

TRAGEDIA, AUSENCIA, MELANCOLÍA

—En celebración del *Genji*: 1007-2007—

ALFONSO FALERO FOLGOSO Y JOSÉ M. CABEZA

En este año de 2008 se está celebrando internacionalmente la aparición hace mil años de lo que muchos consideran la obra cumbre de la literatura japonesa, equivalente a la importancia de Shakespeare para las letras inglesas o de Cervantes para el hispanismo¹. Los acontecimientos académicos se suceden en Japón, Europa y US, y las universidades de Kokugakuin, La Fenice y Washington están preparando ya sus congresos. Asimismo van apareciendo las publicaciones. En las páginas que siguen hemos querido unirnos al homenaje universal en nuestro país, y hemos pedido al profesor José M. Cabeza que nos actualice su pionero ensayo *El espíritu de la tragedia* (1997), donde nos ofrecía una singular interpretación de lo trágico japonés, argumentada por un académico español.

Lo trágico puede sorprender al lector como una perspectiva inusual para encarar un homenaje del *Genji*. Ciertamente es una perspectiva original, y eso pretendemos en la muestra que se ofrece en estas páginas. De este modo pretendemos contribuir con el planteamiento de una perspectiva nueva desde la que releer la obra, y así demostrar que un clásico de esta envergadura permite múltiples lecturas y «múltiples interpretaciones» (Ricoeur).

Para abordar el tema ofrecemos en primer lugar un ensayo resumido de José M. Cabeza, sobre la clave de la «ausencia» en la cultura estética japonesa, y a continuación proponemos al lector un ensayo de relectura del *Genji* desde la clave de la «melancolía». En ambas claves se da un sentido trágico de la existencia, salvando las distancias culturales con nuestro entorno europeo. Si es verdad, como argumenta J. Konishi (1993), que el *Genji* hay que interpretarlo desde las claves de *sukuse* 宿世 (mundo kármico)² y *dōshin* 道心 (camino de iluminación), «ausencia», «melancolía» y «renuncia» configuran la tríada del saber trágico en la ya milenaria tradición del Príncipe Radiante³.

Estancias Japonesas: la tragedia de la ausencia

Por José María Cabeza Láinez

Universidad de Sevilla

Para Heliana

Introducción

Me siento cada vez más conforme con la idea de *nomina numina* que primero acuñara Hölderlin y fuera justamente representada por F. Max Müller entre otros orientalistas, para ir decayendo hacia finales del siglo XIX con la irrupción del positivismo científico. Espero no estarme alejando con ello del más heideggeriano «la forma es la que da su ser a las cosas».

Wittgenstein defendió algo similar al decir que una mitología completa se encierra en nuestro lenguaje, y también en el mismo *Bemerkungen über Frazer's Golden Bough*, admitiendo por una vez y en contra del afamado autor inglés que el nombre, en la antigüedad, era el mayor don que podía otorgarse a un ser humano y por lo tanto no es algo que se debiera tomar a la ligera⁴.

Bien lo saben aquellos que comienzan sus estudios de lengua japonesa, cuando descubren, no sin cierta incredulidad, que el célebre *daimyō* 大名 de la época Edo es, a pesar de su valor en la batalla, un título que sólo significa «gran nombre» pues a la gente común no se le conocía nombre propio alguno.

Un paso más en la etimología, que desgraciadamente no es dado por la mayoría de aquellos estudiantes, nos coloca en que el carácter chino de la palabra *myō*, *mei* o *ming* (*pinyin*) 名 se compone como es sabido de luna y

boca; y al decir esto inmediatamente somos transportados a un paraje agreste donde a la luz de la luna se susurraba de persona en persona el nombre de un recién nacido o de quien, simplemente, cambiaba su estado como los monjes, los esposos y los soberanos.

悲劇

Cuando estudiamos los caracteres correspondientes a la palabra «tragedia» (que, a pesar de ser casi idénticos incluso después de las simplificaciones efectuadas hacia 1950 en China, se pronuncian en japonés *higeki*, y en chino *bēijù*⁵), vemos que el segundo elemento es fácil de entender puesto que se compone de tigre, animal doméstico y espada (no se trata aquí de representaciones cósmicas, comunes en el Feng-Shui que tienen otro carácter propio, son meramente los signos de las palabras citadas).

Pues bien, estos tres sencillos ingredientes ya de por sí describen un drama para casi cualquier cultura y ése es precisamente su sentido, con lo cual poco podemos hacer en este caso desde la hermenéutica.

En cambio el primer carácter de la palabra se presta algo más a la especulación. De las dos partes de que se compone, la superior indica una ausencia o carencia mientras que la inferior es el corazón, psique o ánima. Este carácter chino indica melancolía, desánimo o tristeza y completa el sentido del anterior *drama*.

Con lo antedicho podríamos suponer que el concepto de *tragedia* asimilado por los orientales se parece bastante al *trauerspiel* alemán como lo recordaba Walter Benjamin y podría ser cierto al menos en la forma, pero entonces ¿en qué se asemeja a aquella extática *tragödie*, es decir el canto de la cabra? Aparentemente en nada.

Sobre esta base sería mi intención demostrar que aunque se puedan encontrar con cierta comodidad trazas de la misma idea entre las culturas de Europa y Oriente, sobre todo en Japón, su significado y la recepción que provoca en las audiencias difiere considerablemente.

Discusión

Es probable que la causa del comienzo de estas digresiones fuera para occidente el famoso libro *Noh or Accomplishment (Nō o la Plenitud)* manuscrito por Ernest Francisco Fenollosa y completado treinta años después de la muerte de aquél por Ezra Pound.

Fenollosa nos decía entonces:

Los japoneses han amado a la naturaleza con tanta pasión que han entretendido sus vidas con la de ésta resultando en un drama continuo del arte puro de vivir. He escrito en otros lugares sobre los cinco actos en los que este drama de la vida recae, particularmente cuando se nos revela en las variadas formas de las artes visuales de Japón. He hablado

del valor universal de este arte-vida especial y he aclarado como el influjo de tal corriente oriental ha ayudado a revitalizar el arte de occidente y debe continuar ayudando en la solución de nuestros problemas prácticos sobre la educación.

En este caso la naturaleza no es sólo la esencia de lo japonés como ha aclarado Alfonso J. Falero⁶, sino el principio de la tragedia y también de algo que debe ser transmitido a occidente.

Seguidamente su exposición se desplaza hacia la literatura, el teatro y la poesía de influjo oriental:

Ahora me gustaría volver sobre otra clave, la eclosión del genio japonés, que mencioné durante mi relato de los festivales de flores, es decir la poesía nacional y su resurgir, a través del enriquecimiento de cuatro períodos sucesivos, hasta llegar a una dramática fuerza vital en el siglo quince.

Sin duda la literatura puede ser un exponente tan delicado del alma de una nación como lo es el arte; y existen diversas fases de la poesía oriental tanto Japonesa como China que tienen una significación práctica, e incluso suponen inspiración para nosotros en este débil y cambiante período de la vida poética occidental.

Aunque quisiéramos no podríamos escapar en las próximas centurias a una modificación cada vez más fuerte de nuestros patrones establecidos a causa de la sofocante sutileza del pensamiento oriental y del poder de la forma asiática condensada. Su valor subyacerá en parte en el alivio de las mortecinas ataduras de nuestras propias convenciones. Esto no es nuevo. Se puede demostrar que la libertad de pensamiento isabelina y su poder para alinearse por encima de todos los planos de la experiencia humana como en Shakespeare, fue en parte una consecuencia del encuentro con oriente —en las Cruzadas, en el contacto con los Mongoles tal como fuera descrito por Marco Polo, en el descubrimiento de un doble paso hacia la India y Persia y en los primeros atisbos de la misión Jesuítica hacia Asia.

Aún más claramente puede demostrarse que el Movimiento Romántico en la poesía inglesa, hacia el final del siglo dieciocho y el principio del diecinueve fue influido y enriquecido, aunque a menudo de una forma secreta y sutil, por los primeros estudios académicos y la traducción de la literatura Oriental. El Obispo Percy, quien posteriormente habría de revivir nuestro interés por la balada medieval publicó, ya en 1760, el primer relato en inglés de apreciación de la poesía china; y el Obispo Hood escribió un ensayo sobre el teatro chino, comparándolo seriamente con el teatro griego. Unos años más tarde Voltaire publicó su primera tragedia china modificada a partir de una traducción de los jesuitas; y una versión inglesa independiente se mantuvo en el teatro de Londres hasta 1824.

Moore, Byron, Shelley y Coleridge resultaron influidos por el espíritu y a menudo incluso por la temática de las traducciones del persa; las «Intimations of Immortality» de Wordsworth bordean la doctrina hindú de la reencarnación. En los años recientes la India provoca nuestra imaginación con fuerza a través de un conocimiento cada vez más íntimo.

Entonces, hasta cierto punto resulta lógico que Fenollosa quisiera adentrarse como actor en el mundo de la escena japonesa. Ya en su biografía se nos aclara puntualmente que Umekawa le pidió a Fenollosa que cantase para él. Y cuando Fenollosa cantó «Hansakaba», dijo que había avanzado lo suficiente como para actuar en una compañía japonesa. Fenollosa observó que «Morse y yo somos los únicos extranjeros a los que se nos ha enseñado el canto de No, y ahora yo soy el único extranjero que lo practica».

A partir de entonces estudió con Umekawa y sus hijos esta rama del arte, una danza, un canto y un modo de actuar que no es mimético (como reclama Aristóteles en *Poética*), un drama de muchas caras sobre un escenario simbólico, pues comenta que siempre hubo en Japón distinciones entre el drama serio y el más imitativo destinado al pueblo llano. Al mismo tiempo estudió las tradiciones de la escena oral anteriores a la restauración monárquica de 1868 y preparó una traducción con cincuenta de los textos.

De este modo, continúa Fenollosa, «el drama de No se salvó de las cenizas de la transformación moderna». El mismo contenía elementos desaparecidos de la escena occidental y que se identificaban no sólo con las representaciones de corte moral sino con misterios religiosos y danzas semejantes a las de la misa medieval. La palabra «No» 能 para Pound quiere decir exhibición de talento o plenitud⁷ y habría evolucionado hacia un tipo de ópera en la que los intérpretes alternativamente recitaban y danzaban.

Fenollosa nos describe que en ocasiones podía haber hasta nueve actores, todos hombres, y era muy frecuente que un viejo actor, llevando una máscara, desempeñase el papel de una joven. Por lo que respecta a la música, tendríamos un flautista, dos músicos que tocan tambores de mano y en ocasiones un gran tambor golpeado con bastones de madera. Un barco era sugerido por armazones de sauces pintados de verde, un árbol frutal mediante un arbusto en un jarrón, y una casa, palacio o villa se representaba mediante cuatro postes cubiertos por un tejado. Un actor normalmente llevaría consigo un abanico que podía significar un cuchillo o un pincel; y mientras que las danzas se realizaban con gestos solemnes y pasos lentos, el texto estaba parcialmente en prosa y parcialmente en verso.

El escenario de No consiste por lo general en una plataforma rodeada por la audiencia en tres de sus lados y se llega a la misma mediante un puente desde la llamada «sala-verde.» El puente está inclinado ligeramente hacia adelante y siempre hay uno o varios pinos al fondo como símbolo de verdor perenne y fuerza.

La forma de las representaciones de No habría sido perfeccionada en Kyoto en el siglo xv, y las obras son llevadas a la práctica de modo idéntico al original. Los actores pasan de padres a hijos su elaborado arte, y por tanto la mayoría de los intérpretes actuales comparten la sangre

de los hombres que crearon este drama con cinco siglos de anterioridad.

Esta forma de representación sólo estaba dirigida a personas cultivadas que fueran capaces de entender las alusiones a las que se refieren los textos antiguos.

Veamos un ejemplo del tipo de canto llamado *ageuta*, procedente de la obra «Matsukaze» 松風 atribuida a Zeami 世阿弥 Motokiyo (1363-1443).

Nuestros reflejos en el agua nos avergüenzan
Cuidadosamente empujamos el carro de salmuera
Aunque nuestro destino es como un charco estancado
Abandonado por la marea baja sobre la playa
¿Hasta cuándo nos tocará vivir?
Si fuéramos como el rocío sobre el campo de hierba
Nos marcharíamos con el sol naciente;
Pero no somos sino algas marinas
Abandonadas en la orilla por los pescadores
Con las mangas húmedas de rocío nos debilitamos

(Trad. del autor)

Volveremos más adelante sobre estas ondinas de agua salada, pues las obras de No abundan en espectros y espíritus, que a menudo se nos aparecen bajo un aspecto familiar, y muchas de ellas comienzan con un viajero, a veces un sacerdote, preguntando el camino y formulando diversas cuestiones.

En una obra el héroe y la heroína eran los espectros de dos amantes que habían muerto sin casarse. Sus espíritus resultan unidos cien años después de fallecer cerca de un cementerio, en la colina donde ambos cuerpos habían yacido juntos.

En otra obra recogida por Fenollosa, «Kakitsubata», un monje giróvago se detiene en una ciénaga cubierta de lirios y mientras admira las flores, aparece un espíritu que se identifica con el lirio. Por este pantano, siglos antes, el famoso sabio Narihira había viajado, pensando en la doncella que se convirtió en el espíritu y que disfrazada como una chica sencilla se transfigura repentinamente en la gran dama espléndidamente vestida a quien Narihira había amado en su juventud. El trasfondo budista es claro pues se mezclan varias épocas remotas a través de reencarnaciones.

Algunas de las obras, como vemos, representan escenas de las vidas de santos o de las intervenciones del Buddha sobre los asuntos humanos, y entre los personajes dramáticos encontraremos elementales, espíritus animales o hambrientos, astutos o maliciosos. Luego existen también espíritus de la luz de la luna, reyes dragones del mundo acuático, las almas de las flores o los árboles y los demonios airados.

Podemos comprobarlo en otro tipo de texto perteneciente a la danza «Takasago» 高砂 también creada por Zeami:

DANZA DE NO

TAKASAGO

- Espíritu: Arrancando una flor de ciruelo, decoro mis cabellos
 Coro: Y los pétalos como la nieve de primavera, caen sobre mis vestiduras
 Coro: ¡Oh bendita visión, oh bendita visión!
 Bajo la luna adorable
 El dios danza delante del templo de Sumiyoshi
 El temor llena nuestros corazones
 Espíritu: Las voces de las danzarinas se elevan claras
 Las aguas de la bahía
 Reflejan los pinos de Suminoe
 Esa danza se llama «El mar azul»
 Coro: El camino de los dioses y del soberano es tan recto
 Como la vía hacia Miyako [Kyoto]
 Espíritu: Por ese camino el viajero «Regresa a la ciudad imperial»
 Coro: Vestido con un auspicioso
 Espíritu: Velo ritual del Shinto
 Coro: Los espíritus infaustos sofocamos, los brazos extendidos
 La vida y el tesoro reunimos, los brazos recogidos.
 «Mil Otoños»
 Alegran los corazones de la gente;
 Y «Diez mil años»
 Les otorgan una nueva vida.
 El murmullo del viento en los pinos gemelos
 Llena cada corazón con alegría

A Fenollosa, igual que a nosotros, esta forma de drama se le antojó tan intensa, primitiva y casi tan bella como la tragedia griega de Atenas. Ambas habían nacido desde los ritos religiosos y habían comenzado como danza ritual con un coro sagrado añadido y compuesto por sacerdotes. Un amplio componente épico habría surgido, pues, de la danza de los dioses del Shinto.

En la palabra «shintō» 神道 el carácter que denota a los espíritus o inmortales, ch. *shen* 神, significa literalmente «altar y simios», pero un nombre original del No era *sarugaku* 猿楽, la «danza de los simios», y otro derivado es *kyōgen* 狂言, la «palabra de los locos.» Insistimos en las concomitancias entre naturaleza virgen y shinto, que se extienden al zen 禅, pues la grafía de este vocablo derivado del sánscrito sólo quiere decir «altar sencillo.»

En realidad estamos proponiendo un corolario de la famosa ecuación de Okakura⁸, Taoísmo = Teísmo = Zen; tal corolario sería Taoísmo ≈ Shintoísmo.

Según el *Kojiki*, cuando Amaterasu, diosa Sol, horrorizada por las acciones de su medio hermano el dios Susano-no-Mikoto⁹ decide refugiarse en una cueva dejando al mundo desprovisto de luz, los demás dioses la atraen a la boca de la caverna mediante una danza lasciva interpretada por dos jóvenes diosas, provocando la risa y la curiosidad de los presentes¹⁰.

No obstante creemos que el epítome de las ideas expuestas se da en la obra «Hagoromo», la conmovedora historia del ángel que pierde su vestido de alas y debe

expiar tal culpa ofreciendo una danza final al campesino que accidentalmente lo ha encontrado.

Si así no lo hiciera sufriría los signos de la caída descritos con precisión por el Abhidharma-mahāvibhāsā-sāstra, que en su vertiente menor son:

Cuando un ángel se remonta y revolotea emite por lo común una música tan bella como ninguna música, ninguna orquesta y ningún coro podrían imitar; pero cuando la muerte se aproxima, la música se extingue y la voz se torna tensa y débil.

En tiempos normales, tanto de día como de noche, fluye del interior de un ángel una luz que no permite sombras pero cuando la muerte se acerca, la luz se debilita de repente y el cuerpo se envuelve en tenues sombras.

La piel de un ángel es tersa y se halla bien ungida e incluso si se sumerge en un lago de ambrosía rechaza el líquido como hace la hoja del loto; pero cuando se acerca la muerte, el agua se adhiere y no se desprende.

La mayoría de las veces un ángel, como un molinete de fuego, ni se detiene ni es asible en lugar alguno, está allí y aquí casi al mismo tiempo, se escabulle, se mueve y escapa pero cuando la muerte se aproxima permanece en un lugar fijo y no puede huir.

Un ángel transpira una fuerza que jamás parpadea pero cuando la muerte se acerca la fuerza desaparece y el parpadeo se torna incesante.

Estamos ante una verdadera hierofanía que viene a mostrar la divinidad de la naturaleza y la majestad de su muerte. En el extravagante deseo del campesino por ver la danza sobrenatural de un ángel, encuentro ecos de la frase de Hölderlin: «Cubierto de méritos, mas poéticamente habita el hombre sobre esta Tierra»¹¹.

Reparemos en la descripción de 1927 de Blasco Ibáñez sobre tal tipo de danza,

La sacerdotisa se ha mantenido inmóvil durante el largo ofertorio. Me hace recordar a Parsifal¹², el héroe de Wagner, cuando permanece más de medio acto de espaldas al público, presenciando la lenta ceremonia del Santo Grial. Calla el sacerdote orante, se guarda en la faja el libro-persiana, y suena a continuación un sordo y lejanísimo trueno.

Ha empezado el otro bonzo a golpear con ambas manos un timbal que yo no había visto. Presiento que va a desarrollarse lo mejor de la ceremonia. La sacerdotisa de la sotana roja se levanta del suelo, lentamente, con un movimiento ondulatorio, lo mismo que las cobras que surgen del enrollamiento de su cuerpo, balanceando la cabeza al compás de la flauta del encantador. Ya está de pie y empieza a dar vueltas por la pagoda, siguiendo el ritmo del monótono tamborileo.

Horas antes, he visto arriba, en uno de los templos del Shogun, las danzarinas sagradas, que esperan la ofrenda del viajero para bailar de un modo automático. Ésta no pide nada, no espera nada. Ni siquiera tiene un público, pues yo soy el único que la contempla y ella no quiere verme. Ha

sacado de entre los pliegues de su roquete blanco un abanico de igual color, y lo mueve cadenciosamente mientras marcha a un lado y a otro con el rostro grave, los ojos en éxtasis, y estremecidos sus pies de ligereza infantil.

Esta danza en honor de los Antepasados debe guardar una significación simbólica que yo no comprendo. Luego creo adivinarla al oír cómo acelera sus redobles el timbal, imitando el trote de un caballo, la marcha ordenada de una hueste, algo que significa camino y viaje. Al mismo tiempo, la boncesa se pone en un hombro el palo de las cintas blancas, como si fuese un bastón de viajero y mueve el brazo izquierdo, acompañando sus pasos largos, lo mismo que si emprendiese un avance de horas, de años, de siglos. Esta danza debe expresar «El camino de los Dioses», base de la religión sintoísta, el sendero más allá de la tumba que sigue todo japonés para encontrar a su término una vida nueva de personaje divino.

Acelera sus ritmos el timbal de un modo vertiginoso, y la danzarina ya no marcha cadenciosamente: corre, da saltos, se enardece con su propio movimiento. El vértigo va apoderándose de ella, hasta que al fin se desploma como un insecto rojo, abriendo sobre el suelo las alas blancas de sus brazos. Tendida de bruces, se nota el jadear de su costillaje dorsal, se adivina la respiración de su rostro invisible. El sacerdote se levanta, ella hace lo mismo, repentinamente serenada, y los tres salen en fila del templo, por el pasillo que conduce a la boncería.

Quedo solo y avergonzado por esta indiferencia hostil. Ni la más leve mirada de los seis ojos oblicuos antes de alejarse (*La vuelta al mundo de un novelista*, tomo I, pp. 229-230).

Años antes, Pierre Loti en sus celebradas *Japoneries d'Automne* (1898) ya había reparado en la epifanía y la describe del siguiente modo:

La primera a quien hago levantar así, con mi ofrenda, es una mujer vieja y descolorida a la sombra de este bosque sagrado: bayadera de sesenta años, de rostro demacrado y místico y blanqueado por una capa de polvos. Al ruido del metal al caer sobre las tablas de su teatro, álzase entre su blanca muselina, enderézase lentamente con la magistral gracia que ha adquirido en los menores movimientos de su enflaquecido cuerpo y empieza el paso ritual, que nunca cambia. Agitando su ancho abanico y su sonajero, avanza pausadamente. Después retrocede, vuelve, retrocede de nuevo, dando tres o cuatro pasos cada vez más cortos, cada vez más graves. Y, luego, con su manita, despliega ante su rostro el abanico, como si en este Mundo nada hubiese bastante puro para sus ojos. ¡Oh, castísima criatura, púdica, etérea!... Pero ahora desfallece, va a morir... Con vacilantes pasos aléjase todavía otra vez, al mismo tiempo que su cuerpo se inclina cada vez más hacia delante y al suelo, como para dirigir un supremo saludo a la vida que la abandona: agoniza, expira: con sus entrecortados ademanes de sufrimiento sacude su sonajero sobre el suelo a la manera que se sacudiría una rama mojada para que cayesen de ella las últimas gotas de agua.

Y su cuerpo está tan inclinado, que de su cabeza doblegada penden los dos encañonados de muselina, que parecen las orejas de un galgo grande, blanco... Un último espasmo, y

la virgen purísima cae, todo ha acabado, se ha extinguido, está muerta...

Indiferente vuelve a sentarse como antes, esperando una nueva ofrenda para comenzar de nuevo, con actitudes absolutamente iguales.

(Trad. del autor)

Estas palabras parecen entrar en contradicción con las que escribiera el maestro soberano de ambos escritores, Herman Melville, en su primera novela *Typee*, 1846, al encontrarse con las «amables sirenas» de la islas Marquesas.

Allí colgaban chispeantes de viveza salvaje, riendo alegremente entre ellas y parlotando con infinito gozo. Y tampoco estaban ociosas durante este tiempo pues cada una ejecutaba para la otra los oficios sencillos de la toilette. Sus rizos exuberantes eran afirmados y atados en el círculo más pequeño posible y desde una pequeña concha redonda que se pasaban de mano en mano, eran ungidos con fragantes esencias.

Sus adornos se completaron atándose unas hojas sueltas de tappa blanca a la cintura a modo de breve falda. Así arregladas no dudaron ni un instante, se lanzaron con ligereza sobre los castilletes y retozaban rápidamente por las cubiertas. Muchas se adelantaron descendiendo por las escalas de mano o corriendo sobre el puente, mientras que otras se sentaron en el castillete de popa o se tumbaban cuan largas eran encima de los botes. ¡Qué espectáculo para nosotros marineros célibes! ¿Cómo evitar tan tremenda tentación? Pues, ¿quién podría pensar en echar por la borda a estas criaturas sin artificio cuando habían nadado millas para darnos la bienvenida?

Su apariencia me cautivó por completo: extremadamente jóvenes, de complexión canela, miembros delicados y figuras con inefable gracia y miembros suavemente moldeados, sus acciones libres y desinhibidas parecían tan bellas como extrañas¹³.

(Trad. del autor)

Y, sin embargo, cuando llega el momento del cortejo nocturno admite que,

Estas mujeres sienten una profunda pasión por la danza y la gracia salvaje y el nivel de su arte supera a cualquiera que haya visto anteriormente. Las diversas danzas de las islas Marquesas son bellas en extremo, pero existe una voluptuosidad lánguida en su carácter que no me atrevería a describir.

Como no podía ser de otra manera, la desoladora conclusión de este primer encuentro es que:

¡Ay de los pobres salvajes que se exponen a estos infames ejemplos! Confiados y sencillos se les conduce con facilidad a cualquier vicio y la humanidad llora sobre la ruina que les han infligido de este modo lamentable los civilizadores europeos. Tres veces felices son aquellos que habitan una isla aún ignorada en mitad del océano y nunca han mantenido denigrantes contactos con el hombre blanco.

En 1902 presintiendo su muerte a causa del *trepone-ma*, Paul Gauguin, compañero de navío de Pierre Loti, afincado por influencia de éste y de Melville en las Marquesas, quiso pintar con sus *Contes Barbares*, esta lánguida desazón del occidental cianótico y corrupto ante el *ethos* de las indígenas de los mares del Sur.

La frase que resuena sobre el cuadro está en la página 116 de *La mujer de la Arena* de Abe Kobo: «Se dice que la altura de una civilización se mide por el grado de limpieza de su piel, si la persona tuviese un alma ésta debería morar sin duda en la piel»¹⁴ (trad. del autor).

Por el contrario Fenollosa, según Ezra Pound, «había descubierto tesoros de los que ningún japonés había oído hablar jamás», y esto mismo provocó que William Butler Yeats inventase una forma de teatro basada en la versión de Pound de las obras del No.

Yeats, que se había cansado de las obras de teatro, se interesaba sólo por los experimentos que parecían pertenecer a su propio arte y se sorprendió «pensando en actores», nos dice, «que sólo necesitaran desenrollar una esterilla en algún jardín oriental.» Al reaccionar contra el teatro europeo costumbrista sintió que «debería ser posible de nuevo para unos cuantos poetas escribir como todos hicieran en la antigüedad, no para la página escrita sino para la obra cantada».

Yeats acariciaba la posibilidad de escribir una obra para cuarenta o cincuenta personas en una sola habitación, con máscaras, sin escenario y tres músicos, «con la música, la belleza de la forma y de la voz llegando al unísono a un clímax de la pantomima».

En un simple gabinete, podemos encontrar el verdadero teatro de la belleza, Japón es la imagen para una nueva convención escenográfica, de caras más formales y quizá para aquellos movimientos del cuerpo copiados de las actuaciones de marionetas del siglo catorce.

Todo arte imaginativo mantiene una distancia y una vez elegido debe ser sostenido firmemente contra un mundo en pugna. El verso, la música ritual y la danza en asociación con la acción requieren que el gesto, la vestimenta y la expresión facial y la escenografía colaboren en mantener abierta esa puerta.

Yeats utilizaría las danzas rituales para su obra *At the Hawk's Well*. En principio un drama sobre la epopeya de Cuchulain (Finn MacCool), planeada tiempo atrás.

Conoció al bailarín japonés Ito, que bailaba en un salón, sobre un escenario muy pequeño pero bellamente iluminado. Ito llamaba la atención de los paseantes en el zoo de Regents' Park merodeando por los alrededores de las jaulas de las aves de presa con lo que la gente pensaba que estaba loco o bien pertenecía a alguna religión oriental que adoraba a los pájaros.

Ito estaba en realidad preparándose para desarrollar una danza basada en los movimientos de los halcones

cuando éstos saltaban y extendían las alas, y Yeats caminaba con frecuencia detrás de él por el zoo.

Se dice que cuando estuvo terminado, *At the Hawk's Well* unificaba admirablemente las mitologías de Irlanda y Japón, la propia reina Alexandra acudió a una representación privada, en la que Yeats hablaba sobre el No a manera de introducción.

Sada Yacco, Giriaki y otras compañías de actores ambulantes continuaron divulgando este tipo de representaciones por todo occidente hasta llegar al actual Buto que nace del Ankoku 暗黒 Buto, la danza de la oscuridad.

El Buto, creado por Hijikata Tatsumi con fines terapéuticos, y difundido por él mismo junto con el coreógrafo Ono Kazuo, debe mucho a los recitales de la artista Antonia Mercé, la Argentina, que tuvo un enorme éxito en Tokio en 1929, de hecho una de las últimas obras de Ono lleva por título *Admiring La Argentina* (1977).

Conclusiones

Zeami comenta en su tratado «Kakyō» sobre el teatro: «actuar nō es crear un tiempo-espacio vacío, donde no se hace nada y en donde está lo que es verdaderamente interesante».

André Bellessort en *La société japonaise* (1904) se había preguntado sobre esta frase y escribía:

¿Queréis darle un sentido? Subid la larga escalera de piedra que recorre la colina y lleva a los peregrinos a la tumba de Ieyasu. Su parapeto de granito está aterciopelado por el musgo de los bosques. Se aspira allí una frescura de los grandes árboles. Las pagodas se extinguen en el verdor. La desierta tumba es de una sencillez solemne; una grulla hierática puesta sobre una tortuga, piedras, sombra, silencio. ¡Qué dulzura! Habéis dado con la idea vivificante de la muerte: los templos que domina y todas sus riquezas no son más que un racimo de vanos esplendores suspendido de un sepulcro y salido de la nada (pp. 212-213).

Desconcertado por la contemplación de Wat Arun (el templo del alba), en las afueras de Bangkok, Mishima Yukio explicó en 1967 lo siguiente sobre el sentido del arte oriental¹⁵:

El arte es un colosal resplandor vespertino. Es la ardiente ofrenda de todas las mejores cosas de una era. Incluso la más clara lógica que haya logrado medrar a la luz del día, queda completamente destruida por la espléndida e insensata explosión de color en el cielo vespertino; incluso la historia aparentemente destinada a perdurar siempre, se torna abruptamente consciente de su propio final. La belleza se alza ante todo el mundo y torna fútil cualquier empeño humano. Ante el brillo del ocaso ante la llegada de las nubes vespertinas, se esfuman inmediatamente todos esos desatinos sobre un «futuro mejor». El momento

presente lo es todo; el aire rebosa de un veneno de color. ¿Qué está comenzando? Nada. Todo concluye.

No hay en ellos nada palpable. Claro es que la noche posee su propia naturaleza intrínseca: la esencia cósmica de la muerte y de la existencia inorgánica. El día también tiene su propia entidad; todo lo humano corresponde al día.

- Pero no hay sustancia en la luz vespertina. No es nada más que una broma, una broma absurda, pero impresionante de formas, luz y color. Esas nubes purpúreas. Rara vez ofrece la naturaleza un banquete tan espléndido de color como el púrpura. Las nubes vespertinas constituyen un insulto a todo lo simétrico, pero tal destrucción del orden se halla íntimamente ligada a la ruptura de algo mucho más fundamental. Si comparamos la serena blancura de la nube diurna con la exaltación moral, entonces esos turbulentos colores nada tienen que ver con la moralidad.
- Las artes predicen la visión más grandiosa del final; antes que ninguna otra cosa ellas anticipan y encarnan el final. Los espléndidos manjares y los buenos vinos, las formas bellas y las vestiduras suntuosas, todo lo que la extravagancia de los seres humanos pueda soñar en una era, está contenido en las artes. Todas esas cosas han estado aguardando su forma. Alguna forma con la que despojar y aniquilar en el más breve espacio de tiempo a toda la vida humana. Y esa es la luz vespertina. ¿Cuál es su finalidad? Desde luego ninguna.
- La cosa más compleja, el juicio estético más minucioso en su último detalle —me refiero a los contornos indeciblemente sutiles de esas nubes anaranjadas— se halla ligada a la universalidad del vasto firmamento; sus aspectos más íntimos se expresan en color y, unidos a sus aspectos exteriores, se trocan en la luz vespertina.
- Dicho de otro modo, la luz del ocaso es expresión. Y sólo la expresión es la función de la luz vespertina.
- En ella, la timidez, el júbilo, la ira y el enfado humanos más livianos se hallan expresados en una escala celestial. En esta gran operación se exteriorizan y se extienden por todo el cielo los colores de los intestinos humanos, de ordinario invisibles. La ternura y la gallardía más sutiles se funden con un *weltschmerz* y, en definitiva, la ficción se transforma en una orgía fugaz. Los numerosos fragmentos de lógica que tan tenazmente han conservado los hombres durante el día se sienten atraídos hacia la vasta explosión emocional de los cielos y la liberación espectacular de las pasiones y las gentes comprenden la futilidad de todos los sistemas.

En otras palabras, todo halla su expresión en un máximo de diez o quince minutos y luego concluye.

La luz vespertina es fugaz y posee las características del vuelo. Tal vez constituye las alas del mundo. Como las

alas de un colibrí que se irisan con el movimiento mientras absorbe el néctar de las flores, el mundo nos muestra un breve atisbo de su capacidad de remontarse; a la luz del ocaso todo vuela embelesado y en un éxtasis. Y luego al final cae al suelo y muere.

Éste es sin duda el infinito potencial del teatro japonés, tejer un espacio para la Nada, sin propósito alguno, presentar en palabras de Henry Miller las adumbraciones de la nada¹⁶.

Como dijera el monje Basho al llegar a la antes orgullosa capital de Hiraizumi, escenario de algunas de las más conocidas y vesánicas obras de *nō*,

夏草や
兵殿が
夢の跡

Hierbas de verano
Ruinas de un Sueño
De antiguos guerreros
(Trad. del autor)

En ese bosque norteño, el propio Konjikidō (Templo de color de Oro) de los Fujiwara del Norte no es sino otro escenario solemne de actores místicos congelados por el brillo.

Por último, estoy dispuesto a reproducir la curiosa definición del director de cine Michael Cacoyiannis, oponente intelectual de J. P. Sartre sobre lo esencial de la tragedia griega: la introducción de la muerte en nuestras vidas —posiblemente el mayor castigo que se le pueda imponer a otra persona— y el tratamiento de aquellas cuestiones que no conocen terapia a menos que el ser humano llegue a ser inmortal, lo que supondría paradójicamente la muerte de la tragedia.

Como reconocía Marguerite Duras, los artistas japoneses han logrado capturar y solidificar el vacío pues es allí donde está contenida la esencia de todo lo oriental.

En el espacio «rarificado» y por tanto sublimado (sólido convertido en espíritu), que comparten los jardines de recreo de Shuzhou en el sur de China con los soberbios «*karesansui*» 枯山水 del zen en Kyoto, es donde reside la máxima creatividad de Asia.

Hemos hallado por tanto que una de las manifestaciones artísticas más singulares de Asia, el teatro *nō* 能, quiere decir literalmente *potencial*¹⁷: la fuerza del teatro, el disfraz, la pantomima, o en resumen la Nada¹⁸ que agita el viento, como filosofía trágica de una vida «no-humana» entrelazada con la Naturaleza.

De lo trágico en el *Genji monogatari* (*Historia de Genji*, 1007)

Alfonso J. Falero

Universidad de Salamanca

1

Lo triste forma parte eminente de la poética del *Man'yōshū* (760). Diversos matices nos permiten desplegar el espectro de esta poética: por un lado, la relación entre tristeza y nostalgia. Es la tristeza de la mirada, con un tono altamente contemplativo. Por otro, la tristeza está asociada a lo que llamaríamos la soledad del mundo. Y en otro contexto, una de las percepciones que despierta la conciencia de lo triste es la impermanencia. Es uno de los motivos habituales en las historias de la cultura japonesa, como definición del *pathos* propio de la cultura literaria antigua. Esta conciencia de la impermanencia tendrá repercusiones en la posterior difusión del budismo entre las clases aristocráticas, medias y populares sucesivamente. Dentro de la impermanencia, el destino humano, ser-para-la-muerte (Heidegger), plantea el tema de la muerte del amado, o la separación, como un motivo característico del sentimiento de tristeza. No hallamos sin embargo la tristeza asociada a un amor no correspondido, presente en la China antigua, donde tiene matices trágicos (Pajin, 1998). En Japón habrá que esperar a la aparición de la sentimentalidad del *Genji monogatari* (*Historia de Genji*). La tristeza es una sentimentalidad provocada no sólo por la contemplación de una escena, sino también por el poder de evocación asociado a otros sentidos, como el oído. La tristeza nos aparece asociada en otro poema a la compasión hacia lo efímero y frágil. La tristeza es en todo caso definida como un estado anímico-cognitivo. Por otra parte, la tristeza suele estar en sintonía con el paisaje, de modo que más que un estado anímico privado se trata de un modo de interacción con el medio, una especie de sentimentalidad contextual. El poeta no aclara, en muchos casos, si el origen de esta sentimentalidad está en su interior o proviene de una percepción del mundo externo. La solución frecuentemente estará en la fusión poética de los planos, donde conciencia subjetiva y percepción objetiva se funden en un solo acto de cognición. Finalmente tenemos la expresión *mikoto kashikomu*, que literalmente significa «temer reverencialmente la palabra/voluntad de lo superior», y por ello se puede traducir como «obedecer». Se trata de obediencia ciega a las órdenes de la casa imperial, que trae como consecuencia una experiencia de la tristeza asociada a la condición de sujeto político o vasallo. Compasión (auto-compasión) y temor convergen aquí pero no dan como resultado un salto de la conciencia del poeta hacia lo trágico de la existencia del personaje o por extensión del ser humano.

En la transición a una poética esteticista se entiende la formación de un gusto centrado alrededor del *aware*, no ya de la tristeza, un sentimiento un tanto crudo tal como lo encontramos en la honestidad estética del *Man'yōshū*. El *aware* se va definiendo en un plano estético simbolista, y cargado de esta fuerza simbólica llegará a impregnar de metáforas al mundo del *Genji monogatari*. Dentro de la sección del *Kokinshū* (907) «Poemario de asuntos misceláneos» nos llama la atención el que el Libro XVI lleva el título de «Poemas de aflicción» (哀傷歌).

Estos poemas nos rememoran la estética del *Man'yōshū* por su expresión directa de la pena, algo un tanto excepcional en los demás libros del *Kokinshū*. No obstante se percibe en algunos de ellos la doble lectura y la expresión indirecta y elaborada propia de esta estética. En todo caso, *aware* (compasión) y *kanashi-* (tristeza) convergen aquí también en una misma concepción que heredará la época del *Genji*.

El *Taketori monogatari* (*Cuento del cortador de bambú*, 960) es un relato con valor arquetípico para la constitución del género narrativo en Japón. Así lo reconoce la tradición desde sus inmediatos sucesores en el género del *monogatari*, y recibe su primer homenaje como obra fundacional en el mismo *Genji* (Takagi, 2004; ver traducción del pasaje referente en *idem*: 244). Llama la atención que si el *Edipo* es considerado por algunos críticos el relato fundacional del género policiaco en Europa, la estructura (trama) del *Taketori* contenga también un claro elemento de misterio (enigma)-proceso de búsqueda infructuoso-resolución final como revelación trágica. El *Taketori* centra el relato alrededor de la incompatibilidad de mundos que sin embargo se cruzan y dejan un rastro de dolor como secuela. El relato por antonomasia tiene una cierta estructura trágica y a la vez se incardina en una estética japonesa de la melancolía (*aware*). Esta estética es al mismo tiempo reconocida como un modo de aprehender el mundo, como un estado mental o una vía de cognición, sensible al dolor de la impermanencia de todo vínculo. La interpretación del dolor y su fuente ya presenta un claro tinte budista, como corresponde al momento de la redacción de la versión escrita de esta historia popular. En este constructo estético-cognitivo la herencia de la tristeza (*kanashi-*) como sentimiento poético ya ha sido incorporada plenamente a la estética del *aware*, pues la pérdida del personaje de Kaguyahime es especialmente impactante por su extremada belleza. El emperador como representante del orden terrenal se sume en el profundo dolor que causa la negación de que la belleza resida en un mundo al que no pertenece. De este modo el par belleza-tristeza queda afirmado en el mismo acto constitucional del género narrativo. La belleza, en el contexto confuciano-budista de la estética cortesana, es aquí interpretada como carácter, con un componente de *ethos* palpable. En el destino de Kaguyahime tampoco falta la revelación por los dioses de su infracción punible y el sentido de su existencia terrenal se nos revela a nosotros como expiación, lo cual va más allá de una simple

interpretación budista de tipo etiológico que nos aclara qué pinta un personaje así en un mundo como éste, sino que desde nuestra perspectiva confirma el elemento de *hamartia* propio del nudo trágico. Pero en estricta lógica de la tradición poética el momento culmen de la despedida del emperador exige la composición de un poema, que nos revela el componente de «afecto» indispensable en la estética del *aware*. Finalmente, la lectura de la carta de despedida de Kaguyahime por parte del emperador le supone a éste como personaje de la trama un momento de revelación trágica o *anagnorisis*, que comparte el lector, el cual ha ido reconociendo su propio dolor en el sufrimiento de todos los personajes. Al lector (u oyente) del relato le queda la responsabilidad ética de superar la desesperación junto con los demás personajes y encontrar la paz de espíritu (*sophrosyne*) en una resignación nostálgica, es decir, conducente a una conciencia estética de tipo melancólico. Con ello se nos revela el límite de la conciencia de lo trágico en la tradición narrativa japonesa. El *Taketori* nos proporciona suficientes elementos para identificar los cimientos de una visión de lo trágico, pero ofrece una solución afín a la propia tradición que incorpora, y por ello se inserta en nuestra dominante estética de la melancolía. Esta estética aporta su solución particular como auto-conocimiento y reconocimiento del mundo externo, de forma paralela al modelo trágico europeo.

El género del diario autobiográfico se convierte en un medio de expresión realista del estado de melancolía en el *Kagerō nikki* (*The Gossamer Years*, 974), donde *aware* expresa una sentimentalidad. Como explica D. Keene, «her (de la autora) purpose was not to divert with fantasies but to evoke the sadness and the loneliness of the life actually led by a court lady» (Keene, 1989: 27). Pero la incidencia de *aware* añade a la simple tristeza una profundidad que intensifica fuertemente el estado de conciencia, lo cual permitirá futuros desarrollos conceptuales de esta idea. Esto es quizá de lo que carece sustancialmente el *Kagerō*, en parte debido a que la autora dirige toda su capacidad de compasión a sí misma, y desde esta perspectiva dentro de la estética del *aware* esta obra sólo se incardina en una posición tangencial. No obstante, al convertir el sufrimiento emocional en el centro del diario, la obra adquiere una intensidad que prelude al *Genji* (Keene, 1989). Igualmente, la compasión como componente central del *aware* en el siglo x la hallamos en el *Yamato monogatari* (984. Keene, 1999: 457-459).

Sei Shonagon, en el *Makura no sōshi* (*Libro de la almohada*, 1002) invierte inteligentemente la estética del *aware*. También nos conmueve lo ridículo, lo patético, lo feo. El *aware* queda momentáneamente desprovisto del aura de solemnidad de que lo revestirá la tradición a partir de su consumación en el *Genji*. Es como si Shonagon se adelantara y jugara su ficha en una dirección inesperada.

Shonagon encuentra conmovedora y a la vez extraña la escena que deja a su paso un vendaval. Quizá conmovedora porque el poder de la naturaleza le produce el

asombro de lo numinoso y extraña porque las cosas están fuera de su lugar habitual, el mundo cotidiano se encuentra patas arriba. En todo caso, *aware* y *okashi* resultan ser complementarios, no contradictorios en este caso concreto, convergiendo en la percepción de lo inusual, lo que muestra una *energeia* particular. Aunque Shonagon no desarrolla esta sensación de asombro cuasi-religioso hasta el plano que más tarde reivindicarán autores como Motoori Norinaga (1730-1801) en su definición de *kami* o espíritu numinoso, divino. En la sensación de asombro ante la fuerza sobrehumana del viento nos interesa especialmente el uso de *mono aware*, preludiando el uso que establecerá el *Genji* y su intérprete Norinaga.

2

La tradición establece que el culmen de la estética del *aware* lo debemos buscar en el *Genji monogatari* (*Historia de Genji*, 1007). De partida el mundo de *Genji* está imbuido de melancolía. Por su parte el *aware* aparece extensamente. Ya en el primer capítulo («Kiritsubo») nos aparece en el sentido de que algo despierta nuestra viva compasión.

... el Emperador, lejos de conformarse con este estado de cosas, cuando ella no era ya ni alegre ni poseía la salud de otro tiempo, le aseveraba cada día más su ternura. (「あかずあはれなるもの」に、思ほして).

[...]

... El emperador no podía tolerar las humillaciones de que cada día se hacía víctima a su amante, y por este motivo acondicionó a Dama en el Koroden... (「いとどあはれ」と).

[源氏物語 (1), pp. 13-15; versión de F. Gutiérrez, 1992: 11-14].

[Dama-Emperador]... Yacía allí, tan hermosa y adorable como siempre, pero ahora delgadísima e incapaz de hablarle de su profunda aflicción ni de su pena porque se hallaba en un estado de semiconsciencia... (「いとあはれ」と).

[源氏物語 (1), p. 16; versión de J. Fibla, 2006: 39].

Y, además, se funde con la sentimentalidad de la tristeza.

[Dama]

Este último	<i>kagiri to te</i>	かぎりとして
Camino de despedida	<i>wakaruru michi no</i>	別る道の
Con qué tristeza	<i>kanashiki ni</i>	悲しきに
Ahora el que habría deseado	<i>ika mōshiki wa</i>	いかまほしきは
Es el de la vida	<i>inochi narikeri</i>	命なりけり

[...]

No se puede expresar la *emoción*, más aún en este caso [de Genji], que les embargó ante el duelo y la *tristeza* de tal despedida (かかる別れの悲しからぬはなきわざなるを、まして、あはれにいふかひなし).

[源氏物語 (1), pp. 17-18; versión alternativa en J. Fibla, 2006, pp. 40-41].

[...]

Llegó un heraldo procedente de Palacio y leyó una proclama por medio de la cual Dama pasaba a pertenecer al rango *sammi*. La lectura de este extenso decreto ante el ataúd fue verdaderamente un espectáculo *dramático* (悲しきことなりける).

[源氏物語 (1), p. 18; versión de F. Gutiérrez 1992, pp. 15-16].

[...]

...El afecto *compasivo* que el Emperador le había profesado [a la Dama] (あはれに、情けありし御心を).

[...]

Sin consuelo alguno sumido en la *tristeza*. (せん方なう悲しう思さるるに).

[...]

... Myobu, al llegar con *temor* reverencial, y cruzar el umbral [de la casa de la madre de la Dama], se sintió *conmovida*. (かしこにまかで。。。けはひあはれなり).

[...]

... Las nodrizas, llenas de *tristeza*, no dijeron nada más. (かなしきことは).

[...]

Myobu vio con *compasión* que el Emperador todavía no se había retirado (あはれに見たてまつる).

[源氏物語 (1), pp. 19-25; versión alternativa en J. Fibla, 2006: 41-45].

También en el segundo capítulo («Hahakigi»), el *aware* es el referente de una determinada sentimentalidad:

[caballerizo jefe]—... por ello creo que a uno puede irle muy bien sin necesidad de que ella sea demasiado *sensible*, siempre demasiado delicada con respecto al menor detalle y aficionada en exceso a que la *distraigan*. (「物のあはれ知りすぐし。。。をかしきに進める方。。。」).

[源氏物語 (1), p. 49; versión de J. Fibla, 2006: 62].

El pasaje citado además sirve para contraponer la estética del *aware* y del *okashi* en su diferencia y su complementariedad, pues el *aware* enfatiza la profundidad de

la sensibilidad, mientras que el *okashi* valora el ingenio. Pero ambas formas de la sensibilidad se pueden dar en un mismo temperamento femenino, siendo la feminidad su lugar común y propio (ver H. Shirane en Shirane y Suzuki, 2000).

Por otro lado el *aware* manifiesta el apego, fruto de nuestro deseo, en un contexto problemático, pues es consecuencia natural de un mundo cortesano centrado en el presente, pero consciente de la caducidad de las cosas y de las relaciones. Sobre los personajes se cierne la llamada budista a la vida retirada.

[un marido] De pronto sonrío misteriosamente o *suspira* ostensiblemente, y su esposa, distraída... (「あはれ」とも).

[...]

Ciertas mujeres... un buen día, incapaces de contenerse y dejando tras de sí un poema *desolado* y propio a despertar los más crueles remordimientos, alcanzan, sea un pueblo de montaña, sea una playa abandonada, y en mucho tiempo no será posible hallar sus huellas. (あはれなる歌を詠みおき).

Cuando yo era niño, las damas de honor me contaron estas *tristes* historias. (「いと、あはれに悲しく。。。」).

La emoción de tristeza expresa una profunda sensibilidad:

Y entonces ella, más *triste* y lúgubre que nunca, concluye por ingresar en un monasterio. Su decisión era sincera; no tenía la menor intención de regresar al mundo. Pero el amigo lo sabe y exclama: (あはれ進みぬれば).

¡Pobre alma, lo que debió sufrir para determinarse a esto! (「いで、あな悲し。。。」).

[...]

¡Oh, señora!: ¡qué pena!, ¡qué dolor! (「。。。あはれなりけるものを」).

[...]

Pero si el *karma* de otras vidas vividas pesa lo bastante para contrarrestar esta separación, aún podría recuperarla antes de los últimos votos (宿世).

[...]

En este caso la vida en común se hará imposible si la mujer no está decidida, cueste lo que cueste, a cerrar en adelante los ojos (あはれならめ).

A la sensibilidad de la melancolía se une el componente de «afecto»:

...Ella siempre debería tener tacto... porque de esa manera logrará que él la *aprecie* más. (あはれも勝りぬべし) [versión de J. Fibla 2006: 63].

[...]

El capitán secretario asintió.

—No cabe duda de que cuando un miembro de una pareja sospecha que el otro, alguien por lo demás amado y respetado, le es infiel... (をかしたもあはれとも) [versión de J. Fibla 2006: 64].

[...]

Prosiguió Uma no Kami:

—Cuando yo era joven y era la mía una situación más modesta aún, me aconteció *enamorarme* de una muchacha que, a semejanza de la esposa fiel y activa de la que hace poco he hablado, no era de una singular belleza (「あはれ」と思ふ人侍りき).

[源氏物語 (1) pp. 50-55; versión de F. Gutiérrez, 1992: 36-39].

[...]

[a la mujer]... si cambias de actitud, muy alta será mi *estima*... (「いとあはれ」となむ).

[...]

El caballero jefe [Uma no Kami] recordaba todo esto con *profundo sentimiento* (「いとあはれ」と).

[...]

... La muerte de aquella de quien os he hablado me había dejado muy *apenado*... (あはれながらも).

[...]

... y las hojas de otoño arrastradas por el viento eran en verdad muy *bellas* (「あはれ」と).

[...]

[capitán secretario] — ... cuanto más la conocía tanto más *unido* estaba a ella (「あはれ」と).

[...]

... cuando la *amaba*..., y mi perdurable *sentimiento* hacia ella se echó a perder del todo (「あはれ」と。。。あはれ絶えざりしも).

[...]

[ayudante de ceremonial] —... Ella era muy *buena conmigo* (あはれに).

[...]

El discurso [de una mujer] había sido *impresionante*. (あはれに).

[...]

[caballero jefe] —... un poema del que luego podrías admitir que no está del todo mal... (をかしくも、あはれにもあべかりける事の).

[...]

[Genji] — Lo *lamento* de veras. (あはれのことや).

[...]

[Kii] —...por *desgracia*, siempre ha sido especialmente difícil prever el *destino* de una mujer. (女の宿世は。。。あはれに侍る).

[...]

[Genji]... *fascinado* al pensar que allí debía de ser donde ahora se ocultaba la dama de la que habían hablado. (「。。。あはれや」と).

[...]

... logró extraer de alguna fuente oculta un manantial de tierna elocuencia para *conquistarla* (あはれ知るばかり).

[...]

... las lágrimas de la joven le *conmovieron* (いとあはれなり).

[...]

[Genji] —... Tu insólita *hostilidad* y mis *sentimientos* hacia ti dejarán en mí recuerdos vívidos y serán causa de *asombro* perpetuo (あはれさも).

[...]

¡Qué *lastima*! (あはれのことや).

[...]

... Genji le consideraba mucho más *agradable* que su cruel hermana (あはれに思さるとぞ).

[源氏物語 (1): 56-85; versión de J. Fibla, 2006: 65-85].

En el tercer capítulo («Utsusemi»), el componente de «afecto» que hemos visto en el capítulo anterior se confirma:

... tal era probablemente el motivo de que a Genji le resultara tan *grato*. (あはれなり).

[...]

... la juvenil *inocencia* de la muchacha le *conmovía* de tal manera que... (あはれなれば).

[源氏物語 (1): 95, 102; versión de J. Fibla, 2006: 89, 93].

En el capítulo décimo («Sakaki»), la expresión *mono aware* también enfatiza un *aware* incomparablemente profundo:

[Rokujo]... en consecuencia dejó sus *sentimientos* de lado y tomó la decisión de partir... [Genji] empezaba por fin a enviarle cartas en las que evidenciaba su *afecto* (よろづのあはれを。。。あはれなるさまにて).

[...]

... se sintió embargado por la *melancolía* (いと物あはれなり).

[源氏物語 (1) pp. 357-358; versión de J. Fibla, 2006: 255].

Una variante es *aware naru mono*, que hallamos en el capítulo 12 («Suma»):

... el otoño en semejante lugar era el epítome de la *melancolía* (またなくあはれなるものは).

[源氏物語 (2) p. 41; versión de J. Fibla, 2006: 312. Ver Keene, 1999: 1023].

El *mono no aware* es además esgrimido como argumento que justifica el arte de la narración en el capítulo 25 («Hotaru»):

[Genji]—... Además, entre esas mentiras hay, desde luego, algunas escenas plausiblemente *conmoveras*, contadas de una manera convincente; y, sí, sabemos que son ficciones, pero aun así nos emocionan y hacen que sintamos atracción, sin ninguna razón de peso, hacia la bonita y sufriente heroína. (あはれを見せ).

[源氏物語 (3) p. 48; versión de J. Fibla, 2006: 558. Versión alternativa en Keene, 1999: 49].

En capítulos posteriores aparecen otros aspectos. Por ejemplo, la profundidad de la compasión tiene su reverso en una compasión fingida (*nage no aware*, cap. 34 «Wakana I»). Igualmente, la autora del *Genji* incorpora de la tradición la composición de pasajes donde el componente principal es la sensibilidad estética femenina (cap. 35 «Wakana II»). En el capítulo 40 («Minori») hallamos referencia a otro concepto importante para la última parte de la historia, el de «conversión» (*dōshin*). Y toda la parte final está dominada por el sentimiento de *kanashibi*, de una tristeza profunda (cap. 49 «Yadorigi»).

En suma, el *Genji* recoge la tradición poética y narrativa que denominamos estética de la melancolía de manera consciente, e incluso la funde con la estética cortesana alternativa de lo *okashi*. *Aware* tiene una presencia masiva, y recoge en su vértice todas las ramificaciones semánticas que hemos visto dibujarse desde su misma gestación. En el *Genji* el *aware* además gana densidad y profundidad, preludiviendo en esto caminos que se recorrerán en la poética posterior (Fujiwara no Kinto, 966-1041), y que desembarcará en el concepto estético de *yūgen* (ver Lanzaco, 2003).

De este modo, el *aware* domina toda la estética del *Genji* como sentimentalidad de la melancolía. Los registros de «tristeza», «compasión» y «afecto» como expresiones de nuestra captación de lo bello en un mundo de formas efímeras van a marcar desde el *Genji* un canon estético que llega a nuestros días.

Finalmente, el que se trate de una sensibilidad femenina, pero no exclusivamente de mujer, ha dado lugar a la formación de una hermenéutica nacionalista en el siglo XVIII liderada por Norinaga y su estética del *taoyameburi*. Norinaga es el responsable del retorno al *Genji*. Y es quien eleva al *mono no aware* a una categoría estética y cultural, identificando al *Genji* como su representación literaria suprema. Nuestra percepción actual del valor del *Genji* es heredera de esta tradición hermenéutica.

La percepción del *Genji* como canon de la estética de la melancolía tiene su propia historia europea. Ejemplo insigne de esto es el relato fantástico de M. Yourcenar «Le dernier amour du prince Genghi», que llena un hueco narrativo en el original. En el siguiente pasaje del mismo, melancolía, tristeza y belleza aparecen profundamente asociados en la imaginación de la autora:

Quand elle se fut étendue sur le matelas de feuilles sèches, Genghi vint reprendre son poste mélancolique sur le seuil de la cabane. Il était triste et ne savait même pas si cette jeune femme était belle (Yourcenar, 1963: 69).

Pero la crítica contemporánea ha revisado en gran parte la percepción histórica de la tradición establecida por Norinaga. Así, según J. Konishi (1986), la hermenéutica de Norinaga peca de anacronismo, pues se sostiene sobre postulados del movimiento restauracionista cultural del *kokugaku*, y es insensible a la historia precedente de la lectura del *Genji*. Más aún, Norinaga, como defensor asimismo del restauracionismo shinto, oculta sistemáticamente toda posible contextualización del *Genji* en su entorno histórico budista. Por el contrario, basándose en interpretaciones medievales del *Genji*, Konishi intenta devolver su lectura a un contexto budista. Así, establece que el *Genji* se estructura en tres partes. La primera gira en torno al tema de la «realidad y nuestra percepción clara» de la misma. La segunda añade el tema, que hemos subrayado en algunos pasajes citados anteriormente, del «karma y el sufrimiento predeterminado.» La última parte añade aún un contexto más amplio, al subsumir los anteriores en el tema de la «piedad y la ceguera espiritual» (Konishi, 1986: 333). La profundidad que descubre Norinaga en el *Genji* e identifica con la sensibilidad del *mono no aware* es reinterpretada por Konishi en el sentido de una narrativa que alcanza niveles de lirismo hasta entonces exclusivos de la gran tradición poética del *waka*.

Para Konishi, frente a otras numerosas explicaciones contemporáneas del *Genji*, no se trata de un poema épico centrado sobre la percepción del devenir histórico, sino de una obra trágica, vertebrada en torno a los

conceptos de «destino» o «karma» (*sukuse*) y «conversión» (*dōshin*) [ver Lanzaco 2003]. «Es más propio del destino que traiga, antes que una dicha brillante, una trágica desdicha» (Konishi, 1993: 67). Esa desdicha está en relación directa con los méritos y deméritos acumulados por las acciones de vidas pasadas, pero Konishi argumenta que la conciencia de pecado o infracción (*tsumi* ≅ *hamartia*) no está presente en los personajes. «Más que del pecado en cuanto acción individual, se trata de una conciencia parecida en alguna medida a la del pecado original cristiano» (*ibid.*) Esta perspectiva que aporta Konishi nos devuelve a una comparatística en el *Genji* paralela a la desarrollada por Ricoeur respecto al mito trágico y su proximidad al mito adámico (Ricoeur, 1960). Konishi explica que la profundidad narrativa del *Genji*, que lo eleva a la cúspide del género *monogatari*, se debe a su motivación religiosa. Por ahí se explica la presencia en esta obra de la dialéctica sufrimiento-redención. Esta dialéctica se desarrolla imbricándose a su vez en la de destino-liberación, que es propiamente trágica, y llegan a coincidir. Por tanto, en el plano temático hemos de reconocer que Konishi tiene un gran acierto en este tipo de análisis. Otra cuestión es la propiedad del género *monogatari* para reproducir el mito trágico. En la narrativa del *Genji* hallamos ciertamente otros dos elementos esenciales a éste. Por un lado el «temor», en concreto el horror ante la amenaza de un destino que nos aniquila como seres humanos que sueñan con la libertad.

En verdad lo digno de temer era el destino. Los personajes del *Genji monogatari* siempre están luchando contra un pavoroso destino [...] Lo que los horrorizaba es la sensación de un destino que los condenaba a caer en ese «devenir» (*nariyuki*) (Konishi, 1993: 67).

Y por otra parte la «compasión» ante un destino compartido por todos los personajes que marca su identidad antropológica. En el *aware* se combinan ambos elementos, si bien el segundo es patente y el primero sólo latente. Lo que no hay, siguiendo a Konishi, en el *Genji* es «trama». No hay nudo y desenlace más que en una perspectiva exterior a la estructura del relato. Diríamos que el tema trágico está planteado pero no resuelto. Aunque nos quedamos con la distancia estética que nos aporta su magnánima representación.

Pero la historia de la recepción del *mono no aware* de Norinaga es larga. Ya en el padre del llamado segundo *kokugaku*, Origuchi Shinobu (1887-1953), más meticuloso en sus análisis filológicos que Norinaga, encontramos la siguiente objeción:

La comprensión, compasión (*dōjō*), armonización con los sentimientos humanos (*ninjō*) aparecen con liberalidad en el *Genji* y en otros *monogatari*, y se nos explica hasta qué punto ello hace pensar en la riqueza de la vida de los habitantes de la era imperial tardía, pero el término denominado *mono no aware* pienso que tiene un ámbito más estrecho (Tsushiro, 1995: 164).

En Norinaga se convierte evidentemente en un concepto comodín. Sin embargo la recepción positiva y fiel al pensamiento del viejo maestro tiene sus ilustres representantes entre los que destaca Kobayashi Hideo (1902-1983), quien dedicó un voluminoso ensayo a la figura del erudito hermeneuta (Tsushiro, 1995; Kobayashi, 1977).

Por su parte, D. Keene (1999) sale al paso de las interpretaciones confucianistas o budistas del *Genji* y propone restaurar la validez de la línea interpretativa de Norinaga. Es especialmente crítico de las interpretaciones que proceden de la tradición del clero budista medieval que valoraron al *Genji* como una exposición de la doctrina de la Ley de carácter didáctico (*hōben*), adaptada al aspirante lego a seguir el camino. En última instancia lo que hace al *Genji* ser lo que es es su vocación estrictamente literaria, tal como aparece explícitamente en los pasajes del capítulo 25 («Hotaru») citados anteriormente. Si seguimos la línea de Keene, el concepto clave para entender la obra es, con Norinaga, el *mono no aware*.

En el *mono no aware* además autores como H. Shirane (2000) descubren una fuerza particular que denominan «expresionismo catártico», que procede según éstos de la propia tradición poética. Con ello confirman el contexto trágico de tal concepto, en la medida en que, según venimos viendo, el *mono no aware* ha de entenderse como una patética con expresión a la vez literaria y cognitiva. La práctica de la «compasión» dirigida no sólo hacia las experiencias de otras personas, sino como una técnica alternativa a la meditación budista de aprehensión del mundo, desemboca en experiencias estéticas y cognitivas de catarsis. Por otra parte el componente emocional del *aware* hace a este concepto inadecuado para teorías racionalizadoras o éticas, las que entienden lo literario como instrumento de expresión de una verdad meta-literaria. Esa incapacidad de transparencia de lo trágico se transforma en el *aware* en una transparencia emocional entre el yo y el objeto, que resuelve el nudo trágico mediante un desplazamiento hacia el terreno de la empatía osmótica. El destino y su fuerza aciaga, al menos en el plano estético-afectivo quedan reducidos e incorporados a una sentimentalidad expansiva y omni-abarcante. Con ello se alcanza una forma particular cercana al *pathos* trágico, que tiene en común con éste una especial renuencia a traducirse a la virtud luminosa del *logos*. Pero por diferencia, la ceguera trágica aquí es una forma de iluminación natural, distinta de la iluminación intelectual budista.

Otro elemento capital en el destino trágico es la muerte. El esteticismo *aware* la contempla como parte imprescindible de sí mismo. Sin embargo está revestida de una cierta ambigüedad. Como ruptura del hilo de la vida y los lazos afectivos que nos unen a un ser humano, tiene algo de pérdida inconsolable, tal como hemos visto en numerosos pasajes del *Genji* citados. Pero por otra parte en cuanto consumación de un destino que la predetermina en nosotros es parte natural del curso de los acontecimientos del mundo. Esta ambivalencia nunca se resuelve.

La muerte es a la vez natural y anti-natural. Sólo un exceso de esteticismo la convierte a ella misma en solución, como se da en las novelísticas de Kawabata y Mishima, herederas de la tradición del *aware* (ver Lanzaco, 2003). La estética del *mono no aware* explica también para muchos intérpretes el sentimiento de «compasión» hacia el héroe trágico caracterizado en el caso arquetípico de Yamato Takeru. A esto se une el componente de «resignación» (Lanzaco, 2003). Igual que Sófocles y los maestros de la tragedia griega invitan al espectador a enfrentar el destino trágico con sabiduría y modestia (*phronesis, sophrosyne*), la estética del *aware* invita al lector a enfrentarse a la desesperación, como los personajes del *Genji*, abrazando el camino de la Ley (*dōshin*), o como sugerirán los estetas desde Norinaga, naturalizando el *aware* y desposeyéndolo de su carácter de conciencia trágica. Frente a ésta, la solución esteticista se hallará en leer el destino trágico del ser humano en su aplastante belleza. Como explica F. Lanzaco parafraseando a M. Ueda y a Norinaga, «el fango impuro de las relaciones amorosas e impenitentes de *Genji* se describen no con el fin de ser admirados por sí mismos, sino con el objetivo de desarrollar la hermosa flor de la sensibilidad de la *tristeza bella* de la existencia humana» (Lanzaco, 2003: 61. *Cursiva añadida*).

3

La búsqueda de las raíces de la conciencia de lo trágico en la historia literaria japonesa nos ha llevado a descubrir una tópica, pero no un género. En efecto, en la historia cultural japonesa, como en otras culturas, el tema universal del orden cósmico frente a la fragilidad del ser humano como agente da como resultado la conciencia de ruptura o infracción asociada a una lacra en nuestra capacidad de entender. Los textos primitivos testimonian la solución ritual comunitaria a la incertidumbre que sobreviene de tal conciencia agónica. Se hace por tanto necesaria la figura trágica de la víctima propiciatoria, que introduce el dilema del agente infractor = paciente sufridor, pero el chivo expiatorio es una figura simbólica que en muchos casos es inocente, conllevando por consiguiente el dilema asociado de inocente = víctima o inocente = culpable. En esencia se dan aquí las raíces del juego lingüístico de lo trágico. Pero la historia literaria posterior va a desarrollar sólo uno de los aspectos de este lenguaje, de un modo incluso hiperbólico, frente a atisbos parciales de la trama trágica en su plena extensión, tal cual se vislumbra en el *Taketori monogatari*. Se impone por el contrario la tópica de la estética de la melancolía. Por otra parte, el aspecto comunitario que tiene en la Grecia clásica el ámbito dramático y escénico no se desarrolla en la historia japonesa, y si bien hallamos elementos trágicos o pre-trágicos en todos los géneros literarios cultivados, no se da un género especialmente afín a lo trágico. La estética de la melancolía se impone desde el género literario dominante en los círculos estéticos, la poética, e impregna los

géneros que se desarrollan en su periferia, como es el narrativo. La eclosión del gran relato, o ciclo de relatos, con su cúspide en el *Genji monogatari* contribuye a consolidar la estética tradicional y a hacer del *aware* la clave de toda una sentimentalidad literaria y cultural. En este *aware* hemos descubierto la confluencia de la tradición poética y su sentimentalismo con un imaginario cultural de tono marcadamente budista. Los temas trágicos por excelencia, el destino (*karma*), el carácter (*pasiones*), el temor (*osore*), el sufrimiento (*tristeza*) y sobre todo la compasión (*aware = jihi*) configuran un universo budista paralelo al trágico de la tradición europea. Pero falta la trama trágica. El dilema queda básicamente irresuelto. La escolástica hermenéutica de la escuela de Norinaga desnaturalizará la proximidad del *aware* a la conciencia de lo trágico, releyendo el *Genji* y transformando un concepto agónico en un concepto estético, y viendo en el problema (la *melancolía*) la solución (*conocimiento emocional = mono no aware*).

El *aware* es fundamentalmente pasivo, es un padecer el mundo, un alma que se deja impregnar por la caducidad y refleja fielmente su asimetría con la proyección del deseo. Con ello tenemos uno de los elementos de la «gramática trágica» de Kenneth Burke (1945). En su breve exposición de la «Dialéctica de la tragedia» identifica tres elementos que hacen de tríada dialéctica: *poiemata, pathemata* y *mathemata*, entendidos como «acción», «pasión» y «conocimiento experiencial.» El héroe trágico es ante todo un agente, lo cual da pie a la resistencia por parte del mundo externo, a su propia negación, que le lleva a sufrir las consecuencias de la misma, y de ese modo se convierte en paciente, sobre el cual recae la acción (nótese el paralelismo con el concepto indo-budista de *karma*), y el resultado del padecer es el aprender. El héroe trágico sigue el camino del conocimiento al repetir cíclicamente este proceso. Se trata de una formulación del esquema latente del ritual de iniciación que hemos detectado en las raíces pre-trágicas con carácter universal. Entendemos que este modelo cognitivo es correcto siempre que no se convierta en una vía esotérica de conocimiento, pues el héroe trágico alcanza la visión trágica, pero ésta no le revela una verdad última o una Ley cósmica con la que entender positivamente su sufrimiento. Alcanza conciencia pero no ciencia. Lo que aquí nos interesa es comprobar cómo la estética de la melancolía ha centrado el dilema trágico exclusivamente sobre la antítesis del padecer, *mono no aware* es padecer, percibir simpatéticamente y compartir el destino de las cosas y de los seres sin distinción (naturaleza = conciencia). Pero también *mono no aware* es un percibir el devenir del mundo en su epocalidad. Las profecías budistas habían anunciado el comienzo del fin con el cambio de milenio. Qué duda cabe de que en los personajes del *Genji* pesa la ceguera propia de la «edad sombría», el *Kali Yuga* (Guénon, 1958), no siendo el *aware* más que un pequeño consuelo, una débil luz como la de las antorchas que iluminan los encuentros de *Genji*, en un mundo de sombras.

Es de destacar que el *aware* no es una categoría epistemológica del sujeto frente al mundo. La conciencia trágica tampoco lo es. No coincidimos en esto con Eugenio Trías (1974), quien ve en el concepto de sujeto las raíces de la experiencia trágica. Pues la escisión que se introduce con Sócrates y los sofistas no es la escisión trágica. Al contrario, la hipótesis del sujeto y su posición central en el edificio del conocimiento es precisamente la solución del *logos* frente al *mythos* trágico. Una solución a su vez devenida en aporía irresoluble, pero lo trágico no procede del conocimiento activo y operativo sobre las cosas, sino del conocimiento pasivo y receptivo de las cosas (*mono no aware*). La acción no produce conocimiento sino ceguera, y el paso del túnel de la ceguera alumbra algún tipo de revelación que no es necesariamente liberadora. La conciencia trágica no se ha emancipado del mito que la gesta, sino que opera dentro de ese contexto. En el *Genji* el *aware* no nos da un conocimiento emancipador, no nos hace señores del mundo, pero sí nos lo alumbra desde una perspectiva mito-poiética. No estamos identificando de manera simple al concepto de *aware* con la conciencia de lo trágico, desde el punto de vista tópico el *aware* hemos visto que funciona igualmente como conciencia de afecto humano, ternura y de goce estético ante la belleza de un entorno natural. Es, por tanto, una conciencia difusa y múltiple. Lo que lo acerca al contexto trágico es su funcionalidad como conciencia agónica, su empatía con el devenir, su debilidad frente al sufrimiento, la ausencia de ambición intelectual, de voluntad de saber, su incapacidad de resolver nuestras dudas. Si como afirma E. Trías, «en la verdadera tragedia no hay fin, porque tampoco hay principio, no hay retorno, porque tampoco hay punto de partida, no hay meta, porque tampoco hay origen, no hay tierra prometida, porque tampoco hay paraíso perdido» (Trías, 1974: 87), entonces el mundo cíclico dibujado por Murasaki en el *Genji* es muy próximo al contexto trágico.

Pero ¿es descifrable el enigma que envuelve lo trágico o no lo es? La respuesta simple es que en eso consiste la *anagnorisis*, sea en el contexto griego, sea en el budista del *Genji*. Pero más allá del enigma y su doble función como por un lado un elemento más que puede formar parte explícita de la trama, y por otro un simbolismo claro o difuso que refiere a una realidad meta-representada, la tragedia como escenificación de lo trágico está ella misma escrita en clave. Esta clave se nos revela si examinamos su estructura. Es lo que ensaya Lévi-Strauss en las páginas finales de *La alfarera celosa* (1985), donde toma como arquetipo de tragedia al *Edipo rey* y lo contrasta con una comedia de suspense francesa contemporánea, hallando que ambas tienen la misma estructura. Esto no es de extrañar si asumimos la teoría levistraussiana sobre el pensamiento mítico. En efecto,

Siguiendo pues su ejemplo y fiel a las enseñanzas del pensamiento mítico he podido confrontar géneros que competen a la tragedia o a la comedia y que ponen en escena héroes legendarios o personajes de vodevil: cada uno a su manera proporciona casillas que permiten descifrar mensajes que

ninguno por separado hubiera podido reconstituir (Lévi-Strauss, 1985: 181).

Pero esto mismo, reconoce Lévi-Strauss, es lo que ocurre con el problema general de la significación, que es el resultado de la combinación de determinados componentes en una estructura que los determina y de este modo se alcanza un significado. La tragedia resulta ser entonces un caso particular del problema general de la significación. El problema es que el rechazo de Lévi-Strauss a entender la tragedia a partir del elemento emocional, del *pathos* trágico, le lleva en la herencia del racionalismo aristotélico a señalar la *trama* como lo propio de la tragedia, y a perseguir una formalización del problema trágico acorde con la lógica estructural. El resultado es que entre *Edipo rey* y la comedia francesa seleccionada como ejemplo no se da ninguna diferencia sustancial en esta perspectiva, y entonces lo trágico y lo cómico resultan intercambiables. En efecto se trata de una cuestión de perspectiva, no de tópica. No hay pues un tema exclusivo de la tragedia, que no pueda desembocar en un argumento de comedia. Es el artista quien nos hace reír o llorar. El malentendido, fruto de la inadecuación entre emisión y recepción de un mensaje por intervención de un contexto ambiguo, no suficientemente definido, es causa de los mayores desastres trágicos así como de las más hilarantes situaciones. Entonces lo propiamente trágico no es ni una tópica ni una estructura, sino una perspectiva. Hágase el ensayo sugerido en estas páginas a modo de juego de lenguaje, de leer el *Genji* en clave trágica. Hasta el presente esta lectura no se ha hecho sencillamente porque el contexto de producción (emisión) del *Genji* y la tradición que lo ha interpretado (recepción) no han sido definidas como trágicas. El contexto ha excluido tal lectura. Pero si adoptamos aquí como clave de lectura los conceptos aportados por Konishi de *sukuse* y *dōshin*, y los combinamos con la ortodoxia del (*mono no*) *aware*, resulta que tal lectura, salvando las distancias culturales de cualquier modelo de lo trágico que asumamos como premisa, es posible y coherente. Tenemos por primera vez a un *Genji* trágico, además de muchas otras cosas. Se nos abre aquí un espacio de interpretación que nos libera tanto de los análisis temáticos a la búsqueda del grial trágico (destino vs. libertad, infracción y castigo, etc.), así como del racionalismo estructuralista, pues la *anagnorisis* hemos visto cómo resuelve el enigma en su función primera, como parte de la trama, pero deja intacta la gran interrogante trágica, que no es el qué o quién, sino el por qué. Esta interrogante es la que está en relación directa con el terror trágico y la compasión. ¿Cómo puede haber culpa cuando no hay pecado, por qué es necesaria la expiación?

Con esto nos aproximamos a una definición de lo trágico de validez trans-cultural. El contexto comunicativo genera fallos debidos a la opacidad y la asimetría del medio lingüístico, el propiamente humano. Lo que ocurre es que esa falibilidad de la comunicación tiene un doble signo. La apertura de la significación y su mayor complejidad es

conditio sine qua non para el desarrollo humano. La misma fuente que genera opacidad es la que genera el misterio último de toda significación que hace al lenguaje apuntar siempre fuera de sí, y deja un espacio ontológico abierto. No es difícil imaginar un mundo lingüísticamente homogéneo, es una de nuestras distopías: un mundo cerrado, dominado por un único sistema, donde se emiten mensajes claros que son obedecidos maquinalmente, un mundo feliz. Y por otro lado la ambigüedad, que genera condiciones asimétricas de intercambio, pertenece a la misma apertura mental y complejidad neuronal que la inteligencia transversal, que opera por desplazamiento, inversión, sustitución, y toda una serie de mecanismos dados al pensamiento simbólico, que están en la base de la construcción de la metáfora, y que constituyen la gran revolución cognitiva del *Homo sapiens*. La asimetría tiene que ver con la bi-lógica (Nakazawa, 2006). Mediante las operaciones de ésta, elementos dispares en origen quedan asociados al fusionarse sus respectivos contextos de significación. Las paradojas trágicas: víctima-verdugo, condenación-salvación, rey-mendigo, ceguera-conocimiento, derrota-victoria, y en el *Genji* consumación-perdición, tristeza-belleza, pertenecen a esta bi-lógica que contrasta con las filosofías del logos y del mesianismo budista. Por tanto, la condición lingüística que genera objetivamente los malentendidos y en última instancia la transgresión de consecuencias trágicas, es la misma que nos abre al desarrollo del lenguaje en contextos más complejos y ricos. Lo trágico debe ser entonces la mirada que percibe esta ambivalencia de todo logro que conlleva su riesgo paralelo. A más ambición (*hybris*) mayor riesgo. Es una mirada sabia pero no iluminista. En nuestra lectura trágica del *Genji* diríamos que Murasaki, como hemos visto en la interpretación de Keene, no tiene en mente un plan moralista, didacticista, ni expone una receta filosófica de ningún tipo. El drama de *Genji* y su mundo se nos expone en toda su complejidad, y el género del *monogatari* es en este momento la única vía literaria de transmitir una sabiduría femenina sin pretensiones de escolasticismo.

En el Japón clásico no hay tragedia, pero hemos hallado las raíces de lo trágico en una cultura no europea, y por tanto no constreñida a los límites de interpretación de nuestra propia tradición. Quizá no exista un modelo universal de lo trágico y debamos conformarnos con múltiples variaciones de un motivo, pero si la experiencia de lo trágico afecta a nuestra condición humana de manera inexcusable, como afirma Karatani, entonces no nos queda otra opción que la recorrida en estas páginas, bucear en busca de claves y formas de reconocimiento de lo trágico en la tradición literaria. Estimamos que al menos lo trágico ha quedado pre-dibujado en los textos analizados en este ensayo. Queda por examinar si la eclosión del drama en los siglos subsiguientes da por resultado la materialización de los componentes estudiados en una forma literaria afín a lo trágico japonés. Nuestro recorrido por las raíces de lo trágico en el Japón clásico ha culminado en

nuestra propuesta de lectura del *Genji monogatari*, cúspide de la tradición del *aware*. No hemos pretendido establecer con ello una novedosa interpretación de la obra, sino mostrar cómo lo trágico funciona como perspectiva, más allá de su orientación temática y estructural.

Referencias

- ARISTÓTELES (c. 334-333), *Poética*. Madrid: Aguilar, 1979.
- AUSTIN, John L. (1962), *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1971.
- BURKE, Kenneth (1945), *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- CABEZA, José M.^a, *El espíritu de la tragedia*. Sevilla: Cabeza Láinez, 1997.
- *Cantares de Ise: Ise monogatari* (versión de A. Cabezas). Madrid: Hiperión, 1988.
- *(El) cuento del cortador de bambú* (versión de K. Takagi) Madrid: Cátedra, 2004.
- FALERO, Alfonso J. (1994), P. リクールによる悪の象徴学と神道, tesina de master. Tokyo: Universidad Kokugakuin.
- 『風土記』日本古典文学大系 岩波書店, 1957.
- カトリックと神道における罪理解の比較研究, tesis doctoral. Tokyo: Universidad Kokugakuin, 1997.
- «Tsumi: A Comparative Approach to the Shinto View of Man», en RODAO y LÓPEZ (eds.), *El Japón contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú, 2006.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *El círculo de la sabiduría*, 2 vols. Madrid: Siruela, 1998.
- *(The) Gossamer Years: The Diary of a Noblewoman of Heian Japan* (versión de E. Seidensticker). Boston: Tuttle, 1964.
- GUÉNON, René (1958), *El rey del mundo*. Barcelona: Paidós 2003.
- 『伊勢物語』渡辺実校注 新潮日本古典集成、新潮社, 1976.
- JAEGER, Werner (1942), *Paideia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- 柄谷行人『言葉と悲劇』講談社学術文庫, 1993.
- KARATANI, Kojin (1991), *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham: Duke University Press, 1993.
- KEENE, Donald, *Seeds in the Heart: A History of Japanese Literature*, vol. 1. New York: Columbia University Press, 1999.
- *Travelers of a Hundred Ages*. New York: Henry Holt, 1989.
- «Introduction» a *Four Major Plays of Chikamatsu*, 1-38, 1961.
- KITANO, Masahiro (2003), «Mythos and Epeisodion in the Poetics of Aristotle» *Bigaku (Aesthetics)* Edited by the Japanese Society for Aesthetics n.º 212 (vol. 53-4, Spring, 2003).
- 小林秀雄『本居宣長』(上下)新潮文庫 1977.

- 『古事記祝詞』日本古典文學大系 岩波書店 (1958), 1991.
- KOJIKI (versión de D. Philippi). University of Tokyo Press, 1968.
- 『古今和歌集』佐伯梅友校注 岩波文庫 (1981), 1997.
- KOKINSHUU, *Colección de poemas japoneses antiguos y modernos* (versión de C. Rubio 2005). Madrid: Hiperión, 2005.
- 小西甚一『日本文学史』講談社学術文庫, 1993.
- KONISHI, Jin'ichi (1986). *A History of Japanese Literature* (vol. Two: The Early Middle Ages). Princeton University Press.
- 久米博『象徴の解釈学』新曜社, 1978.
- LANZACO SALAFRANCA, Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955), *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, 1988.
- (1985), *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós, 1986.
- M. LUCAS, José «Introducción» a Sófocles, *Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Madrid: Alianza.
- 『万葉集』(上・中・下) 桜井満訳注 旺文社、, 1988.
- MANIOSHU, *Colección para diez mil generaciones* (versión de A. Cabezas). Madrid: Hiperión, 1980.
- MORRIS, Ivan *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan*. New York, 1975.
- 紫式部『源氏物語』(1-6) 山岸徳平校注、岩波文庫, 1965.
- MURASAKI, Shikibu (1007) *La historia de Genji* (versión de J. Fíbla) Girona: Aralanta, 2006.
- Shikibu (1007), *Genji monogatari (Romance de Genji)* [versión de F. Gutiérrez] Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1992.
- 中沢新一『芸術人類学』みすず書房, 2006.
- NAUMANN, Nelly (1996), *Antiguos mitos japoneses*. Barcelona: Herder, 1999.
- 『日本書紀』(上・下) 日本古典文學大系・岩波書店、(1967), 1990.
- NIHONGI, *Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697* (versión de W. G. Aston 1896). Tokyo: Tuttle 1972.
- NORITO, *A Translation of the Ancient Japanese Ritual Prayers* (versión de D. Philippi). Princeton University Press, 1990.
- ORSI PORTALO, Rocío «Tragedia y reflexión: Algunas observaciones sobre *Antígona*», en *Azafea*, vol. 7, 2005, pp. 149-158.
- PAJIN, Dushan *Another Land, Another Sky: Philosophy of Chinese and Japanese Art*. Belgrade: BMG, 1998.
- RICOEUR, Paul (1980), *Tiempo y narración: I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Cristiandad, 1987.
- (1967), «Interprétation du mythe de la peine», en *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, pp. 348-372.
- (1960) *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1982.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa P. «Apología de lo agórico: Para una construcción ético-política de la diferencia» en *Azafea*, vol. 7, 2005, pp. 197-203.
- SAMARANCH, Francisco de P. (1972), «Introducción» a Aristóteles, *Poética*. Madrid: Aguilar, 1979, pp. 9-56.
- 清少納言『枕草子』池田亀鑑校訂 岩波文庫, 1962.
- SEI, Shonagon (1002), *El libro de la almohada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- SHIRANE and SUZUKI (eds.), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Stanford University Press, 2000.
- SÓFOCLES (s. v) *Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Madrid: Alianza 1988.
- 『竹取物語』阪倉篤義校訂 岩波文庫, 1970.
- TRÍAS, Eugenio (1974), *Drama e identidad*. Barcelona: Destino 2002.
- 津城寛文『日本の深層文化序説』玉川大学出版部, 1995.
- UEDA. Makoto (1967), *Literary and Art Theories in Japan*. The University of Michigan, 1991.
- YOURCENAR. Marguerite (1980), «La nobleza del fracaso» en *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara 1999: 79-94.
- (1937), «Le dernier amour du prince Genghi» en *Nouvelles Orientales*. Paris: Gallimard, 1963: 59-75.
- ZAMBRANO. María (1983), *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori, 1989.

NOTAS

¹ En esto no cabe duda de que late la cuestión del canon japonés. Véase SHIRANE/SUZUKI (eds.), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Stanford University Press, 2000. La cuestión del *Genji*, igual que ocurre con el *Quijote*, va más allá de su propio interés literario, y configura para muchos un arquetipo cultural que se presta a discusión respecto a su significado. Es por ello que hasta el presente se suceden sin descanso las teorías interpretativas desde todos los campos. El Nobel K. Oe ha reivindicado la contribución fundamental de ambas obras a los humanismos respectivos, japonés e hispano. Ver Kenzaburo, Oe (1997), «A New Definition of Humanism: Center and Periphery», en RODAO y SANTOS (eds.), *El Japón contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

² Se trata de una clave que nos sirve para interpretar la tradición de la narrativa o *monogatari* desde los *Cantares de Ise* (945). Véase el pasaje: «¿Qué habré hecho (*kanashiki koto*) en mis otras vidas (*sukuse*) para que en ésta no pueda servir a tal señor...? (cantar n.º 65. Versión de CABEZAS, 1988, p. 95. Versión original en *Ise monogatari*, 1976, p. 79).

³ Una versión ilustrada de la contribución de J. M. Cabeza y una versión extendida de la contribución de A. J. Falero se encuentran en la edición digital de esta revista.

⁴ ¿Por qué razón no puede ser el nombre de las personas sagrado para ellas mismas? Por una parte, ¿no es acaso el instrumento más importante que recibirá? Y por otro lado, ¿no es como un amuleto que llevará consigo desde su nacimiento? Trad. del Autor.

⁵ De aquí derivan también Jīngjù 京剧 y Gējù 歌剧, la ópera de Beijing y la ópera china respectivamente, aunque esto sería materia de otro artículo.

⁶ A. J. FALERO, 1998.

⁷ Sin embargo, el carácter de Nō es en realidad el verbo poder *neng* en chino y se traduce por «potencial» o «capacidad» en japonés.

⁸ Okakura Kakuzo, pintor taoísta en *The Ideals of the East*.

⁹ Una de estas acciones según *Kojiki* consistía en haber arrojado la piel de un caballo sagrado sobre las damas de la corte de Amaterasu mientras éstas tejían, provocando que la más joven se hiriese con la lanzadera en el sexo.

¹⁰ La cuerda con la que Amaterasu es retenida se ha transformado en el venerable Shimenawa 注連縄 de los santuarios Shinto.

¹¹ «Voll verdienst doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde#».

¹² No sin razón pues este Parsifal de Wagner representa al Buddha, como también indica Nietzsche en «El nacimiento de la Tragedia» (*Die Geburt der Tragödie*, 1878).

¹³ Sin embargo, la frase «todo lo bello es extraño» se suele atribuir a Edgar Allan Poe.

¹⁴ 文明の高さは、皮膚の清潔度に比例しているという。人間に、もしか魂があるとすれば、おそらく皮膚に宿っているにちがいない。

¹⁵ El fragmento comienza por: 芸術というのは巨大な夕焼です。一時代のすべての佳いものの燔祭です。さしも永いあいだつづいた白昼の理性も、夕焼のあの無意味な色彩の濫費によって台無しにされ、永久につづくと思われた歴史も、突然自分の終末に気づかされる。美がみんなの目の前に立ちふさがって、あらゆる人間的営為を徒爾にしてしまうのです。あの夕焼の花やかさ、夕焼雲のきちがいじみた奔逸を見ては、{よりよい未来}などというたわごとも忽ち色褪せてしまいます。現前するものがすべてであり、空気は色彩の毒に充ちています。何がはじまつたのか？何ものはじまりはしない。ただ、終わるだけです。

¹⁶ Henry MILLER, *Reflections on the Death of Mishima*.

¹⁷ De hecho la palabra «posibilidad» en japonés (*KaNōsei*) 可能性 contiene ese mismo carácter 能, que en chino es el verbo «poder» (*Neng*).

¹⁸ Este carácter representa originalmente a un hombre agitando su manto.

