



PITARCH FERNÁNDEZ, PAU (2020) *NUEVAS APROXIMACIONES A LA LITERATURA JAPONESA*, BARCELONA, EDICIONES BELLATERRA

Miguel Nieto Nuño
Universidad de Sevilla (España)

El volumen, editado por el profesor Pitarch, recoge diez estudios debidos a especialistas del mundo hispánico altamente cualificados, que invitan al lector a transitar por distintas épocas de la tradición literaria nipona. Véase el índice: *Los comienzos de la autoría literaria en Japón* (1); “Kageroo nikki” y “Sarashina nikki”: *políticas de la identidad* (2); *La poesía “waka” como práctica social en los períodos Heian y Kamakura* (3); *La choza como cobijo de la identidad en “Oku no hosomichi” de Bashoo* (4); “Los recuerdos de mi vida”: *una mirada hacia la literatura ainu* (5); *El yo desubicado: la narrativa de Ishikawa Jun en el contexto literario de su novela “Kajin”* (Beldad, 1935) (6); *Parodia y crítica social en la obra literaria de Tsuitsui Yasutaka* (7); *La influencia de México en la literatura de Ooe Kenzaburoo* (8); *Lo inusual en algunos relatos de Kawakami Hiromi: una nueva modalidad de la literatura de lo insólito en Japón* (9); *Voces de mujeres en la literatura japonesa: historias del cuerpo femenino* (10)

A diferencia de otras publicaciones desde el florecimiento de la niponología en España, cuyos objetivos se ceñían a acercar al público hispano el conocimiento de la tradición literaria japonesa, el profesor Pitach presenta este volumen como intento de sumarse a las corrientes imperantes en la crítica académica del presente. Para ello repasa objetivos, métodos y resultados que los estudios nativos persiguieron, desde la época Tokugawa hasta nuestros días. Y de la actualidad académica distingue dos corrientes: la que examina la historia literaria desde campos interdisciplinares y transversales, refiriéndose a la *Historia de la literatura japonesa (Nihon bungakushi)* de Komine Kazuaki; y la que comprende dicha historia en el radio de influencia de la escritura sinítica, cuyo ejemplo más señalado es la *Historia de la literatura japonesa (Nihon “bun” gakushi)* de Koono Kimiko.

Obedece, pues, este volumen a un empeño tan novedoso como intencionado, que pretende rescatar del provincianismo de la lengua española los estudios orientales, y que se desgrana en los siguientes contenidos:

En el primer capítulo el profesor Torquil Duthie rastrea ya el concepto de autoría en las primeras obras japonesas tenidas como literarias:

el *Kojiki* (712), el *Nihon Shoki* (720), el *Man'yooshuu*, y los registros provinciales llamados *fudoki*. En ellos ya se constata el término de *sakusha*, que ha llegado a nuestros días con el valor de indicar la autoría de una obra. Pero este concepto no es originario de Japón, sino que, como la escritura y la misma importancia que se concede a la literatura en la construcción del Estado, sostiene el autor que procede de China. Y hacia China se desplaza el interés del estudio, después de un brevísimo examen de la función que históricamente se ha concedido al concepto de autor en Occidente, para servirle de ello como parangón. La primera acepción de autor se halla en el *Libro de Han (Han shu)* donde sirve para clasificar registros, pronunciar la autoridad del texto y señalar su procedencia. Así ha de entenderse la atribución de los *Cantos de Chu (Chuci)* a Qu Yuan, de cuya directa autoría solo se tiene cierta seguridad en el *Lisao*. Con un concepto más próximo al actual de autoría se refiere el mismo libro a Xima Xiangru. En la época de Cao Pi la autoría literaria se pondera por su servicio al regimiento del Estado, y a la procura de inmortalidad para el nombre del autor, idea que persiste en el *Wenxin Diaolong*, al hacer de la autoría necesidad para el cumplimiento de ritos y burocracias. Es por eso que el concepto de autoría en China no se puede desvincular de la profesión de letrado, como se advierte en la cita del *Sui Shu* que el estudio aporta y no aprovecha. Asociar al concepto contemporáneo de creación el de autoría en el mundo clásico chino debería exigir mayor cuidado. Entiéndase como se entienda, el concepto de autoría viajó desde el continente hasta Japón a la vez que la escritura. Y como resultado natural de la escritura pasó a convertirse en instrumento de poder político. Es lo que se desprende de la exposición de Duthie, que vincula la autoría poética a la misma figura del Emperador, apoyándose en el prefacio del *Kaifuusoo (Antología de estilos de antaño)*, hacia el año de 751). Bien cierto y sabido es que la tradición literaria en lengua nipona ha preferido siempre la leyenda que señala al dios Susanoo como primer poeta y forjador de la primera forma poética, transmitida de época en época. En todo caso, seamos proclives a la historia o al mito, la poesía en su origen descende de la cúspide social y se derrama por sus círculos más próximos, los que frecuentan el palacio imperial. La poesía que emana de esa élite aristocrática tiene por cometido, precisamente, prestigiar dicho poder. Aun así, entre los nombres de los poderosos se desliza el de Kakinomoto no Hitomaro, de rango social desconocido, pero cuyo talento poético le procuró lugar en la antología del *Man'yooshuu* con nombre propio y como referencia canónica. Tal vez sea a éste a quien haya que considerar como el proto-poeta japonés en lengua vernácula.

El estudio de Iris Tomé sobre los diarios femeninos de la era Heian modifica la lectura que de ellos se ha venido haciendo, y nos induce a to-

mar con precaución el término genérico de Diario con que han sido traducidos al español. Tan intimistas como presumíamos no los presenta la profesora Tomé, al menos los analizados: el *Kageroo nikki*, y el *Sarashina nikki*. Y no lo son porque estos diarios fueron compuestos con la intención de procurar prestigio social, por lo que la confesión intimista se transforma en una escritura proyectada hacia lectores de nivel aristocrático. De los análisis de la autora se desprende que puede haber mucho fingimiento de la intimidad y mucha construcción de personaje. Ambos diarios se aproximan al canon narrativo que establece el *Genji monogatari*. En los gineceos, a la sombra de los poderosos, el pulso cotidiano del mundo femenino se enriquece de ficción, construida en el habla corriente. De este modo, la idea del diario se relaciona con otros géneros del *kana*, como el *shuu* y el *monogatari*. De un género a otro, los diarios desplazan el protagonismo centrado en la figura del esposo hacia la intimidad de la escritora, que se apoya en códigos literarios preexistentes. La escritura femenina desemboca así en un ajustado equilibrio entre la superioridad socialmente impuesta del varón, y el protagonismo de la mujer adquirido por derecho de escritura.

El estudio de Ariel Stilerman se centra en la poesía tradicional, *waka*, examinada como práctica social en tres momentos de su evolución: primero en su función de establecer una comunicación elevada acorde con los círculos aristocráticos de la corte; derivada de su extensión de uso como recurso social surge, en un segundo estadio evolutivo, la necesidad de establecer pautas de aprendizaje, con lo que se profesionaliza el cultivo poético, para concluir esta evolución en la generalización de su cultivo por la clase guerrera en muestra de prestigio. Como en el mismo *Genji monogatari* puede apreciarse, la poesía *waka* culminaba una conversación elegante donde se esenciaba un mundo de emociones y referencias. De ese mundo contenido y silenciado, y dependiendo de las circunstancias, la expresión poética se teñía de contenido religioso (*Jingika* si shintoo, si budista *shakkyooka*); social (*ga no uta*) o político, favoreciendo la construcción de un imaginario imperial. Pese al aprecio de que gozaba, no existió interés alguno en reglar la enseñanza del *waka*, pues a diferencia de lo que sucedía en el mundo chino, no se evaluaba para el acceso a cargos administrativos. Las primeras apreciaciones de carácter técnico hay que entresacarlas de los juicios emitidos en los certámenes públicos. Minamoto no Toshiyori (1078-1162) escribió el primer método: *Toshiyori zuinoo*. Su composición atiende al adiestramiento de cierta dama, cuyo padre aspiraba a introducirla en los círculos familiares del emperador mediante matrimonio. Para conseguirlo, la dama debía cautivar sirviéndose de la creación poética. Este método ilumina el necesario mundo envolvente del *waka*, que precisa de una narración principal no explícita (*honsetzu*), y requiere conoci-

mientos histórico-culturales, modales cortesanos, o perspicacia política. El ejemplo de Toshiyori, que recibió además del Emperador una encomienda de las más disputadas: la elaboración de una antología poética; fructificó en la generación siguiente, dando lugar a linajes de maestros del *waka*, de los que informa detalladamente, así como de lo anterior, el estudio; para desembocar en la recepción de escuelas y prácticas poéticas por parte de la nueva clase social pujante, la de los guerreros, conscientes así de su poder como de sus limitaciones para invertir dicho poder en la construcción de un mundo político esplendoroso.

El siguiente estudio, debido a Jordi Mas López, se marca el propósito de vincular la idea de choza, de donde parte el viaje de Bashoo a Oku, a la de una identidad que pudiera entenderse como una transfusión entre trascendencia e inmanencia. Para explicarse avanza en el tiempo histórico el razonamiento, por recoger de Nishida Kitaroo el concepto de *basho*, y devolverlo como principio de intelección a la peripecia viajera de Bashoo. Puede parecer, en principio, un error metodológico, contrario a cualquier disciplina histórica, pero tampoco debe descartarse que la idea que encierra dicho concepto no estuviera presente ya en la poética y la realización vital de Bashoo, y que de él no la haya sistematizado como reflexión Nishida, siglos después. Este efecto de sincronía, en todo caso, concuerda con corrientes críticas actuales, como informa el editor en la presentación del volumen, y con la intención que reúne estos estudios. *Basho* es la nada primordial donde alcanza quien consigue arribar a ella la experiencia pura del restablecimiento de la unión original de la creación. Sobre esa nada esencial que se percibe en la blancura del lienzo traza el calígrafo, de una pincelada única, un círculo que no llega a cerrarse. Tal es el símbolo *-ensoo-* de la comunicación entre lo marcado, que encierra la identidad, con lo informe e ilimitado. La apertura del círculo es como una bocana por donde la energía unificadora del universo invade la conciencia identitaria, a la vez que dicha conciencia abandona el centro de su reflexión y se sumerge en aquélla. La choza es la morada que ha de abandonarse, nos dice el autor al paso de las acciones de Bashoo, para emprender el viaje de la experiencia pura. Cada momento y circunstancia constituye una nueva choza, y el viaje mismo una sucesión de moradas. La poesía acompaña y expresa el viaje, deslizándose por la estructura profunda del *haikai no renga*. Todo el tiempo histórico y todo el entorno convergen en el *hokku*, que expresa el momento de la relación. Concluye el estudio que el viaje a Oku es, fundamentalmente, un viaje poético que se dispone no tanto en función de la geografía visitada, como según la propia dinámica con que se organizan las experiencias acumuladas. Se aborda, pues, una temática simbólica como tránsitos de la identidad, antes que la descripción fiel y realista de una

jornada. El estudio se cierra con otra interpretación sugerente: también el viaje a Oku, como la choza y su representación simbólica en el *ensoo*, busca retornar a su principio, trazando un círculo inacabado, ya que la experiencia recuperada por medio de la peregrinación impide que se cierre. Se pregunta el autor por el centro de gravedad de ese círculo que ha de ser indisolublemente lugar y visión, y propone dos igualmente vinculados: la bahía de Matsushima, y el silencio que su excelsa belleza impone al poeta visionario. De este modo, la ruta hermenéutica del estudio, que parte de autoridades contemporáneas como Nishida, Hayao Kawai y Daisetz T. Suzuki, ilumina el sentido tanto iniciático como poético del viaje, desgranando motivos como los hogares de acogida, los templos y santuarios, las ruinas de tiempos esplendorosos, los paisajes. Que la aproximación se haya realizado desde el más cercano presente muestra una vez más la suspensión temporal y la sincronía que caracterizan la tradición literaria oriental, no solo japonesa.

La intención del estudio que sigue al anterior es dar noticia y poner en contexto el relato *Ku sukup oruspe* (1983), que contiene la memorias de Sunazawa Kura, traducido al japonés en dicha fecha como *Watashi no ichi dai no omoide*, y al castellano, por la misma autora del estudio, como *Los recuerdos de mi vida* (2008). Duda la profesora Yolanda Muñoz González que esta obra deba ser comprendida bajo el genérico de “literatura japonesa”, pues ni la lengua en que se expresa ni el asunto narrado lo justifican. Tan es así, que ni siquiera el silabario katakana se somete con la misma idoneidad que la escritura occidental a la fonética de la lengua hablada por los aborígenes de la isla de Hokkaido. Fue el alfabeto latino el que fijó la oralidad de una tradición literaria que carece de escritura, y la japonesa la que sirvió de traducción para el público nipón. Tan sólo la circunstancia de proceder de un territorio considerado hoy japonés consiente incluirla en un volumen como éste. Tampoco puede hablarse propiamente de una “literatura ainu”, por la escasez de su corpus literario y porque la escritura recién incorporada a la tradición oral, acaso para suspenderla y preservarla, no ha producido apenas obras. Sumidas en su aislamiento, las poblaciones aborígenes de la isla más septentrional de Japón, los ainu, vivieron bajo un esforzado y limitado régimen de subsistencia, manteniendo su identidad como pueblo por medio de canciones e historias de transmisión oral, hasta las mismas puertas de la modernización de Japón con la revolución Meiji. Desde entonces, expone la autora, las penalidades del pueblo ainu se redoblaron bajo la expansión colonial japonesa, que consideró la raza y la cultura de la isla extinguidas. Las primeras reivindicaciones no llegaron hasta un siglo después, hacia 1970, fortalecidas por el interés que despertó el primer libro que fijaba, no en lengua vernácula sino en traducción

japonesa, los mitos y las historias del pueblo ainu: *Colección de canciones de los dioses ainu (Ainu shin'yooshuu)* data de 1923, y su autora, Chiri Yukie fue animada en primera instancia por un misionero anglicano para realizar tal trabajo. Da inicio esta publicación a otras posteriores donde se va reconociendo el derecho literario de la lengua original de los cantos, historias y memorias. Y a esa corriente se suma la obra puesta en estudio. De ella se nos ofrecen fragmentos poéticos y de notas biográficas aclaratorias, que ilustran los temas más sobresalientes, por hirientes todos ellos, de una memoria que se remonta a los primeros años del siglo XX, cuando el sojuzgamiento del pueblo ainu se hallaba en todo su apogeo. La brutalidad de los hechos que se narran tiene causa en dicho sojuzgamiento, y por tal razón, junto con su trama tanto poética como biográfica, la estudiosa la defiende como una obra singular, imposible de ser encuadrada en género literario alguno. También porque la escritura se halla supeditada al pulso de la oralidad. No se trata, pues, de una composición escrita cuanto de un dictado. Queda por ver si con los cambios legislativos de los últimos años del siglo XX, movidos por la intención de recuperar y meritara la cultura aborigen de Hokkaido, esta obra inspira una corriente creativa que represente, anclada ya definitivamente en la composición de la escritura, el mundo ainu. Para ello será preciso también abordar la regulación de una lengua que ha carecido de todo sistema, objetivo en el que se empeñan actualmente departamentos universitarios de la isla.

El profesor Iván Díaz Campo nos presenta a uno de los más importantes escritores del siglo XX, en su opinión, y de los más desconocidos en la esfera internacional: Ishikawa Jun, de quien no existe traducción alguna al castellano. Tan importante le parece al mencionado estudioso, que lo mide con otro autor, de lo más celebrado y traducido, éste sí, en todo el mundo: Kawabata Yasunari, estrictos coetáneos ambos. Tal vez, si Kawabata es autor para el gran público, como epítome de la sensibilidad japonesa, Ishikawa sea maestro y referencia mayor para escritores japoneses posteriores. Esto cabe deducirlo de la cita oportunísima de Ooe Kenzaburoo a propósito de Ishikawa, con la que Díaz Campo sugiere una deducción que recogemos pero que no llega a formularla. Ishikawa parece reunir el potencial para pintar la realidad con la misma acuidad que Kawabata, con un grado de ironía deconstructiva. De igual modo, el profesor Díaz Campo nos presenta a Ishikawa como un profundo decodificador de la llamada “novela del yo”, la que introduce a la narrativa japonesa decimonónica en la modernidad. El yo desubicado, que reza en el título del estudio, le sirve al autor como concepto crítico a tal fin, y lo demuestra por medio del análisis de la novela *Kajin*, de 1935. En esto, su proyecto narrativo colinda con el de Akutagawa, aunque la indolencia y pasividad

con que contemplan su situación los personajes de Ishikawa le alejen de la angustia subjetiva de los protagonistas de Akutagawa. Para Ishikawa el yo es un punto de partida, una categoría gramatical que la escritura va colmando azarosamente, mediante técnicas tradicionales de entramado y desarrollo como el *mitate* y el *naimaze*. El estilo profuso de Ishikawa, así como su intento de parodiar los venerados compromisos de la novelística nipona del siglo XX, sea la confesión, sea la militancia ideológica, hacen de él una *rara avis* de las letras japonesas, categoría de la todavía no ha conseguido desembarazarse.

Tampoco el siguiente autor estudiado, Tsuitsui Yasukata, se cuenta entre los elegidos para formar el canon de la novela nipona contemporánea. Se ocupa de su estudio el profesor Jordi Serrano-Muñoz, que se circunscribe a la corta obra traducida al castellano. El análisis que de ella se hace se orienta hacia la demostración del sentido paródico con que Tsuitsui aborda la ficción, desde un género no muy considerado en el canon occidental de la invención literaria, pero que es uno de los más cultivados y más característicos en estos momentos de la cultura literaria japonesa: el género de la ciencia-ficción. El sentido último de la parodia es retratar en sus defectos la sociedad japonesa, que rompe con los últimos símbolos nacionales tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, para incorporarse a la dinámica de las sociedades capitalistas. Precisamente en los años que más acusado se manifiesta este fenómeno, la década de los sesenta del pasado siglo, son los años en que le dan réplica las primeras narraciones de Tsuitsui. Ya entonces planteaba el asunto que más le ha interesado abordar a lo largo de su trayectoria literaria: dicho con palabras clásicas, la confusión entre lo fingido y lo verdadero. En una segunda etapa el novelista se sumergía en el mundo de matrix, donde el inconsciente político coloniza la realidad, mistificando su naturaleza en un mundo de hiperficción. Y ya en los últimos tiempos, la creación literaria discurre como un diálogo especular entre mundos replicados en el ciberespacio. El proyecto literario de Tsuitsui se revela así como un reflejo del proceso histórico por el cual la sociedad de la información se impone globalmente e introduce una tecnología cada vez más próxima a los sueños en las relaciones sociales. El profesor Serrano-Muñoz califica el estilo de Tsuitsui como de fusión paródica, pues a la vez que se sirve de la imitación la subvierte para descubrir cuánto de convención hay en el género y en el trato que el género impone sobre la realidad. Para desarrollar el análisis el autor del estudio se sirve de dos categorías: el mundo de los viajes espaciales, y el de los misterios fantásticos. En la primera se aborda el encuentro de civilizaciones entre sistemas planetarios remotos. A la épica de la astronáutica replica la ficción de Tsuitsui poniendo en acción unos protagonistas nada heroicos,

sino recortados sobre la figura del *sarariman*, el oficinista desmotivado que en la sociedad del milagro económico japonés ejemplifica el progreso social. El encuentro con otros mundos sirve para evidenciar la inconsistencia de los fundamentos morales del nuestro. En la categoría de los misterios fantásticos, los héroes anodinos de la primera se desenvuelven en el mundo previsible, donde irrumpe, como en las novelas de Murakami, el acontecimiento imprevisto que fuerza las estructuras de la realidad para rematar en lo monstruoso, hiperbólico y absurdo. Valores aglutinantes de la sociedad japonesa, como *wa o amae*, son los que desnudan estos relatos como entramados de ficción, que sirven a una realidad naturalmente engañosa. La creación de un mundo envolvente en cuya configuración lo real y lo ficticio contribuyen por igual se consume en la novela *Paprika*, con la que el autor del estudio cierra su análisis para abundar en las mismas conclusiones anteriores. Pero esta vez la ficción ya no se alimenta de mundos posibles, imaginados, sino de lo más radical de la conciencia humana revelado por los sueños. No deja de ser ciencia ficción, pues a los universos oníricos se accede por medio de inventos, pero se aproxima a los experimentos del surrealismo y a ensayos psicoanalíticos. Tal vez se disimule también en las apariencias de la ciencia ficción una creencia muy arraigada en la tradición oriental, y presente en las narraciones populares, por la que se concede a los sueños la capacidad de modificar nuestro mundo perceptivo e instalarnos en una realidad diferente, desviada de toda apariencia de normalidad.

Próposito del estudio de Manuel Cisneros Castro es seguir el aprovechamiento literario que de sus experiencias mexicanas hace Ooe Kenzaburoo en un puñado de sus narraciones, suficientemente significativo como para darle tal relieve académico. La estancia de Ooe Kenzaburoo en México fue breve, de marzo a julio de 1976, durante la cual impartió un curso en el Colegio de México sobre literatura y cultura japonesa, conoció a escritores latinoamericanos, pero sobre todo se ensimismó en lecturas y reflexiones. Si el período fue breve, la impronta literaria que dejó en su memoria se mantiene, así opina el autor del estudio, hasta 1990, originando numerosas obras en las que México está más o menos presente. Tres son la narraciones en las que se detiene el estudio, las tres sin traducción al español: *el hombre colgado del árbol de la lluvia*, *juegos contemporáneos*, y *parientes de la vida*; en los parajes mexicanos ve el narrador, alter ego siempre del autor, los paisajes japoneses, bien sean de una centralidad como Tokio, bien de los apartados lugares donde transcurrió la infancia del novelista. De este modo, Ooe Kenzaburoo encuentra en su experiencia mexicana una analogía iluminadora de su visión de Japón, y que se extiende por el mundo globalizado: el conflicto entre las grandes concentraciones

metropolitanas de poder económico y político, y la postergación de las periferias que pugnan por sobrevivir y persistir en sus culturas y modos de vida.

El siguiente estudio, debido a Benito García-Valero, ensaya por primera vez en este volumen el comparatismo literario. Ya en el anterior se documentaba el interés de Ooe Kenzaburoo por la literatura latinoamericana, que tenía en la ciudad de México uno de sus epicentros mayores. La afinidad en que se reconocen ambas tradiciones literarias, latinoamericana y japonesa, es la radicación en sus propios orígenes ancestrales, anteriores a la imposición del humanismo racionalista occidental, al que se resisten. Por eso, lo fantástico, extraño o inusual en la traición literaria latinoamericana y asiática no se corresponde con el canon irracional europeo que replicó al proyecto de sentar las bases de la civilización en la racionalidad ilustrada. Sobre esta afinidad el estudio se adentra en el examen de narradoras actuales en México y Japón: Cecilia Eudave y Daniela Tarazona, por una parte, *Kawakami* Hiromi por otra. Si las primeras tienen como referente además de sus propias tradiciones indígenas al más inmediato realismo mágico de Rulfo, Carpentier o García Márquez, de la escritora japonesa señala el profesor García Valero como predecesores a Ueda Akinari y a Murakami Haruki, sin olvidar tampoco la narrativa popular de seres y transformaciones prodigiosas. Lo insólito en la imaginación de estas escritoras expresa una crisis de identidad que se suma a la ya experimentada como crisis cultural en los albores del siglo XX, reflejada en la novela contemporánea europea. Los cambios sociales han acabado afectando a la mujer, a sus funciones sociales y a su identidad, de manera más profunda y esencial que al hombre. Su relación con sus semejantes y con sus entornos se ha tornado mucho más compleja y problemática. Ha abandonado el centro gravitacional que las sociedades tradicionales le habían reservado, y en el mundo del presente ha de empeñarse en una búsqueda que se proyecta socialmente desde la incertidumbre personal. Las narradoras se atribuyen a sí mismas ese centro protagónico que otrora ocupaba el personaje, e invocan lo insólito que debería concernirle a aquél para mostrar lo indemostrable o incomprensible que les asalta en la cotidianidad de sus vidas, y que se experimenta como una pérdida de sentido existencial. La escritura no persigue remover el estatuto inapelable de la realidad –lo que supondría adentrarse en el territorio de lo fantástico–, sino representar estados emocionales convulsos que llevan a la confusión en la percepción de lo real. El alejamiento provocado por la misma tensión del lenguaje genera de inmediato una perspectiva irónica. En las escritoras mexicanas el recurso para expresar esta desviación perceptiva se extrae del lenguaje poético, mientras que *Kawakami*, prolongando la sensualidad

de Kawabata y el detallismo de Murakami, se sumerge en la observación analítica. En el caso de la narrativa femenina japonesa esta característica se entiende, también, como una manera de preservar una autenticidad cultural, que alcanza a las escritoras desde sus referentes en la era Heian, frente a la mixtificación occidental.

El último estudio del volumen cierra también la temática ensayada en el anterior, pues erige por motivo de reflexión la corporalidad que caracteriza el surgimiento de una literatura creada por mujeres, y que centrifuga el movimiento feminista. Sirviéndose de un vocabulario en ocasiones singular del feminismo, la autora del estudio, Juliana Buriticá Alzate, se propone como objetivo nombrar a escritoras del pasado siglo y del presente que centraron su interés literario en la representación de la corporalidad femenina rompiendo con cuanto tópico y función a propósito del protagonismo femenino se heredaba de la tradición literaria. Como paradigma de esta irrupción de una representación más real de la mujer en su condición orgánica y social, emparentada con la ideología feminista de los años setenta y ochenta del pasado siglo, propone a la poeta y novelista Itoo Hiro-mi. Pese a haberle dedicado su tesis doctoral, y pese a ser esta escritora absolutamente desconocida en España, la autora del estudio apenas se detiene en ella, y la muestra literaria que brinda es francamente limitada para hacerse idea de su valor. En un vertiginoso salto de poco más o menos nueve siglos, el estudio enlaza las celebradas autoras de la era Heian con las primeras de la modernidad literaria japonesa, Higuchi Ichiyoo y Yosano Akiko. Pero más que nombres y obras, al estudio le interesan las categorías por medio de las cuales se cristaliza la imaginación literaria, y así señala la restauración Meiji como el período en que fragua la imagen moderna de la mujer como buena esposa y sabia madre, centro gravitacional del nuevo núcleo familiar. Bajo el marbete de “literatura femenina” se registra desde aquella época una progresiva incorporación de mujeres a la creación literaria, que a la altura en que estamos no se ha detenido. Puede hablarse así de un segundo siglo de oro de la literatura femenina japonesa. Sin embargo, como sucedió en aquella época ejemplar, también en ésta -parece poder deducirse del estudio-, la literatura femenina gira como un satélite alrededor del campo principal de la creación literaria, dominio masculino. Contra tal suerte se rebeló la literatura ya no femenina (*joryuu bungaku*) sino decididamente feminista de los últimos decenios del siglo XX, con el resultado último y paradójico de borrar todo término delimitador o fronterizo de la literatura escrita por mujeres. La identidad de género no se traduce en género literario, por lo que la igualdad y equidad en el reconocimiento de méritos se reconocen como únicos criterios para

acceder al canon literario. *Kawakami Hiromi*, más próxima a *Higuchi Ichiyoo* que a *Ito Hiromi* es un buen ejemplo de equiparación en la profesión literaria. Acaso se haya alcanzado el objetivo deseado, cabe concluir, tornando innecesarias las reivindicaciones ideológicas.

El proyecto del profesor *Pitarch* como editor se cumple así. No cabe duda de que el volumen reúne información y valoraciones muy nuevas y útiles para los estudiosos de la literatura oriental, y llega con oportunidad, pues tales estudios son muy necesarios en el incipiente nacimiento de los grados universitarios de Asia Oriental. A los que ya existían sobre asuntos de literatura clásica suma nuevas perspectivas enriquecedoras, abre campo a otros poco o nada tratados y avanza a la par que la creación literaria japonesa hasta el más urgente presente. Se advierte en ello un ordenamiento que obedece a un criterio diacrónico antes que sincrónico, lo que puede juzgarse acaso como invalidación de algún postulado previo. Pero, en todo caso, gana así en claridad de exposición, que favorece la lectura. La bibliografía que se usa y se cita en los diferentes estudios es principalmente nipona, y cuando no, anglosajona, actualizada y absolutamente pertinente. De igual modo, con criterio loable por parte del editor, los estudios se ajustan a una misma estructura lo que refuerza el sentido de proyecto y unidad. La afinidad de algunos contenidos y el modo de tratarlos pueden invitar a realizar lecturas entrecruzadas. No todos los estudios responden al reto metodológico del profesor *Pitarch*, ya que aquéllos centrados en autores más que en fenómenos los podríamos encontrar también en otro tipo de volumen más al uso. Es un precio a pagar en obras colectivas. Aun así, no resta valor a los propósitos que dieron origen a esta iniciativa, que merece continuidad con más aportaciones de los orientistas que se están formando en nuestras universidades.

