A (2006) *Rediscovering Homer. Inside the origins of epic*. Nueva York: W.W. Norton and Company

DE VEER, H (1976) *Myth sequences from Kojiki. A structural study*. Japanese Journal of Religious Studies, 3, septiembre, pp.175-214

FERRARI, F (1986) *Oralità ed espressione: ricognizioni omeriche*. Roma: Giardini

FRELLESVIG, B (2010) *A history of Japanese language*. Cambridge: Cambridge University Press

GIL, L *Poesía de la Ilíada* [Internet] Disponible en: <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/1f8c2dcae66bcc1d885b6587bc3e01ce.pdf> [Acceso el 4 de noviembre de 2012]

GOODY, J (1987) *The interface between the written and the oral*. Londres: Cambridge University Press

HANE, M (2011) *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial

HONG, W (2009) *Ancient Korea-Japan relations: Dating the formative years of the Yamato Kingdom (366-405 CE) by the Samguk-sagi records and reinterpreting the related historical facts*. The Open Area Studies Journal [Internet] Disponible en: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/44275756/ancient-korea-japan-relations-dating-formative-years-yamato-kingdom-366-405-ce-by-samguk-sagi-records-reinterpreting-related-historical-facts> [Acceso el 30 de enero de 2013]

HUNTER Y RUTHERFORD (2009) *Wandering poets in Ancient Greek*. Londres: Cambridge University Press

KARATANI, K (1995) *Nationalism and Écriture*. Surfaces, V, 201, pp 1-25

KATO, S (2002) *A history of Japanese Literature*. Nueva York: Kodansha International

KEENE, R (1999) *A history of Japanese Literature. Seeds in the heart. Vol I*. Nueva York: Henry Holt

KŌNOSHI Y OBA (1996) *Kojiki. Nihon Shoki*. Tokio: Shinchosa

- KŌNOSHI, T (2007) *Kanji tekusuto toshite no Kojiki*. Tokio: Tokyo Daigaku Shuppankai (El *Kojiki* como texto escrito en kanji)
- KUBOTA, A (1999) *Nihon bungakushi, vol. 1. Bungaku no tanjō yori hasseiki made*. Tokyo: Iwanami (Historia de la Literatura Japonesa, vol. 1. Del nacimiento de la Literatura al siglo VIII)
- LESKY, A (2009) *Historia de la Literatura Griega I. De los comienzos a la polis griega*. Madrid: Gredos
- LORD, A (1991) *Epic singer and oral tradition*. Nueva York: Cornell University Press
- _____ (2001) *The Singer of tales*. Londres: Harvard University Press
- MIKOLAJEWSKA Y LINTON (2010) *Victimage in the Kojiki*. New Haven: The Linton's Video Press
- MIURA, S (2002) *Kojiki no kōgoyaku*. Tokio: Bungei Shunju (Traducción del *Kojiki* al japonés contemporáneo)
- NAUMANN, N (1995) *Taoist thought, political speculation, and the three creational deities of the Kojiki*. [Internet] University of Hamburg. Disponible en: http://www.uni-hamburg.de/Japanologie/noag/noag1995_7.pdf [Acceso el 22 de noviembre de 2012]
- ŌBAYASHI, T (1984) *Japanese myths of descent from Heaven and their Korean parallels*. Asian Folklore Studies, 43, pp. 171-184
- ONG, W (2009) *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica
- OTSUKA, S (2001) *Nihon bungaku shi, vol. 16. Kōshō bungaku I*. Tokyo: Iwanami (Historia de la Literatura Japonesa, vol. 16. Literatura Oral)
- PLATÓN (1988) *Fedro* (Traducción de García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo) Madrid: Gredos
- QUINTILIANO (1980) *The Institutio oratoria of Quintilian* (traducción al inglés de H. E. Butler) Cambridge: Cambridge University Press
- RUBIO Y TANI (2012) *Kojiki. Crónica de antiguos hechos de Japón*. Madrid: Trotta
- RUBIO, C (2007) *Claves y textos de la Literatura Japonesa. Una introducción*. Madrid: Cátedra
- SENGE Y MATSUMURA (2009) *The underlying mentality seen in Japanese mythology: some considerations in light of Izumo's particularities*. [Internet] Kokugakuin University. Disponible en: http://21coe.kokugakuin.ac.jp/articlesintranslation/pdf/SENGE_ver100.pdf [Acceso el 3 de diciembre de 2012]

SETTIS, S (2006) *El futuro de lo clásico*. Madrid: Abada Editores

TOMASINI, A (1993) *El lenguaje religioso*. Instituto de Investigaciones Filosóficas [Internet] Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.filosoficas.unam.mx/~tomasini/ENSAYOS/Leng-Rel.pdf> [Acceso el 13 de enero de 2013]

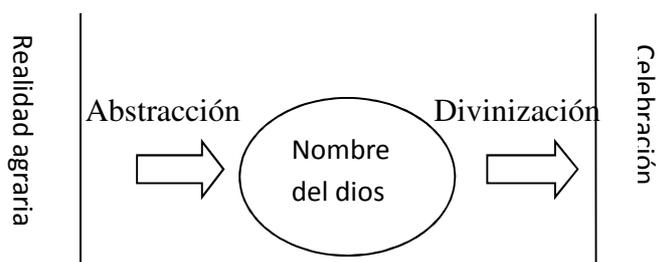
TSUGITA, M (1997) *Kojiki*. Tokio: Kodansha

YAMAGUCHI Y KŌNOSHI (1997) *Kojiki*. Tokio: Shogakukan

[APÉNDICE]

Nota 1: “But it would be a mistake to see Norinaga’s opinions as the basis for the canonization of the Kojiki in the modern period. Instead, it was the modern’s state’s need for a national canon that caused it to discover Norinaga.”⁷⁸

Nota 2:



Nota 3: “Adjetivo calificativo que como adjunto del nombre, le añade una cualidad o la subraya, sin modificar su extensión ni su comprensión. El epíteto suele, en español, anteceder al nombre y tiene una función predominantemente expresiva, por lo que, en un plano meramente representativo, no es necesario para la significación de la frase.”⁷⁹

⁷⁸ Takamitsu, 2000: 64

⁷⁹ Carreter, 1998