

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

**Departament d'Antropologia Social i d'Història d'Amèrica i
Àfrica**

**Programa de doctorat. Bieni: 1993-1995
Per a optar al títol de Doctor en Història, Antropologia Cultural**

**Títol: L'escriptura de l'aliè. Representació i alteritat en el
katakana japonès.**

**Nom del doctorant: Blai Guarné Cabello
Nom de la directora de la tesis: Dra. María Jesús Buxó Rey**

Índex

Pàgines

PRIMERA PART FONAMENTS DE LA INVESTIGACIÓ

1.1. Introducció.....	7
1.2. Objectius	8
1.3. Marc teòric-conceptual	17
1.4. Metodologia	22
1.4.1. Els informants	24
1.4.2. Entrevistes en profunditat	26
1.4.3. Observació participant	27

SEGONA PART REPRESENTACIÓ I CULTURA

2.1. La polaritat cultural	30
2.2. <i>Uchi</i> 内 - <i>Soto</i> 外 : “propi” i “aliè”	31
2.2.1. El <i>genkan</i> 玄関	34
2.2.2. <i>Dosoku genkin</i> 土足厳禁	41
2.2.3. Els <i>burakumin</i> 部落民	52
2.2.4. <i>Marebito no kuni</i> 稀人の国.....	56
2.2.5. El <i>seijinshiki</i> 成人式	58
2.2.6. <i>Tan'itsu Shakai no Riron</i> 単一社会の理論.....	65
2.2.7. L' <i>ie</i> 家	68

TERCERA PART REPRESENTACIÓ I DISCURS

3.1. De la nominació	81
3.1.1. La necessitat de classificar	83
3.1.2. El domini dels binarismes.....	86
3.1.3. Estratègies de poder	89
3.2. Règims representacionals	92
3.2.1. Discurs i mite	96
3.2.2. Orientalisme	98
3.2.3. Occidentalisme	101
3.2.4 El <i>Nihonjinron</i>	104
3.2.5. L'oxímoron japonès	109
3.3. Estratègies representacionals	115
3.3.1. La Fantasia	117
3.3.2. L'ambivalència i el fetitxe	119

QUARTA PART REPRESENTACIÓ I ESCRIPTURA

4.1. La llengua japonesa	124
4.1.1. L'escriptura japonesa	125
4.1.2. La lògica del sistema	131
4.1.3. La complexitat de l'escriptura	140
4.1.4. Lectures <i>on</i> i <i>kun</i>	142
4.1.5. L'especificitat del <i>kanji</i>	149
4.2. La primera escriptura	155
4.2.1. El <i>kanbun kundoku</i>	162
4.2.2. El <i>Kojiki</i> i el <i>Nihon shoki</i>	173
4.2.3. L'escriptura <i>man'yōgana</i>	180

4.3. El desenvolupament del <i>kana</i>	191
4.3.1. El <i>katakana</i>	192
4.3.2. El <i>hiragana</i>	198
4.3.3. Consideracions estètiques	202
4.3.4. Dispositius d'escriptura	205
4.3.5. El sistema híbrid <i>kanji-kana majiribun</i>	209
4.4. El contacte amb Occident	213
4.4.1. L'allau d'estrangerismes	217
4.4.2. La reforma del <i>kanji</i>	225

CINQUENA PART

ETNOGRAFIAR EL KATAKANA

5.1. Entre l'<i>instrumental</i> i el <i>representacional</i>	235
5.2. De la <i>dicotomia lingüística</i> a la <i>polaritat cultural</i>	237
5.2.1. <i>L'escriptura del marge</i>	243
5.2.2. <i>L'escriptura de l'abjecte</i>	246
5.2.3. <i>L'escriptura emblemàtica</i>	252
5.2.3.1. <i>hana</i> 花 - <i>furawâ</i> フラワー	254
5.2.3.2. <i>gyûnyû</i> 牛乳 - <i>miruku</i> ミルク	266
5.2.3.3. <i>tori</i> 鳥 - <i>chikin</i> チキン	271
5.2.3.4. <i>gohan</i> ご飯 - <i>raisu</i> ライス.....	279
5.2.3.5. <i>kaimono</i> 買い物 - <i>shoppingu</i> ショッピング	297
5.2.3.6. <i>washitsu</i> 和室 - <i>Japanîzu rûmu</i> ジャパニーズ・ルーム	320
5.2.4. A mode de conclusió	344
5.2.4.1. <i>Transvaloració especular, transvaloració escòpica</i>	345
5.2.4.2. <i>Condició de possibilitat, condició de necessitat</i>	349

SISENA PART	
BIBLIOGRAFIA	354

PRIMERA PART
FONAMENTS DE LA INVESTIGACIÓ

Tant de bo entenguem que hauríem pogut néixer en el lloc dels altres. Tant de bo, en definitiva, creguem en la lògica humana i potser, quan arribi el moment, en l'amor.

Vikram Seth (2006)

1.1. Introducció

Aquesta tesi doctoral explora els processos de construcció de la identitat japonesa a través de l'anàlisi antropològic de l'escriptura *katakana* (片仮名).

El *katakana* és un dels tres dispositius que integren el sistema d'escriptura japonès. En aquest sistema operen simultàniament elements logogràfics, els caràcters sino-japonesos del *kanji* (漢字), i elements fonètics, els sil·labaris del *kana* (*hiragana*, 平仮名, i *katakana*, 片仮名). Com a escriptura fonètica, el *katakana* s'empra principalment en la transliteració dels estrangerismes (*gairaigo*, 外来語) excepte dels d'origen xinès, i d'un mode secundari en l'emfasització gràfica de paraules, idees i expressions col·loquials, en l'escriptura de les formes onomatopèiques, en la transcripció de l'onomàstica i la terminologia científica així com en les comunicacions electròniques, com una escriptura aplicada a la codificació i descodificació de llenguatges i registres.

El *katakana* articula un procés dual que a l'hora que adapta una veu estrangera a la fonètica i la grafia japoneses, la singularitza en la seva escriptura. L'argument central de la tesis sosté que l'adaptació d'elements culturals aliens, la nominació d'experiències idiosincràtiques, l'encaix de realitats heterogènies, permeten identificar el *katakana* com una tècnica per a la representació de la diferència cultural en l'experiència social, que expressa dimensions profundes en la conformació de la identitat japonesa.

Des d'aquesta perspectiva, la recerca interpreta el *katakana* com un medi, un vehicle per a la representació cultural, articulat social i històricament en la construcció cultural de la identitat japonesa, proposant, en darrer terme, una reflexió oberta per a repensar críticament els processos implicats en la producció identitària.

1.2. Objectius

Els objectius generals que em proposo són els següents:

- A) Analitzar el desenvolupament històric del *katakana* en el resseguiment de la seva conformació com a *tècnica de representació cultural*.
- B) Relacionar la seva pràctica lletrada establint una sistematització analítica que expliqui llur articulació social.
- C) Etnografiar el *katakana* com a tècnica de representació de la diferència cultural en l'experiència quotidiana.
- D) Dimensionar i interpretar llur articulació en la construcció i representació identitària japonesa.

La recerca parteix d'una pregunta elemental i tanmateix desaperebuda: per què la llengua japonesa compta amb dos sil·labaris per a representar els mateixos sons? Aquesta qüestió ha esdevingut un dubte antropològic en el projecte d'interpretar l'explicació normativa que refereix a la diversitat intrínseca de les entitats representades.

Aquest projecte investigador m'ha confrontat amb l'anàlisi d'una pràctica que forma part dels tàcits culturals, d'aquells comportaments automàtics presos com evidents en la seva articulació social. Aquesta tasca m'ha portat a la identificació de dimensions representacionals que refereixen a la relació simbòlica que la cultura japonesa estableix amb l'Alteritat en la construcció identitària. En la seva interpretació he recorregut a les eines teòriques i conceptuals de l'estudi de l'oralitat i l'escriptura, la interacció sociolingüística, i l'estudi cultural de les representacions. Aquest recorregut intel·lectual es reflecteix en l'estructura expositiva de la tesi que articula la recerca etnogràfica en base a aquestes aproximacions teòriques i conceptuals prèvies. En aquest sentit els capítols s'estructuren de la manera següent:

La Primera Part té un caràcter introductor, se centra en la presentació de la recerca i l'exposició dels principals objectius plantejats, així com dels referents teòric conceptuals i la metodologia desenvolupada.

La Segona Part constitueix una aproximació a les nocions indígenes d'*uchi* (内 “interior”) i *soto* (外 “exterior”) i a la seva articulació en la cultura japonesa. La noció d'*uchi* expressa metafòricament “el propi” en la polaritat cultural amb “l'aliè” representat per la idea del *soto*. Ambdós conceptes constitueixen tant àmbits físics com metafòrics. *Uchi* és l’“a dins”, l’“interior”, l'àmbit del propi, conformat en la relació simbòlica amb l’“a fora”, l’“exterior”, el món aliè del *soto*. En aquest sentit, *uchi no hito* (内の人) són “els de casa”, en front dels *soto no hito* (外の人), és a dir, “els de fora”. Aquesta idea d'alteritat s'expressa paradigmàticament en el *kanji* de *soto* (外) que en la seva lectura *on* (sino-japonesa) és l'arrel del mot *gairai* (外来 “forà”, “exòtic”) i a l'hora integra tant els mots *gaikokujin* (外国人 “gent d'altres països”, “forans”) i *gaijin* (外人 “estranger”, principalment “occidental”) com *gaikokugo* (外国語, “llengua estrangera”) i *gairaigo* (外来語, “estrangerisme”).

És per això que el capítol analitza l'articulació de les nocions d'*uchi* i *soto* en l'univers cultural japonès. Ambdues nocions s'articulen en un encaix amb les polaritats complementàries de *watakushi* (私 “privat”) i *ôyake* (公 “públic”), *omote* (表 “davant”) i *ura* (裏 “darrera”), *honne* (本音 “real”) i *tatema* (建て前 “ideal”). En aquest sentit, l'exposició refereix també a aquestes nocions, tot i no constituir el seu objecte de reflexió principal. En el nivell de l'*omote* es presenta el comportament socialment correcte del *tatema*, que s'ha d'observar en l'àmbit *ôyake* desenvolupat en el *soto*. Simètricament en el nivell de l'*ura* es reclouen les motivacions personals del *honne*, que integren el *watakushi* desenvolupat en l'àmbit de l'*uchi*.

És el seu encaix social que s'esdevé entre la dicotomia i la polaritat, articulant-se com punts cardinals en referència als quals es regulen i ajusten les pròpies motivacions, interessos i necessitats a l'ideal social comú. És per això que el procés des del que s'articulen esdevé clarificat en una representació gràfica que expressi la seva formulació dual (*uchi-soto*) en front de la seva formulació dicotòmica (*uchi/soto*), tal

com el signe de *nakaten* (中点 “punt intermedi”) recull en la seva ortografia original en japonès (内・外).

El manteniment de l'harmonia social *wa* (和), entesa com un valor a preservar, integra un procés de negociacions i encaixos en el que les dimensions personals i comunes s'adapten situacionalment sense que s'imposin les unes a les altres. Els àmbits *watakushi* i *ôyake*, *omote* i *ura*, *honne* i *tatema*, constitueixen així un esquema conceptual que expressa en l'experiència quotidiana les dimensions del “tangible” i “intangibile”, del “segur” i l’“amenaçador”, del “pur” i l’“impur”, i en darrer terme, del “propí” i l’“aliè”, del binomi *uchi* i *soto*.

Tot i segurament constituir característiques universals, l'interessant d'aquesta classificació rau en l'especificitat de la formulació cultural que desenvolupa com a categorització significativa aplicada a tots els àmbits de la vida social japonesa. En aquest sentit, el capítol realitza una aproximació teòric conceptual a aquestes dues nocions, desenvolupant-les a un nivell etnogràfic. Es consideren així les nocions de *genkan* (玄関), *burakumin* (部落民), *marebito* (稀人), les relacions *sempai-kôhai* (先輩・後輩 “veterà-novell”), *sensei-deshi* (先生・弟子 “mestre-deixeble”), *oyabun-kobun* (親分・子分 “padrí-protegit”), així com la noció d'*ie* (家 “casa”, “família”) tot referint els binomis *watakushi* i *ôyake*, *omote* i *ura*, *honne* i *tatema*.

La Tercera Part constitueix una aproximació teòrica a les nocions de *representació* i *discurs*. El seu desenvolupament explora la diferència com a construcció cultural produïda en l'ordenació peculiar de la realitat. Es planteja la diferència com la premissa bàsica del sentit, en un joc d'oposicions inclusions i descarts, íntimament relacionat amb la polaritat del “propí” i l’“aliè” que el *katakana* articula en l'escriptura. Des d'aquesta perspectiva es planteja la representació de la diferència cultural articulada en un joc d'atribucions social, política i moralment situat. És concepció així la representació com un exercici de poder en el que l'estereotipatge, la fixació i la repetició conformen la imatge essencialitzada d'un Altre significatiu en la construcció cultural de la identitat.

Al llarg d'aquesta part es traça un recorregut en torn l'estudi de les representacions culturals desenvolupat des de l'antropologia, la sociologia, l'anàlisi del discurs i la psicologia social. En aquest sentit, es presenta una aproximació a l'estudi antropològic de les representacions culturals i a l'estudi social de la diferència. Des d'aquesta perspectiva s'analitzen les estratègies representacions aplicades en la reproducció de la diferència cultural, les formacions discursives i els mecanismes d'estereotipatge social i cultural.

El capítol es planteja com un recorregut teòric a través de diferents perspectives que em proporcionen eines conceptuals en l'anàlisi de les representacions culturals. Es tracta així la *nominació* com a estratègia implicada en la representació de la realitat, les nocions culturals d'*ordre* i *sentit*, i la seva articulació en classificacions i taxonomies. Es realitza una aproximació conceptual a la noció de *representació col·lectiva* a partir de les obres d'E. Durkheim (1900-1901, 1915) i M. Mauss (1901-1902), a l'anàlisi dicotòmic de l'enfocament estructuralista (C. Lévi-Strauss, 1962, 1965), al treball d'E. Leach (1976), contextualitzant teòricament les nocions de *puresa* i *pol·lució* (M. Douglas, 1966, 1970) avançades en el capítol anterior en la descripció etnogràfica de les nocions d'*uchi* i *soto*.

El capítol desenvolupa d'un mode principal les nocions de *poder* i *discurs* a partir de l'anàlisi de Michel Foucault (1969, 1977, 1985). Des d'aquesta perspectiva es realitza una aproximació al domini del *mite* tal com va ser formulat per R. Barthes (1989, 1999) i als nivells de la *fantasia* i l'*imaginari* que integren l'anàlisi de l'*estereotip* i el *fetitxe* en el treball de H.K. Bhabha (1983, 1984). La consideració de les *formacions discursives* constitueix un àmbit significatiu en l'exposició d'aquesta part. El capítol analitza el discurs Orientalista seguint l'estudi d'E.W. Said (1978) i l'aproximació de J. Clifford (1988), com a construcció discursiva que garbella i embolcalla la representació occidental de la idea d'"Orient".

En el mateix sentit es realitza una aproximació crítica i multidisciplinària al pensament i la producció *Nihonjinron* (日本人論 "teoria sobre els japonesos") o *Nihon bunkaron* (日本文化論 "teoria sobre la cultura japonesa"), que compona "el discurs de la singularitat japonesa". L'exposició es conforma en base a la consideració de les

aportacions dels principals teòrics sobre aquest tema (T. Aoki, 1990; H. Befu, 1993, 2006; T. Funabiki, 2006; K. Nobukuni, 2006; E. Oguma, 2006; N. Sakai, 1988; Y. Sugimoto 1989, 1997, 2006; S. Tanaka, 2006; K. Yoshino, 1992, 2006). Les nocions de *comunitat imaginada* formulada per B. Anderson (1983) i de *fantasia ideològica* (S. Žižek, 1993) contextualitzen l'elaboració teòrica sobre aquest tema. Es ressegueixen també les principals narracions que han conformat històricament la representació paradoxal del Japó en la descripció occidental, des dels clàssics d'A. Valignano (1583, 1592) i L. Fróis (1585) en els primers encontres amb Europa, fins a les obres de B.H. Chamberlain (1890) i la monografia de R. Benedict (1946). En la contextualització d'aquests discursos es consideren les aportacions de J. Bestard & J. Contreras (1987), I. Littlewood (1996) i C. Lisón Tolosana (2005).

En l'estudi antropològic de la imatge i les representacions culturals han estat significatives les meves aproximacions prèvies a aquest camp exposades a B. Guarné (1997, 2004, 2005, 2006). Així mateix, en el desenvolupament de les nocions de *representació* i *discurs* ha estat de gran utilitat la meva experiència en l'anàlisi de la construcció narrativa dels actors socials en el sistema de justícia juvenil, així com en l'estudi de les representacions institucionals i les relacions de poder en aquest àmbit desenvolupat en dues recerques finançades pel Centre d'Estudis Jurídics i Formació Especialitzada de la Generalitat de Catalunya¹.

La Quarta Part planteja un anàlisi etnohistòric i etnolingüístic del sistema d'escriptura japonès amb l'objectiu de desvetllar l'origen del *katakana* i els fonaments del seu ús en la representació gràfica dels estrangerismes.

Com tot en el sistema d'escriptura japonès, el *katakana* deriva de l'escriptura xinesa, constituint el resultat històric de l'aplicació de la escriptura logogràfica a la representació fonètica del japonès. És aquest un procés que es realitza tant en la glossa marginal del *kanji* com en l'escriptura d'aquells elements gramaticals que, degut a les

¹ Guarné, B.; Rivarola, P. *L'adaptació de la norma als centres de justícia de menors*. Barcelona: Centre d'Estudis Jurídics i Formació Especialitzada, Generalitat de Catalunya, 2000-2001; Guarné, B.; Rivarola, P. *La construcció narrativa del menor com a subjecte d'intervenció. Estudi de quatre casos en les formulacions discursives del sistema de justícia juvenil*. Barcelona: Centre d'Estudis Jurídics i Formació Especialitzada, Generalitat de Catalunya, 2001-2002.

enormes diferències entre el que conceptualment denominem les llengües “xinesa” i “japonesa”, no comptaven amb expressió gràfica.

Històricament el *katakana* seria desenvolupat pels monjos budistes que precisaven d'un mètode d'escriptura ràpid i eficaç en la seva tasca d'estudi. L'economia gràfica imposada per les restriccions de temps (mentre el mestre llegia i comentava en veu alta un text) i d'espai (l' anotació de les seves indicacions en el marge, entre les columnes d'una composició o en el revers d'un text) conformarien la seva escriptura com un *sistema auxiliar* (S. Okamoto, 2004). Un sistema caracteritzat per l'aspecte fragmentari de les seves grafies, derivades d'una “fracció” (*kata* 片) en la segmentació d'un sinograma. És el que R.A. Miller (1967) denomina una *escriptura taquigràfica*, tan ràpida d'escriure com senzilla de llegir, exempta del traç afectat de les formes cursives.

En el desenvolupament del meu estudi esdevé necessària la precisió conceptual de les entitats lingüístiques que integren l'escriptura japonesa. S'exposen així les nocions de *kanji*, i el desenvolupament històric de lectures sino-japonesa (*on yomi*, 音読み) i japonesa indígena (*kun yomi*, 訓読み). S'analitzen també els precedents més remots de l'escriptura en l'antiga tradició interpretativa del *kanbun kundoku* (漢文訓読), la lectura en traducció de textos xinesos, clau de volta en la conformació històrica del sistema de escriptura japonès, *kanji kana majiribun* (漢字仮名交じり文).

El capítol analitza també el desenvolupament de les grafies del *katakana* en la descodificació dels textos *kuntenbon* (訓点本) i la conformació de l'escriptura *man'yōgana* (万葉仮名) com a primera aplicació extensiva del principi *rebus* en la escriptura del japonès. Una primera escriptura que a través de la representació capriciosa i arbitrària de les figures estilístiques de l'*ateji* (当て字) i de la composició humorística *gisho* (戯書) desenvoluparia una expressió literària d'un marcat esteticisme.

En aquest procés de dimensions històriques, les grafies anguloses i rectilínies del *katakana* auxiliaran la interpretació *kundoku* (訓読 “lectura japonesa”) d'una composició *kanbun* (漢文 “composició xinesa”), llur escriptura en *kanji* constituirà

l'estil formal de l'*otoko no te* (男の手 “mà d'home”) emprat en el registre erudit i jurídic-polític, mentre que les formes arrodonides i suaus del *hiragana* conformaran l'estil íntim i popular de l'*onna no te* (女の手 “mà de dona”), instrumental en el desenvolupament de l'expressió literària *wabun* (和文 “composició japonesa”). Mentre els signes del *hiragana* endegarien el camí d'una valoració social que els convertiria -en conjunció amb el *kanji*- en l'escriptura principal del japonès, les grafies del *katakana* esdevindrien una *escriptura tècnica*, pràctica i funcional, per a la conversió i registre d'entitats alienes a la llengua i la cultura japoneses.

A partir d'aleshores, l'aplicació del *katakana* en l'escriptura dels estrangerismes constituïria una conseqüència lògica, sustentada en la dilatada pràctica de transliteració que conformà des dels seus inicis el mateix sistema d'escriptura. A partir del segle XIX, amb l'allau d'estrangerismes que penetrà la panòpia lèxica del japonès, aquesta actualització *lògica* de la seva funció històrica com escriptura en traducció adquiria una dimensió *ideològica* implicada en la distinció del “japonès” i l’“estranger”, del “propí” i l’“aliè”. El *katakana* esdevindrà així, més enllà d'un dispositiu d'escriptura fonètic, una *tècnica cultural* per a la representació de la diferència en l'experiència social.

En la Cinquena Part, la dicotomia lingüística *kango* (漢語 “sino-japonès”) i *wago* (和語 “japonès indígena”) exposada als capítols anteriors i la seva actualització moderna en el binomi *kokugo-gairaigo*, constitutiu del sistema d'escriptura japonès, es traslladen a l'anàlisi de la polaritat cultural *wa* (和 “japonès”) *yô* (洋 “occidental”).

A partir del segle XIX, amb l'impacte massiu de la civilització occidental, la dialèctica *wa-kan* (和・漢 “Japó”-“Xina”), constitutiva de l'encaix lingüístic *on-kun* i *kango-wago*, es refundria en l'esquema binari *wa-yô* (和・洋) integrat per les nocions ideals del “Japó” i “Occident” i expressat en la llengua pel lèxic *kokugo* (“japonès”) i *gairaigo* (“estranger”). D'aquesta manera, l'imaginari cultural japonès quedaria inscrit en un joc de polaritats essencials en el que l'Altre del Japó deixaria de ser interpretat per la idea de “Xina” per a ser substituït per la idea d’“Occident”, configurant com *alter ego cultural* la noció mateixa de “japonès”. En aquest capítol, els nivells *uchi* i *soto*, *kokugo* i *gairaigo*, desenvolupats als capítols anteriors adquireixen una dimensió

concreta en l'articulació del sistema de categoritzacions culturals *wa-yô*, que impregna la vida social i la cultura material japoneses.

En base a l'exposició etnohistòrica anterior, es plantegen dues dimensions que articulen l'escriptura del *gairaigo* en *katakana*: *instrumental* i *representacional*. La dimensió *instrumental* es fonamenta en la caracterització de la escriptura japonesa com *sistema mixt* o *híbrid* (R.A. Miller, 1967; G. Sampson, 1985; C. Seeley, 1991), un sistema logo-sil·làbic que integra elements logogràfics i fonètics. Mentre l'escriptura alfabètica es conforma en el traç continu que enllaça les lletres d'una paraula, en l'escriptura japonesa la continuïtat gràfica entre els caràcters resulta inexistent. L'alternança en el tipus de grafia (*kanji*, *hiragana*, *katakana*) opera així com un *marcador del sentit*, possibilitant la substantivació i el reconeixement d'una paraula a partir de la seva adscripció al conjunt ideal del lèxic "autòcton" o "forà".

Les implicacions simbòliques d'aquesta dimensió *instrumental* es realitzen a un nivell *representacional* en el que el *katakana* esdevé una *escriptura atributiva* en la demarcació de l'univers lingüístic i cultural del "japonès" en front del "no-japonès". Si bé és cert que l'aplicació restrictiva del *katakana* a l'escriptura del *gairaigo* no ha de ser interpretada com una pràctica de segregació, de "discriminació ortogràfica" (L. Loveday, 1996), una conseqüència adventícia emergeix d'aquesta diferència: la substantivació del lèxic *gairaigo* en front del lèxic *kokugo* (*kango* i *wago*). És aquest un procés d'implicacions profundes simètric a l'articulació social de les idees essencials d'"Occident" i el "Japó".

D'aquestes dues dimensions focalitzo el meu anàlisi en el desenvolupament del nivell *representacional*, amb l'objectiu de demostrar l'articulació social del *katakana* com a tècnica de representació de la diferència cultural en l'experiència social. En aquest desenvolupament aplico l'anàlisi teòrica de H.K. Bhabha (1984) sobre l'ambivalència en la construcció estereotípica, anteriorment exposada. Formulo així tres tipus d'escriptura que expliquen l'ús social del *katakana*: *marginal*, *abjectiva*, *emblemàtica*. En aquesta formulació és revela el *katakana* com una escriptura que emmascara propòsits i voluntats a través de paraules i conceptes que nomenen experiències socials noves, que ressementitzen d'altres ja conegudes, que emfasitzen

voluntats i vetllen motivacions, emmascarant significats i possibilitant ambigüitats en la seva articulació social.

D'aquests tres tipus, el capítol analitza principalment la dimensió *emblemàtica* en un recorregut etnogràfic, substantiu i multisituat, a través de la cultura popular i les indústries culturals japoneses. L'anàlisi d'aquesta dimensió *emblemàtica* permet desenvolupar el *katakana* com una tècnica de representació de la diferència cultural en l'experiència quotidiana. L'etnografia realitza un recorregut per diversos àmbits i espais de la metròpoli de Tokio [Tôkyô], pels establiments comercials del barri de Sengawa a la ciutat-districte de Setagaya-ku, un relleu dels bens de consum dels grans magatzems a Shibuya, la construcció representacional articulada en el municipi de Tachikawa, entre d'altres. Un nexa comú integra aquest recorregut, l'elicitació dels processos implicats en la representació de les nocions de "japonès" i "occidental", de "propi" i "aliè", mitjançant l'anàlisi de l'expressió escrita.

L'anàlisi etnogràfic es realitza a través de l'aproximació a la realitat cultural que desvetlla en l'experiència social les idees plantejades en el capítols anteriors. En aquest sentit, l'etnografia revela l'articulació quotidiana dels discursos representacionals Orientalista i *Nihonjinron*, en la construcció essencialista i reificadora de les nocions de *nihon bunka* (日本文化 "cultura japonesa"). Tal com s'exposa a l'apartat metodològic, es tracta d'una etnografia que analitza la producció i reproducció de la diferència cultural a través de l'estudi de l'articulació social del *katakana*.

La descripció i anàlisi d'aquest recorregut em porta a la consideració del *katakana* com una tècnica de representació cultural que fa de l'Altre punt de referència en l'escriptura del propi, alienant, estrangeritzant, tot allò que expressa. En aquest procés, el *kakatana* representa la diferència a través d'una mirada allunyada i distant que aliena, "katakanitza", la pròpia diferència a través del marcatge i la caracterització d'entitats lingüístiques concretes. Exposo aquesta idea a través de la represa teòrica del concepte de *transvaloració* formulat per T. Todorov (1986) i analitzat per M.J. Buxó (1994a). Enuncio així les nocions de *transvaloració especular* i *transvaloració escòpica* a partir del treball de J. Lacan (1964) i G. Debord (1967). A mode de conclusió, exemplifico aquest desenvolupament conceptual en un anàlisi de cas que permet

interpretar la dinàmica aparentment paradoxal de l'escriptura en *katakana* del *kokugo*, en una estratègia simètrica a l'articulada en l'escriptura del *gairaigo*.

Aquest recorregut etnogràfic permet sostenir l'entitat del *katakana* com una tècnica per a la representació de la diferència cultural en l'experiència social, que expressa dimensions profundes en la conformació de la identitat japonesa.

1.3. Marc teòric conceptual

El lingüista R.A. Miller (1982) argumenta que els japonesos es defineixen a sí mateixos àmpliament en base a la llengua japonesa, ser japonès és en gran mesura parlar japonès, com a membre d'una comunitat lingüística i cultural construïda en termes propers a la dimensió imaginària considerada per B. Anderson (1983). Com assenyala l'antropòleg japonès H. Befu (2006) si alguna cosa ha estat persistentment vindicada com a única en la cultura japonesa, aquesta és la llengua. En els seus estudis sobre la construcció representacional *Nihonjinron* diversos autors (T. Aoki, 1990; H. Befu, 1993, 2006; T. Funabiki, 2006; Y. Sugimoto, 1997, 2006; K. Yoshino, 1992, 2006) han evidenciat en quin grau la identificació entre llengua japonesa i identitat cultural dels parlants esdevé tan absoluta com excloent. Al fons d'aquesta qüestió rau l'articulació simbòlica d'un Altre significatiu. Des d'aquesta perspectiva les nocions de *veu japonesa* (*kokugo*) i *estrangerisme* (*gairaigo*) es redimensionen d'un mode revelador inscrites en la dialògica de polaritats que integra la conformació de la identitat cultural japonesa.

En la recerca empro la noció d'*estrangerisme* i no pas la de *prestem lingüístic* amb el propòsit d'evitar l'asimetria que aquesta darrera implica al sostenir el predomini essencial d'una llengua o d'un sistema cultural sobre un altre. Aquest concepte conforma implícitament un estat de coses en el que una llengua o un sistema cultural és presentat com "actiu" i un altre "passiu", un com a "donant" i l'altre com "receptor", un "creador" i un altre "copiador" (J. Stanlaw, 1992: 72-74). Així mateix, redueix la creativitat que integra el contacte inter-lingüístic a un flux unidireccional de signes, negligint els aspectes dinàmics d'adaptació i refosa, de *re-made* (J.J. Tobin, 1992) implicats en aquest procés.

L'adaptació i conformació d'un mot forà a una llengua implica sempre una innovació travada d'intencionalitats i propòsits que sovint ignoren els associats en la seva llengua d'origen. El món del consum i el discurs publicitari testimonien d'un mode revelador aquest procés tan creatiu com en ocasions efímer. És per això que les indústries culturals constitueixen un camp d'estudi singular en l'anàlisi d'aquesta qüestió (H. Haarman, 1989; L. Loveday, 1996; B. Moeran, 1989, 1996; J. Stanlaw, 1992, 2004). La noció de *prestem lingüística* implica doncs una característica estàtica i rotunda al basar-se en l'assumpció de l'existència d'un mot considerat la "còpia", desviada o imperfecte, d'un suposat "original". Com assenyala J. Stanlaw:

"Loanwords are not really loanwords at all, as nothing is actually borrowed and nothing, certainly, is given back. *Borrowing* thus is a misleading and unhelpful term"

J. Stanlaw (1992: 73)

La noció d'*estrangerisme* tampoc queda al marge d'aquest joc d'asimetries al basar-se en la concepció implícita de la llengua com una entitat "pura" en constant perill de "contaminació" per altres realitats lingüístiques. En l'arrel d'aquesta qüestió rau la distinció entre entitats lingüístiques i culturals considerades com a "pròpies" i "alienes". Tanmateix el terme *estrangerisme* s'ajusta precisament al terme japonès *gairaigo* ("veu estrangera"), noció d'ús social generalitzat i emprada d'un mode principal pels meus informants.

Segurament, el concepte que millor reculli la dimensió creativa que implica aquest fenomen sigui la noció de *katakana*, referida a l'escriptura del *gairaigo*, així com la de *katakana-go*, en la seva dimensió oral (*go* 語 "veu"). L. MacGregor (2001) recull aquesta dimensió en la definició que formula del *katakana* com: "the script for expressing foreign language words and expressions in Japanese. It allows the Japanese language to cope with loanwords, especially English loans, and to codify new expressions that are invented in Japan as a result of exposure to English and other foreign languages" (L. MacGregor, 2001: 68).

En aquest sentit, en l'exposició refereixo tant a les nocions de *gairaigo* i *estrangerisme*, com a les nocions de *katakana* i *katakana-go*. La bondat analítica

d'aquestes nocions resulta superior a la de *prestem lingüístic*, a més de per les raons ja exposades, per incloure tant l'adaptació de veus estrangeres com l'encuny creatiu de paraules i expressions noves o ressemanitzades, mitjançant veus d'altres llengües, com en el cas del *wasei eigo* (和製英語, “anglès de factura japonesa”).

En el meu aprofundiment a l'anàlisi d'aquestes qüestions, els referents teòric conceptuals provenen de la recerca antropològica de la societat i la cultura japoneses, del camp de la representació i els estudis culturals, l'anàlisi de l'oralitat, l'escriptura i la interacció sociolingüística japonesa, així com de l'estudi de les representacions culturals al Japó.

En l'estudi de la societat i la cultura japoneses ha estat necessària la revisió del treball dels principals investigadors que des de l'antropologia i la sociologia han analitzat aquestes qüestions. Des de l'antropologia cultural, els treballs de T.S. Lebra (1976, 2004) i H. Befu (1971, 1984, 1991) sobre les dinàmiques implicades en la construcció de la identitat cultural japonesa han constituït aportacions significatives en l'anàlisi de les nocions èmic d'*uchi* i *soto*. En l'estudi d'aquestes categories han constituït també aportacions sensibles els treballs clàssics des de la psicologia i la psicoanàlisi de T. Doi (1973, 1985) sobre l'*amae* (甘え, “indulgència”), així com els desenvolupaments teòrics de N.R. Rosenberger (1992) en torn el *self* japonès. La revisió del treball pioner de R. Benedict (1946) així com l'aproximació crítica a aquesta obra realitzada per C. Geertz (1988) i l'antropòleg cultural T. Aoki (1990) han estat també elements tinguts en compte.

També han estat de gran interès les aproximacions etnogràfiques de les recerques de J. Hendry (1986, 1987, 1999), tant en l'àmbit de la interpretació de la societat japonesa com en l'estudi de les representacions culturals. En aquest mateix sentit, els treballs desenvolupats des de l'etnolingüística per J.M. Bachnik (1992) i J.M. Bachnik & C.J. Quinn (1994) m'han permès aprofundir en les dimensions lingüístiques implicades en la construcció cultural de les nocions de “propi” i “aliè” contingudes en l'esquema conceptual *uchi-soto*. L'estudi de les representacions culturals articulat des de l'antropologia simbòlica per E. Ohnuki-Tierney (1984, 1993, 2002) m'ha permès articular una aproximació substantiva a l'àmbit de les representacions de la identitat cultural japonesa. En la meua reflexió ocupen un lloc principal les aportacions

analítiques de Y. Sugimoto (1989, 1997, 2006) i Y. Sugimoto & Mouer (1986) en la seva aproximació des de la sociologia i l'estudi cultural a l'anàlisi de la societat japonesa contemporània.

Els àmbits de l'oralitat i l'escriptura japoneses han requerit d'una immersió profunda en l'estudi de la llengua i el sistema d'escriptura japonès. Les meves recerques prèvies sobre aquest àmbit d'estudi m'havien aprofitat ja a l'anàlisi teòric de les dinàmiques de transmissió del coneixement en la tradició oral i l'estudi dels canvis introduïts amb el desenvolupament de l'escriptura (B. Guarné, 2006a). Aquest treball previ centrat en l'anàlisi cultural de la comunicació ha constituït un punt de partida necessari a l'hora d'afrontar la recerca al camp. En aquest sentit, els estudis sobre oralitat d'E.A. Havelock (1963, 1986) i W. Ong (1982), juntament als treballs desenvolupats des de l'antropologia per J. Goody (1977, 1996) i I. Watt (1963), i des de la psicologia social per D.R. Olson (1994) m'han permès aproximar-me a la pràctica cultural de l'escriptura des d'una perspectiva global.

Com a obra de referència en l'estudi de la llengua japonesa, el clàssic seminal de R.A. Miller (1967) ha constituït una influència constant en el decurs de la recerca. Així mateix, les aproximacions teòriques de G. Sampson (1985), F. Coulmas (1989) i Wm.C. Hannas (1997) en l'estudi de les llengües d'Àsia Oriental m'ha permès contextualitzar les dades inferides des d'una perspectiva global, en la consideració d'un context lingüístic superior. En l'estudi de la conformació de la llengua i el sistema d'escriptura japonesos, han estat molt significatives les aportacions de C. Seeley (1991), L. Takeuchi (1999) i Y. Sato Habein (1984), així com els estudis sobre els diversos processos de reforma d'aquest sistema analitzats precisament per N. Twine (1991), N. Gottlieb (1995), T. Carroll (2001), J.M. Unger (1996) i L. Takeuchi (1999).

Els estudis de S. Okamoto (2004) i D.H. Howland (2002) m'han permès refinar l'aproximació a la consideració dels canvis històrics registrats pel sistema d'escriptura com a conseqüència de "modernització" (*kindaika*, 近代化) occidental de la societat. En l'estudi de la sociolingüística japonesa han estat clau els treballs de R.A. Miller (1977), L. Miller (1998), L. MacGregor (2001, 2003), G. Kay (1995), N. Gottlieb (2005) a l'hora d'orientar la mirada i refinar les observacions en l'anàlisi de la

interacció sociolingüística. En aquesta tasca han esdevingut també determinants els anàlisis de J. Stanlaw (1992, 2004).

En l'estudi de les representacions culturals les principals referències teòriques i conceptuals provenen dels àmbits de l'antropologia social i cultural, la teoria de la representació i els estudis culturals. Els treballs clàssics d'E. Durkheim (1900-1901, 1915) i M. Mauss (1901-1902) en l'estudi de les *representacions col·lectives*, les tesis estructuralistes (C. Lévi-Strauss, 1962, 1965), el treball d'E. Leach (1976) i les aproximacions simbòliques (M. Douglas, 1966, 1970) m'han permès establir les bases antropològiques de l'estudi de les representacions culturals.

Michel Foucault (1969, 1977, 1985) revelà en quina mesura les relacions de poder resulten constitutives en la producció social del coneixement, assenyalant la centralitat del binomi *Pouvoir/Savoir* en l'articulació de discursos que sostenen formes particulars de representació, *règims de veritat* implicats en la construcció estereotípica de l'Altre. Des d'aquesta perspectiva, representar constitueix un exercici de poder, una pràctica política que inscriu la mirada en el tanteig dels límits de l'imaginari. Les nocions foucaultianes de *poder* i *discurs*, així com la noció de *mite* formulada per R. Barthes (1970, 1999) constitueixen aportacions centrals en la conformació de la meua perspectiva analítica. En aquesta tasca, ocupen un nivell similar els treballs en torn la noció d'estereotip en el discurs colonial i la mirada fetitxista desenvolupats per H.K. Bhabha (1983, 1984).

L'anàlisi dels discursos representacionals i les estratègies d'estereotipatge han estat doncs dimensions teòriques centrals en aquest procés. Aquí han esdevingut capitals les aportacions d'E.W. Said (1978) sobre el règim orientalista, així com l'aproximació de S. Hall (1992, 1997) a l'estudi de les pràctiques de representació i significació de la geografia de dominació occidental conformada en l'esperit del "the West and the rest". Simètricament, ha estat una influència central l'aproximació crítica de T. Aoki (2006), H. Befu (1993, 2006), T. Funabiki (2006), P. Dale (1986), Y. Sugimoto (1997, 2006), K. Yoshino (1992, 2006) a l'estudi del discurs representacional *Nihonjinron* (日本人論) com reacció a una cartografia imaginària en la que "Orient" esdevé "orientalitzat" "not only because it was discovered to be 'Oriental' in all those ways considered common

place by an average nineteenth-century European, but also because it could be –that is, submitted to being- made Oriental” (E.W. Said, 1978: 5-6).

En aquest àmbit, he de destacar també les aproximacions en l'estudi de l'auto-exotització i l'auto-orientalisme desenvolupades per R.A. Miller (1977, 1982), P. Dale (1986), K. Iwabuchi (1994), M. Ivy (1995), H. Yoshioka (1995), C. Burgess (2004), així com en torn la reificació essencialista de la cultura japonesa articulats per C. Gluck (1985), I. Littlewood (1996), T. Morris-Suzuki (1998), S. Vlastos (1998), I. Buruma (2003). Finalment, han constituït també aportacions centrals els anàlisi sobre l'articulació estereotípica en la cultura popular japonesa contemporània desenvolupats per H. Haarman (1989), B. Moeran (1989), M.R. Creighton (1991), L. Loveday (1996), així com O. Goldstein-Gidoni (2001) en l'estudi de les indústries culturals japoneses.

En la cerca d'eines pròpies per a l'anàlisi del *katakana* com a tècnica de representació cultural he recorregut, d'un mode principal, als desenvolupaments teòrics i conceptuals de H.K. Bhabha (1983, 1984) en torn l'ambivalència de l'estereotip, així com a la noció d'*abjecte* desenvolupada per Julia Kristeva (1980). En la represa de la noció teòrica de *transvaloració* formulada per T. Todorov (1988) ha estat una influència central el desenvolupament de M.J. Buxó (1994). Desenvolupo aquesta noció a partir de l'aproximació a la *mirada* formulada des del psicoanàlisi per J. Lacan (1964) en la seva teorització sobre el domini Imaginari de l'*escòpic*, i G. Debord (1967) en la teorització de la noció d'*espectacle*.

L'obra de M.J. Buxó ha estat una influència constant, concretament els seus estudis sobre la sensibilitat antropològica (M.J. Buxó, 1994a) i l'estudi cultural de la mirada (M.J. Buxó, 1999). Així mateix, en l'aproximació a l'anàlisi inter-lingüístic han estat capitals les reflexions exposades per aquesta autora (M.J. Buxó, 1994b).

1.4. Metodologia

La recerca etnogràfica es va desenvolupar entre els anys 2004 i 2006. Vaig realitzar un treball de camp al Japó i després del meu retorn, vaig seguir treballant les dades etnogràfiques en el contacte virtual amb els informants.

L'estada de camp fou finançada pel Govern del Japó, a través d'una Beca d'Investigació del *Monbukagakushô* (文部科学省 Ministeri d'Educació, Ciència, Tecnologia, Cultura i Esports), adscrit com *Visiting Scholar* al Departament d'Antropologia Cultural de la Faculty of Interdisciplinary Cultural Studies, Graduate School of Arts and Sciences, de la Universitat de Tokio.

Tant en la fase de plantejament de la recerca com en la primera aproximació a l'anàlisi de les dades, fou de gran importància la consulta de les biblioteques d'antropologia, història, filologia i estudis culturals d'aquesta universitat, així com dels arxius de l'autoritat lingüística japonesa, el *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* (国立国語研究所 Institut Nacional de la Llengua Japonesa) amb seu a Tokio. També fou determinant la consulta dels fons documental de la Biblioteca Nacional de la Dieta (国立国会図書館) i de les biblioteques de les Universitats de Sophia, Hôsei, Hitotsubashi, Keiô, Waseda, i la Universitat Femenina Shôwa, així com de l'hemeroteca del Museu Nacional d'Etnologia, Minpaku (国立民族学博物館), a Osaka [Ôsaka].

En el desenvolupament del treball de camp vaig aplicar les tècniques d'investigació qualitativa de la metodologia etnogràfica: observació participant i entrevista en profunditat. Tant l'entorn en el que focalitzava la recerca com l'objecte d'estudi em van portar a realitzar una etnografia que transita per diferents espais i àmbits metropolitans de Tokio a través del món de la representació i els béns de consum.

Durant el seu desenvolupament, així com en les darreres fases del treball, fou de gran interès el contrast de les dades amb altres col·legues investigadors i professors del Departament d'Antropologia de la Universitat de Tokio, el meu tutor, el professor Hideo Kimura, els professors Tadashi Yanai, Masato Fukushima, i el Director del Departament, el professor Shinji Yamashita. Fou igualment enriquidor el contacte amb el professor Takamitsu Kônoshi, especialista en literatura clàssica japonesa, i els professors Yôichi Komori i Brian Robert Campbell, especialistes en literatura japonesa moderna, amb el professor Katsuo Nawa de l'Institut de Cultura Oriental amb seu a aquesta institució, així com el Professor Juji Seki del Museu Etnològic d'Osaka.

També han estat de gran interès les converses sobre *Nihonjinron* i representació de la identitat cultural japonesa mantingudes amb el professor Kosaku Yoshino de la Sophia University (Tokio), el professor Tamotsu Aoki de la Waseda University (Tokio), el professor Eiji Oguma de la Keiô University (Tokio), el professor Yoshio Sugimoto de la University of La Trobe (Austràlia), i el professor Nobukuni Koyasu de la University of Osaka. En aquesta tasca, ja a Barcelona, ha estat també molt significatiu el *feed-back* mantingut amb el Dr. Lluís Calvo del CSIC a Catalunya, durant l'edició d'un monogràfic sobre identitat cultural japonesa per a la *Revista d'Etnologia de Catalunya*.

En aquest sentit, he comptat també amb les aportacions dels companys del Departament d'Antropologia de la Universitat de Barcelona, en l'exposició que vaig realitzar de la meva recerca en el seminari de doctorat convidat per la Dra. Gemma Orobitg d'aquesta institució, així com amb l'estímul del Professor Joan Bestard en el desenvolupament de la meva recerca de camp al Japó. En igual mesura han estat molt significatives les aportacions dels companys del Grup de Recerca Inter-Àsia de la Universitat Autònoma de Barcelona, els comentaris i reflexions del Dr. Joaquín Beltran, i dels companys dels Estudis de l'Àsia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya, els Professors David Martínez i Carles Prado.

L'estímul constant i el mestratge intel·lectual de la Dra. M.J. Buxó del Departament d'Antropologia de la Universitat de Barcelona han estat determinants en el desenvolupament de la recerca, tant en el seu plantejament, com en la realització del treball de camp i l'anàlisi posterior de les dades etnogràfiques.

1.4.1. Els informants

Els informants provenen de la Universitat de Tokio, com a estudiants de l'Escola d'Arts i Ciències o antics alumnes d'aquesta institució. He comptat amb un nombre de vint informants entre els quals cinc van esdevenir principals en el decurs de la relació personal. Les entrevistes van servir per a enfocar l'estudi encaminant la mirada cap als aspectes més significatius. En aquest sentit, el gruix de les dades va emergir principalment de l'observació participant i l'entrevista sobre el terreny. En aquesta exposició recullo les principals dades en relació a la dimensió emblemàtica del *katakana*

inferides en el treball etnogràfic. Romanen en els diaris de camp força dades relatives a les dimensions *abjectives* i *marginal* que tinc previst desenvolupar en un futur proper.

Les entrevistes es van realitzar en japonès, fent ús de l'anglès com a recurs interpretatiu en la precisió d'aquells significats que ho requerien, així com en la interpretació original dels mots, la majoria procedents d'aquesta llengua. Resulta pertinent assenyalar que el coneixement d'altres llengües (anglès, francès, rus, espanyol) per part dels informants va resultar interessant a l'hora de copsar l'elusiva caracterització d'un mot com a "estranger" o "estrangerisme" com a veu *gaikokugo* o *gairaigo* i la seva incardinació en el joc d'encaixos entre el "propi" i l'"aliè". D'aquesta manera, com a diàleg que refereix a realitats lingüístiques i culturals diverses, la vivència etnogràfica es dimensionà d'un mode més precís en el joc inter-lingüístic.

La classe social fou una variable que es derivà del context del que procedien els informants. La Universitat de Tokio constitueix una institució intel·lectual i socialment força elitista. Els seus estudiants procedeixen, principalment, de les classes mitges i altes urbanes de tot el país. A les seves aules es formen els quadres dirigents de les principals corporacions empresarials i grups polítics, així com molts dels intel·lectuals de referència. Tanmateix la consideració de la classe social s'ha de ponderar amb el fet que el discurs identitari japonès, *Nihonjinron*, ha permeabilitzat d'un mode similar els diferents estrats socials, amb independència de la classe social (H. Befu, 1984, 1993, 2006; P. Dale, 1986; Y. Sugimoto, 1997, 2006; K. Yoshino, 1992, 2006)

Els informants procedien de grups d'edat ben diferenciats, com estudiants de la universitat i antics alumnes de la institució. Vaig prendre aquesta decisió en base a la consideració de les dades recollides a les enquestes sobre la incidència del *gairaigo* i els usos socials del *katakana-go* realitzades pel *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* els anys 2003 i 2004, així com dels informes anuals de l'Agència Governamental de Cultura del MEXT (*Bunkachô* 文化庁) corresponents al mateix període. L'anàlisi d'aquest material confirmà que tant els joves com els individus d'edat avançada, constitueixen els grups més sensibles als estrangerismes, tant per la familiaritat amb aquest lèxic com per les dificultats de comprensió que se'ls hi plantegen, respectivament. La relació entre el gènere i l'ús dels estrangerismes constitueix un element que espero desenvolupar en

propers projectes investigadors. La seva consideració pot constituir un element que permeti seguir aprofundint en la recerca.

1.4.2. Entrevistes en profunditat

Les entrevistes van seguir un pauta semi-estructurada i es desenvolupaven en dues parts correlatives. En la primera, plantejava als informants un conjunt de dotze paraules d'una llista de 250 mots *katakana-go* extrets de la interacció quotidiana (anuncis, revistes, diaris, converses). En aquest exercici els informants establien equivalències entre veus *katakana-go* i veus japoneses autòctones (japoneses i sino-japoneses) explicant el seus significats semàntics i els sentits relatius al seu ús social. D'aquest mode, es confrontaven amb entitats lingüístiques de les que havien d'explicitar els significats socials a través d'exemples quotidians del seu ús. Els informants m'explicaven així les diferències entre mots com: *raisu* (ライス *rice*) i *gohan* (ごはん、ご飯 “arròs”); *miruku* (ミルク *milk*) i *gyûnyû* (牛乳 “llet”); *hana* (花) i *furawâ* (フラワー *flower*); *rabu* (ラブ *love*) i *ai* (愛 “amor”); *goshippu* (ゴシップ) i *uwasa* (噂 “rumor”), etc. En aquesta tasca demanava als informants que m'exposessin tot allò que consideressin relatiu als mots així com a l'escriptura en *katakana*: traduccions a altres llengües, exemples d'ús, contextualització social, transliteració *kanji-hiragana-katakana-romaji* i *katakana-hiragana-romaji*, definició del *katakana*, canvis apreciats en el seu ús en relació a la presència i ús social de l'alfabet.

La segona part de l'entrevista se centrava en el comentari dels mots escrits en *katakana* en un conjunt de produccions mediàtiques de les indústries culturals i la cultura popular. Vaig recopilar aquests materials en el decurs de l'experiència de camp, recollint tots aquells elements publicitaris que m'arribaven i consultant freqüentment les seccions de premsa de les botigues i quioscs, i els medis de comunicació. Aquest exercici servia per a analitzar l'ús del *katakana* d'un mode concret, des del context de recepció de cada producció, a diferència de la llista anterior en la que l'abstracció obligava a fer un exercici de contextualització personal. Finalment, plantejava preguntes referents a l'escriptura del estrangerismes. En aquesta part, se solien expressar qüestions relatives a la relació personal amb l'escriptura (aprenentatge, pràctiques, costums i

interessos, usos quotidians en apunts, missatges de mòbil i correu electrònic, agendes, diaris, apunts de classe).

Totes aquestes dades havien de ser referenciades en l'experiència directa del seu ús, aquí entrava l'aplicació de l'observació participant i l'entrevista en profunditat sobre el terreny.

1.4.3. Observació participant

L'observació participant ha estat constant, desenvolupant-se en diversos àmbits i espais metropolitans de Tokio. En la interacció amb els informants principals ha estat realitzada al campus de la Universitat de Tokio, al barri de Sengawa (a la ciutat-districte de Setagaya-ku), a la ciutat de Tachikawa, als centres de Tokio de Shibuya, Shinjuku, Hongo [Hongô], Ginza, Ueno, Shinanomachi, Roppongi. Comprant diaris, revistes, observant, fotografiant anuncis, publicitat de productes, cartells de propaganda, rètols de botigues, totes aquelles realitzacions d'escriptura que evidenciessin l'ús quotidià del *katakana*, per a analitzar-les amb els informants. Però sobretot, caminant amb la Haruna, en Hiroki, en Hama-chan, la Yumi, en Hide, en Sho, en Takeshi, l'Eiko, la Sakiko, el Sr. Tanaka, el Sr. Nishimura, conversant, observant i regulant preguntes i silencis, emprant els buits com una eina etnogràfica per a propiciar que passessin coses, que emergissin percepcions, que s'expressessin impressions, comicitats, sentiments, experiències.

L'extraordinària permeabilitat del *katakana* en tots els àmbits de la interacció social m'ha obligat a aprendre a transitar en la vivència quotidiana, a submergir-me en l'observació dels detalls, en les coses més petites: un fulletó repartit a la sortida del tren, la publicitat que arriba a la bústia de casa, la capçalera d'un diari, un anunci de televisió, el reclam que crida l'atenció sobre els caps dels passatgers al vagó del tren, davant per davant amb la tira de cuir del passador de la que s'agafen. Objectes que generalment passen desapercibuts i no centren l'atenció crítica dels individus als qui es destinen: uns embolcalls de xocolatines, el menú d'una cadena de restaurants, una passeig per uns grans magatzems, la capçalera d'un diari esportiu, etc. L'observació participant s'ha desenvolupat així en vagons de tren i estacions d'enllaç, en cruïlles i passadissos d'universitat, en floristeries i taules de restaurant, en botigues i salons de te, en àpats compartits i centres comercials, en jardins i parcs temàtics. És a dir, en tots els àmbits

de l'experiència que he recorregut, des de la festa del *hanabi* i l'espectacle col·lectiu de la contemplació de les flors del cirerer, fins a la vivència solitària de l'olor a lleixiu de les mans de la senyora que al seure al meu costat al tren, evocava els meus records d'infantesa. Tots aquestes dimensions han conformat la meva aproximació etnogràfica a l'objecte d'estudi.

L'heterogeneïtat d'aquests àmbits m'ha obligat a desenvolupar una metodologia que testimoniés com l'experiència quotidiana està transida pel joc lingüístic que estava analitzant, com articulació constant de transfiguracions i matisos, de mirades i subjectivitats mútues. Aquest fet m'ha portat a articular un anàlisi que acompanya la pròpia descripció etnogràfica. Plantejo així una etnografia substantiva, en l'intent d'escatir la lògica d'unes pràctiques d'escriptura que traven àmbits i espais molt diversos, que s'esdevenen en un trassumpte del social.

En la narració etnogràfica la necessitat de conformar aquesta multiplicitat de nivells des d'una veu pròpia ha comptat amb la inspiració de la mirada John Berger (1997)² i amb la minuciositat descriptiva de Franz Hessel (1997)³. Les consideracions en torn l'ambigüïtat i la suspensió temporal que implica l'acte fotogràfic, en les reflexions de Berger, i la curiositat netament etnogràfica del transitar de Hessel pel Berlín d'entreguerres, m'han apropiat a la consideració del món del consum, la cultura popular i les indústries culturals, a través d'uns relats evocadors i penetrants, que han estat font d'inspiració contínua.

“Caminar despacio por calles llenas de gente es un placer singular. Uno se ve envuelto por la celeridad de los otros, es como poder darse un baño durante un incendio. Pero mis queridos paisanos berlineses me dificultan hacerlo, incluso aunque uno se aparte amablemente de su camino. Siempre recibo miradas de desconfianza cuando intento ‘flanear’ por entre los ocupados transeúntes. Me da la impresión de que me toman por un carterista [...] Me gustaría participar de las actividades de la tarde en estos patios, de los juegos de los niños a los que siempre llaman desde los pisos de arriba, de las llegadas a casa y de las deseadas salidas” Franz Hessel

² Berger, J.; Mohr, J. (1997) *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.

³ Hessel, F. (1997) *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos.

SEGONA PART
REPRESENTACIÓ I CULTURA

2.1. La polaritat cultural

En aquest capítol plantejo una aproximació a les nocions indígenes d'*uchi* (内 “interior”) i *soto* (外 “exterior”) i a la seva articulació en la cultura japonesa. La noció d'*uchi* expressa metafòricament “el propi” en la polaritat cultural amb “l’aliè” representat per la idea del *soto*. Ambdós conceptes constitueixen tant àmbits físics com metafòrics. *Uchi* és l’“a dins”, l’“interior”, l’àmbit del propi, conformat en la relació simbòlica amb l’“a fora”, “l’exterior”, el món aliè del *soto*. En aquest sentit, *uchi no hito* (内の人) són “els de casa”, en front dels *soto no hito* (外の人), és a dir, “els de fora”. Aquesta idea d’alteritat s’expressa paradigmàticament en el *kanji* de *soto* (外) que en la seva lectura *on* (sino-japonesa) és l’arrel del mot *gairai* (外来 “forà”, “exòtic”) i a l’hora integra tant els mots *gaikokujin* (外国人 “gent d’altres països”, “forans”) i *gaijin* (外人 “estranger”, principalment “occidental”) com *gaikokugo* (外国語, “llengua estrangera”) i *gairaigo* (外来語, “estrangerisme”).

És per això que el capítol analitza l’articulació de les nocions d'*uchi* i *soto* en l’univers cultural japonès. Ambdues nocions s’articulen en un encaix amb les polaritats complementàries de *watakushi* (私 “privat”) i *ôyake* (公 “públic”), *omote* (表 “davant”) i *ura* (裏 “darrera”), *honne* (本音 “real”) i *tatema* (建て前 “ideal”). En aquest sentit, l’exposició refereix també a aquestes nocions, tot i no constituir el seu objecte de reflexió principal. En el nivell de l’*omote* es presenta el comportament socialment correcte del *tatema*, que s’ha d’observar en l’àmbit *ôyake* desenvolupat en el *soto*. Simètricament en el nivell de l’*ura* es reclouen les motivacions personals del *honne*, que integren el *watakushi* desenvolupat a l’àmbit de l’*uchi*.

És el seu encaix social que s’esdevé entre la dicotomia i la polaritat, articulant-se com punts cardinals en referència als quals es regulen i ajusten les pròpies motivacions, interessos i necessitats a l’ideal social comú. El manteniment de l’harmonia social *wa* (和), entesa com un valor a preservar, integra un procés de negociacions i encaixos en el que les dimensions personals i comunes s’adapten situacionalment sense imposar-se les unes a les altres.

2.2. *Uchi* 内 - *Soto* 外 : “propi” i “aliè”

Tradicionalment, la societat japonesa ha estat caracteritzada en el joc de polaritats culturals de l'entramat *uchi-soto* (内・外, “interior-exterior”), *omote-ura* (表・裏, “davant-darrere”), *honne-tatema*e (本音・建て前, “real-ideal”), *watakushi-ôyake* (私・公, “privat-públic”). Aquest esquema conceptual ha incardinat les aproximacions teòriques al *Geist*, a l'*ethos* japonès, en la dualitat psicològica i sociocultural de "el tangible" i "l'intangible", "el segur" i "l'amenaçador", "el pur" i "l'impur", i en darrer terme "el propi" i "l'aliè".

Definides d'un mode precís, la noció d'*uchi* refereix a “in, inside, internal, private” (T.S. Lebra, 1976:112), “inside, interior” (H.Befu, 1984), “inside”, “cleanness” (J. Hendry, 1991: 39-40), “inside or interior” (Y. Sugimoto, 2003: 28); enfront de la idea de *soto* “out, outside, external, public” (T.S. Lebra 1976: 112); “outside, exterior” (H. Befu, 1984), “outside” i “dirtiness” (J. Hendry, 1991: 39-40), “outside or exterior” (Y. Sugimoto, 2003: 28).

Així mateix, la noció d'*omote* ha estat traduïda com a “facade” (*kao* 顔 “rostre”) (T. Doi, 1986: 11, 24), “front” (J. Hendry, 1991: 199), “face” (Y. Sugimoto, 2003: 28); per contrast a la idea d'*ura*, interpretada com a “inner truth” (*kokoro* 心 “cor”) (T. Doi, 1986: 11, 24), “back” (J. Hendry, 1991: 199; Y. Sugimoto, 2003: 28).

Finalment, les nocions més elusives de *tatema*e i *honne* han estat exposades de la manera següent. *Tatema*e: “principles or rules that have been established as natural and proper” “conventions created by the people on the basis of consensus” (T. Doi, 1986: 35-36), “standard, principle, or rule by which one is bound at least outwardly” (T.S. Lebra, 1976: 136), “public behaviour”, “front, face, mouth” (J. Hendry, 1991: 42), “formally established principle which is not necessarily accepted or practiced but the parties involved” (Y. Sugimoto, 2003: 28). La idea de *honne* ha estat caracteritzada com “own motives and opinions that are distinct from it [tatema], and they [individuals] hold these in its background” (T. Doi, 1986: 37); “one’s natural, real, or inner wishes and proclivities” (T.S. Lebra, 1976: 136), “real feelings” i “real, heart, stomach”, “inner

thoughts” (J. Hendry, 1991: 42, 97); “true feelings and desires which cannot be openly expressed because of the strength of *tatema*” (Y. Sugimoto, 2003: 28).

L'encaix d'aquestes polaritats resulta evident en les distincions físiques, psicològiques i socials que integren constitutivament els diversos àmbits de la vida social japonesa, a la llar, l'escola, l'empresa o el transport. En la interacció social, el que hi ha “darrera”, la “veritat” (*ura*), de les “motivacions personals” i els “autèntics sentiments” (*honne*) ocults a l’“interior”, en el més “privat” (*uchi*), és ajustat a la “convenció”, la “norma”, l’“ideal” social (*tatema*) que regeix l’“afora”, l’“exterior” (*soto*) del “rostre” o la “façana” (*omote*) mostrada explícitament. Es conformen així, contextos interpersonals i “grupistes” que reproduïxen a tots els nivells l'experiència psicològica i social de l’“a dins” i l’“afora”, marcant les entitats atribuïdes a les seves respectives jurisdiccions com a “pròpies” o “alienes”.

En aquest sentit J.M. Bachnik ha indicat que aquestes conjuncions integren totes les esferes de la vida social japonesa (lingüística, intel·lectual, social, institucional, ritual) assenyalant que “not only that the double coordinates are extremely basic, but that they are basic *organizational* coordinates of language and social life, rather than mere taxonomic categories” (J.M. Bachnik, 1992: 153). Podem doncs, plantejar aquestes polaritats com a coordenades que inscrites en el *continuum* lingüístic i cultural articulen dinàmicament la vida social japonesa. En aquest sentit, les dimensions que contenen, més que oposar-se, interactuen i dialoguen en la vida quotidiana com a punts de referència que expliquen i orienten la pràctica individual i col·lectiva.

Si bé, les idees que expressen (“interior” - “exterior”, “davant” - “darrera”, “públic” - “privat”, “real” - “ideal”, “propí” - “aliè”) constitueixin segurament polaritats característiques de tota societat humana, allò que en el cas japonès les fa singulars és la seva articulació específica en àmbits particulars de la vida social, fins al punt de poder ser reconegudes com a tret cultural característic d'aquesta societat (J. Hendry, 1991: 162).

“The creation of us-them dichotomies – as we could term the *uchi-soto* distinction – is a feature of human society found all over the world. The separation of real feelings from one’s ‘face to the world’ –as the *tatema-honne* distinction does – is also

recognizable human practice, though the degree of social support it receives is a variable feature. Even the development of *seishin*, an inner spiritual strength, is a concept by no means alien to other cultural systems. What is unique – although only as unique as any other specific form of life – is the was particular combinations of these elements may be found in particular parts of the Japanese society, and recognized as Japanese”

J. Hendry (1991: 206)

En un estudi ja clàssic, T.S. Lebra va identificar en aquestes distincions una característica essencial de la interacció social japonesa a l'escriure: “That distinction [uchi-soto, ura-omote] perhaps characterizes human culture in general, but it is essential in determining the way Japanese interact” (T.S. Lebra, 1976: 112). En un sentit proper, H. Befu (1984: 70) ha exposat també com aquestes dicotomies, comunes a d'altres cultures, adquireixen en la societat japonesa un lloc principal conformant situacions particulars en les que el comportament públic se separa del privat, i les pròpies intencions troben expressió de formes vetllades i indirectes.

“While discrepancy between the ideal and the real exists inevitably in all societies, some such as American society, regard this discrepancy as dishonest or unethical, worthy of moral chastisement. Japanese, on the other hand, do not always expect the two to coincide, and the cultural concepts of *honne* and *tatemae* allow such discrepancy. (This does not mean that *honne-tatemae* discrepancy is rampantly condoned. Situations in which this discrepancy is allowed are circumscribed by cultural rules which are intuitively understood by Japanese but ill-codified). No one is surprised if a politician publicly pronounces selfless dedication for the betterment of humanity and then wheels and deals in private for personal gain. Inability to appreciate this discrepancy is in fact regarded as a sign of lack of social sophistication in Japan”

H. Befu (1984: 70)

D'un mode similar, Y. Sugimoto (2003) assenyala: “These dichotomies also exist in other cultures and languages. In Japanese society, however, these particular forms of duality are invoked in public discourse time and again to defend the publically

unacceptable sides of life as realities to be accepted” (Y. Sugimoto, 2003: 29). Des d’aquesta perspectiva, aquest autor ens alerta del perill de confondre l’aparença externa amb les intencions ocultes en els seus anàlisis de la societat japonesa, en una cultura en la que la vaguetat, l’ambigüitat i els dobles codis juguen una importància significativa, constituint normes de comportament cultural explícitament encoratjades en la interacció social.

“While indirectness, vagueness and ambiguity are facets of human behavior in any society, the Japanese norm explicitly encourages such orientations in a wide range of situations. Double codes are legitimized in many spheres of Japanese life, thereby creating a world behind the surface. The Japanese language has several concept pairs which distinguish between sanitized official appearance and hidden reality. The distinction is frequently invoked between the facade, which is normatively proper and correct, and the actuality, which may be publicly unacceptable but adopted privately or among insiders. In analyzing Japanese society, one should caution against confusing these two aspects”.

Y. Sugimoto (2003: 28).

Així doncs, tot i constituir característiques universals, l’interessant, allò que fa singulars les nocions d’*uchi* i *soto*, i el seu encaix global en el context de polaritats exposat, rau en la seva especificitat cultural com a precís sistema de categoritzacions aplicat a tots els àmbits de la vida social japonesa, de consideració necessària en l’estudi d’aquesta societat. En el meu anàlisi, resulten importants perquè revelen la polaritat cultural “propi”-“aliè” que a l’escriptura integra el *katakana*. Com assenyala J. Hendry :

“An understanding of these principles will go a long way towards aiding an understanding of Japanese behavior at any level”

J. Hendry (1991: 202)

2.2.1. El *genkan* 玄関

A l’entrada de les cases japoneses, ja segueixin un traçat arquitectònic “japonès”, *nihonkan* (日本館) o un d’“occidental” (*yôkan* 洋館) existeix sempre un espai

anomenat *genkan* (玄関) que els investigadors anglesos solen traduir com “porch”, en el sentit d’“entrada”, “vestíbul” o “rebedor”, i el significat del qual s’ajusta més al de “llindar”. Es tracta d’un marge, d’un espai de transició entre l’exterior del carrer i l’interior de la casa. De dimensions reduïdes, el *genkan* es conforma en base a una superfície quadrangular generalment situada a un nivell inferior de la resta del terra de la vivenda. Aquest, elevat uns centímetres del sòl, es recobreix amb estores de joncs de bambú sec, *tatami*, que a l’hora que conformen, delimiten els diferents espais de la casa d’“estil japonès” (*washiki* 和式), o amb llistons de fusta polida a mode de parquet, o en menor mesura, amb rajoles de gres, a les cases d’“estil occidental” (*yôshiki* 洋式). D’aquesta manera, confortablement aïllat de la humitat del sòl, es fa vida arran de terra, assegut en un coixí, reclinat en una butaca sense potes, o estirat en un *futon* (布団, *shikibuton* 敷き布団) estès sobre el *tatami*.

L’espai de la casa japonesa esdevé així polivalent, quelcom necessari en una megalòpolis com Tokio on els lloguers desorbitats no permeten a les parelles més que un petit apartament de dues habitacions, una d’elles prolongació del menjador que integra a l’hora la cuina i separa l’espai de la cambra tancant dues portes corredisses. Els solitaris, o les parelles amb menys recursos, s’han de conformar amb els minúsculs apartaments d’un sol ambient, en els que cada nit, la senzilla operació d’estirar un *futon* al terra transforma en dormitori l’única cambra de la vivenda, allà on poc abans s’ha sopat o s’ha fet petar la xerrada, tot compartint una cervesa o un *o’cha* (お茶 “te japonès”) amb els amics.

Aquesta pràctica domèstica requereix d’una netedat extrema en tots els espais de la casa, d’aquí la importància del *genkan* com espai que cal observar escrupolosament al travessar-lo, llevant-se el calçat que ha trepitjat el carrer i disposant-se a caminar sense altra base que uns mitjons o unes fines sabatilles a l’hivern, o directament amb el palmell del peu descalç a l’estiu, és a dir, amb aquell “no-calçat” que mai sortirà de casa. Tanmateix, el *genkan* va més enllà d’aquesta funció instrumental, constituint un marge que delimita curiosament els àmbits de l’*uchi* i el *soto*, de l’interior i l’exterior de la casa, demarcant simbòlicament els espais del “privat” i el “públic”, del *watakushi* (私) i l’*ôyake* (公).

Les nocions d'*uchi* i *watakushi* enllacen així les dimensions d'interior domèstic i privat d'una casa entesa com a llar, enfront de l'exterior del món públic del *soto* i l'*ôyake*. Significativament, el mot *uchi* recull els significats d'"interior", "casa" i "família", aquests darrers, continguts també en l'escriptura del *kanji* d'*ie* (家) com exposaré més endavant. D'un mode similar, l'escriptura de *watakushi* amb el mateix *kanji* que la primera persona del singular i del plural "jo" (*watashi* 私) "nosaltres" (*watashi tachi* 私たち) revela com a l'univers cultural japonès el "personal" queda reclòs en l'espai d'un *uchi* tan individual com integrat pels membres d'un grup. L'expressió *watakushi goto* (私事 "assumpte personal") exemplifica aquesta idea en l'expressió íntima, privada i confidencial, tancada a l'*uchi*, dels assumptes personals, enfront el domini públic al que estan sotmeses les qüestions en l'àmbit del *soto*. En aquest sentit, Hama-chan em comentava:

"Per exemple, la frase *uchimuki no giron* 内向きの議論 s'utilitza per a referir-se a un assumpte, a un tema que sols incumbeix als membres de l'*uchi*, de casa, dels amic, de la feina, a alguna cosa que no s'ha d'explicar als altres, que s'ha de quedar a l'*uchi*. Té un sentit de 'tancat', com quan el meu tutor em fa una crítica a un treball que li he lliurat dient-me: *kimi no ronbun wa uchimuki* 君の論文は内向き (だ) ("el treball és massa *uchimuki*") que vol dir que el meu treball està massa tancat com per a que ho pugui entendre algú que no sigui molt entès en el tema, que és poc accessible, i que això no permet entendre-ho".

En un sentit similar, Yumi m'explica:

"Els conceptes d'*uchi* i *soto* em fan pensar en la casa, i el que s'hi tanca. A més d'interior *uchi* també vol dir casa, per contra *soto* és el que està a fora, a l'exterior de la casa. És el que està dins i el que està fora de casa, el *watakushi* i l'*ôyake*. El que passa a casa és una cosa *watakushi* que sols coneix la gent de la família, de l'*uchi*. Ja saps, les coses que es poden explicar i les que s'amaguen, que es tanquen a casa, com amb l'expressió '*uchi ni komoru*' 内に籠もる que vol dir, 'tancat a casa' però que s'aplica en un sentit més ampli, per a referir-se a algú que 'està tancat en sí mateix'".

Tot això ens situa en el fet que *uchi* i *soto*, *watakushi* i *ôyake*, lluny de circumscriure's a la delimitació d'espais físics, s'impliquen en la producció i

reproducció de contextos psicològics, socials i culturals que integren constitutivament la interacció social japonesa. El seu significat depassa la conformació tangible de l'espai, estenent la seva jurisdicció a entorns personals i socials que permeten identificar situacions com a internes o externes, i comportaments com a públics o privats, associant-los-hi interpretacions i lectures que permeten avançar actuacions i realitats. Com assenyala C. Nakane (1967) en una obra a la que més endavant ens aproximarem críticament:

“[...] if one listens to a conversation between Japanese one does not have to wait long to hear the words *uchi-no* or *uchi-dewa*, referring to one's own people and work place. *Uchi* may mean an institution as a whole, or it may mean the department or section to which the speaker belongs. It is common for an individual to belong to a certain informal group (which is often a faction within a larger group), and this is the group of primary and most intimate concern in his social life. The bases for the formation of such a group may be found in congenial friendship, long and stable association through work; common backgrounds, such as being graduates of the same high school or college, can also be an important factor in conjunction with friendship”

C. Nakane (1971: 125)

Des de perspectives teòriques força diferents, els investigadors (C. Nakane, 1967; H. Befu, 1971, 1984; T.S. Lebra, 1976; J. Hendry 1986, 1987; Y. Sugimoto, 1997, 2003) coincideixen a assenyalar que a la societat japonesa la identitat es defineix i conforma en funció dels múltiples *uchi* en els que hom s'integra en el decurs de la interacció social: com a individu, a la llar, la família, l'escola, la universitat, l'empresa. Tanmateix, un punt en el qual mai no ha existit consens entre els investigadors és quin és el significat d'aquest *uchi*. Definit d'un mode elusiu, les seves aproximacions varien en la consideració com a *uchi* de qualsevol mena de col·lectiu, una escola, una empresa, un grup de turistes o el conjunt de la nació japonesa (H. Befu, 2006).

La distinció *uchi-soto* traça així una invisible però persistent demarcació entre el “nosaltres” i l’“ells”, entre el “propí” i l’“aliè” que es desenvolupa en la vida social en la distinció entre “outsiders and insiders, or between members of an out-group and those of an in-group” (Y. Sugimoto 2003: 28). Tal vegada, com assenyala T.S. Lebra

(1976:112) el més interessant d'aquesta demarcació rau en el fet que no es traça a partir d'una estructura social sinó a través de situacions subjectes a variacions constants que permeten als individus definir una interacció i un context com a *uchi* o *soto*, adaptant el seu comportament en base a aquesta percepció. Des d'una perspectiva propera, Joy Hendry (1991:202) exposa com l'*uchi* pot ser pertinentment representant mitjançant una sèrie de cercles concèntrics que s'estendrien del micro-nivell de l'individu, a la seva família, el grup d'amics, els companys de feina, fins el macro-nivell col·lectiu de la nació japonesa.

Des de la infància, l'escola ensenya a distingir entre aquests grups de pertinença (la família més propera, els parents, el veïnat, la ciutat, la prefectura, la nació) en una educació seqüencial que es perllonga del primer al sisè any de l'escolarització primària (J. Hendry, 1987). L'aprenentatge obligatori dels referents simbòlics col·lectius, en la construcció política de la nació, tant a nivell d'escola, de barri, com de país (insígnies, uniformes, banderes, himnes, cançons, coreografies) coadjuven aquesta pedagogia moral i social de la identitat nacional. J. Hendry (1991:203) assenyala la dificultat de canviar d'*uchi* social fins i tot en contextos urbans, en una societat com la japonesa especialment sensible a les relacions a llarg termini. La importància atorgada a les relacions interpersonals a la societat japonesa esdevé així determinant en la socialització dels infants en el decurs del procés educatiu. Hendry (1987) identifica en aquest nivell un element particularment interessant pels antropòlegs:

“The consequences of this emphasis on face-to-face interaction are various and far-reaching. They are also particularly amenable to social anthropological analysis because much of the training of social anthropologists involves the study of small-scale, face-to-face groups of the kind which the Japanese have managed to maintain [...] In particular, much of the effectiveness of mechanisms of social control relies, in the Japanese case, on principles which are more commonly found in small communities of Africa and South America than in the industrial societies with which Japan is usually compared”

J. Hendry (1991:203)

Aquestes esferes tancades que integren la societat realitzen la noció d'identitat japonesa, incardinada d'un mode exclusivista en la conformació d'un “nosaltres”

vinculat a un territori, per oposició simbòlica amb un “Altre” situat fora dels seus límits. En l’anàlisi d’aquesta classificatòria resulta pertinent referir breument l’esquema sobre la puresa i la contaminació formulat per Mary Douglas (1966) al que m’aproparé en la segona part.

Fent seu l’aforisme de Chesterton, “la brutícia és allò que està fora de lloc”, Douglas articula una reflexió sobre l’ordre i el seus límits sostenint que la consideració de l’“impur”, d’allò que implica el perill de la contaminació, no ha d’entendre’s en base a la idea d’higiene sinó en funció de la consideració de què i com signifiquen els símbols en un sistema estructurat. De fet, la idea mateixa d’higiene resultaria una realització positiva d’aquest sistema d’ordenació simbòlica. Des d’aquesta perspectiva, l’existència de marges, físics i simbòlics, ha d’entendre’s com l’intent de sistematitzar l’experiència desordenada del món, mitjançant l’exageració de la diferència dels contrastos binaris entre el “pur” i l’“impur”, el “sagrat” i el “profà”, amb el propòsit darrer de construir la il·lusió de l’ordre. La brutícia equival així al desordre, i lluny de referir a les característiques intrínseques de certes entitats, ens mena al seu emplaçament en un sistema classificador que permet reconèixer quan quelcom ocupa la seva posició correcta o està fora de lloc. Definida com un producte secundari, residual, que atempta contra tota classificació sistemàtica, podem concloure que allà on es reconeix la “brutícia”, existeix un sistema que l’articula com a noció cultural.



L’anàlisi de Douglas ens mostra l’associació del “propi” amb la “puresa” i la “seguretat” en front de la toxicitat i brutícia atribuïda a l’Altre. Des d’aquesta perspectiva, s’han interpretat les nocions èmic d’*uchi* i *soto* en termes de la dicotomia “pur”-“impur” estudiada per Douglas: en la caracterització de l’*uchi*, ja sigui la família,

el grup o la comunitat, com la “puresa”, la “seguretat” en relació a la “brutícia”, la “impuresa” i “desordre” del *soto*, de l’“exterior”. L’interior de l’*uchi* conforma els límits del “propi” mentre que l’exterior del *soto* és vist com l’“aliè”. El que es troba a dins de l’*uchi* està protegit, lluny de la impuresa i toxicitat de l’“Altre”.

R. Benedict (1946) H. Befu (1971, 1984) T.S. Lebra (1976, 2004) E. Ohnuki-Tierney (1984, 1987) J. Hendry (1986, 1987, 1999) entre altres, han analitzat la importància de la “puresa” com a valor moral de la cultura japonesa, i la seva associació amb la “bondat” per oposició a la maldat de la “impuresa” en la conformació de l’*ethos* cultural. La vida social japonesa dóna mostres constants d’aquesta oposició entre l’ordre i la sanitat arrogats al propi *uchi* enfront de la corrupció i amenaça atribuïts a l’exterioritat del *soto*. Resulta significatiu que la pràctica cultural de llevar-se les sabates es porti a terme no sols a l’accedir a una casa sinó també al penetrar en un temple, en el ritual del bany a un *sentô*, o al confraternitzar amb els amics, en un restaurant d’estil japonès o assegut sobre la lona estirada al terra en els festivals populars de la primavera i l’estiu.



Les nocions de *puresa* i *sagrat*, puen en una dicotomia que en darrer terme distingeix entre entitats “segures” i “insegures”, “fiables” i “sospitoses”, “pròpies” i “alienes” en la significació cultural de l’entorn social. Des d’aquesta perspectiva, Emiko Ohnuki-Tierney (1984) ha estudiat les pràctiques d’higiene en la societat japonesa contemporània en termes d’*uchi-soto*. Enfront l’argumentació *ètic* que explica els hàbits higiènics dels japonesos en termes de profilaxis envers els gèrmens, per a

Ohnuki-Tierney cal inscriure aquestes pràctiques en l'esquema "pur-impur" que estableix la classificatòria *uchi-soto*.

El *soto*, s'identifica amb l'"a fora" on es troba la brutícia dels altres, la seva brossa, i per tant, els seus gèrmens, el camp de conreu de la malaltia, "En darrer terme, la brutícia consisteix en l'excreció dels altres" (Emiko Ohnuki-Tierney, 1984:22). Es tracta d'un "a fora" força vague, desconegut i sospitós, sols definit en relació al coneixement i seguretat de la pròpia llar. Lluny de respondre a una realitat natural, és un àmbit social i culturalment construït. Gairebé com un setge, el *soto* és per tot arreu, assetjant la seguretat dels diferents *uchi* a través dels que hom transacciona en l'esdevenidor social. L'expressió *hito gomi* (人混み "munió de gent") fa referència a la multitud i la brutícia que implica l'aglomeració de gent, la impuresa i contaminació de la gentada que assetja des de fora la seguretat de l'*uchi*.

2.2.2. *Dosoku genkin* 土足厳禁

La regla de llevar-se les sabates és observada en autobusos i trens de llargues distàncies, atès que el seu interior és considerat com el d'un *uchi* (H. Befu, 1971; E. Ohnuki-Tierney, 1984; J. Hendry, 1987). En els tren de llarg recorregut, en els autobusos de línia, les siluetes del terra, les fundes blanques emmidonades dels seients indiquen amb la seva extrema netedat l'entrada a un interior en el que cal observar les prescripcions de rigor. En el tractament d'aquests transports com a *uchi*, recordo sorprendre'm pel barroquisme cridaner de les làmpades daurades i amb llàgrimes de cristall, l'aplom de les cortinetes de tapisseria amb borles i entorxats, i la moqueta estampada de l'estil *wayô secchû* (和洋折衷 "estil japonès-occidental") de l'interior d'un autocar de línia amb el que vaig viatjar de Tokio a Kyoto. El gust recarregat, a més de respondre a una determinada idea del luxe i refinament, significava com a expressió d'un espai que també en la seva decoració havia estat considerat un àmbit residencial, on els passatgers dormirien durant tota la nit que durava el viatge.

A la ciutat, en els vagons del tren i el metro, els pares fan treure als seus fills més petits les sabates per tal de no embrutar la tapisseria dels seients. Els dies de pluja, els

empleats dels comerços, els conserges i les hostesses de les oficines públiques, situen a l'entrada dels seus establiments un aparell que, amb una senzilla operació, folra de plàstic el paraigües mullat amb una funda que es retira en tornar al carrer. A les biblioteques, s'entreguen aquestes mateixes fundes de plàstic i és vist com un gest d'extrema grolleria, accedir-hi amb el paraigües sense cobrir. Marcant l'*uchi* de les estacions, les companyies de tren com Keio [Keiô] o Odakyu [Odakyû] donen paraigües als viatgers sorpresos per la pluja, en la seguretat de que seran retornats al dia següent. Els paraigües, cortesia d'aquestes empreses, pertanyen al seu *uchi* i no retornar-lo, fins i tot per oblit, és viscut com una falta. D'igual mode, al barri on resideixo, Sengawa, que situat al suburbi de Tokio encara compta amb alguns camps, els pagesos venen fruites, verdures o flors en casetes instal·lades a la vorera de la carretera però dins l'*uchi* del seu camp, al peu dels seus conreus. Envasades en bosses de plàstic i amb el preu escrit en un cartronet, els veïns del barri sols ha de baixar de la bicicleta, agafar el que volen comprar i dipositar els diners justos a una capseta de fusta. Funciona com un autoservei basat en la seguretat que aquell que compra no marxarà sense pagar, encara que ningú vigili pas.

De fet, des de l'accés mateix a l'estació de tren, les reverències de la imatge virtual de l'hostessa que agraeix la compra del bitllet a la pantalla de la màquina expenedora, els uniformes dels empleats, les indicacions sonores i visuals de bon comportament que transmeten revisors, conductors i empleats i que Y. Sugimoto (2003) ha analitzat com a expressions d'un poder tou, persistentment penetrant, ens adverteixen de l'abandonament del *soto* del carrer i l'accés a l'*uchi* d'altri, en el que hem de conduir-nos observant unes determinades pautes de comportament. Creuar les portetes d'entrada a l'estació, no implica sols la formalització d'un tràmit imprescindible: la validació del bitllet, és també l'accés a un espai interior precís, en el que s'observaran certes regles de comportament i mobilitat.

Els passatgers s'organitzaran en fileres de dues persones a partir de les marques grogues de posició de l'andana, que s'alinearàn amb les portes dels vagons. A l'obrir-se, la filera es desdoblarà, deixant baixar als passatgers del seu interior i accedint-hi d'espatlles si es troba molt ple, a fi i efecte d'evitar el màxim possible el contacte físic. En funció de l'hora, a primera del matí i a la darrera de la nit, el primer vagó del tren es

destinarà exclusivament a les dones que prefereixin viatjar sols amb d'altres dones i evitar així el temor dels *chikan* (痴漢, チカン).



Els empleats del transport, uniformats amb americanes de botons daurats i gorra de plat, ajudaran aquesta operació empenyent sol·lícitament amb els seus guants blancs l'esquena dels darrers passatgers que accedeixin al vagó. Quan es tanquin les portes, revisaran amb diligència que cap peu, mà, bossa o sabata, s'hagi quedat atrapat i a través d'un codi de senyals lumíniques, i tot intercanviant reverències i fórmules de cortesia elementals entre els diferents revisors repartits al llarg de l'andana, donaran sortida al tren. E. Ohnuki-Tierney (1984:24) refereix com per any nou l'interior dels cotxes particulars és purificat en el temple, en un episodi més de la neteja ritual de la llar per *o'shōgatsu* (お正月 “primer dia de l'any”) que elimina les impureses de l'any que es deixa en darrera, encetant el nou amb garanties de puresa i netedat. No és aquest un ritual desconegut a d'altres tradicions culturals, com per exemple a alguns països de l'àmbit mediterrani.

La indicació *dosoku genkin* (土足厳禁 “peus calçats estrictament prohibit”) presideix l'accés a santuaris sintoistes, temples budistes i castells. A Koya san, la muntanya sagrada de Nara que agrupa diferents temples i centres cerimonials històrics, els temples-alberg disposen al costat de la zona d'aparcament dels cotxes d'un ampli *genkan* en el que deixar les sabates “aparcades” dins d'un caseller. Per contra

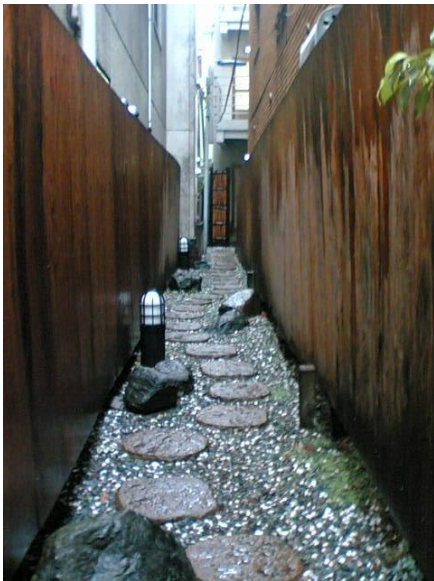
l'expressió *dosoku de hairu* (土足で入る “entrar calçat”) constitueix una frase feta que refereix a la manca d'educació d'algú, i principalment, a la invasió de la privacitat.



Però no sols el *genkan* constitueix un ària que cal travessar curosament. A les vivendes a peu de carrer, s'evita curosament qualsevol contacte directe amb l'exterior construint sempre un mur que s'interposi entre la façana de la casa i el carrer. Al barri de Sengawa, com zona residencial coneguda per les seves casetes unifamiliars amb jardí i luxosos *manshon* (マンション “edificis d'apartaments”), totes les cases tenen aquest mur, fins i tot quan la separació entre aquest i la façana de la casa no és més de quatre dits, quelcom majoritari atès l'elevat cost del sòl a tota la ciutat. Tanmateix, a pesar d'això es destina una part de l'espai al que instrumentalment es podria considerar terreny perdut. El pam escadusser de separació entre el mur del carrer i les parets de la casa, donen per poc més que per plantar joncs de bambú o fer créixer un arbret, el tronc del qual s'anirà retorçant fins cobrir amb les seves branques la part de d'alt de la porta, conformant així una mena de volta vegetal que cobrirà el *genkan* de la casa.

El gest de domesticar la natura -plantant, podant, regant les plantes- expressa la transició entre l'ecologia del *soto*, i la domesticitat de l'*uchi*, entre la natura i la cultura. Sols unes poques cases, les més noves, compten amb un tros de vorera, no més d'un pam de terreny que pertany a cada veí i s'interposa entre la carretera i el mur de la casa. En algunes d'aquestes, el mur ha deixat pas a un marge vegetal, necessari per a poder

encabir en la superfície privada el cotxe en l'observança que obliga al propietari d'un vehicle a disposar de l'espai per a aparcar-lo. Cada dia, és possible observar la dedicació amb la que la Sra. Kimura té cura de dues franges d'una gespa de no més des dos dits d'ample per tres passes de llarg. El verd esponerós de cada tram conforma en paral·lel el carril d'accés a casa seva, delimitant l'espai entre el portal i la resta del carrer. La Sra. Kimura, rega les vetes de gespa a primera hora del matí i per la nit, després de sopar, amb una manega de plàstic que tota desplegada ha de fer més del triple de la longitud de la superfície regada. Sense arbres, ni flors, sols les dues franges de gespa separen la casa del carrer, és a dir, la llar, d'allà on els cotxes circulen, la gent transita i els veïns deixen les bosses de la brossa en els contenidors de metall, obrint i tancant la porteta i cobrint-les amb la xarxa que, com si haguessin caigut capturades en una trampa, les camufla de la voracitat dels corbs. Aquest marge entre el mur exterior i la façana interior de la casa, o entre la façana i la carretera, constitueix un espai de transició que desemboca en el llindar del *genkan* protegint la seguretat de l'*uchi* de les amenaces que nien al món del *soto*.



Els àmbits reals i simbòlics de l'*uchi* i el *soto* troben una altra expressió prou reveladora: l'ús de mascaretes quirúrgiques blanques des de la tardor fins a principis de primavera per a protegir-se de “gèrmens, bacteries i virus” evitant el contagi de malalties comunes com el refredat o la grip. La producció de mascaretes quirúrgiques constitueixen una reeixida indústria dins del sector dels productes farmacèutics de consum. Es troben en formes i presentacions diverses per a infants, nens i adults.

Resulta interessant considerar que la publicitat d'aquest producte és protagonitzada majoritàriament per nens i dones, significat així la imatge d'aquells que es considera més vulnerables en la seva indefensió a les amenaces víriques. Malgrat que els resultats pràctics resultin qüestionables, no portar mascareta quan hom està refredat pot ser entès pels companys de feina, pels amics o per la resta de passatgers del transport col·lectiu com una mostra d'insensibilitat i arribar a ser objecte de comentaris més o menys explícits.

Significativament, els anuncis de les mascaretes quirúrgiques se situen a l'interior dels vagons de tren i es poden adquirir als quioscs de les andanes, a més de les *konbini* 24 hs. i és clar, a les farmàcies. En quan al seu ús, els japonesos refereixen a la voluntat i el deure de protegir els altres dels propis virus quan s'està refredat, així com a la seva utilitat a l'hora de protegir-se de les bacteries dels filtres dels aparells d'aire condicionat. L'ús d'aquestes mascaretes constitueix un rentable negoci farmacèutic juntament amb la venda generalitzada de vitamines, reforçants, estimulants i altres compostos que presentats en càpsules, caramels o diluïts en refrescs, prometen protegir el cos i reforçar-lo davant de les amenaces externes de la vida quotidiana. Més enllà de l'explicació mèdica i farmacològica, el consum social d'aquests productes es redimensiona en tot el seu sentit des de la consideració d'una lògica simbòlica que demarca l'ordre entre la puresa del *uchi* i la impuresa del *soto* i que sols a posteriori esdevé un objecte discursiu en la interpretació mèdica. De nou l'amenaça que constitueix l'Altre i el seu entorn, com el lloc on nia la insalubritat i la impuresa, permet significar aquesta pràctica.



En aquest sentit, la classificatòria social dels individus observa la distinció entre *miuchi* 身内 (lit. *mi* “cos” + *uchi* “interior, casa, propi”) que refereix a la noció de “parent pròxim” (pares i germans) i *tanin* 他人 (lit. *ta* “altre” + *nin* “persona”) és a dir, l’“estrany”, el “forà”, l’“aliè”. La dialèctica *uchi-soto* s’expressa així en la diferenciació dels individus com a “propis” i “estranyos”. El principi *uchi-soto* aplicat a la classificació dels individus troba també una correspondència en els diferents registres sociolingüístics que marquen els límits entre “interior” i “exterior”, entre “propi” i “aliè”. En japonès és necessari escollir un registre lingüístic en funció de la diferència social d’estatus entre els parlants. Com assenyala J. Hendry: “It is virtually impossible to have a conversation without making a decision about the appropriate level to use” (J. Hendry, 1991: 72). L’ús de l’etiqueta lingüística possibilita el manteniment de la distància entre els parlants “protecting the ‘inner feelings’ from the probing of an outsider” (J. Hendry, 1991:42). En el seu estudi sobre la societat japonesa, T.S. Lebra (1976) assenyala fins a quin punt els japonesos “are extremely sensitive to and concerned about social interaction and relationships”.

M. Jeremy i M.E. Robinson (1989) han analitzat les relacions jeràrquiques i el sentit de l’obligació i el deure que structuren les relacions entre les diferents generacions que integren la família, manifestes en els diferents nivells d’interacció lingüística de cada membre. En aquest sentit han assenyalat com “the process of naming in the *ie* provides some objective evidence of the way the family sees itself. The relative status implied by fixed terms gives an idea of how people orientate themselves and behave with these in mind” (M. Jeremy i M.E. Robinson, 1989: 42).

Designacions de parentiu com *san ban me no onêsan* (三番目のお姉さん, “tercera germana més gran”) il·lustren la importància dels límits generacionals en la conformació dels individus. Així mateix, la personalitat col·lectiva del *mina-san* (みなさん, “tothom”) emprada per adreçar-se al grup, contrasta amb les fórmules de respecte que marquen una diferència jeràrquica, una distància en l’estatus de dos individus en el *san* (que marca la distància amb un superior, d’un superior amb un inferior, o entre iguals sense confiança), el *kun* (くん, emprat amb algú més jove), i el *chan* (ちゃん, emprat amb els infants, així com afectuosament amb amics molt propers), a més d’aquelles altres articulades en contextos específics com en

la interacció entre estudiant i professor, pacient i metge, en la que l'estudiant o el pacient s'adreça amb el terme *sensei* (先生 “mestre”).

Així mateix, el registre formal amb el que tradicionalment els fills s'adrecen als pares i avis als casa s'emfatitza encara més fora de la llar, conformant-se així els límits lingüístics de l'“a dins” i l'“a fora” a través de la diversitat d'interlocutors i contextos socials als que caldrà ajustar la pròpia expressió a fi i efecte d'evitar trencar el preuat valor de l'harmonia social, del *wa* (和). En aquest sentit, el valor de l'harmonia incardina en el llenguatge els àmbits de l'*uchi* i el *soto*, realitzant-se en el que es diu a l'exterior, al “davant” (*omote* 表) o el que es diu a l'interior, al “darrera” (*ura* 裏), “des del cor (*kokoro* 心) o des del rostre (*kao* 顔)”, “per la boca (*kuchi* 口) o l'estómac (*hara* 腹)”, és a dir, en l'expressió dels “sentiments autèntics” (*honno* 本音) o de l'“aparença de la convenció” (*tatema* 建て前), del real o l'ideal.

“Wa is not a metaphor. Nor is it some abstract or logical part of a system of distinctions. Rather, it is quality of relationship, particularly within working groups, and it refers to the cooperation, trust, sharing, warmth, morale, and hard work of efficient, pleasant, and purposeful fellowship. Teamwork comes to mind as a suitable approximation. It is the complex of qualities that makes working relationships successful and enjoyable. Thus, wa is far from a concept of static harmony. It is a directly tangible thing that easily accommodates human frailties and differences as long as participants share a devotion to the success of the common effort and a respect for one another as partners in the enterprise”

A. Wierzbicka citant a Rohlen (1974) (1991:358)

El temps domèstic resulta influït també per la distinció entre el “pur” i l'“impur”, des de l'operació de replegar el *futon* al matí i netejar la superfície del *tatami*, fins el costum de prendre un bany calent a la nit, immediatament abans d'anar a dormir. Resulta significatiu que en la majoria de les cases, fins i tot en els apartaments més petits, el lavabo se situa en un espai aïllat. Els tres elements bàsics que componen un lavabo d'estil occidental (rentamans, inodor i banyera) es troben així dividits en tres espais separats. Una petita cambra en la que es troba la banyera, una zona intermèdia amb el rentamans, situat porta per porta amb la cambra on es troba l'inodor. Podem

veure en aquest distribució que contradiu l'economia de l'espai que regeix la resta de la casa -en base al imperatiu del cost del sòl en el mercat immobiliari- una expressió de la separació simbòlica de la zona de puresa, de netedat, de la zona d'impuresa màxima, l'espai d'excreció.

De fet, com a àmbit humit en el que el terra no està entapissat per *tatami* o *fusta*, el lavabo és l'únic espai de la casa que requereix d'un calçat especial, com si se sortís al carrer, unes sabatilles que sols s'usaran allà, marcant-se així la zona d'impuresa en la que ens trobem. A l'entrada del lavabo trobem les sabatilles amb sola de goma de tots els membres de la casa, quelcom que succeeix igual en els restaurants d'estil japonès, en els que caminem descalços pel *tatami* o el terra de fusta i ens hem de calçar uns esclops de goma a l'anar al bany, el terra del qual és recobert amb gres. Tornar a la taula del restaurant calçant aquestes sabatilles o moure'ns per casa amb elles seria vist com una pràctica bruta, a més de ridícula, objecte de censura i rebuig.

En la lògica japonesa de "puresa" i "impuresa", l'estil occidental de tenir l'inodor a la mateixa cambra que la banyera és una contradicció, al juxtaposar l'àmbit més brut del més net, el més impur del més pur (E. Ohnuki-Tierney: 1984:31). Tenir el lavabo dins de casa és, ja de per sí, un element paradoxal, que sols pot ser entès en una lògica "moderna", de patró "occidental", que privilegia com a noció sagrada la intimitat per sobre de la puresa. Al lavabo, els estris per a accionar el dipòsit, la cisterna de l'aigua de l'inodor, evidencien un esforç per distanciar-se'n el màxim possible, a través de comandaments a distància que accionen la instal·lació sense mantenir-hi cap contacte directe. Trobem així inodors equipats amb sistemes d'infrarojos que operen sols apropant el palmell de la mà. Inodors amb un braç lateral amb el que, a mode de comandament a distància, podem regular electrònicament l'escalfor del seient i dirigir la pressió de l'aigua que farà innecessari l'ús del paper higiènic en cap altra tasca que no sigui l'assecat final. Una voluntat d'evitar qualsevol contacte amb la màxima expressió de la "brutícia", els excrements, sosté l'ús pràctic d'aquestes tecnologies.

En els establiments públics, cafeteries, restaurants, biblioteques o estacions, al costat de l'inodor de ceràmica trobem un dispositiu per a prendre una funda de paper que evitarà el contacte directe de la nostra pell amb el seient que han usat els altres. De fet, la meua pròpia experiència, em demostra una proporció de tres a dos entre lavabos

d'estil "occidental" i lavabos d'estil "japonès" a establiments públics, principalment estacions de metro i tren. El lavabo d'estil "japonès" *washiki*, basat en un orifici al terra i que implica fer les deposicions en clivelles, és valorat per la gent més gran com a més higiènic que l'inodor "occidental", *yôshiki*, que obliga a seure-s'hi i no evita, per tant, el contacte físic amb l'impuresa. Malgrat el seu nom, aquest inodor constitueix un *re-made* (J.J. Tobin, 1992) "japonès" de l'inodor europeu. Els vestit de dues peces, amb pantalons i americana, dificulten l'ús de l'inodor *washiki*, però tanmateix aquests segueixen presents amb una proporció superior. El joc de polaritats culturals *wa-yô*, que analitzaré més endavant, explica això. El fet que trobem aquestes dues opcions en espais com estacions, grans magatzems, centres comercials o aeroports, ens mena a escenaris de la "internacionalitat" (*kokusaika*, 国際化) en els que s'estableix una contraposició entre entitats d'estil "occidental" (*yôshiki*) i d'altres d'estil "japonès" (*washiki*), articulant-se un diàleg representacional d'implicacions profundes.



Als restaurants, ja siguin cadenes de menjar ràpid o restaurants de característiques superiors, els clients troben sempre a la taula, al costat de la salsa de

soja i el vinagre, un plec de tovallolletes humides envasades al buit per a netejar-se les mans sense necessitat d'anar al bany. Les cambreres i cuineres porten els cabells recollits en un mocador o un gorret, en una marca de neteja i higiene de l'establiment. Els *o'hashi* (お箸 “palets”) de fusta, són sempre nous, i se separen en el mateix moment d'iniciar l'àpat, amb la seguretat que no han estat utilitzats abans i que tampoc podran ser reutilitzats.

Visitant el Tsukuji, el mercat del peix de Tokio, una autèntica ciutat dins la ciutat que passa per ser el mercat de peix més gran del món, vaig poder comprovar aquestes pràctiques d'higiene i puresa en un entorn a priori tan singular com una llotja de peix. Visitava el mercat amb un grup de companys estrangers de la universitat. A cada parada els venedors ofereixen degustar els seus productes frescos, *sashimi* de salmó, calamar, ous de peix, etc. En aquesta operació faciliten uns *o'hashi* a cada possible client. En casos com el *sashimi*, en el que els palets pincen suaument la llenca de peix a ingerir, el contacte dels llavis amb la fusta és, si es fa amb cura, inexistent. És per això que el company que anava al meu costat em va passar els seus palets després de provar-ne una porció. Quan vaig dirigir els palets a pessigar un tros de peix la venedora em va aturar la mà en un acte reflex força poc freqüent, ja que el contacte físic i més amb un desconegut és evitat, i em va donar immediatament un joc nou. A l'aturar-me i donar-me uns *o'hashi* nous no censurava el fet que el meu company i jo estiguéssim disposats a compartir-los sinó que em disposés a dirigir-los cap el menjar, és a dir, que els *o'hashi* que havien estat en contacte amb la seva boca, independentment de que aquest contacte hagués realment existit o no, o de que allò que em disposava a agafar fos una porció aïllada de les altres, fossin reintroduïts novament en el menjar.

Al carrer, els repartidors de fulletons publicitaris enfunden la propaganda en petits paquets de mocadors de paper, repartits com a gentilesa del producte en promoció. La preocupació per a demostrar la netedat en tots els àmbits resulta manifesta en l'ús de guants blancs per la majoria de personal d'atenció al públic: empleats dels serveis transport, taquillers, hostesses, ascensoristes, empleats de mudances, conserges de banc, conductors de tren, taxistes, empleats de les obres, etc. Els guants, protegeixen els empleats, els treballadors manuals i els operaris, de la brutícia de les monedes quan cobren un producte i tornen el canvi, dels passamans de les escales quan indiquen la

direcció d'un departament a uns grans magatzems, de la gent que empenyen per a que entri dins del vagó de tren, de les portes que obren i tanquen o dels botons que premen als ascensors, però sobretot, demostren amb la seva blancor extrema la netedat d'aquell espai, i per extensió, en una correspondència simbòlica, de l'empresa, de la "casa", de l'*uchi* que representen.



És per tal d'evitar entrar en contacte, de tocar o inhalar la brutícia i els gèrmens d'altri i el seu món, del *soto*, que es deixen les sabetes, es vesteixin guants blancs, es porten mascaretes quirúrgiques, no es comparteixen *o'hashi*, o folren els seients dels inodors amb paper. El *soto* del món exterior, és el domini dels gèrmens i les bactèries, i cal tenir una especial cura a l'hora de moure-s'hi. A l'arribar a casa, al vespre, el costum de prendre un bany calent abans d'anar a dormir, lluny de sols netejar el cos, el purificarà simbòlicament de la brutícia del *soto*, dels gèrmens del món exterior, de la gentada del món dels altres, del *hito gomi*.

2.2.3. Els *burakumin* 部落民

La correspondència de la classificatòria *uchi-soto* amb les nocions de "puresa" i "impuresa" troba en la comunitat *burakumin* (部落民) una ignominiosa expressió de l'estigmatització social de l'Altre. Tot i no compartir una característica que els singularitzi com a grup social o minoria ètnica, cultural o religiosa, els *burakumin* han estat singularitzats en base a una precisa demarcació que ha servit històricament per a sotmetre'ls a la discriminació i l'exclusió de la societat japonesa.

Les comunitats *buraku* han existit des dels darrers quatre-cents anys. En la moderna categoria de *burakumin*⁴ conflueixen dos grups històricament estigmatitzats, els *eta* (穢多, lit. “molta brutícia”, “impurs”) i els *hinin* (非人, lit. “no humans”), la segregació dels quals quedaria institucionalitzada en el sistema sociopolític del Shôgunat Tokugawa (Tokugawa *bakufu*, 徳川幕府)⁵. La societat Tokugawa s’estructurava en base a un principi jeràrquic que situava a l’estrat superior a l’emperador i la família imperial (皇族, *kôzoku*), seguit per la noblesa (貴族, *kizoku*), els samurais (士族, *shizoku*), i els plebeus (平民, *heimin*). Entre aquests darrers, se situaven primer els camperols (農民, *nômin*) i després els artesans i els comerciants (町人, *chônin*), deixant fora de la societat a *eta* i *hinnin*, com a “desclassats” o “pàries”. Mentre a l’estat més baix de la jerarquia, els *hinin* (criminals, orfes, samurais deshonorats, rodamóns, etc.) tenien la possibilitat de redimir el seu estatus en la generació següent, la natura impura dels *eta*, transmesa de pares a fills, impedia la seva inserció a la societat. La verticalitat de la societat en un sistema en el que tothom comptava amb algú inferior, i en el que el darrer estrat acaritava el somni de canviar la seva sort, contribuï a mantenir l’estabilitat social imposada pel *bakufu* durant els dos-cents anys d’aïllament polític del Japó de la resta del món, el període del *sakoku* (鎖国).

Tradicionalment, *eta* i *hinin* estaven vinculats a activitats físiques relacionades amb la brutícia i la mort, com escombriaires, botxins i enterramorts. En el cas dels *eta*, a les tasques més brutes de la construcció, la fusteria i la forja, feines de càrrega, i d’un mode principal, al sacrifici d’animals i a totes aquelles tasques que s’hi relacionaven (carnissers, curtidors, etc.); a més de captaires, artistes, ensinistradors d’animals i botxins, en el cas dels *hinin*. La discriminació d’ambdós grups trobà una justificació moral i religiosa en la impuresa atribuïda a la sang i la repugnància per la mort de la cosmologia xintoïsta, així com en la prohibició de matar i d’ingerir carn del budisme.

“The persistence of the *eta* in Japan for centuries and into the modern era can be understood only by taking account of the institutional arrangement in which an

⁴ Veure: Y. Sugimoto (2003: 189-193); H. Befu (1971: 107-108, 121-126); J. Hendry (1991: 73-76); J. Martí (1997); E. Ohnuki-Tierney (1984: 43-46).

⁵ Època Edo (1603-1868).

outcaste group plays a role and in the disposition of the majority of Japanese to feel superior to the outcaste and therefore justified in their acts of discrimination”

H. Befu (1971: 126)

La “modernització” de l’era Meiji⁶ portà l’abolició de l’estructura de classes del règim Tokugawa, i amb la promulgació de l’edicte d’emancipació (1871), *eta* i *hinin* assoliren l’estatus de “nous ciutadans”. Tanmateix l’ús pejoratiu de les seves designacions es perllongaria fins a l’actualitat, per bé que al primer terç del segle XX fossin substituïdes per la noció de *burakumin* a la que es traslladarien els prejudicis i estigma social històricament arrogats a ambdós grups. El mot *burakumin*, derivat de *buraku* (部落, lit. “poblat”, “llogarret”) refereix als emplaçaments en els que històricament vivien confinats ambdós grups: barriades fora de les ciutats, a les cruïlles de camins o sota els ponts, que en una expressió física de la seva marginalitat social els situava com a *kawaramono* (河原者 “gent de la bora del riu”, “sense sostre”), en el salvatgisme al marge de la civilització.

Derivada de l’emplaçament geogràfic, no és estrany que ràpidament es traslladés a la noció de *burakumin* l’estigma social i els prejudicis atribuïts a les antigues designacions. Els *burakumin* han estat identificats així amb la impuresa i la contaminació, amb el perill físic i social, “at the symbolic level, they became the ‘cultural germs’” (E. Ohnuki-Tierney, 1984: 45). En aquest sentit, en el seu cèlebre estudi *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, L. Dumont (1971) analitzà la caracterització dels *burakumin* con a “especialistes en l’impur”. Significativament, la posició marginal dels *burakumin* resulta manifesta també en els noms derogatoris que se’ls hi apliquen, en una reactualització dels atribuïts a *eta* i *hinnin*, tals com *yottsu*, 四つ (“quatre”) en referència als animals de quatre potes, i alhora al número que simbolitza la mort en l’homofonia de la lectura del *kanji* de “quatre” (*shi*, 四) i de “mort” (死), així com l’antiga designació de *hinin* (非人) que literalment significa “no humà”.

⁶ Era Meiji (1868-1912).

En l'actualitat es calcula que hi ha gairebé tres milions de *burakumin* (Y. Sugimoto, 2003: 189), més ben dit, es considera que tres milions de japonesos són susceptibles de ser definits pels seus compatriotes com a *burakumin*. Com escriu J. Hendry “Nowadays, the same people are still a class apart, whatever their occupations, and ‘regular Japanese’ are most careful not to marry them and ‘pollute’ their own blood lines” (J. Hendry, 1991: 75). De fet, és una pràctica existent contractar els serveis de detectius privats (*shiritsu tantei* 私立探偵, o més suaument, *koshinjo* 興信所) que es publiciten en revistes i cartells pels carrers, per a esbrinar els orígens del futur cònjuge d'un fill o una filla. Una discriminació similar pateixen els ainu (H. Befu, 1971: 125; T. Morris-Suzuki, 1998; Y. Sugimoto, 2003: 203-204), les víctimes de les bombes atòmiques (H. Befu, 1971: 124-125) i els malanomenats *zainichi* (在日), els descendents d'immigrants coreans arribats durant l'ocupació japonesa de Corea que no són considerats, no tenen, la ciutadania japonesa (Y. Sugimoto, 2003: 193-202).



Els *burakumin* constitueixen històricament la personificació social de la impuresa, des de la inferioritat moral a la que els condemna la posició subalterna i marginal que ocupen. En ells el salvatgisme de l'“a fora”, del *soto*, com contra-imatge de l'ordre de l'“a dins”, de l'*uchi*, confronta l'“aliè” i el “propí” de la natura i la cultura, l'humà i l'inhumà. Però en l'imaginari popular existeixen d'altres figures que expressen també a través de l'arquetip de l'“estranger” l'oposició entre el “pur” i l'“impur”. E. Ohnuki-Tierney (1987: 44-) ha establert una equivalència entre els *burakumin* i les antigues divinitats de la cosmologia xintoista. D'un mode ambivalent, en la mitologia

japonesa, la deïtat natural del *marebito* (稀人, “visitant de fora, “estrany”) personifica la combinació del poder creatiu i destructiu de la polaritat *uchi-soto*.

2.2.4. *Marebito no kuni* 稀人の国

El mite del *marebito*, la deïtat visitant, el *kami* que arriba a les costes japoneses procedent de més enllà del mar, va ser analitzat pel poeta i etnòleg Origuchi Shinobu (1887-1953). En l'estudi de la tradició oral, Origuchi caracteritzava Japó com *marebito no kuni* (稀人の国) “el país del (déu) foraster”, la terra de l'hoste errant. D'aquest mode, la imatge de l'Altre, representada en la figura del estranger, del visitant, cobrava una dimensió literària i teòrica en les primeres passes de la recerca etnològica al Japó. Resulta especialment interessant el context intel·lectual en el que desenvolupà la seva obra aquest autor, un context que fundarà l'etnologia japonesa des de l'estudi de les arts i les tradicions populars. En aquest camp, la figura intel·lectual de Yanagita Kunio (1875-1962) resultarà determinant, al sistematitzar el treball etnològic en tres àmbits: espiritual, lingüístic, i de la cultura material. Origuchi Shinobu desenvoluparà com a poeta i etnòleg els aspectes lingüístics en l'estudi de la cultura tradicional. En l'àmbit de la cultura material, el moviment de revitalització de les arts i les indústries populars trobarà en Yanagi Sôetsu (1889-1961) el seu autor principal. El propi Yanagita consagrarà la seva obra a l'estudi de la manifestació religiosa i l'espiritualitat.

Tal com Origuchi el definí, el *marebito* és l'antiga deïtat que es creia que visitava periòdicament les viles procedent de l'altra banda del mar, d'una terra on l'edat i la mort eren desconegudes. Però fonamentalment el *marebito* és un estranger, una deïtat visitant l'arribada de la qual pot comportar tant prosperitat i fortuna com calamitats i danys per a la comunitat. Com a estranger, la força ambivalent del *marebito* -característica comuna a totes les deïtats japoneses- rau fora del món humà, de la societat i la cultura, al món natural, identificant-se'l així amb la força demolidora dels terratrèmols i tifons o amb la fertilitat de la terra i la prosperitat que porten les bones collites. El mite de l'hoste sagrat integra d'un mode polisèmic el potencial favorable de l'estranger llunyà, a l'hora que el risc contaminant de la intrusió del desconegut en la comunitat. Aquesta imatge ambivalent de l'alteritat en el imaginari cultural japonès, és interpretada por Ohnuki-Tierney (1984, 1987) des d'una perspectiva semiòtica:

“The stranger-deities representing the semiotic other for the Japanese self constitute the basic model by which the Japanese interpret and classify their universe. Thus, the symbolic equations of humans: deities, we: they, inside: outside, which are used to place deities and themselves in the cosmological structure, are extended to classify other people and events. The scheme is used both to identify certain foreigners with stranger-deities and to identify the ‘marginals’, who are seen as neither insiders nor outsiders”

E. Ohnuki-Tierney (1987:144)

Per a Ohnuki-Tierney la relació dialèctica i dialògica que entre el “propi” i l’“aliè” s’estableix en la imatge del *marebito*, dóna compte d’una estructura reflexiva que ocupa un lloc profund en la tradició cultural japonesa. La conceptualització pragmàtica dels interessos i les dependències, de les inclusions i les exclusions, característica d’una comunitat agrària organitzada en torn el parentiu i els vincles socials tradicionals, residiria en el seu origen com a mite. El visitant imprevist, el viatger de pas, aquell que contribueix amb la seva presència a renovar la comunitat -“bringing in the positive forces from outside” (E. Ohnuki-Tierney, 1987: 145)- seria provisòriament acceptat⁷. De la mateixa manera que el tracte aspre i l’exclusió social constituïrien la resposta a la seva intenció de convertir-se en membre permanent de la comunitat, de ser acceptar. En aquest sentit escriu:

“Good treatment of foreigners is conditional, however, on their remaining foreigners. They must be outsiders who are allowed to be inside only under prescribed circumstances, like the stranger-deities who are brought in only through like the stranger-deities who are brought in only through rituals. Therefore, once foreigners attempt to become bona fide members of Japanese society, they encounter enormous personal and even legal difficulties”

E. Ohnuki-Tierney (1987: 146)

⁷ Resulta pertinent recordar aquí l’observació de Marc Augé (1992) “Si los inmigrantes inquietan tanto (a menudo tan abstractamente) a los residentes en un país, es en primer lugar porque les demuestran a estos últimos la relatividad de las certidumbres vinculadas con el suelo: es el emigrado el que los inquieta y los fascina a la vez en el personaje del inmigrante” (M. Augé, *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato*, 1998: 121).

Representacions culturals similars al *marebito* han estat documentades etnogràficament a diverses societats. Un element comú a moltes d'elles el constitueix l'ambivalència que conforma la imatge de l'estranger. D'un mode similar, la figura del *marebito* s'incardina en una polaritat de forces entre el natural i el transcendent, integrant la dualitat del creatiu i el destructiu. Com imatge del deídic, el *marebito* representa l'equiparació d'allò estrany amb el favorable, amb el beneficiós, en un balanç continu amb la sospita, amb l'amenaça intuïda en la presència de l'Altre. Per a Ohnuki-Tierney aquesta representació ambivalent de l'alteritat sobreexiria el domini del mite permeabilitzant certes dimensions de la interpretació i la classificació social japonesa.

“The notion of the stranger-deity is not simply a myth. Had the stranger-deity appeared only in an ancient myth, we could not claim that it also served as a model of and for interpretation of historical processes. However, we have evidence that the model was a powerful tool used by the Japanese to interpret historical events and classify people throughout history, thereby becoming a part of history”

E. Ohnuki-Tierney (1987: 148-149)

Així com assenyalava que els *burakumin* són reconeguts com l'expressió social del *hito gomi*, la brutícia de la “gentada”, la “munició”, en la representació de l'estranger subjau l'ambivalència que integra la caracterització mítica del *marebito*. Atès que la consideració d'aquesta ambivalència en la representació de l'Altre serà objecte d'anàlisi més endavant, em limitaré ara a assenyalar com històricament Japó establí una relació amb Occident en la que el desig de conèixer i igualar-s'hi corregué paral·lel al reconeixement de l'amenaça que per a la pròpia integritat cultural suposava la seva expansió. Aquesta relació ambivalent integra d'un mode constitutiu la relació del Japó, com a entitat discursiva, amb la idea d'Occident, realitzant-se en pràctiques representacionals històrica, política i moralment situades.

2.2.5. El *seijinshiki* 成人式

J. Hendry (1991: 41) ha assenyalat també l'associació del *soto* amb el perill en l'amenaça d'allò que rau fora de casa al nen que s'ha portat malament. En un sentit similar exposa com a l'escola l'amenaça de quedar aïllat del grup constitueix una

poderosa eina per forçar la participació de l'estudiant. El rumor, la ridiculització, la condemna a l'ostracisme, com sancions negatives davant la manca d'encaix en el grup, i inversament, els beneficis de prestigi per aquells que observen el sistema de valors compartit, van molt més enllà de l'àmbit de l'escola, com a reaccions, sancions i reforços, articulats als diversos *uchi* de l'entramat social.

Com assenyala Hendry (1991: 87), els mestres japonesos es consideren responsables del comportament dels escolars fora també de l'àmbit de l'escola, i esperen ser consultats sobre les decisions a prendre davant d'una infracció. La uniformitat dels escolars és sols l'element més visible de la conformació d'un *uchi* grupista, igualitari, que s'articula en base al grup d'edat, a l'aula, i que es representa ritualment en les competicions entre escoles, en les representacions artístiques, en les coreografies i cançons dels festivals de final de curs. Els escolars vesteixen uniforme fins a la universitat, mengen al seu pupitre a l'aula, i competeixen en equip jugant a beisbol o rugby. Totes aquestes pràctiques reforcen la identificació amb el lloc i el grup, conformant la consciència identitària de l'*uchi*.



Cada estiu, la lliga anual de beisbol entre escoles de secundària constitueix un dels grans esdeveniments socials d'àmbit nacional, amb retransmissions televisives que disparen les audiències. En Hide, un informant que acabava d'accedir a la universitat, i que fins el curs passat havia seguit els seus estudis en un institut de secundària de Yamanashi, a prop de Tokio, em comentava els valors d'igualtat, companyonia, lleialtat

i esforç que aquesta competició promou i ensenya als joves, i a través d'ells, a tota la nació. En aquest sentit, em deia:

“Pels japonesos és més important saber perdre que saber guanyar. La competició entre instituts el que ens ensenya és a acceptar la derrota per a poder-nos esforçar més en la lluita per la victòria. Quan un equip perd tots els seus membres estan contents, perquè acaben d'experimentar el que de debò havien d'aprendre. És clar que tots competeixen per guanyar, però en aquest torneig és tan important guanyar com perdre, més fins i tot, perquè és una preparació per a la vida, l'autèntica victòria és la derrota”

Hide em feia notar la importància de l'experiència col·lectiva de la derrota, és a dir, de la vivència compartida per tots, de la solidaritat al grup, del *comunitas* en el sentit descrit per Victor Turner, la lleialtat experimentada en l'encaix grupal de cada membre, com “clau que si sobresurt, serà amartellat” (*deru kui wa utareru*, 出る杭は打たれる) que dóna al conjunt el màxim de sí mateix, i en aquesta experiència col·lectiva, que s'aprèn i ensenya, es constitueix en una pedagogia de les relacions humanes, de la conformació del grup no com a conjunt d'individualitats que s'integren, sinó com a entitat individual que conforma les individualitats, integrant així la comunitat. És en aquest sentit que en Hide podia afirmar la derrota com l'autèntica victòria.

L'anàlisi de l'*uchi* ens inscriu així en la idea de pertinença a un grup, amb límits precisos: la casa, la família, els companys de l'escola, els veïns del barri, el grup d'estudis a la universitat, el departament de l'empresa. La generació, el grup d'edat, és un element troncal en la construcció grupista del propi individu. Cada any, el segon dilluns de gener és el *seijin no hi* (成人の日) i els joves japonesos que compleixen vint anys celebren el *seijinshiki* (成人式), la festa de la majoria d'edat. El consistori de cada municipi convida als joves a un acte solemne en el que l'alcalde, els mestres, i els prohoms de la ciutat feliciten els joves i els encoratgen a encaminar des del respecte i l'esforç la vida que enceten com a adults. En Hide, que acabava de complir vint anys, va rebre amb la resta de companys del seu municipi, de mans de l'alcalde de Yamanashi els regals del consistori per la seva majoria d'edat: un manual amb les regles tradicionals d'urbanitat i cortesia, un diccionari japonès-anglès de butxaca, una targeta com a donant d'òrgans, i un bonus de transport pels ferrocarrils nacionals JR, per un

valor de 1000 円. Els regals tenien com a propòsit celebrar la seva nova vida com a adult, i preparar-lo en el desenvolupament de les seves noves responsabilitats.

“Al manual hi ha una mica de tot, com escriure una nota de condol, com fer un regal de noces, com portar vestit tradicional, expressions de cortesia. La veritat, el trobo una mica infantil, és per l'estil, els dibuixos de Hello Kitty disfressada en cada situació... però està bé. El diccionari és petit, japonès-anglès. Vam fer broma amb els amics que així si ens trobàvem a un estranger pel carrer i ens preguntava alguna cosa ja podríem ajudar-lo, crec que és per això que ens el regalen. El bonus de transport està bé, però sols són 1000 iens, el que val un *pasonetto* [em diu rient]. La targeta de donant d'òrgans te la fa l'ajuntament, no has de sol·licitar res. El millor va ser la festa de després, amb els amics al *karaoke*, abans també vam cantar a l'ajuntament. Havien convidat un imitador d'en Ken Matsudaira i van cantar el *Matsuken samba* [riem plegats]. Un any, a la ciutat d'un amic meu els nois van pujar a l'escenari i van acabar fent baixar a l'alcalde. A Okinawa sempre passen coses, un any els nois es van enfrontar a la policia al centre de la ciutat. Però nosaltres no, anàvem amb vestit i corbata, i les noies amb *kimono*, moltes era la primera vegada que se'n posaven un de dona. Estàvem tots convocats al saló principal de l'ajuntament. Feia mesos que ens havien enviat les invitacions. L'alcalde ens va dir que la vida era com un riu, vam riure una mica, i ens va explicar que a Amèrica hi ha el riu Mississipi. El Mississipi és un riu enorme, però el seu enorme cabdal sols existeix perquè hi conflueixen molts d'altres rius més petits. L'aigua dels petits afluents s'ajunta i forma el Mississipi que acaba desembocant a l'oceà. L'alcalde ens va dir que la nostra vida és així, tots som com petits rius que s'ajunten en un de més gran, això és ser adult”

El relat d'en Hide resulta il·luminador. L'enfortiment dels vincles amb l'*uchi* dels companys del grup d'edat, amb els que en Hide havia avançat des de l'educació primària fins a l'institut, es fon amb el seu nou paper com adult a la societat. L'alcalde, com a representant immediat de l'administració més propera, l'*uchi* del municipi, dóna la benvinguda als joves a l'edat adulta, els obsequia amb regals que els instruiran en aquesta nova etapa i els exhorta a comportar-se d'un mode responsable, ajustat al que d'ells espera la societat dels adults a la que accedeixen com a nous membres. A partir d'ara els joves podran treure's la llicència per conduir, obrir un compte bancari, o simplement, comprar tabac i alcohol, i a l'hora seran responsables jurídics a tots els

efectes dels seus propis actes. Els ajuntaments de tot el país celebren el mateix dia la festa dels vint anys, i l'Estat enforteix la consciència nacional i identitària dels joves en la nova etapa que inicien. El to distés i lúdic, festiu, la pedagogia emotiva, en alguns elements, gairebé infantil, de l'acte, coadjuven al seu propòsit: sancionar el jove com adult recordant-li que a partir d'ara ja no serà tractat com un nen i que per tant s'espera d'ell el comportament d'un ciutadà. La metàfora dels rius, la confluència de les vides individuals en l'esdevenidor social del grup, de la nació, esdevé reveladora i penetrant. Caldrà saber fer les coses que fa un adult, donar un condol en nom de la família, fer un regal de casament, ser un adult responsable i capaç de qui el grup se'n senti orgullós, fins i tot, com a anglo-parlant, amb el valor simbòlic d'internacionalitat i cosmopolitisme que aquest fet implica a la societat japonesa contemporània. Algú que com els afluents del Mississipi es fongui en el col·lectiu, integrant-s'hi solidàriament, el carnet de donant d'òrgans n'és sols la manifestació més tangible. Afrontar com un repte les situacions de la nova edat que s'enceta, la separació de la família i els companys per anar a la universitat, per a accedir al món del treball, per a integrar-se a nous *uchi* (la universitat, l'empresa, la pròpia família) a partir de l'assumpció de compromisos i responsabilitats, amb l'aprenentatge continu del triomf i l'experiència de la derrota.



Podem interpretar el *seijinshiki* com un ritus de passatge tal com fou definit per Arnold Van Gennep i etnografiat per Victor Turner, un ritus en base al qual es produeix el reingrés a la comunitat del jove en el nou estat d'adult. Un ritus de passatge que constata, aferma i representa el final d'una edat i l'inici d'una altra, que inscriu als iniciats en la representació explícita del què d'ells espera la comunitat. En aquest sentit, en la festa de la majoria d'edat alguns municipis regalen els nois i noies el seu *hanko* (

判) el segell amb el *kanji* del cognom que s'empra com a signatura en els tràmits oficials, administratius i mercantils. El jove podrà així operar com l'adult que ja és, assumir la responsabilitat de contraure obligacions i compromisos, portar a terme les diligències i els tràmits oficials com obrir un compte corrent al seu nom, signar la matrícula de la universitat, el contracte de lloguer de l'habitació a la residència d'estudiants. És aquest també el regal, en fusta i metalls nobles, que les famílies entreguen als seus fills en el seu vintè aniversari, iniciant així l'edat adulta.

L'escola japonesa com a institució activa en la transmissió dels valors en el procés de socialització dels infants constitueix un àmbit especialment fèril per a observar aquestes dinàmiques. Tanmateix això no s'acaba a l'escola, es reproduïx a tots els nivells, penetrant en la jurisdicció dels diversos *uchi* que integren el social. La conclusió de Hendry de que a l'escola japonesa "individualism is not really an option" (J. Hendry 1987: 49) gràficament expressada en l'exposició "one can either be cooperative or be left out, either be happy or laughed at as 'strange' and 'peculiar'" (J. Hendry: 49-50) esdevé aplicable a d'altres nivells socials. En la meua pròpia experiència, com estudiant a la Universitat de Tokio, en les excursions de grup amb la resta d'estudiants de la universitat, se'ns encoratjava a cantar junts a l'autocar, a prendre el micròfon ordenadament, un darrera l'altre, i explicar a la resta de companys, a *minasan*, alguna curiositat sobre els nostres respectius països i cantar una cançó "típica". Els nois dormíem tots plegats, juntament amb els dos professors que ens guiaven, a la mateixa habitació del refugi a les muntanyes de Nagano. Les noies, feien el mateix a una altra caseta del refugi. Anàvem a dormir sols després d'haver conversat fins la matinada sobre la universitat, les diferències entre Japó i la resta del món, i al matí següent, professors i estudiants, fèiem una taula gimnàstica a primera hora del dia.

El mateix Departament d'Antropologia Cultural de la Universitat de Tokio, constitueix un *uchi* en relació a la resta de departaments de la universitat, amb les tronades gandules de la terrassa, al costat del cendrer de peu delimitant l'espai on és permès de fumar; amb la sala d'estudiants amb les taules de treball, els prestatges amb el nom de cada estudiant, una petita cuina i un parell de sofàs vells on es queden a dormir aquells estudiants que han perdut el tren i no poden tornar a casa o que estaran tota la nit preparant un examen o acabant un treball, la sala de professors que, integrada a l'espai de la secretaria, marca amb el mostrador la distància jeràrquica -aquí entre

professors i estudiants, entre *sensei* (先生) i *gakusei* (学生) en el sentit de *deshi* (弟子 “deixeble”, “alumne”)- que travessa constitutivament tot *uchi*, com exposaré més a baix a propòsit de l’obra de Nakane Chie (1968). Allà s’hi fa te, es prepara cafè o es piquen unes galetetes d’arròs i una mica de peix sec mentre es llegeix un article, es repassa els apunts de classe i es conversa amb els companys.

Després de les vacances, o quan hom fa una estada fora, ja es tracti d’un viatge breu per un congrés o d’una estada de camp, ja sigui un estudiant, un professor, o la secretaria del Departament, és de rigor portar un record del lloc visitat, un *o’miyage* (お土産) en una pràctica que es reproduïx a qualsevol centre d’estudi o treball i que sosté la indústria del viatge i el record a nivell nacional. Estretament relacionat amb aquest costum, l’intercanvi de regals per any nou o festes, entre companys, parents, subordinats i caps, construeix també els diferents entorns *uchi* en els que interacciona un individu en la vida social i dels que es compona la comunitat. Al Departament, els actes acadèmics acaben, indefectiblement, amb un àpat comunitari a la sala de juntes en el que tothom ha de portar algun plat, o en el seu defecte, pagar el prorrateig del cost de les begudes. L’important de l’acte no són tant els esperats parlaments del director, el secretari acadèmic, i del professor responsable del programa d’estudis, com el fet de conversar amb la resta d’estudiants i professors, intercanviant almenys unes poques paraules amb tothom.

En un sentit similar, m’explicaven que el marit d’una amiga als *nomikai* (飲み会)⁸ de l’empresa havia de mostrar en tot moment que s’ho estava passant d’allò més bé, tal com feien la resta de companys, compartint el seu temps amb el grup, cantant al *karaoke* les cançons, explicant acudits, parlant de dones i bevent fins fingir-se prou begut com per fer-se el dormit i poder marxar cap a casa amb la seguretat que la seva retirada no aixecaria cap crítica. No cal dir que l’explicat havia de quedar a l’*uchi* que es comparteix amb els amics, d’igual mode que el protagonista de la història estava convençut que aquell comportament no sortiria tampoc de l’*uchi* de casa seva.

⁸ Lit. “reunió per a beure”, festes de grup, empresa o departament per a celebracions especials o amb un caràcter quotidià a la sortida de la feina.

2.2.6. *Tan'itsu Shakai no Riron* 単一社会の理論

Nakane Chie (1968) afronta l'anàlisi de l'element grupista de la societat japonesa en el seu cèlebre estudi *Japanese Society* (1970). L'obra de Nakane fou publicada per primera vegada en japonès amb el títol *Tate-shakai no Ningen Kankei: Tan'itsu-shakai no Riron* (タテ社会の人間関係 単一社会の理論, Relacions humanes en una societat vertical: teoria d'una societat homogènia), el 1967. Traduït a l'anglès en el que més que una traducció constitueix una nova versió del text original, podem adscriure l'obra de Nakane al corrent discursiu de la producció *Nihonjinron*, tant pels llocs comuns que desenvolupa (“societat vertical”, “jerarquia”, “grupisme”) i a partir dels quals caracteritza d'un mode força estàtic i essencialista la societat japonesa, com per la seva marcada orientació -per altra banda gens censurable- d'esdevenir un obra divulgativa. Com assenyala H. Befu (2006), el caràcter clau atorgat a la idea de grup en l'organització social japonesa per l'obra de Nakane la feu esdevenir ràpidament com una de les principals obres de la producció *Nihonjinron*.

Nakane argüeix que el grup japonès té algunes característiques importants: es tracta d'un grup reduït i íntim que compta amb una organització jeràrquica, al cim de la qual hi ha un líder i en la qual els membres es donen suport mitjançant l'afecte mutu encara que es tracti d'un grup instrumental. Tot i que el mèrit de popularitzar aquesta idea s'atribueix a Nakane, val a dir que és un concepte que subscriuen un gran nombre d'estudiosos. De fet, el llibre de Nakane esdevingué un *best seller* des de la seva primera edició, convertint a la seva autora en una de les intel·lectuals japoneses més conegudes a nivell nacional i internacional.

Nakane (1970:1-) argumenta el grupisme de la societat japonesa a partir de l'encuny de dues nocions “marc” i “atribut”. El “marc” refereix a la idea de comunitat, ja sigui una localitat, una institució, o una relació particular que uneix un conjunt d'individus en grup. En tots aquests casos, indica un criteri a partir d'una frontera que delimita a partir d'una base comuna al conjunt d'individus que l'integren. De fet, la noció de “marc” (en la versió anglesa *frame*) constitueix la traducció del terme japonès *ba* (場) una noció força elusiva en la seva traducció que refereix més concretament al lloc on se situa alguna cosa en funció d'un determinat propòsit, i que s'assenyala que es tradueix més precisament per “camp”, en el sentit que aquest concepte rep en ciències

socials o fins i tot -en un context simbòlic, representacional- per “escena”. Per contra, l’“atribut” constitueix la característica de ser membre d’un grup definit, ja sigui una comunitat, un col·lectiu, una casta. Se centra doncs en el vincle, en la característica comuna que uneix un grup d’individus en un emplaçament posicional compartit, en el context donat del “marc”.

El “marc” constitueix així el context delimitat en el que s’articula l’“atribut” com a característica definitiva dels membres del grup. Mentre el primer és més circumstancial, servint per identificar els individus en un grup concret inscrit a l’hora en el conjunt de la societat, com per exemple, els vilatans d’un poble o els treballadors d’una determinada companyia; el segon seria quelcom més definitiu, ser un operador destacat d’aquella comunitat o un alt executiu d’una empresa en concret, especificant la posició que hom ocupa en el marc en el que és inscrit. Nakane exemplifica aquests conceptes en l’anàlisi de l’empresa japonesa a partir de l’ús social de la noció de *kaisha* (会社, “companyia”, “empresa”) en el sentit originari amb que caracteritzem una empresa com una “societat” i els seus treballadors com membres com a *kaishain* (会社員, “empleat d’una companyia”).

“The manner in which this group consciousness work is also revealed in the way the Japanese uses the expression *uchi* (my house) to mean the place of work, organization, office or school to which he belongs; and *otaku*⁹ (your house) to mean a second person’s place of work and so on. The term *kaisha* symbolizes the expression of group consciousness. *Kaisha* does not mean that individuals are bound by contractual relationship into a corporate enterprise, while still thinking of themselves as separate entities; rather, *kaisha* is ‘my’ or ‘our’ company, the community to which one belongs primarily, and which is all-important in one’s life. Thus in most cases the company provides the whole social existence of a person, and has authority over all aspects of his life; he is deeply emotionally involved in the association”

⁹ Nakane, que escriu el seu llibre el 1967, refereix a *o’taku* (お宅 “casa” amb l’honorífic de respecte aplicat a la casa d’altri) que no ha de confondre’s amb *otaku* (オタク) referit a algú “afeccionat”, “obsessionat”, fins i tot, “fanàtic” d’una activitat, un neologisme que no compta amb escriptura en *kanji* popularitzat pels mass media japonesos des de fa anys principalment arrel del fenomen psicològic i social del *hikikomori* (引き籠もり “retirar-se”, “tancar-se”), la decisió d’aïllar-se a les seves cambres presa per alguns adolescents. Com veurem a la segona part, el japonès és una llengua extremadament rica en homofonies, fet que pot provocar equívocs continus, així com juguesques a les que els japonesos són molt afeccionats.

C. Nakane (1970: 3)

En la proposta analítica de Nakane, les nocions d’“atribut” i “marc” articulen les relacions grupistes en base a una forta estructuració jeràrquica. Per a Nakane la interacció social s’articula en relacions de tipus “vertical” i “horitzontal”. Mentre les primeres inscriuen als individus en una diferència jeràrquica (relacions entre pares-fills, cap-empleat), les segones es realitzen en un pla d’igualtat (relacions entre germans, companys de feina). En aquest sentit, escriu: “Theoretically, the horizontal tie between those of the same stratum functions in the development of caste and class, while the vertical tie functions in forming the cluster within which the upper-lower hierarchical order becomes more pronounced” (C. Nakane, 1971: 25). Els individus que comparteixen un mateix “atribut” mantenen relacions horitzontals (entre iguals) enfront la verticalitat en la que desenvolupen les seves relacions amb els altres membres del grup (superiors o inferiors).

La verticalitat en les relacions entre els membres d’un grup constituiria així el principi d’actuació en la creació de la cohesió grupal (C. Nakane, 1971: 26 i 79). En aquest sentit, Nakane (1970: 24) entén el “grup” com una comunitat tancada en la que el sentiment de pertinença s’articula en base a la posició situacional, a l’“atribut” dels seus membres dins d’un “marc” comú. Dins d’aquest, la participació emocional de tots promou un fort sentiment d’unitat que enforteix la solidaritat grupal. La identitat grupal es conformaria en base a un doble procés en el que l’adscripció a un “marc” comú es veuria travessada pels diferents “atributs” dels membres del grup (edat, antiguitat, estatus, etc). Una marcada jerarquització articulada en base a aquesta diferenciació d’atributs caracteritzaria el grupisme a la societat japonesa. En aquest sentit, Nakane caracteritza Japó com una “societat vertical” (*tateshakai* 縦社会).

Des d’aquesta perspectiva, Nakane analitza les nocions de *sempai* (先輩 “veterà”), *kôhai* (後輩 “jove”), *dôryô* (同僚 “col·lega”) dins del grup i la seva correspondència en la interacció sociolingüística, així com els patrons de relació jeràrquica *sempai-kôhai* (先輩・後輩 “veterà-novell”), *sensei-deshi* (先生・弟子 “mestre-deixible”), *oyabun-kobun* (親分・子分 “padrí-protegit”, lit. “aquell que fa el

paper de pare-aquell que fa el paper de fill”) confirmant en diferents àmbits socials la verticalitat com a pauta que estructura les relacions interpersonals a la societat japonesa. Per a Nakane l’anàlisi de les organitzacions japoneses, des de l’acadèmia, fins als partits polítics passant per grups religiosos i d’opinió “reveals the vertical structural principle, the core of which is to be found in the basic social relationship between two individuals. This structural tendency, developing in the course of the history of the Japanese people, has become one of the characteristics of Japanese culture” (C. Nakane: 1971: 146). En aquesta lògica, el principi d’organització vertical estructura i cohesiona l’heterogeneïtat dels diferents *uchi* conformant el que l’autora assumeix com una “societat homogènia” (C. Nakane, 1971: 154).

L’obra de Nakane va esdevenir des de la seva mateixa publicació un autèntic clàssic de la literatura *Nihonjinron*. Els principals llocs comuns d’aquesta construcció discursiva (“societat homogènia”, “grupisme”, “singularitat de la cultura japonesa”) resulten articulats en una argumentació que celebra l’eficiència de les organitzacions japoneses i els seus èxits econòmics i socials en el context del miracle econòmic de la dècada dels 70. En el decurs del temps, l’èxit com a *best seller* de l’obra de Nakane corregué paral·lel a les crítiques per essencialista i estatificador formulades pels principals especialistes. Tanmateix l’obra de Nakane segueix constituint un estudi de consideració obligada en l’anàlisi de la societat japonesa.

2.2.7. L’*ie* 家

Per a Nakane la noció d’*uchi* deriva de l’estructura domèstica tradicional de l’*ie*, que els investigadors anglosaxons solen traduir com “family” o “household”. De fet, no és l’única autora en establir una relació entre aquets dos conceptes. Més amunt he assenyalat ja la vinculació d’ambdues nocions amb la idea de “casa”, identificació llur anàlisi constitueix un lloc comú en la majoria d’estudis sobre la societat japonesa. L’*ie* és històricament una unitat de gestió que comprèn el membres d’una família (la família del cap de l’*ie*, així com altres relatius) que operen com a unitats d’un grup social distingible. “In other words, the *ie* is a social group constructed on the basis of an established frame of residence and often of management organization” (C. Nakane, 1971: 4).

Per a Nakane l'element principal d'aquesta institució és la importància atorgada a la significació dels vincles interns entre els seus membres per sobre de la resta de relacions socials¹⁰. Suggereix així que el parentiu, referit normalment com estructura bàsica i elemental en l'organització humana esdevé compensat a Japó per la relació personal establerta entre parents i d'altres membres associats en l'*ie* com grup corporatiu que, basat en el treball, implica els aspectes principals de la vida econòmica i social. "Here again we meet the vitally important unit in Japanese society of the corporate group based on frame. In my view, this is the basic principle on which Japanese society is built" (C. Nakane, 1970: 7)

"To sum up, the principles of Japanese social group structure can be seen clearly portrayed in the household structure. The concept of this traditional household institution, *ie*, still persists in the various group identities which are termed *uchi*, a colloquial form of *ie*. These facts demonstrate that the formation of social groups on the basis of fixed frames remains characteristic of Japanese social structure"

C. Nakane (1970: 7)

Nakane (1970: 4) ha incidit en la dificultat de traduir pertinentment la noció d'*ie*, que, a falta d'un terme millor identifica amb les idees de "family" i "household", malgrat excedir el sentit d'aquestes conceptes. La majoria dels autors incideixen en la complexitat de traduir escaientment la noció d'*ie* a les llengües europees. En un sentit proper, s'expressa Yoshio Sugimoto (1997, 2003) al referir que l'elusivitat de la noció d'*ie*, així com de la ideologia que realitza, depassa el significat conferit a la seva traducció com a "house", "home" o "family". Per a Sugimoto l'*ie* representa "a quasi-kinship unit with a patriarchal head and members tied to him through real or symbolic blood relationship" (Sugimoto, 2003: 147). L'antropòloga britànica Joy Hendry (1981: 22) ha exposat també la complexitat de copsar el sentit de la noció d'*ie*, que en el seu cèlebre estudi sobre la societat japonesa, tradueix com "family system". Per a Hendry, la noció de "família" emprada en la seva dimensió aristocràtica, com a llinatge a través del qual es transmet un llegat patrimonial, casaria també amb aquesta noció en el sentit de "house", com a institució familiar.

¹⁰ "These facts support the theory that group-forming criteria based on functioning by attribute oppose group-forming criteria based on functioning by frame" (C. Nakane, 1971: 5).

“The basis of ‘the family system’ is a unit which does not happily translate as ‘family’ at all. Indeed, the whole notion of a ‘family system’ was a concept created in the face of outside influence to explain Japanese behavior in a comparative level. At any one time, the Japanese household may look rather similar to a domestic unit in any number of other societies, but at an ideological level, this unit is better described using the indigenous term *ie*. ‘Family’ in one of the senses used by European aristocracy, of a continuing ‘line’ requiring a definite heir in each generation, would be close in sense, but the word ‘family’ has several other shades of meaning. ‘House’ is a better translation, because *ie* may also signify a building, and the English term does again have a connotation of continuity, as in the expression, ‘House of Windsor’”

J. Hendry (1987: 22-23)

Per a H. Befu (1971) la traducció d'*ie* com “house”, “home” o “household” resulta totalment inadequada, atès que aquests termes és corresponen d'un mode més precís a la noció japonesa de *setai* (世帯) en el sentit residencial i d'unitat domèstica, independentment de la composició genealògica o del tipus de parentiu que uneixi els seus membres (H. Befu, 1971: 38). En aquest sentit, opta -per bé que d'un mode no exempt de certa ambigüitat- per traduir la noció d'*ie* com “stem family”, en base a la consideració de l'activitat econòmica com l'element definidor que uneix als seus membres. De fet, per a Befu, en la societat tradicional japonesa, durant l'època feudal i pre-moderna, l'*ie* tenia un sentit més proper al del grup domèstic vinculat per la producció i la residència que a una organització estructurada en base a la integració de diverses generacions d'una mateixa família: “What is of primary importance in the conception of the stem family is the economic pursuit of the group. And how each member contributes toward it, rather than how he is related through kinship to other members [...] Thus the stem family is not, strictly speaking, a kinship unit, but an economic organization” (H. Befu, 1971: 39).

Des d'aquesta perspectiva, Befu (1971) ha alertat també sobre la confusió, tant acadèmica com popular, en l'ús de les nocions d'*ie* (家), *setai* (世帯) i *kazoku* (家族) aplicades indistintament i en un sentit ampli a les idees de “llar”, “casa” i “família”. De fet, el terme *kazoku* refereix a la “família” com a unitat domèstica composta per

individus relacionats per vincles consanguinis o aliança matrimonial (H. Befu, 1971: 38). Aquest terme va ser encunyat a mitjans del segle XIX pels intel·lectuals japonesos en un esforç per traduir la idea europea de “família” (nuclear) davant la manca de correspondència amb la noció indígena d'*ie* (H. Befu, 1971: 39). En aquest sentit, els errors i la confusió en la traducció del terme *ie*, podrien tenir origen en el seu ús comú a la societat japonesa actual.

En un sentit ampli podem interpretar la noció d'*ie* com una unitat domèstica que conformava la societat del Japó pre-modern, constituïda en torn un nucli familiar integrat per varies generacions d'una mateixa família així com per altres individus sense vincles de parentiu directes, caracteritzat per la co-residència (podent integrar també les cases d'altres parents subordinats a l'autoritat del mateix cap) que es remunta per via patrilíneal fins un avantpassat comú, en una continuïtat genealògica en la que el patrimoni i el cap es transmet, per normal general, a través de la figura del “primogènit” *chōnan* (長男, primogenitura masculina).

Com estructura social la seva existència en els diversos estaments socials està datada des del segle XIII, moment en el que Japó vivia una situació d'incertesa i guerres. L'*ie*, com element de cohesió i manteniment de la unitat domèstica, assegurava la continuïtat familiar i la transmissió de l'herència. Constituïa així una entitat jerarquitzada sota l'autoritat d'un cap, legalment responsable de tots els membres de la casa, que podia delegar funcions a d'altres membres de la família. A la vida quotidiana se li atorgaven cers privilegis, ser servit el primer, ser el primer en banyar-se, tal com segueix succeint avui en dia a les cases japoneses amb l'avi o el pare. Els membres de l'*ie* ocupen la seva posició particular en una línia de continuïtat que inclou també als ancestres, els difunts recents i les generacions futures, en el deure de recordar als predecessors i assegurar la continuïtat de l'*ie* per als descendents. Les relacions entre els seus membres així en base a distincions d'edat, sexe i expectatives de romandre-hi, i observen els principis confucians d'obediència de la dona a l'espòs, la pietat filial, bondat amb els pares, el deure i la lleialtat a la casa.

Generalment els germans menors establien les seves pròpies cases com a branques subordinades a l'autoritat del germà gran, com a cap de l'*ie*. Aquest grup de

casos relacionades jeràrquicament rebia el nom de *dôzoku* (同族)¹¹. Al nord del Japó, aquesta estructura estava fortament jerarquitzada i organitzava políticament la societat des del nivell local (H. Befu, 1971: 58-61; J. Hendry 1987: 25; M. Jeremy & M.E. Robinson, 1989: 34). Al Japó pre-modern, l'estructura del *dôzoku* era un complex sistema de relacions familiars, deures i lligams econòmics entre una branca principal de la família, *honke* (本家) i un número de cases subordinades, *bunke* (分家, “branca-part d'una família”), que a la seva vegada podien funcionar com a *honke* d'altres cases (H. Befu, 1971: 58-61).

Com a totalitat social que organitzava la producció, el consum i la vida social dels seus membres a partir de l'assistència mútua, de la cooperació en el treball, l'*ie* arrelava la població a la terra, en un sistema en el que cada casa constituïa una unitat de producció amb tasques específiques en el conreu de l'arròs. El conjunt de diferents *ie* i *dôzoku*, integraven la vila, la unitat de la qual trobava en el *ujigami* (氏神) l'altar de la deïtat protectora dels vilatans, la representació simbòlica dels vincles de pertinença col·lectiva en front d'altres comunitats en la disputa en els límits territorials o pels drets de l'aigua. Com institució social, l'*ie* i el *dôzoku* entrarien en un procés de decadència amb la modernització occidental de la societat Meiji i el desenvolupament industrial. Tanmateix, institucions com el *miai* (見合い) els matrimonis acordats a través d'un intermediari (*nakôdo*, 仲人) que tenia per finalitat tant la preservació o millora dels interessos de l'*ie*, com l'augment de patrimoni i el naixement d'un hereu, romandrien fins la dècada de 1940 (H. Befu, 1971; J. Hendry, 1987; M. Jeremy; M.E. Robinson, 1989). Com assenyala J. Hendry, la idea de “matrimoni romàntic”, implantada en el procés de modernització occidental de la societat japonesa, es generalitzaria sols en el període posterior a la II Guerra Mundial.

“Nowadays, both types of marriage persist, and it is not even always possible to classify a particular marriage as ‘love’ or ‘arranged’, although people like to talk as though it were. Some people meet and decide to marry, although they may not call their relationship one of love; others claim to have fallen in love after a meeting [*miai*] arranged by a go-between [*nakôdo*] [...] Particularly in stable, continuing communities, marriage represents the amalgamation, to some extent, of two separate

¹¹ Significativament amb aquest mot es forma el terme *dôzoku kekkon* (同族結婚 “endogamia”, lit. *dôzoku* + matrimoni).

uchi groups, and the person or couple who successfully brings this about is ideally a member of an *uchi* group of both sides. Thus a relative, neighbour or work superior is an ideal person, and anybody may carry out this role. In practice, there are some people who are more successful at it than others, and some for whom it becomes almost a business, like the owner of a bridal wear shop. In many other areas of Japanese society, negotiations between strangers are ideally carried out through an intermediary who has *uchi* connections, such as a shared old school, or a common interest in some leisure activity. Perhaps for reasons such as these, marriages arranged by a go-between are still common, although love matches have been popular in Japan since the late 1940s”

J. Hendry (1987: 126-127)

Tampoc era desconeguda la pràctica d'adoptar un fill en el cas de no comptar amb un hereu, a fi i efecte d'assegurar la continuïtat de l'*ie* (Y. Sugimoto, 2003: 148). Amb el mateix propòsit, el marit de la filla podia ser “adoptat” (*yôshi*, 養子) i la parella heretava la vivenda i els negocis familiars¹². Com assenyala J. Hendry, quan una parella no tenia fills “all sorts of arrangements could be made to accomplish this aim” (J. Hendry, 1987: 25). Entre aquestes estratègies podien estar la presa d'una concubina per part del cap de l'*ie*, que posteriorment podia ser presa com a esposa, la cerca d'un nou espòs, o l'adopció del fill d'un parent o d'algú de fora l'*ie*¹³. En aquest sentit, en la tasca d'aconseguir un hereu¹⁴, Befu refereix diverses pràctiques d'adopció als inicis de

¹² En aquest sentit J. Hendry exposa com “An unsuitable wife or *yôshi* [“fill adoptat”] could soon be returned to their own house for general lack of fitness, as well as possible barrenness, and this resort could even be taken of an outsider fell in middle life, and became unable to carry on with his or her expected duties. Again, the *ie* took precedence over its individual members” J. Hendry (1987: 25)

¹³ Veure J.M. Bachnik: “Recruitment strategies for household succession: rethinking Japanese household organization” a “*Man*” Vol.18, N°1 (1983, pp.160-82). Com assenyala H. Befu: “In the absence of any child, a child of either sex might be adopted; if a boy, he would later take over the headship, or if a girl, she would marry uxorilocally a man who would become the head. One notes in these patterns of successions, a relatives absence of concern for unilineal descent, patrilineal or matrilineal, although in practice a son takes over the headship more often than an in-marrying male” H. Befu (1971: 41)

¹⁴ Malgrat la norma principal de la primogenitura masculina, hi havia variacions regionals que incloïen la primogenitura del primer fill independentment del sexe a les regions del nord de Honshû, o del darrer, generalment del noi, en algunes zones de Kyûshû, mentre que el més vell abandonava la llar. (Veure: H. Befu, 1971:41; Hendry, 1987: 24-25) “If the oldest child was a girl, a man was brought into her home as her groom, and he assumed the actual headship. Thus the headship was always carried on by a male, although the line genetic continuity shifted between sexes depending on the sex of the oldest child” H. Befu (1971: 41)

l'època moderna¹⁵ en el que caracteritza com la “efflorescence of ritual kinship and other family-like institutions” (H. Befu, 1971: 39). Per bé que desitjables, els vincles de sang no eren condició indispensable per a la continuïtat de l'*ie* (H. Befu, 1971: 39; J. Hendry, 1987: 25). En aquest sentit, T.S. Lebra (1976) destaca la capacitat de perpetuació de l'*ie* com a unitat bàsica de l'estructura social japonesa pre-moderna capaç de reproduir-se més enllà dels seus propis membres.

“Because an *ie* is based on a cluster of kinship roles, real or fictive, its solidifying principle is farthest from that of a modern bureaucracy. However, the *ie* is foremost a corporation perpetuating itself as a unit independent of its constituent members and functioning to attain its goals. Biological kinship must be sacrificed, if necessary, in the interest of the corporation”

T.S. Lebra (1976: 172)

Com a institució que refereix simultàniament les dimensions genealògica i econòmica, els vincles familiars de l'*ie* ho eren en un sentit restringit i extens. La flexibilitat de l'*ie* a l'hora de passar per alt els vincles de sang per tal d'assegurar la seva supervivència a través d'un parentiu “real” o “fictici” (M. Jeremy & M.E. Robinson, 1989), del “simulated kinship” exposat per Lebra (1976), així com les diverses estratègies d'adopció i matrimoni descrites, han permès identificar en l'*ie* una unitat per sobre dels interessos individuals dels seus membres. La subordinació dels interessos individuals a la continuïtat de l'*ie* tenia un propòsit funcional que, articulat en un profund pragmatisme, imposà una visió particular sobre la idea d'individu i les noció de lleialtat i deure (M.Jeremy & M.E.Robinson, 1989: 34). L'*ie* institucionalitzava així el parentiu, com a “contexto donde se conceptualiza la dimensión relacional de las vidas de las personas” (J. Bestard, 1998: 231). Assegurar la seva continuïtat esdevenia més important que les voluntats particulars, “the overriding importance of the *ie* above that of its members and their kinship ties” (M.Jeremy & M.E.Robinson, 1989: 33).

¹⁵ En la pràctica d'adoptar com hereu l'espòs de la filla (*mukoyôshi*, 婿養子) que passava a portar el nom de l'*ie*, o inclús, en les pràctiques menys freqüents reportades per Takeuchi (1959) en les que un estrany era adoptat, així com la pràctica de la que informa Befu (1971) on un individu aliè a l'*ie* adoptava el nom de la família d'un *ie* proper a la ruïna per a assumir els seus deutes (*kaiyôshi*, 買養子) com a “fill comprador-adoptiu”, que no requeria establir la residència a la casa de la família.

En aquest sentit, ha estat argumentada la subordinació de les circumstàncies personals a l'interès col·lectiu del grup com a lloc comú en l'estructura tradicional japonesa la influència del qual hauria resultat penetrant en el desenvolupament modern de la societat. J. Hendry (1987) destaca com malgrat la transformació radical experimentada per l'*ie* en el procés de modernització occidental de la societat, trets concomitants com anteposar els interessos de la casa, o l'empresa per sobre de les necessitats individuals, han estat transferits a diverses àries de la vida social i econòmica japonesa moderna. En un sentit proper Y. Sugimoto (2003) escriu:

“However, the ideology associated with the *ie* system still persists as an undercurrent of family life in Japan, and some of the key ingredients of the *ie* practice survive at the beginning of the twenty-first century in maintenance of the *koseki* system, which disadvantages women in a number of ways”

Y. Sugimoto (1993: 148)

En un sentit proper, R. Ortiz (2003) ens fa notar que “la discusión sobre el *ie* es importante si se tiene en cuenta que este tipo de organización social se adaptará, a través de una metamorfosis, al contexto de la sociedad moderna. Un conjunto de relaciones sociales puede entonces articularse, preservando algunos aspectos del pasado, siempre ‘corregidos’ funcionalmente por las exigencias del presente” (R. Ortiz, 2003: 92). Aquest autor ha analitzat com l'organització social tradicional jugà, d'un mode no previst, un paper dinàmic en el procés de modernització del Japó. Amb la primera industrialització, a finals del segle XIX, principis del XX, noves possibilitats de promoció social sorgiren per als fills no primogènits. Així mateix, la posició subalterna de la dona, que idealment havia d'abandonar la llar paterna en matrimoni el més aviat possible, la farien emigrar a la ciutat als inicis de la primera industrialització que en el cas japonès seria majoritàriament protagonitzada per la dona. Fins la dècada de 1920, les dones integrarien la meitat de la força de treball industrial (R. Ortiz, 2003: 92; J. Hendry, 1991: 25).

Per a alguns autors, malgrat els canvis registrats per la modernitat en l'estructura tradicional de la societat, l'estructura de l'*ie* segueix afectant no sols l'organització familiar i del parentiu sinó a també escala de l'organització social mateixa (T.S. Lebra,

1976) exercint una influència significativa en l'organització social japonesa (M. Jeremy & M.E. Robinson, 1989: 31). Per a M. Jeremy & M.E. Robinson (1989) l'*ie* “serves as a model, or at least as an important point of reference for the conduct of social relations generally [...] the constraint imposed by this respect for social hierarchies leaves little opportunity for the open development of personal relationships in the accepted European sense [...] Being member of the *ie*, therefore entails a awareness of responsibilities and a consciousness of place to which the individual constantly refers” (M. Jeremy & M.E. Robinson, 1989: 44-46).

En els diferents àmbits de l'heterogeneïtat social (el grup, l'escola, l'empresa) la relació *sempai-kôhai* s'interpreta com una prolongació de les relacions morals de tutela i deure de l'*ie*, entre companys. En aquests mateixos entorns socials, la reactualització en la relació “cap-subordinat” dels preceptes d'obediència i respecte jeràrquic de la moral confucianista, reproduiria el vincle tradicional de parentiu fictici *oyabun-kobun*, assegurant “el respeto a la jerarquía entre padres e hijos, marido y mujer, envolviendo a los miembros de una unidad doméstica en un tipo de ‘solidaridad orgánica’ que en mucho nos recuerda a Durkheim. Los preceptos confucianistas de piedad filial se cumplirían sin coacciones ni antagonismos” (R. Ortiz, 2003: 45).

És un fet contrastat que en els primers temps de la industrialització moltes de les grans companyies japoneses observaren un model d'expansió i concentració similar a l'estructura del *dôzoku*. La idea de lleialtat jeràrquica entre cada part del conjunt arribà al paroxisme en l'imaginari prebèl·lic en el que la lleialtat a l'*ie* es traduïa en un marc més ampli de lleialtats envers l'emperador, com a cap de la primera casa, en la representació de la nació com una gran família (J. Hendry, 1987: 26). S'ha identificat així l'estructura de l'*ie* en el primer model d'organització empresarial japonès (*zaibatsu*, 財閥) argumentant-se que la companyia ha assumit el lloc que aquest havia ocupat en la societat tradicional. R. Ortiz escriu: “Para muchos trabajadores, la firma pasa a ser considerada como una prolongación del *ie*, unidad orgánica en el interior de la cual deberían insertarse con disciplina y devoción” (R. Ortiz, 2003: 93).

Tanmateix, des de finals de la dècada dels 80, elements com l'esclat de la bombolla econòmica; la crisi social del model del *sararîman* (サラリーマン) l'empleat contractat de per vida a una gran companyia; la crisi del model col·lectiu de presa de

decisions, de relleu en el lideratge a les grans empreses; les reivindicacions d'igualtat d'oportunitats en la incorporació de la dona al món del treball; el qüestionament social d'una pràctica laboral que promou l'antiguitat, l'adherència al lloc de treball i l'entrega total a la companyia, més que no pas la productivitat o la iniciativa; el desconcert que plantegen fenòmens generacionals com el *shinjinrui* (新人類, “nova mena d'humans”) de la dècada dels 80, o l'actual debat en torn els *furîtâ* (フリーター, *free arbeiter*, “treball flexible”), permeten establir els trets interns principals en la crisi de l'anomenat model japonès de producció i organització de les relacions en el món del treball¹⁶.

La majoria d'especialistes situen el final institucional de l'*ie* en el procés de modernització occidental iniciat a mitjans del segle XIX. És possible dir que l'esperit “comunitari” seguirà existint a l'*inaka* (田舎), el Japó rural, fins mitjans del segle XX, quan Japó inicia la seva segona revolució industrial, però a mesura que la societat esdevingui predominantment urbana, els vincles comunitaris tradicionals es debilitaren irreversiblement (R. Ortiz, 2003: 90-92). La vaguetat que fins aleshores havia caracteritzat les relacions entre familiars i no familiars en el sí de l'*ie* començà a desaparèixer en l'aplicació de la lògica capitalista a les relacions productives, en un procés que implicà la separació del grup familiar i els seus negocis, inscrits en esferes diferents de la vida social i econòmica. Els canvis socials, econòmics i legals endegats per la Revolució Meiji implicaren que l'*ie* entrés en un procés de decadència que suposaria el seu final com a institució bàsica de l'organització social japonesa. El Codi Civil del 1898, promulgat en l'esperit reformista de la Constitució Meiji, intentaria infructuosament posar fi a un debat intel·lectual i polític sobre modernització i tradicionalisme que afectava també la definició mateixa de la idea de *família*. La solució de compromís passaria per l'assumpció d'un model de família conformat en base a la reinvençió de la idea de família samurai del segle XIX i la ideologia moral del confucianisme (Veure: H. Befu 1971: 38-43; J. Hendry, 1987: 21-22).

Aquest procés culminaria durant l'administració nord-americana en la postguerra. Considerat com un vestigi de la societat feudal incompatible amb l'estat

¹⁶ Sense considerar elements externs com l'encaix de la productivitat japonesa en el món del capitalisme global, l'amenaça dels baixos costos en la productivitat de Xina i les economies del sud-est asiàtic, etc.

democràtic que havia de ser Japó, la promulgació d'un nou Codi Civil aboliria l'*ie* com unitat legal. En paral·lel, desapareixen aquells vestigis del règim sociojurídic premodern que encara persistien, com la primogenitura masculina, la dona adquireix la igualtat de drets amb l'home i la divisió de l'herència deixa de ser una prerrogativa del fill gran. Al Japó contemporani, una família es constitueix legalment en la unió lliure en matrimoni d'un home i una dona. Tots els fills tenen els mateixos drets d'herència i, formalment, comparteixen amb igualtat la responsabilitat de tenir cura dels pares, per bé que en la pràctica aquest esforç sols recau en les filles més grans o en l'esposa del primogènit. El nou marc legal sorgit de la promulgació de la Constitució (1947), l'actual, redactada per les forces d'ocupació, posaria fi a la figura del cap de l'*ie* com a responsable legal de tots els seus membres, inclosos aquells que estaven separats geogràficament. En l'actualitat, les atribucions formals del cap de l'*ie* són sobretot simbòliques. La seva autoritat roman a un nivell moral com a responsable de custodiar la memòria dels avantpassats, organitzant les commemoracions en els aniversaris de defunció dels pares i avis, les visites al cementiri i els àpats posteriors, així com tenir cura de l'altar budista consagrat a la memòria dels avantpassats. El marc legal vigent, que no reconeix l'existència del cap de l'*ie*, consigna aquesta com una responsabilitat atribuïble a qualsevol membre de la família. En aquest sentit, l'Art.897 del Codi Civil de 1946 consigna la necessitat de triar un membre de la família per a que tingui cura del record dels avantpassats i dels estris del ritus religiós.

A cada casa el *butsudan* (仏壇) l'altar budista dedicat a la memòria dels avantpassats ocupa un lloc d'honor en el que es dipositen les tauletes de fusta amb el nom pòstum dels difunt¹⁷, es fan ofrenes cerimonials als *senzo* (先祖 "avantpassats") en una línia de continuïtat que enllaça les generacions passades amb els vius i els encara no nats, integrant-los a través de les portes obertes de l'altar domèstic en les celebracions familiars. Com assenyala H. Befu (1971), el *butsudan* testimonia com els avantpassats

¹⁷ *Kaimyô* (戒名). La comunió de l'individu amb el grup constitueix també un element present en la idea de "comunitat dels ancestres": "As the memory of the living begins to fade, the dead begin to join the more abstract, anonymous collectivity of 'ancestors' who lack individual personality but still retain a generalized supernatural power able to affect the living. In many locales the thirty-third anniversary of the death marks this final rite of passage. The personal tablet in the family altar is abandoned and the ancestor is incorporated into the one collective tablet marked 'generations of ancestors'. At the grave yard, too, for one reason or another, such as lack of space, older graves of less remembered and more innocuous souls are collectivized in the tomb marked 'the Grave for Generations of Ancestors of Such-and-Such Family'" H. Befu (1971: 110-111).

continuen vivint com membres reals de l'*ie* "departed ancestors provide moral guidance to the living. They are very much of the family as they were before their death" (H. Befu, 1971: 110). En aquest sentit, J. Hendry (1991:28-30) assenyala que en la pràctica, el *butsudan* simbolitza l'existència i continuïtat de l'*ie*: "In fact the notion of *ie* continues to be held quite happily in many parts of Japan, and elsewhere its underlying principles pervade the nuclear families which appear on the surface to be quite independent" J. Hendry (1991: 27-28).

En un sentit similar, a moltes llars l'altar xintoïsta dedicat a Amaterasu Ô-Mikami, la deessa imperial mare del Japó "still serves a symbolic purpose in identifying members of every household with the ultimate ancestors they share as members of the Japanese nation" (J. Hendry, 1991: 29-30). Tanmateix, en la majoria dels àmbits de la vida social del Japó contemporani la noció d'*ie* ha quedat absorbida i superada per la de "família", en un sentit occidental: "família nuclear" composta per pares i fills, i en alguns casos també pels avis, quan aquests esdevenen físicament dependents. Aquest fet explica l'ús com a sinònims dels mots *ie* i *uchi*, en la dimensió comuna de "casa" o "família".

La importància del significat social de les nocions d'*uchi* i *soto* rau en establir una línia, una demarcació que manifesta o invisible, en l'espai i el social, en el tangible i l'intangible, expressa la singularitat del "nosaltres" enfront de l'"ells", la diferència entre el "propri" i l'"aliè". Una demarcació que expressió de la categorització japonesa de la realitat i les relacions humanes, lluny de limitar-se sols a aquesta societat, resulta aplicable a l'anàlisi cultural d'altres societats, adquirint així tot el seu valor antropològic com a categorització èmic, com assenyala Y. Sugimoto (2003). És a través de les esferes tancades dels diversos *uchi*, incardinats en la polaritat establerta amb el *soto*, en i des dels que es realitza la vida social japonesa.

Com hem vist *uchi* i *soto* expressen així nocions profundes que demarquen els àmbits del "propri" i l'"aliè", del "jo" i l'"altre", del "nosaltres" i els "altres", des del que es conforma la identitat cultural japonesa.

TERCERA PART
REPRESENTACIÓ I DISCURS

3.1. De la nominació

En aquesta part analitzaré la diferència com a construcció simbòlica producte d'una forma determinada de representar el món. L'exposició planteja la diferència com la premissa bàsica del sentit (B.Guarné, 2004a), en un joc d'oposicions, inclusions i descarts, íntimament relacionat amb la polaritat “propri” - “aliè”, *uchi* (内) - *soto* (外), que el *katakana* desenvolupa en l'escriptura japonesa. Es desenvolupa així la idea de representació com a exercici de poder en el que l'estereotipació, la fixació i la repetició conformen la imatge essencialitzada d'un Altre significatiu en la construcció cultural de la identitat.

Nominar és un exercici de poder. La definició de l'Altre i d'un mateix configuren el retrat d'un món persuadit fins el límit per la poètica d'una classificatòria “racional”, “lògica”, que anomena desordre als ordres alternatius, i caos a tot allò que se li escapa. El sociòleg Zygmunt Bauman (1991) estableix un paral·lelisme que ens pot resultar útil tot comparant la nostra regulada societat amb la graella plàstica del quadre de Piet Mondrian. Les gruixudes franges negres ens marquen i incomuniquen en una cartografia de colors sistemàtics que no ens permet veure-hi mes enllà d'uns límits que hem assumit com a propis (B.Guarné, 2004a).

“Taxonomía, clasificación, inventario, catálogo y la estadística son las supremas estrategias de la práctica moderna. La maestría moderna consiste en el poder de dividir, clasificar y distribuir –en el pensamiento, en la práctica, en la práctica del pensamiento y en el pensamiento de la práctica. Paradójicamente, es por este motivo por lo que la ambivalencia es el infortunio de la modernidad y el más preocupante de sus cometidos. La geometría muestra como sería el mundo si fuera geométrico”

Z. Bauman (1996: 91)

Però el món no és geomètric. La realitat no pot ser inserida a pressió en les categories d'una graella matemàtica si no és a partir de la invenció d'uns criteris de selecció previs. Les intersubjectivitats, les veritats a mitges, els dilemes morals, tot allò que per sorprenent i indefinit resulta inclassificable ens menen a un món farcit d'ambigüitats, en el que els sistemes es defineixen més per les seves inconsistències que

no pas per les seves determinacions. L'ordenació amb que dotem de sentit el món ens parlaria així més que d'allò que es mostra, de tot allò que deliberadament n'és absent.

Michel Foucault (1966) formula una metàfora molt il·lustrativa, tendim a creure que les coses esperen en silenci ser anunciades a les caselles blanques d'un tauler per una llei interior que més enllà de la nostra tria les ordena en xarxes secretes. El fet, però, és que seguim pensant que les classificacions que de la realitat establim constitueixen un reflex fidel del nostre entorn, negligint les intencions i necessitats que les han generades, com si ens regéssim pel vell mecanisme d'un rellotge la falsa precisió del qual no encertés a tocar quarts ni hores, però nosaltres seguíssim convençuts que el temps que ens marca és l'únic exacte.

Lévi-Strauss (1962) sosté que tota civilització tendeix a sobreestimar la capacitat d'orientació objectiva del seu pensament. Aquest fet arribar a tal extrem que històricament s'ha volgut veure en les llengües dels anomenats pobles primitius una incapacitat intel·lectual d'una banda pel pensament abstracte, conceptual, aquell que ens permet designar la categoria d'*arbre* com a idea de conjunt, i d'un altre pel pensament concret, específic, que és el que ens permet distingir entre *roures* i *faigs*. Ni una cosa ni l'altre són certes. Cada societat ordena el món de forma singular. L'únic universal possible en aquesta ordenació és la pròpia necessitat de classificar, de dotar de sentit la realitat. Allò que gairebé podríem considerar una pulsó, un gust pel pur plaer de conèixer, de nominar, d'etiquetar les coses, una "curiositat assídua" (C.Lévi-Strauss, 1962) cimenta el mapa de certes i seguretats que integra qualsevol taxonomia. En aquest sentit, la representació de la diferència haurà d'entendre's com el resultat d'un procés de classificació social i culturalment determinat que ens parlarà més de com una comunitat entén el món que de la suposada realitat de les entitats classificades.

L'evidència intel·lectual i pràctica de les separacions resulta més important que el seu mateix contingut. Imposar un ordre al món a través d'esquemes de classificació, de graelles lògiques ens parla més que des la realitat intrínseca d'allò que és classificat, del sistema de significació subjacent. D'un sistema entestat en establir diferències, en substantivar oposicions, implicat en la tasca d'encaixar categories que considera sensiblement contraposades. Ens parla en definitiva, d'una determinada representació del món, social i culturalment fixada. Com assenyala E. Leach (1989) qualsevol

classificació en la que les classes s'ordenin en una successió del tipus "1, 2, 3.." implica una ordenació potencial de les categories, en la que la primera no sols és diferent de la segona, sinó que és millor. L'esquerra en política sols apareix "sinistre" si les pròpies inclinacions polítiques se situen a la dreta¹⁸.

"Toda clasificación es superior al caos; y aun una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional [...] forman, una vez que existen, un sistema utilizable a la manera de un enrejillado que se aplica, para descifrarlo, sobre un texto al que su inteligibilidad primera da la apariencia de flujo indistinto, y en el cual el enrejillado permite introducir cortes y contrastes, es decir, las condiciones formales de un mensaje signficante"

C. Lévi-Strauss (1992: 15)

3.1.1. La necessitat de classificar

Foren els pares de l'anàlisi sociològic E. Durkheim (1900-1901, 1915) i M. Mauss (1901-1902) els primers en assenyalar que és la posició de las coses a la societat la que determina l'ordre que distingim a la natura. La classificació del món natural reproduceix l'esquema d'una classificació sociocèntrica, regida per criteris jeràrquics, estratificadors. En aquest sentit, tota classificació implica una regulació especial del món, una demarcació en categories que té per objectiu subsumir la realitat jeràrquicament.

Per a Durkheim i Mauss les categories en les que dividim la realitat han ser enteses en funció de la morfologia religiosa, moral, econòmica, política de la comunitat que les ha creades, com un reflex de la seva estructura social. Són per tant *representacions col·lectives* destinades a garantir l'ordre i la cohesió social, la solidaritat dels individus per sobre dels interessos particulars. Des d'aquesta perspectiva tots els vincles seran de tipus social, és més, seran categories socials, i tindran un marcat valor emocional, esdevindran afectes i desafectes, constituïran agregacions i discriminacions, destinades

¹⁸ E. Leach (1989) *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

a vincular als homes i la comunitat en una unitat del coneixement “estesa en vers l’univers”.

“Una clasificación es un sistema cuyas partes están dispuestas según un orden jerárquico. Hay caracteres dominantes y otros que están subordinados a los primeros; las especies y sus propiedades distintivas dependen de los géneros y de los atributos que las definen; o aún más, las diferentes especies de un mismo género se conciben situadas al mismo nivel las unas y las otras [...] Una clasificación tiene por objeto establecer reales relaciones de subordinación y de coordinación, y el hombre no habría pensado ordenar sus conocimientos de esta manera si no hubiera sabido, previamente, lo que es una jerarquía. Pues ni el espectáculo de la naturaleza física, ni el mecanismo de las asociaciones mentales podrían darnos una idea de ella. Solamente en la sociedad existen superiores, inferiores, iguales [...] Las hemos [las categorías] tomado de la sociedad para proyectarlas luego a nuestra representación del mundo. Es la sociedad que ha dado el boceto sobre el cual ha trabajado el pensamiento lógico”

E. Durkheim (1968: 155)

Durkheim i Mauss afronten l’estudi de la funció classificadora en el sistema totèmic de les societats australianes entenent-lo com una taxonomització lògica que nomina, organitza i vincula als homes amb els animals, les plantes o els fenòmens naturals del seu entorn. El tòtem expressa els llaços de solidaritat que uneix els membres d’un clan, constitueix la representació tangible de la seva cohesió social, a l’hora que inscriu la comunitat en un pla de solidaritat i diferenciació més ampli, el de les relacions entre els clans. En aquest sentit, per a Durkheim el tòtem simbolitza, és, el grup social mateix, i ha de ser interpretat com la seva representació sacralitzada, és a dir, com, la *representació col·lectiva* a través de la que la societat es venera a sí mateixa. La pràctica religiosa es conforma així com la manifestació pública dels poders de la societat, en tant que comunitat moral unida a través de vincles de solidaritat que han de ser renovats constantment en rituals, festivitats i devocions comunals.

Com *representació col·lectiva*, el tòtem constitueix el significant simbòlic d’un significat ideal: el clan. L’expressió sensible de l’amalgama de sentiments i relacions que vincula als individus en la societat, garantint l’ordre, la cohesió i la solidaritat per sobre dels interessos particulars. Les nocions de *significant* i *significat* que marcarien

l'estudi lingüístic i comunicacional havien estat establertes. No és estrany doncs que, tal com tot seguit apunto, s'hagi assenyalat freqüentment la influència de Durkheim i el seu estudi del totemisme en el desenvolupament per part de Saussure del que seria una teoria més àmplia de la comunicació a través dels signes.

Entre 1906 i 1911 Saussure imparteix a Ginebra el seu cèlebre curs de lingüística general en el que deslliga l'origen de la llengua de la imitació dels sons de les coses. Saussure argumenta que és l'associació arbitrària entre so (*signifiant*) i concepte (*significat*) la predominant a la llengua. El so s'associa a una idea, de forma tan convencional com el tòtem es vincula a un clan. És a dir, un signifiant s'associa a un significat, una imatge acústica a un concepte, en un procés en el que ambdós constitueixen el signe com unitat lingüística.

La distinció de Saussure entre llengua (*langue*) com a sistema de regles gramaticals fixes i sintàctiques recurrents, i la parla (*parole*) entesa com l'ús que d'una llengua es fa, constituïria un correlat lingüístic de la distinció que Durkheim porta a terme entre conceptes i representacions, entre clan i tòtem. Saussure entén la llengua com un sistema de signes en el que cada signe lingüístic veu determinat el seu significat en funció del lloc que ocupa en un conjunt, d'igual forma que la presència de cada tòtem és definida en relació a la seva situació a l'estructura de la societat, és a dir, per la diferenciació que implica la seva oposició a la resta. Des d'aquest punt de vista les diferències entre els conceptes, entre les categories seran tan arbitràries, com el lligam que uneix un signifiant amb un significat.

Això ens introdueix en el segon aspecte clau de les tesis de Saussure, la fixació que caracteritza el lligam entre signifiant i significat. Lligam que una vegada establert, ja no varia. Aquest manteniment constant de l'equivalència entre un concepte i el so, o la imatge que el designa, serà el punt fonamental pel desenvolupament de les recerques lingüístiques posteriors. Saussure ens llegà una premissa fonamental per l'estudi cultural, la consideració de la diferència com l'element essencial per a la producció del significat. Sense la diferència que sorgeix de l'oposició binària dels significants no hi ha significat possible. El *blanc* sols té sentit per oposició al *negre*, i no pas per una qualitat que tingui a veure intrínsecament amb la *blancor*. Aquesta idea en torn un significat fix, sincrònic, s'emmarca en la concepció que Saussure té del llenguatge com

un domini dels binarismes, de *signifiant* i *significat*, *llengua* i *parla*, *sintagma* i *paradigma*, *sincronia* i *diacronia*, etc.

Durkheim i Saussure convergeixen a l'establir una lògica classificadora caracteritzada pel domini d'un joc tancat de polaritats, d'oposicions binàries com a generadores de significació. Aquesta lògica serà fortament contestada pels corrents postestructuralistes i postmodernistes que centrats en l'analogia entre llengua i cultura, en l'estudi del discurs, i en la crítica textual, consideraran essencial l'anàlisi dels canvis que la llengua experimenta en els significats de les paraules, és a dir, com els diferents sentits d'un mateix terme evidencien la *inestabilitat* última del significat.

3.1.2. El domini dels binarismes

La diferència lingüística entre llengua i parla establerta per Saussure es troba a la base dels estudis estructuralistes desenvolupats des de l'antropologia. L'analogia lingüística és clara, d'igual forma que el lingüista va més enllà de la significació d'un missatge concret en el seu intent per inferir les estructures lògiques que el conformen a nivell gramatical, l'antropòleg ha d'afrontar l'estudi de les formes culturals, de parentiu, els mites, o la funció totèmica, com a manifestacions d'estructures cognitives universals. Des d'aquesta perspectiva s'intentarà accedir a l'esquema conceptual que s'oculta darrera tot comportament social.

Durant la dècada de 1920 des de l'Escola de Praga, lingüistes com Jakobson i Trubetzkoy, desenvoluparen les tesis de Saussure en torn el llenguatge entès com l'estructuració dels sons de la parla en parells d'oposats. Jakobson aprofundí en la idea que ja Durkheim i Mauss havien formulat segons la qual l'estructura cognitiva primera, base de totes les subsegüents, és la que constitueix l'oposició binària. Les tesis de Jakobson -que havia hagut d'emigrar als Estats Units arrel de les convulsions polítiques que vivia Europa- encaixaren perfectament en un context de recerca que assistia al desenvolupament del llenguatge de codis binaris dels ordinadors. La influència de Jakobson fou decisiva a l'escola americana d'antropologia cognitiva que es lliurà a l'aplicació de conceptes estructuralistes en l'anàlisi de les terminologies de parentiu i les taxonomies indígenes.

Lévi-Strauss, fortament influenciat per les tesis de Trubetzkoj en torn la importància de considerar la infraestructura inconscient en l'estudi dels fenòmens lingüístics i l'anàlisi de la relació estructural entre els conceptes d'un mateix sistema, trobà al seu exili d'Estats Units durant la II Guerra Mundial, un context de recerca en el que les seves idees enllaçaven amb la influència dels estudis lingüístics de Jakobson.

L'obra de Lévi-Strauss se centra en l'estudi de les formes culturals com un reflex, com una expressió de les infraestructures inconscients de la ment humana. És en el nivell inconscient en el que se situa la lògica de l'intercanvi entre oposats, la lògica dels contrastos que organitza la comunicació social operant a tres nivells: l'intercanvi de dones en matrimoni com aliança contractual entre dos grups, l'intercanvi de béns i serveis, de dons i contra-dons, i l'intercanvi de paraules, de missatges verbals a través del llenguatge. L'intercanvi, com a clau de volta de la comunicació, separa la cultura de la natura. Per Lévi-Strauss si les oposicions dicotòmiques, si els binarismes constitueixen una estructura fonamental en la ment humana i per tant en la cultura, és perquè responen a una necessitat mental bàsica, la necessitat de dividir i subdividir, d'organitzar el món, en semblances i diferències, en agregacions i discriminacions, en aliances i relacions.

Edmund Leach (1989) seguint l'anàlisi dels binarismes en la construcció cultural, compararà les oposicions dicotòmiques de la cognició humana al codi binari de computació dels ordinadors. La tesis més reeixida de Leach ha estat haver assenyalat com els indicadors en els sistemes de comunicació no verbals, a l'igual que els elements sonors en la llengua parlada, no tenen significació aïlladament, sinó sols com a membres de conjunts. Un signe o símbol solament adquireix significació quan se'l diferencia d'algun altre signe o símbol oposat (E. Leach, 1989: 65).

Tanmateix J. Goody ens alerta que la imposició d'un ordre al món mitjançant aproximacions binàries ens parlaria, més que de la realitat d'allò que es classifica, del sistema de significació cultural subjacent a la classificació. En aquest sentit escriu:

“«Si alguna cosa es universal no lo es tanto la lógica binaria como la tendencia de los filósofos (y del resto de nosotros) a vincularnos a este tipo de estandarización»¹⁹ [...] El resultado [de aplicar técnicas gráficas al análisis de una material oral] es a menudo congelar unas afirmaciones contextualizadas en el interior de un sistema de oposiciones permanente, un resultado que puede simplificar la realidad para el observador, pero que frecuentemente lo hace a expensas de un entendimiento real del marco de referencias del actor.”

J. Goody (1985: 85-87)

Tancarem aquest recorregut amb la reflexió de Mary Douglas (1966) sobre l'ordre i els seus límits. Douglas sosté que la consideració d'allò que és impur i implica perill de contaminació no s'ha d'entendre des d'una perspectiva d'higiene sinó des de la consideració del que signifiquen els símbols en un sistema estructural²⁰. L'existència dels marges, tant físics com simbòlics, ja sigui en el cos com en el social, s'ha d'entendre com un intent de sistematitzar l'experiència desordenada del món mitjançant l'exageració de la diferència dels contrastos binaris entre el pur i l'impur, el sagrat i el profà, el masculí i el femení, amb el propòsit darrer de construir la il·lusió de l'ordre. Per tant la brutícia ens parla més que de les característiques intrínseques de certs objectes, de la situació que ocupen en un sistema classificador que ens permet reconèixer quan les coses estan al seu lloc o quan es troben desordenades, quan una situació és correcta o quan resulta censurable.

“La suciedad tal como la conocemos, consiste esencialmente en el desorden. No hay suciedad absoluta: existe sólo en el ojo del espectador [...] La suciedad ofende al orden. Su eliminación no es un movimiento negativo, sino un esfuerzo positivo por organizar el entorno” [...] “Al expulsar la suciedad, al empapelar, decorar, asear, no nos domina la angustia de escapar a la enfermedad sino que estamos re-ordenando positivamente nuestro entorno, haciéndolo conformarse a una idea. No hay nada terrible ni irracional en nuestra acción de evitar la suciedad: es un movimiento creador, un intento de relacionar la forma con la función, de crear una unidad de experiencia”

M. Douglas (1973: 14-15)

¹⁹ Hammel (1973: 8)

²⁰ M. Douglas (1973) *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.

3.1.3. Estratègies de poder

Tot ordre implica una restricció, una selecció concreta de regles entre una sèrie de múltiples possibilitats. Des d'aquesta perspectiva la demarcació, l'encasellament, limiten l'experiència agregant i discriminant realitats en un joc en el que el desordre alhora que amenaça l'estabilitat social, en ressalta el seu potencial il·limitat de configuració. Perquè l'ordre és sempre un projecte inacabat i les classificacions són sempre infinites, i per tant, susceptibles de ser desordenades.

Foucault (1966) sosté que en les paraules recau la tasca i el poder de “representar l'univers”. En la seva discussió en torn el concepte de taxonomia com a ciència de les articulacions i les classes, Foucault cita un conte de Borges en el que es parla de certa enciclopèdia xinesa

“Los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”

Borges, citat per Foucault (1974: 1)

L'absurd d'aquesta classificació és que ens mostra a través d'un ordre exòtic el límit de les nostres taxonomies. Ens presenta la incongruència de les nostres classificacions, fent-nos adonar que el nostre ordre sols és un dels molts possibles. Per Foucault és en aquest punt on rau l'inquietant, en la possibilitat que les coses es puguin ordenar d'una altra manera, fent-se “agregacions contra natura”, i separant-se allò que considerem igual.

Si el projecte intel·lectual de Foucault contribueix a enderrocar les certeses i seguretats del pensament del que s'havia dotat la “modernitat” tot revelant com els discursos a més de constituir objectes construeixen subjectes, categories de persones, com el delinqüent, el malalt, l'anormal, el boig, l'homosexual, etc., el filòsof francès

Jacques Derrida qüestionarà també la noció tradicional de *veritat*, així com la lògica i el sentit únic del discurs.

Derrida replantejà el debat en torn el reduccionisme que implica entendre la realitat a partir d'oposicions binàries argumentant com sols en molt comptades ocasions podem establir un estatut d'equivalència entre els termes que s'oposen. És a dir, la relació dels termes binaris es caracteritzaria més pel desequilibri entre els extrems que no pas per les situacions d'igualtat. Derrida sosté que la relació que s'estableix en tot binarisme s'apropa més a una relació de domini, en la que un pol pren l'altre com el seu camp d'operacions, que no pas a una relació de tipus neutral.

El projecte deconstructivista evidencia així com dicotomies irreconciliables del tipus blanc/negre, bo/dolent, veu/escriptura, masculí/femení, jo/tu sobre les que s'edifica el sistema de pensament occidental no sols no són neutres sinó que en elles cada pol es defineix precisament per la negació, pel refús de l'altre. És un joc en el que un pol esdevé la condició de possibilitat de l'altre en l'evidència de la seva absència. Així és com el significat sorgeix de tot allò que no hi és, del mancat i l'absent.

En aquest sentit l'anàlisi d'un discurs s'ha de fer en relació no sols al que hi és present sinó a tot allò que hi és absent. L'objectiu del projecte deconstruccionista és revelar, en el sentit més filosòfic del terme, desvetllar, fins a quin punt un discurs és constituït per tot allò que hi és negligit, neurotizat, reprimat, oblidat, a partir de l'anàlisi de les contradiccions i paradoxes internes que presenta.

Per Derrida el llenguatge és un sistema autorreferencial, en el que els significants sols troben el seu significat en relació a d'altres significants. Ja Saussure havia assenyalat que el significat dels mots no s'ha de cercar en una característica intrínseca a la seva pròpia natura. Però per Derrida aquest significat tampoc surt de l'oposició arbitrària, fixa i sincrònica entre significants, sinó en el seu ús discursiu, contextual i inestable, que sovint sols serà possible escatir a posteriori. Cada paraula trobarà doncs el seu significat sols en relació a un altre o a un conjunt d'altres, tal com passa amb les definicions enciclopèdiques, en una cadena infinita de significants inscrita en el joc de disseminacions de la *différance*.

La *différance* (1968) refereix així a un significat producte de diferències, que es a l'hora diferit en el temps i en l'espai: la deriva del significat en el seu diferiment infinit a través de la cadena de significants de la *différance*. Es tracta d'un mecanisme que nua la diferència i el diferiment, el diferir com "el no idèntic", "l'altre", "l'identificable", i el diferir com *temporització* (gir, demora, reserva) i *espaïament* (discernibilitat, distinció, desviació, diastema). Al desvetllar el funcionament d'aquest sistema, l'anàlisi deconstruccionista possibilita "volver a tomar todas las parejas en oposición sobre las que se ha construido la filosofía y de las que vive nuestro discurso para ver ahí no borrarse la oposición, sino anunciarse una necesidad tal que uno de los términos aparezca como la *différance* del otro, como el otro diferido en la economía de lo mismo" (J. Derrida, 1989: 53).

Des de l'estudi del llenguatge s'ha argumentat també que els significats no han de sorgir necessàriament del contrast, de l'oposició radical entre elements diferents, sinó que es construeixen a través d'un procés de diàleg amb l'Alteritat. Aquesta orientació es basa en les tesis de Mikhail Bahktin que entén el significat com un producte resultant no de l'oposició sinó de la dialògica, és a dir, de l'intercanvi amb la diferència²¹.

Necessitem la diferència per negociar, per establir significats. El significat, doncs, no existirà pas com una realitat substantiva, a diferència de la perspectiva saussuriana que concep el llenguatge com un sistema objectiu a concretar en un mot determinat, sinó que sols prendrà entitat en el seu ús, en la interpretació interactiva, dinàmica, personal, dialògica, en "l'estira i arronsa" que s'esdevé en la interacció social i cultural. Des d'aquesta perspectiva l'Alteritat resulta imprescindible en l'empresa de construir el significat. Un significat que va més enllà de les realitats fixes de l'estudi sincrònic que proposa Saussure, que està més proper a un procés constant de canvi i resignificació, de regateig, de moviment en la lluita per la significació.

Des d'aquesta perspectiva, no existeix l'autonomia de les expressions, ens movem entre retalls d'un diàleg inacabat, entre *cronotops*, contextos espai-temporals de descripcions, que no són res més que fragments d'una intertextualitat contínua. Tot discurs respon a d'altres textos passats i desperta ecos en d'altres futurs. Amb el

²¹ M. Bakhtin (1994) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

concepte d'*heteroglòssia* Bakhtin destaca així les tensions i diferenciacions internes al text, les múltiples accentuacions, les tendències centrífugues de l'expressió d'un llenguatge que esdevé camp d'operacions en la negociació continua de significats entre desiguals, de lluites d'interessos, en la que fins i tot els rols establerts es dilueixen en una *carnavalització* que subverteix les seguretats.

Des de la psicoanàlisi, Jacques Lacan en el seu anàlisi del real, el simbòlic i l'imaginari invertirà la proposició saussuriana clàssica que situa un significat a dalt i un significant a baix de l'equació del signe, i establirà com qualsevol significat pot trobar la seva expressió no sols en un significant únic, sincrònicament concret, sinó a partir d'un flux continu de significants en constant moviment. Qualsevol idea pot ser nominada a través de qualsevol concepte, en un joc de representacions metafòriques, de manifestacions creatives, d'arbitratges metonímics, que evidencia la lògica d'un inconscient estructurat com a llenguatge, de la repressió inconscient que és objecte de l'estudi psicoanalític.

3.2. Règims representacionals

Els discursos formen part de la nostra realitat social, la integren i conformen fins al punt de dotar-la de sentit. La pràctica social mateixa és participada per discursos que sancionen, reafirmant o qüestionant, justificant o desqualificant les pròpies actuacions i el decidir dels qui ens envolten. En aquest sentit Foucault entén el discurs com una articulació coherent del coneixement social, com un sistema d'afirmacions formulat amb el propòsit de conèixer el món.

“En todas las épocas el modo de reflexionar de la gente, el modo de escribir, de juzgar, de hablar (incluso en las conversaciones de la calle y en los escritos más cotidianos) y hasta en la forma en que las personas experimentan las cosas, las reacciones de su sensibilidad, toda su conducta, está regida por una estructura teórica, un sistema, que cambia con los tiempos y las sociedades pero que está presente en todos los tiempos y en todas las sociedades [...] Se piensa en el interior de un pensamiento anónimo y constrictor que es el de una época y el de un lenguaje. Este pensamiento y este lenguaje tienen sus leyes de transformación”

M. Foucault (1991: 33)

Foucault ens revelà el sistema de racionalitat subjacent a la nostra pràctica social. Des de finals del segle XVIII, el “saber” s’associa a la idea de “veritat” implicant-se en la construcció des de la ciència, la clínica, la jurisprudència o la moral de discursos hegemònics que en torn la higiene, la sexualitat, el delictes, o la salut mental disciplinen als individus en un cada vegada més racional i econòmic ajust entre les activitats productives, els recursos de comunicació i les relacions de poder.

Foucault analitzà com les societats disciplinàries materialitzaren aquests discursos hegemònics en grans espais de tancament, l’escola, la fàbrica, la caserna, el psiquiàtric, o la presó, durant els segles XVIII, XIX i principis del XX. Com assenyala G. Deleuze, les *societats disciplinàries*, que succeïren a les de *sobirania*, coneixeran després de la II Guerra Mundial una crisi que es resoldrà en benefici de les anomenades *societats de control*, en les que l’essencial ja no serà una signatura, ni un número, sinó una xifra entesa com a contrasenya, com a *mot de passe*, com a password, en front de les consignes, del *mot d’ordre*, que havien regulat les societats disciplinàries tant des del punt de vista de la integració com de la resistència.

El mètode d’anàlisi emprat per Foucault, l’arqueologia del saber, afronta l’estudi de les categories de pensament com a categories històriques, en un anàlisi genealògic que reassignifica des d’una qüestió present l’estudi d’un problema, rastrejant-ne els entramats, les transformacions i conformacions, que l’han constituït en objecte d’estudi. L’arqueologia del saber permet a Foucault cercar els orígens, les condicions de possibilitat de certs discursos que han esdevingut cabdals en la construcció de la nostra experiència social.

La proposta intel·lectual de Foucault és doncs, fer una història del pensament en tant que *veritat*, resseguint les relacions que nuen el pensament i la veritat. Foucault treballa textos desconeguts, documents col·laterals a partir dels quals estira l’entramat de regularitats discursives que doten de sentit les formacions socials. En aquest sentit, estudia les presons, les institucions de salut mental, els hospitals, la dominació corporal, la definició social dels sexes, i el problema dels controls als que han estat lligats totes aquestes definicions.

“Intentar encontrar en la historia de las ciencias, de los conocimientos y del saber humano algo que sería como su inconsciente [...] la historia de los conocimientos, no obedece simplemente a la ley del progreso de la razón; no es la conciencia humana o la razón humana quien detenta las leyes de su historia. Existe por debajo de lo que la ciencia conoce de si misma algo que desconoce, y su historia, su devenir, sus episodios, sus accidentes, obedecen a un cierto número de leyes y determinaciones. Son precisamente esas leyes y determinaciones lo que yo he intentado sacar a la luz. He intentado desentrañar un campo autónomo que sería el del inconsciente de la ciencia, el inconsciente del saber que tendría sus propias reglas del mismo modo que el inconsciente del individuo humano tiene también sus reglas y sus determinaciones”

M.Foucault (1991: 43)

Per Foucault és el conjunt de les pràctiques discursives el que fa entrar a les coses en el joc del *veritable* i el *fals*, constituint el discurs com objecte del pensament ja sigui sota la forma del coneixement científic en la cerca de la veritat positiva, de la jurisprudència en el domini de la paraula, de la reflexió moral, o de l'anàlisi polític. La nostra voluntat de veritat no cessa de reforçar-se, de fer-se més profunda, travessant en una mena de pressió i coacció aquestes formacions discursives, fins a tal punt que ni tan sols pensem en veure les coses d'una altra forma que no sigui la de l'oposició *veritable/fals*.

“El discurso verdadero, al que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que lo atraviesa; y la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere [...] Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal e ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir”

M. Foucault (1999: 24)

El discurs més enllà de ser un element transparent o neutre en el que podem trobar com la sexualitat es desarma o la política es pacífica, esdevé el lloc on s'exerceix de manera privilegiada alguns dels més temibles poders. Si això és així és perquè el

discurs no és simplement allò que manifesta o encobreix, no és simplement el que tradueix les lluites o els sistemes de dominació, sinó allò pel qual, i per medi del qual es lluita.

“Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de regularidad”

M. Foucault (1999: 53)

Poder/Saber formen un binomi indestriable en el pensament de Foucault, un binomi que funda la noció mateixa de veritat. El *saber* proper al poder esdevé *veritat*, i associat a aquesta idea el propi saber es converteix en l'eina d'un poder que troba la seva legitimitat en el domini de la veritat. Un poder circular, que lluny de la idea del poder sostingut per un grup de pressió o una classe social determinada, és per tot arreu, permeabilitzant-ho tot i a tots, operant persuasivament, sense que ens adonem, mesurant la seva eficàcia en relació a la pròpia capacitat per dissimular els mecanismes de control a través dels que opera.

Els discursos hegemònics que des del domini de la veritat conformen els camps de la ciència, de la judicatura o de la moral, emmascaren els mecanismes de funcionament d'aquest poder, els seus processos de control que des de la seducció, el convenciment, o el guany constitueixen les pràctiques que integren la nostra realitat social. No és possible estar en la veritat més que obeint les estrictes regles d'un ordre que requereix ser reactivat a cada discurs.

El projecte intel·lectual de Foucault contribuirà així a enderrocar les certeses i seguretats del pensament de les que s'havia dotat la “modernitat” tot revelant com els discursos a més de constituir objectes construeixen subjectes, categories de persones, el delinqüent, el malalt, l'anormal, el boig, l'homosexual, etc. En aquest sentit Foucault qüestiona la noció tradicional de subjecte afirmant que són les tecnologies de poder que actuen en el cos i els seus plaers les que construeixen el subjecte en una economia de relacions en la que el poder alhora que subjecta als individus sota el seu control,

adoctrinant-los, els aferra a la seva pròpia identitat i consciència amb les eines que havien estat pròpies del *poder pastoral*, evangelitzador.

Encara que pogués semblar-ho el projecte intel·lectual de Foucault no se centra en l'anàlisi de les formes de poder. El propòsit de Foucault és realitzar una teoria de la producció dels subjectes sotmesos a les relacions de poder, i amb aquest objectiu centra el seu estudi en l'elaboració d'una història dels diferents modes pels quals els éssers humans són transformats, constituïts en subjectes en torn tres objectivacions:

1) L'objectivació del subjecte en els discursos científics, ja sigui com a subjecte en estat pur, a la biologia o la història natural, com a subjecte parlant a la gramàtica, la filologia o la lingüística, o com a subjecte productiu a l'economia. És a dir, l'estudi de com ens hem constituït en subjectes de coneixement.

2) L'objectivació del subjecte tant al seu interior com dividit en d'altres, el boig i el cabal, el malalt i el sa, el criminal i el bon ciutadà. És a dir, l'estudi de com ens hem constituït en subjectes de poder que actuem sobre nosaltres i els altres.

3) L'objectivació del subjecte com a producte de sí mateix, que ha après a reconèixer-se objectivat en la sexualitat. És a dir, l'estudi de com ens hem constituït en subjectes morals.

3.2.1. Discurs i mite

Des de la semiologia Roland Barthes (1999) analitzarà el mite com sistema de comunicació, com un mode de significació que es defineix més enllà de l'objecte del seu missatge pel mode en que es formula. Per Barthes tot pot ser un mite, tot objecte del món pot passar d'una existència tancada, silent, a un estat oral, obert al seu ús social, a l'apropiació significativa que en faci la societat, i si això és possible és precisament perquè l'univers és "infinitament suggeridor".

El mite és doncs una parla elegida per la història, un missatge ple a vessar de representacions, de significacions, ja sigui sota la forma de l'oral, de l'escrit, o del visual. Per Barthes tota unitat és susceptible d'esdevenir llenguatge, síntesis

significativa del món. En aquest sentit, partint de la distinció clàssica de Saussure entre el *signifiant* (imatge acústica), el *significat* (concepte), i el *signe* (la relació entre ambdós, la paraula) Barthes entendrà l'entitat concreta que constitueix aquesta relació significant-significat com a mer significant d'un significat inscrit en l'ordre mític. Així és com el mite esdevé el metallenguatge propi d'un sistema semiològic de segon nivell en contraposició a la cadena de *signifiant-signe-significat* constitutiva del primer nivell. Barthes cita un exemple:

“...estoy en la peluquería, me ofrecen un número de ‘Paris-Match’. En la portada, un joven negro vestido con uniforme francés hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. Tal el sentido de la imagen. Sin embargo, ingenuo o no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores. Me encuentro, una vez más, ante un sistema semiológico amplificado: existe un significante formado a su vez, previamente, de un sistema (un soldado negro hace la venia); hay un significado (en este caso una mezcla intencional de francesidad y militaridad) y finalmente una presencia del significado a través del significante”

R. Barthes (1999: 207-208)

Serà a *Mitologies* (1999[1957]) on Barthes desenvoluparà aquest anàlisi formulant la distinció entre les funcions *denotativa* i *connotativa* de la imatge. Per Barthes la connotació és una correlació immanent al text representacional, una associació operada a l'interior del seu propi sistema, és la via d'accés a la polisèmia, a la menció d'altres texts anteriors i posteriors, exteriors. Així, al seu anàlisi de la portada de *Paris-Match*, Barthes destaca com més enllà de la simple denotació, allò que connota la imatge del jove negre rendint honor a la bandera francesa, s'inscriu en la justificació del paternalisme d'un gran imperi que permet servir entre les seves fileres, fins i tot als seus fills més inferiors. L'existència d'aquests dos registres, denotatiu i connotatiu, formula un joc d'il·lusions en el que un sistema remet a l'altre, fent-nos creure que el nivell denotatiu és el primer dels significats quan de fet no és més que l'última de les connotacions.

Tot seguit consideraré com la conceptualització que Barthes fa del mite, com a missatge capaç d'inventar-se a sí mateix i d'inventar a aquells que el perpetuen, ha estat aplicada per Edward W. Said (1978) en el seu anàlisi de l'Orientalisme com a discurs representacional basat en una diferència implícita i poderosa que actua a favor de l'orientalista i en contra de l'oriental, en un joc de relacions en el que mentre el primer és l'estudiós i l'observador que descriu, el segon és l'observat, estudiat i descrit passivament.

3.2.2. Orientalisme

Said defineix l'Orientalisme com “un mètode occidental per a dominar, reestructurar i tenir autoritat sobre l'Orient” (1991: 17) que arribarà al paroxisme amb l'expansió i dominació colonial europea del segle XIX. En aquest sentit proposa una semiòtica de l'Orientalisme que examini els diversos discursos representacionals que des de la poètica fins la política, des de la ciència fins l'art, ha formulat Occident en la construcció de l'Orient com a zona del món cultural, racial, geogràfica i políticament constituïda. A l'anàlisi de Said sobre l'Orientalisme és present l'interès foucaultia per les formes en que un ordre cultural es construeix a sí mateix a través de les definicions discursives, del conjunt de disciplines, institucions i estils de pensament que formula en un joc d'objectivacions que li permeten distingir el sa del boig, el normal de l'anormal, el legal de l'il·legal, o finalment l'Orient de l'Occident²².

“El meu argument es que sense examinar l'Orientalisme com a discurs, possiblement no es pugui entendre la disciplina enormement sistemàtica amb què la cultura europea va ser capaç de manipular –i fins i tot de produir- l'Orient políticament, sociològicament, militarment, ideològicament, científicament i imaginativament durant el període de després de la Il·lustració.”

E. Said (1991: 17)

La definició de Said sobre l'Orientalisme gira en torn tres nivells interdependents :

²² Conceptualment, l'Orientalisme segueix una formulació similar a la *nègritude* de que parla Aimé Césaire al seu poema “Cahier d'un retour au Pays natal” (1939) (J. Clifford, 1995: 303).

1) L'Orientalisme acadèmic, que anomena orientalista a qualsevol que escrigui o investigui en relació amb l'Orient, ja sigui antropòleg, sociòleg, historiador, o ideòleg, perpetuant l'Orient com a camp d'estudi científic. És l'Orient que es tanca en el museu etnogràfic, o s'analitza en l'estudi filològic.

2) L'Orientalisme com a estil de pensament articulat des de la distinció ontològica i epistemològica entre l'Orient i l'Occident, punt de partença de teories, poemes èpics, novel·les, descripcions socials i declaracions polítiques sobre la gent, els costums, la mentalitat, el destí, etc., de l'Orient. És l'Orient dels somnis, les imatges i el vocabulari, de la sensualitat al despotisme, del luxe a la crueltat.

3) L'Orientalisme com a institució corporativa que des de finals del segle XVIII serveix en el projecte d'ocupació colonial d'Occident envers l'Orient. És l'Orient de l'imperialisme europeu, el del despatx colonial, o el de la missió evangelitzadora.

Said assenyala com des de principis del segle XIX fins la fi de la II Guerra Mundial, França i Gran Bretanya dominen com a metròpolis colonials l'Orient i l'Orientalisme. Després de la II Guerra Mundial EEUU esdevindrà la potència principal, incorporant sense canvis substancials una imatge difosa d'Orient, geogràficament indeterminada que tant inclou el Magrib com el sud-est asiàtic, que ficciona sobre l'Orient Mitjà i les terres bíbliques, la ruta de la seda, l'Índia, o l'extensa tradició d'expedicions colonials, tropes d'administradors, legions d'erudits i militars implicats en ella.

“Per tant, l'Orientalisme no és un simple tema polític o camp que la cultura, el saber o les institucions reflecteixen passivament; tampoc no és una llarga i difosa col·lecció de textos sobre l'Orient; ni és representatiu o expressiu d'algun nefari complot imperialista «occidental» i nefand que pretén oprimir el món «oriental». Més aviat és una distribució de la consciència geopolítica en textos estètics, científics, econòmics, sociològics, històrics i filològics; és l'elaboració no només d'una distinció geogràfica bàsica (el món està format de dues meitats desiguals, l'Orient i l'Occident) sinó de tota una sèrie d'«interessos» que no tan sols crea, sinó que manté amb mitjans tals com els descobriments científics, la reconstrucció filològica, l'anàlisi psicològica, les descripcions paisatgístiques i sociològiques; és, més que no expressa, una certa voluntat

o intenció de comprendre, en alguns casos de controlar, manipular, i fins i tot d'incorporar allò que és un món manifestament diferent (o alternatiu i nou); és, sobretot, un discurs que no es troba, de cap manera, en relació de correspondència directa, amb el poder polític pur i dur, sinó que més aviat es produeix i existeix a base d'un intercanvi desigual amb diversos tipus de poder, i fins a cert punt es forma mitjançant l'intercanvi amb el poder polític (com l'establishment colonial o imperial), amb el poder intel·lectual (com les ciències predominants, és a dir, la lingüística o l'anatomia comparades, o qualsevol de les ciències polítiques modernes), amb el poder cultural (com les ortodòxies i criteris de gust, que regeixen textos, valors), amb el poder moral (com les idees sobre el que «nosaltres» fem i el que «ells» no poden fer o entendre igual que «nosaltres»). Ben mirat, el meu argument real és que l'Orientalisme és –i no representa simplement– una dimensió considerable de la cultura intel·lectual i política moderna, i com a tal té menys a veure amb l'Orient que amb el «nostre» món.”

E. Said (1991: 24-25)

Per Said l'Orient no és una realitat inerta de la naturalesa. No existeix merament, de la mateixa manera que tampoc existeix merament l'Occident. No existeix un Orient “real” ocult sota les configuracions en que l'Orientalisme sustenta la seva força com a discurs. Orient i Occident són constructes teòrics, polítics, morals, entitats que se suporten i es reflecteixen l'una a l'altre, idees amb una història i una tradició de pensament, d'imatgeria i vocabulari que els hi ha donat forma i presència real dins l'Occident i per a l'Occident. L'Orientalisme constitueix més enllà d'una frívola fantasia europea, el sedàs a través del qual hem filtrat l'Orient cap a la consciència occidental, hem emmotllat la seva idea fins al punt de constituir-lo en un sistema de coneixement dotat d'un cos teòric i pràctic.

“L'Orient no és només adjacent a Europa; és també el lloc de les colònies europees més grans, més riques i més antigues, la font de les seves civilitzacions i llengües, el seu contendent cultural, i una de les imatges més profundes i constants de l'Altre. A més a més, l'Orient ha ajudat a definir Europa (o l'Occident) com la seva imatge, idea, personalitat, experiència de contrast. No obstant això, res d'aquest Orient és merament imaginari. L'Orient és una part integrant de la civilització i la cultura materials europees. L'Orientalisme expressa i representa aquesta part culturalment i fins i tot ideològicament com una mena de discurs amb les institucions de suport, el vocabulari, el saber, la imatgeria, les doctrines i fins i tot les burocràcies i els estils colonials”

E. Said (1991: 15)

Per a Said la qüestió no està en que una representació hegemònica ocultí la realitat, sinó en com la lluita entre representacions diferents i antagòniques caracteritza aquesta realitat, en com els vincles del text amb el món conformen la seva *mundanitat*. La força de l'Orientalisme està més en representar un signe consistent del poder atlàntic-europeu sobre una zona del planeta que no pas en ser un discurs verídic en torn l'Orient, és a dir “a pesar o més enllà de qualsevol correspondència, o per falta d'ella, amb un Orient «real» (1991: 18-19). L'Orient ha esdevingut així el camp d'operacions d'una complexa relació de poder i domini, d'un joc d'oposicions i imposicions, de rivalitats i substitucions en torn el qual la identitat occidental s'ha construït des de l'hegemonia i superioritat sobre l'endarreriment de tot els pobles i cultures “no europeus”.

“L'Orient va ser orientaltzat no només perquè s'havia descobert que era ‘oriental’ en tot allò que és considerat com lloc comú entre els europeus del segle XIX, sinó perquè podia ser –és a dir, se'l podia sotmetre a ser- convertit en oriental”

E. Said (1991: 19)

En darrera instància, a l'anàlisi de Said en torn l'Orientalisme com a construcció intel·lectual i política de l'Orient, l'Orient existeix únicament per a l'Occident, que l'inventa i l'administra, hem d'entendre per tant l'argumentació de Said com un projecte més que per soscavar la noció d'un Orient essencial, per problematitzar la idea d'Occident.

3.2.3. Occidentalisme

J.G. Carrier (1996) i I. Buruma & A. Margalit (2004) han desenvolupat l'anàlisi del que podríem anomenar *occidentalisme*, com una noció fins ara improblematitzada en l'anàlisi cultural, assumida d'un plomall en l'equació que conformen Occident i Orient, civilització i tradició, desenvolupament i endarreriment econòmic, social, polític, cultural, etc. Nocions com *Orientalisme* promouen una segregació entre el que és

percebut com a familiar, Europa, Occident, el “nosaltres”, i allò que és percebut com estrany, l’Orient, l’est, “ells”, que fins ara s’havia mantingut inqüestionada.

En la construcció de la identitat dramatitzar la diferència entre el conegut i el desconegut, el proper i el llunyà, forma part d’un procés més ampli d’oposició amb allò que socialment és considerat com estrany, i per tant com a sospitós de ser una amenaça. L’Occident esdevé doncs un pol d’imatges, més o menys estàtiques que oculta la conflictivitat subjacent a tota definició. Caracteritzat a partir d’essencialitzacions, de mirades intencionades. L’Occident esdevé el retrat parcial, esbiaixat per interessos polítics, ideològics, d’una distorsionada zona del planeta.

En l’obra editada per James G. Carrier (1996) s’analitzen les representacions que les societats no occidentals, per bé que occidentalitzades, els colonitzats, han fet de les “mossegades” imperials, de les dentegades colonials que Occident ha clavat a les seves societats. En aquest sentit l’estudi de Carrier aprofundeix també en l’anàlisi de les pròpies autoimatges que en aquest joc de representacions l’Occident formula de sí mateix, a través de negligir, d’inqüestionar la seva pròpia existència, fins al punt de ser capaç de reconèixer la diferència, la no-occidentalitat, en el conjunt d’aquells endarrerits que nien al seu interior. *Orientalismes* i *Occidentalismes* no constitueixen però el patrimoni d’una o altra zona del món, ambdós circulen, ambdós representen imatges de l’Occident o de l’Orient, des de l’Occident o des de l’Orient, i per a l’Occident o per a l’Orient.

Les representacions de l’occidental, de l’Occidentalisme, més enllà de definir la pròpia imatge a partir de substantivar, de “posant en clar” les diferències entre societats, s’impliquen en el projecte de perpetuar distribucions injustes de poder, de recolzar privilegis particulars a les societats on són articulades, legitimant ordres partidistes del món, afermant-los a la veritat al mostrar com de terrible i aberrant arriba a ser la natura de les coses a l’altra banda del planeta.

En aquest sentit Laura Nader (1989) ha analitzat els usos polítics implicats en les representacions de gènere entre societats occidentals i no-occidentals. Mentre a Orient Mitjà s’articulen imatges que presenten la dona occidental com la víctima de ser un mer objecte sexual, devaluada en la seva utilització pornogràfica, condemnada a la violació i

a l'incest, o constantment amenaçada per l'assajament sexual i la violència de gènere, des del propi Orientalisme d'aquest país es representa la imatge de la dona a partir de la seguretat i el valor que li confereix ser l'autèntic tresor del món islàmic. Paral·lelament Occident encunya imatges terribles de discriminacions, vexacions i anul·lacions socials a les que es veu sotmesa la "dona oriental", alhora que representa la "dona occidental", des del seu propi Occidentalisme com a independent i alliberada de qualsevol rastre de domini patriarcal. Ambdós règims representacionals segons Nader juguen a un mateix joc, el de naturalitzar i legitimar, perpetuant-los, sistemes socials en els que la dona no es troba, ni interessa que es trobi, en un pla d'igualtat amb l'home (J.G. Carrier, 1996).

La capacitat per imposar i actuar sobre les representacions dels altres ha tingut a Occident una molt reeixida expressió. Des de la publicitat, els cànons de bellesa, la idea de la joventut, fins a la construcció de l'exòtic turístic, o de les "setmanes orientals" dels grans magatzems, Occident ha donat mostres d'una "molt creativa" voluntat essencialitzadora. Aquesta voluntat no és pas un fenomen recent. Com exposa L. Calvo (1998) amb la popularització de la fotografia, a partir de la segona meitat del segle XIX, molts estudis fotogràfics espanyols començaren a oferir als seus clients la possibilitat de retratar-se en escenografies de caràcter peculiar, recreacions d'espais il·lusoris, decorats andalusís, aràbics o taurins, recollits en "catàlegs d'ambients" pintorescs, imaginats en l'estereotipació de l'Altre.

En un sentit proper, la publicitat japonesa ha recorregut també en els últims anys a la utilització de l'estereotip occidental en les seves estratègies de mercat. Millie Creighton (1996) ha analitzat com les representacions publicitàries dels occidentals blancs, *gaijin* (外人) serveixen per reafirmar el valor i la seguretat de la pròpia autoimatge de la societat japonesa. Així els anuncis mostren l'amenaça potencial *gaijin* en formes que en neutralitzen el temor, presentant als estrangers com individus ingenus i grotescament incompetents. Alhora, aquestes imatges serveixen per transferir-hi icònicament trets culturals que com l'egoisme resultarien inapropiats i sospitosos si fossin expressats pels propis japonesos.

De fet, la mirada del Japó envers Occident ha estat tradicionalment ambivalent, si per una banda s'hi reconeix una amenaça potencial a la pròpia integritat cultural,

també s'hi veu la font de nous valors culturals. No gaire lluny doncs, de les imatges que Occident encunya d'un Japó entre la "tradició" i la "modernitat". Els *gaijin* representen el bon gust, la bellesa, la distinció de la seductora novetat del que ve de fora, i alhora el ridícul, la impertinència de qui no coneix les més elementals normes socials, aquell que cal domesticar a risc de que importuni l'estricta cerimonia, l'harmonia social i el rígid decor que "caracteritza" la vida pública japonesa.

Occidentalisme i Orientalisme, com discursos representacionals, ens parlen en última instància de les essencialitzacions que de la imatge de l'Altre fem amb l'objectiu de legitimar la pròpia identitat. Tant "l'occidental" com "l'oriental", no són res més que continus, projectes en els que inscriure's, definir la pròpia identitat, pensar-la i des de l'oposició, el negligiment, o el refús de l'Altre, afermar-la com a legítimament superior.

3.2.4. El *Nihonjinron* 日本人論

Com veiem, doncs, representar constitueix un exercici de poder, una pràctica política que inscriu la mirada en el domini de l'imaginari a través de discursos, formes particulars de representació, *règims de veritat* -en el sentit foucaultà- implicats en la construcció simbòlica de la realitat. En el context japonès, cal destacar d'aquesta pràctica política el discurs representacional del *Nihonjinron* (日本人論), com a reacció a una cartografia imaginària en la que Orient esdevé "orientalitzat" "not only because it was discovered to be 'Oriental' in all those ways considered common place by an average nineteenth-century European, but also because it could be -that is, submitted to being- made Oriental"²³.

El *Nihonjinron* és un relat sobre la cultura i la nació japoneses configurat en llibres, articles de premsa, estudis acadèmics i divulgatius amb l'objectiu de dilucidar els principis ontològics de la "japonesitat". El pensament i la producció *Nihonjinron* (日本人論) "la teoria sobre els japonesos", o *Nihonbunkaron* (日本文化論) "la teoria sobre la cultura japonesa", conforma "el discurs de la singularitat japonesa". Com a construcció ètnica, cultural i política definida en el contrast essencial entre les no menys

²³ E.W. Said (1980: 5-6).

essencials nocions d'“Occident” i el “Japó”, el *Nihonjinron* constitueix una narració sobre la nació japonesa reproduït des de l'inici de la “modernitat” i massivament a la segona meitat del segle XX, amb l'objectiu d'escatir el sentit de la cultura i la identitat japoneses.

La producció *Nihonjinron* comprèn tot els aspectes de la cultura japonesa, des dels orígens ètnics fins a l'estructura de la societat, passant per l'experiència psicològica dels seus actors, els *nihonjin* (日本人 “japonesos”), caracteritzats en un discurs d'inclusions i exclusions. La replicació sistemàtica d'imatges estereotípiques sobre la comunió mística amb la natura, la singularitat lingüística, l'homogeneïtat “racial” i cultural, l'orientació grupista d'una societat caracteritzada com estable i cohesionada, que fa de la jerarquia i l'harmonia socials els seus valors principals, estableix un esquema significatiu, un dispositiu conceptual d'una persistència sols proporcional a l'eficàcia per a difuminar els mecanismes retòrics, els ressorts discursius a través dels que opera.

Determinades a partir de les fronteres de l'entitat històric-geopolítica de l'Estat modern, la projecció temporal d'aquestes imatges encobreix la reinvençió constant de la tradició, de les institucions i els valors més pregonos en la il·lusió de permanència de la cultura. Un isomorfisme perfecte trava les idees de *nació*, *ètnia* i *cultura*, definides com a entitats equivalents i intercanviables, en una cadena d'homologies que es confirmen i reforcen unívocament en un tot orgànic. Autors com H. Befu (1993) i Y. Sugimoto (2006) han expressat aquesta idea mitjançant la formulació d'una equació identitària.

“Land=People=Culture=Language [...] isomorphism of geography, race, language, and culture. This is a set of interrelated propositions, namely, that Japanese culture, its ‘carrier’ and native speakers of Japanese alike exist conterminously with the Japanese archipelago, extending throughout the islands but not beyond, with minor exceptions, such as recent immigrants to North and South America; that all those practicing Japanese culture speak the Japanese language natively and that all speakers of Japanese are practitioners of Japanese culture; that carriers of Japanese culture and therefore speakers of the Japanese language all share ‘blood’ and have done so for thousands of years; that no significant amount of new blood has been infused into this ‘pure’ Japanese race”

H. Befu (1993: 115)

“Els defensors del *Nihonjinron* elaboren els seus arguments segons una equació triangular i tautològica que podríem anomenar $N=E=C$, entre N (nacionalitat), E (etnicitat) i C (cultura). Aquestes tres dimensions són utilitzades com a sinònims. Aquesta equació provoca que el discurs *Nihonjinron* sigui alhora exclusivista i assimilatori. És exclusivista quan pressuposa que la raça yamato és la raça japonesa genuïna, excloent els okinawas, els ainus, els coreans residents i altres grups minoritaris de la seva base demogràfica”

Y. Sugimoto (2006: 33)

La identitat japonesa esdevé així presentada d'un mode factual, natural i autoevident, a través de la repetició de creences populars forjades en el relligat del coneixement i la fantasia d'aquest règim de visibilitat particular. Com en el *tableau vivant* del fictici *Là-bas* en el qual Roland Barthes (1970) emplaçà el Japó, la cultura japonesa s'alça feta excepcionalitat, única i singular, embolcallada en un vel d'opacitat que a l'hora que la representa d'un mode inescrutable als forans, en mistifica la complexitat interna sota una imatge estàtica i monolítica, immutable i transcendent.

El *Nihonjinron* esdevé així una construcció ideològica, un discurs representacional hegemònic en l'ocultació de la contradicció i el dissens, de l'heterogeneïtat que integra tota cultura, en la reproducció social d'un *statu quo* coherent amb les idees de *puresa*, *homogeneïtat* i *singularitat* culturals. Disseminat per les elits intel·lectuals, polítiques i econòmiques -a la manera del binomi foucaultia Poder/Saber- l'essencialisme del seu discurs permeabilitza per igual la cultura popular i el pensament acadèmic, projectant-se d'un mode profund i durador en la reflexió social, el debat polític i les indústries culturals. Simètricament, la seva representació idealitzada esdevé instrumental en la prescripció normativa del que *és* la cultura i la identitat japoneses, en una *fantasia ideològica*, en l'expressió de Slavoj Žižek (1993), inscrita en la mitologia nacional de la “japonesitat”. Com assenyala H. Befu :

“*Nihonjinron* is an ideology [...] is a doctrine and a myth about the constitution of Japanese culture, people, and history, constructed particularly to prove –at least to the

satisfaction of the producers of this genre- Japan's difference from the West, if not from the rest of the world”

H. Befu (1993: 126)

D'aquest mode, els fenòmens socials, econòmics i polítics resulten interpretats com a símptomes d'una cultura immanent, insòlita i inefable, que corrobora a cada experiència la singularitat del *Geist*, de l'*ethos* japonès. El *Nihonjinron* esdevé així un gènere de l'*essencialisme cultural*, una doctrina, un mite articulat en la tasca de fer del Japó una excepció que confirma el que implícita i acríticament s'assumeix com a norma: la universalitat d'Occident, en un particularisme que representa la pròpia identitat com a diferència excepcional entre “la tradició i la modernitat”, “la innovació i la permanència”. Aquesta excepcionalitat, tanmateix, té el seu preu, com assenyala T. Funabiki:

“Des de l'era Meiji el Japó va fugir en solitari de ‘l'Àsia endarrerida’, va tenir èxit en la seva modernització i avui és l'únic país que ha obtingut un estatus similar al dels blancs, que participa com a membre en les cimeres del G7. No obstant això, segueix apareixent una vegada rera una altra el sentiment d'aïllament simbolitzat, per exemple, pel moment de la retirada de la Lliga de les Nacions, l'any 1933, quan el Japó es va convertir en ‘orfe del món’ (*sekai no koji*)”.

T. Funabiki (2006: 23)



En aquesta narrativa, la identitat japonesa es construeix en la contra imatge d'“Occident” a través d'un diàleg tàcit de complicitats i retrets mutus que, parafraçant Clifford (1988), testimonia la complexa dialèctica mitjançant la qual una cultura moderna es conforma a través de les construccions que de l'exòtic articula, en un encaix que contesta i referma el discurs orientalista denunciat per Said. Tanmateix, aquí, la dramatització essencial de les identitats, el joc de projeccions, plecs, idealitzacions, rebuigs i revisions mútues, no coadjuva a l'exotització de l'Altre, sinó a l'“alterització” del propi, a una “auto-exotització”, a l'“auto-orientalització” en la reificació etnocèntrica de la pròpia diferència (B. Guarné, 2006c).

Es construeix així una entitat discursiva, sistemàtica i penetrant, on “el real” es fa accessori i la comunitat esdevé imaginada en la representació del “japonès” i el “no japonès”. En gran mesura, la construcció cultural que de la comunitat articula el discurs *Nihonjinron* respon al projecte imaginari descrit per Benedict Anderson (1983). Per a Anderson, totes les comunitats són imaginades en el sentit que se realitzen més enllà de la relació interpersonal dels seus membres. Lluny de l'esforç ideològic per determinar el seu estatus genuí o simulat, l'interessant és, per tant, precisar l'estil en que són imaginades, atès que en això resideix el que les fa reals. La comunitat es concep així com una entitat concreta i finita, oposada a d'altres, precisament definida en un exercici constant de contrast i contraposició en el que les semblances internes se substantiven en un grau sols proporcional al subratllat de les diferències amb l'exterior. D'aquesta manera, la mirada autoreflexiva, el desig de saber-se que la producció *Nihonjinron* desplega en trops i sinèdoques, conforma la circularitat d'un discurs –autoreferencial i sostingut- legitimat en la seva mateixa pràctica. Com assenyala H. Befu:

“El *Nihonjinron* i altres discursos identitaris són el resultat de contrastar i comparar un mateix amb els altres, amb independència del que un mateix pugui ser: un individu, una escola, una empresa o una nació. Per als japonesos, a l'hora de realitzar aquests contrastos i comparacions, ‘l'Altre’ ha estat, en gran part, Occident [...] això es deu al fet que, al principi, el Japó va ser brutalment despertat per Occident. La diplomàcia de pólvora de canó del comodor Perry, que obligà a obrir els ports japonesos, fou de fet un eufemisme de la violació simbòlica de què va ser víctima el Japó. De la manera més dolorosa, el Japó va adonar-se de la superioritat militar i econòmica occidental. Aquest

fet comportà que es fixés en Occident com el seu Altre més significatiu, aquell a qui no podia ignorar pas. A més, al llarg dels segles XIX i XX, Occident va mantenir un domini hegemònic arreu del món i això va fer que el Japó caigués sota la seva influència. Per aquestes dues raons bàsiques, per al Japó, 'l'Altre' gairebé sempre ha significat Occident. Una conseqüència d'aquest fet és que el *Nihonjinron*, tal com el coneixem, no constitueix una explicació objectiva de qui són els japonesos, sinó un relat de la manera com el Japó contrasta amb Occident”.

H. Befu (2006: 18)

En darrer terme, el discurs *Nihonjinron* constitueix un comentari sobre l'essencialització de la cultura en la construcció, la representació i l'articulació singular de la pròpia identitat. Un comentari sobre la complicitat dialèctica del joc d'atribucions que basteix la representació de la identitat cultural, sense descartar essències i desvetllar processos en la conformació dinàmica i paradoxal de les identitats.

3.2.5. L'oxímoron japonès

El llenguatge essencial de la paradoxa ha constituït històricament un medi singular en la representació estereotípica del Japó. La mirada occidental articulà aquesta descripció d'un mode idiosincràtic, recurrent els diversos nivells que medien entre la contradicció i l'antagonisme. La caracterització paradoxal del “japonès” conformà així la idea d'una existència singular, indesxifrable i enigmàtica, d'una incògnita cultural inefable.

Les cròniques dels primers missioners arribats a l'arxipèlag testimonien la dificultat per a acomodar les seves impressions a les premisses del món del segle XVI. Els problemes per a conjugar aquesta experiència amb la classificatòria traçada entre la “civilitat de l'uropeu” i el “salvatgisme de l'indi” constituïren un lloc comú en la representació paradoxal del Japó.

“By the middle of the sixteenth century western travelers were used to encountering remote people who seemed absurdly different from themselves. With the confidence that comes from superior weaponry and a monopoly on religious truth, they cheerfully defined these anomalous creatures as subhuman. But from the start Japan was untypical.

There was no military confrontation, no element of conquest. The traders and missionaries who made their way there were dependent on the favor of host who had a clear and unflattering perspective of their own. To the Japanese, these large and malodorous southerners were the barbarians; the usual European distinction between savage natives and civilized westerners became difficult to apply”

I. Littlewood (1996: 3)

La societat descoberta tenia molts dels elements atribuïts als salvatges: llunyania geogràfica, costums estranys i aberrants, i evidentment, la ignorància de la “Fe Verdadera”, però la seva presència resultava desconcertant en una cultura sensible a les arts i les lletres, organitzada en formes jeràrquiques de govern, amb institucions religioses i un alt sentit de l’honor. Elements tots excloentment arrogats a Europa com a característics de la civilització. La complexitat cultural de la troballa i fonamentalment la capacitat d’advertir-la dels primers cronistes, revelà la dificultat d’aplicar la dicotomia civilització/salvatgisme a la interpretació d’aquella societat.

En aquest sentit, C. Lison Tolosana (2005) exposa la fascinació per la diferència que conformà l’encontre dels primers missioners jesuïtes amb el Japó del segle XVI. Per a aquells religiosos Japó constituïa una paradoxa, més inclús, un oxímoron, fins l’extrem d’instituir-se en la seva caracterització les formes pròpies d’aquest discurs. Els cèlebres relats d’Alessandro Valignano (1583, 1592) i Luís Fróis (1585) testimonien aquesta fascinació:

“Y cierto que es cosa maravillosa ver cómo pudieron inventar el traje de vestir, tales comeres, tal manera de tañer y cantar y bailar, y otras mil ceremonias que ellos usan, que a toda suerte de gente son tan nuevas que por prudentes y sabios que sean los hombres se hallan en Japón niños e ignorantes, e manera que les es necesario aprender a hablar, a sentarse, a andar, a comer y hacer otras mil cosas nuevas, las cuales al principio parecen muy extrañas y fuera de la razón, más después que hombre se acostumbra a ellas parécenle bien. Y están los japoneses tan casados con sus costumbres y ceremonias, que aunque se hunda el mundo no han de dejar ni un punto de su ordinario”

A. Valignano (1954: 51-52)

L'exquisida civilitat dels japonesos, el refinament dels seus costums, la complexitat de les pràctiques rituals, la densitat dels comportaments socials, la seva capacitat intel·lectual, pulcritud i sentit de l'ordre, meravellaven als jesuïtes fins el punt de situar comparativament a Europa en un pla molt inferior. En aquest sentit Lisón Tolosana (2005) caracteritza l'actuació de Valignano com a "projecte enculturador", en el que el Visitador situaria ambdós pobles, Europa i Japó, en una relació simètrica, en una sort de descobriment mutu. Les equivalències, fins i tot la superioritat del Japó en relació a Europa, serien un lloc comú en els escrits de Valignano:

"Y no se puede negar sino que llevan en esto ventaja a todas las demás gentes [...] En el modo de tratar son muy prudentes y discretos, porque nunca son pesados con quejas, murmuraciones y con contar sus miserias, como hacen los nuestros de Europa [...] Y finalmente no se puede negar ser la gente de Japón noble, cortés y de muy buen natural y entendimiento, tanto que en muchas cosas hacen ventaja a los nuestros de Europa, aunque en otras les son muy inferiores, como ahora veremos"

A.Valignano (1954: 22-24)

Els escrits jesuïtics testimonien la necessitat de comprendre a través de l'experiència directe la comunitat a la que es proposaven penetrar. Xavier, Valignano i Luís Fróis estructuraven la fe a partir de la raó, i els sorprèn que "un poble tan civilitzat, decorós i eminentment racional passi per espasa als seus infants, avorti els seus fills, tingui com l'exercici més digne llevar-se la vida i que aquells que passen per ser els seus membres més virtuosos practiquin la sodomia". Als seus ulls, un poble exquisit i refinat, civilitzat i enginyós com el japonès no pot ser sinó racional i aquesta és la via per a que compreguin els preceptes de la llei natural.

Els costums dels japonesos podien resultar estranys i repugnants, però no pas tant com per no permetre sostenir a Valignano que "porque vivimos entre ellos es necesario que nos acomodemos". Si bé és cert que pràctiques com l'avortament, l'infanticidi, l'estima relativa a la virginitat, el "pecado nefando" o la crueltat atribuïda al càstig i la mort, els deixaven perplexos -situant-los davant d'imatges de pobles salvatges- no ho és pas menys que inclús en aquests casos la seva caracterització distava força de ser irracional, bestial e immoral. Tot plegat portà a Valignano a concloure

trobar-se davant de “la más puntuosa gente y de más honra que se halla en el mundo” (pàg.7) en un lloc comú enunciat abans per Xavier a l’escriure: “es la mejor [gente] que hasta agora está descubierta; y me parece que entre gente infiel no se hallará otra que gane a los japoneses [...] gente de honra mucha a maravilla, estiman más la honra que ninguna otra cosa”.

El *Tratado sobre las Contradicciones* de Luís Fróis constitueix una expressió paradigmàtica d’aquesta desconcertant experiència. Redactat d’un mode concís i directe mitjançant frases lapidàries, la contraposició d’hàbits i costums que estableix coadjuvava a la conformació de l’imaginari europeu del “japonès” cimentat en les discordances entre “europeus” i “japonesos”.

“La gente de Europa se deleita con el pescado asado y cocido; los japoneses huelgan mucho más de comérsele crudo [...] Nuestros cerezos dan muchas y hermosas cerezas, los de Japón dan muy pequeñas y amargas cerezas, y muy hermosas flores que los japoneses estiman [...] Las [mujeres] de Europa trabajan con todos los medios y artificios para blanquearse los dientes; las japonesas trabajan con hierro y vinagre para hacer la boca y los dientes negros [...] Nosotros enterramos nuestros difuntos; los japoneses en su mayor parte los queman”.

L. Fróis (2003: 121-130)

Com assenyalen J. Bestard & J. Contreras (1987: 84-92) des del segle XV navegants i religiosos europeus van emprar en les seves descripcions la fórmula antitètica del Nosaltres/Ells. L’estructura de la contraposició permetia descodificar en termes propers els pobles descoberts mitjançant una doble distorsió que a l’hora que condemnava les diferències com a desviacions tractava de descobrir similituds, sense per això deixar de concebre aquestes societats com a salvatges.

Tant les *contrariedades* assenyalades per Alessandro Valignano (1583, 1592) com les *contradicciones* consignades per Luís Fróis (1585) emfasitzaven la idea d’un Japó oposat a Europa però no pas per això adjectivable com a “salvatge” o “bàrbar”. Lluny d’aquestes nocions, Japó sols resultava desxifrabable en la tensió del seu antagonisme amb el vell continent, com a “mon invers” i “contradictori”. El recurs de la

contraposició contribuï així a conformar la representació del “japonès” en una imatge especular, simètrica i inversa a la de “l’ europeu”.

“Y lo que es mucho más para espantar es que los mismos sentidos y cosas naturales son muy diferentes y contrarios a nosotros. Cosas que no me atreviera a afirmar si no lo hubiera entre ellos tanto experimentado. Porque de tal manera tienen el gusto contrario al nuestro, que las cosas que a nosotros nos saben mejor, comúnmente a ellos no, y las aborrecen y desprecian; por el contrario, lo que ellos estiman, nosotros no lo podemos meter en la boca. Asimismo los colores y cosas que a nuestros ojos parecen muy bien, ordinariamente no les contenta tanto a ellos; y los que agradan a su vista, tenemos en menos cuenta”

A. Valignano (1954: 34-35)

Resulta particularment significatiu que aquest discurs penetrés d’un mode profund i durador a través del temps. En darrer terme, l’establiment d’un patró de correspondències formals entre Europa i Japó conformava, des de l’antagonisme, una relació d’equivalència, quelcom que llindava sensiblement amb el tanteig de la posició europea de centralitat en el món, registrant-la en un escenari pertorbador.

Després de l’obertura forçada del Japó al segle XIX, les homologies resultaven difícilment conjugables amb la geografia de dominació imperial conformada en l’esperit del “the West and the rest”²⁴. Potser per això, la impossibilitat de capturar una realitat que eludia obstinadament l’imaginari de dominació de la mirada europea donaria lloc a un estranyament absolut. El *discurs de la paradoxa* possibilitava així la representació d’una Alteritat insòlita i desconcertant, més enllà de la dicotomia civilitzat/salvatge. Un fragment particularment extravagant de l’obra de l’acadèmic B.H. Chamberlain (1900) testimonia la consagració intel·lectual d’aquesta caracterització. Es tracta de la cèlebre entrada *topsy-turvydom* (“potes enlaire”) inclosa a la seva compilació de curiositats japoneses *Things Japanese* (1890) :

“Japanese books begin at what we should call the end, the word *finis* (終) coming where we put the title-page. The foot-notes are printed at the top of the page, and the reader inserts his marker at the bottom [...] Men make themselves merry with wine, not after

²⁴ S. Hall (1992).

dinner, but before. Sweets also come before the *pièces de résistance*. The whole method of treating horses is the opposite of ours. A Japanese (of the old school) mounts his horse on the right side [...] Boats are hauled up on the beach stern first [...] The Japanese do not say ‘north-east’, ‘south-west’, but ‘east-north’, ‘west-south’. They carry babies, not in their arms, but on their backs. In addressing a letter [...] put the general first, and the particular afterwards which is exactly reverse of our method. [...] Keys turn in instead of out, and Japanese carpenters saw and plane towards instead of away from, themselves [...] When building a house, the Japanese construct the roof first [...] Japanese women needle their thread instead of threading their needle, and that instead of running the needle through the cloth, they hold it still and run the cloth upon it [...] sew on cuffs, frills, and other similar things, topsy-turvy and inside out. If that is not the *ne plus ultra* of contrariety, what is? [...] Strangest of all, after bath the Japanese dry themselves with a damp towel!”

B.H. Chamberlain (1905: 481-482)

El llenguatge essencial de la paradoxa en la representació del Japó es reproduiria a través del temps tant en la cultura popular com en entorns especialitzats i acadèmics. El llibre de Ruth Benedict *El crisantem i l'espasa* (1946) no quedarà al marge d'aquesta caracterització estereotípica.

“Sin embargo, todas estas contradicciones constituyen la trama y urdimbre de los libros sobre el Japón, y son ciertas. Tanto la espada como el crisantemo forman parte de la imagen. Los japoneses son, a la vez, y en sumo grado, agresivos y apacibles, militaristas y estetas, insolentes y corteses, rígidos y adaptables, dóciles y propensos al resentimiento cuando se les hostiga, leales y traicioneros, valientes y tímidos, conservadores y abiertos a nuevas formas, preocupados excesivamente con el ‘que dirán’ y, sin embargo, propensos al sentimiento de culpa, incluso cuando los demás no saben que han dado un paso en falso; soldados en extremo disciplinados, pero con tendencia también a la insubordinación”

R. Benedict (2003: 14)

Com assenyala Geertz “no hi ha res de sorprenent que la mateixa gent que conrea crisantems, forgi espases” (C. Geertz, 2000: 371). Tanmateix no hem de passar per alt l'habilitat de l'obra de Benedict per aconseguir -en un context tan difícil com el

de la guerra²⁵ - introduir un gir expositiu que fa possible que a mesura que s'avança en la seva lectura “els japonesos deixin de ser éssers estranys i erràtics i siguin els nord-americans els qui comencin a semblar-ho” (T. Aoki, 2006: 83). Aquest gir, relacionat amb la voluntat de representar els japonesos d'un mode proper al públic nord-americà i no exempt de la necessitat de preparar la postguerra i la futura administració nord-americana del país, no resta valor al fet que :

“Al término de su lectura [...] somos nosotros los que terminamos interrogados ¿En qué se fundan pues nuestras certidumbres? En poca cosa, al parecer, fuera del hecho de ser nuestras”

C. Geertz (1989: 131)

3.3. Estratègies representacionals

Al capítol anterior vàiem al parlar d'Orientalismes i Occidentalismes com els discursos en torn l'Alteritat esdevenen eines de poder. Un poder que més enllà de la coerció física o del domini econòmic, troba la seva expressió en la representació de l'Altre, en l'autoritat per traçar la imatge d'allò exòtic, de l'estrany cultural. És aquest un poder que imbricat amb el saber es constitueix en veritat creant nous discursos, nous objectes de coneixement que apropiat-se, que colonitzar.

Tenir coneixement de l'Altre implica la possibilitat d'exercir l'autoritat sobre ell, negar-li l'autonomia a partir de la idea que la seva existència sols és possible tal com ha estat formulada. És en aquest sentit que hem d'entendre l'estereotip com a pràctica discursiva que substantiva una suposada característica en l'Altre, traçant la seva imatge a partir de fixar, repetir, naturalitzar certs trets considerats essencials.

²⁵ Sobre aquest context, John W. Dower (1986) ha analitzat com la propaganda bèl·lica nord-americana va caracteritzar als japonesos com animals, principalment com micos, registrant-los en la categoria del subhumà. En el context de la Guerra del Pacífic, els llocs comuns més funestos de l'estranyament visual de l'Altre resultarien articulats en l'estratègia d'animalitzar a l'enemic a tots els àmbits de l'actuació política (cartells patriòtics, tires còmiques de *Bugs Bunny*, films de Hollywood, articles de premsa, declaracions oficials, informes interns de l'exèrcit). Dower, J.W. *War Without Mercy. Race & Power in the Pacific War*. New York: Pantheon Books, 1986.

En aquest sentit, l'estereotip ha de ser entès com un instrument de violència simbòlica que construeix una narrativa de l'Altre a partir de fixar i repetir, fins al punt de presentar-ho com quelcom natural, allò que d'altra banda mai podrà ser provat, com els mites de la insaciable sexualitat del negre, o del servilisme absolut de la dona oriental, acríticament acceptats com a obvis i autoevidents.

L'estereotip és doncs una estratègia representacional que implica per tant una classificació especial i interessada dels individus, una demarcació en categories que té per objectiu subsumir-los jeràrquicament, classificar-los a partir de criteris ideològics, morals i polítics. En aquest procés, l'estereotip organitza com a pràctica cultural els vincles socials en afectes i desafectes, en agregacions i discriminacions a partir de privilegiar o negligir diferències i similituds, de singularitzar des de l'arbitrarietat de les fronteres imaginàries que dibuixa el "nostre" món davant del món dels "altres", d'assumir el "nostre" espai com a segur en front de la inseguretat del lloc dels "altres".

Des del segle XVIII les classificacions del gènere humà a partir de preconceptes com raça, color, origen, temperament, o caràcter, contribuïren al projecte de l'expansió colonial. Aquest projecte es veié reforçat per les estructures intel·lectuals i institucionals que tant des de l'art com des de la ciència donaren origen a discursos com l'Orientalisme modern. En el seu estudi dels relats de viatge, Mary L. Pratt (1992) ha evidenciat les categories de mirada que van tamisar les observacions d'exploradors i aventurers europeus a Amèrica i Àfrica. Pratt observa en els seus texts la construcció narrativa de l'Altre a partir d'imatges preestablertes de "el salvatge", "el primitiu" i "l'exòtic". Les estructures imaginàries del colonialisme van ser fonamentals en la conquesta literària i real d'Àfrica, i en la construcció natural d'Amèrica.

Als segles XVIII i XIX les grans expedicions transoceàniques van possibilitar l'estudi científic de la diversitat natural i humana, de les espècies de la flora i la fauna, i de les "cultures primitives". Les reproduccions i gravats de les il·lustracions d'aquests viatges van contribuir a afermar la representació naturalista de l'Alteritat, en un context científic que creia haver trobat en la noció de raça una sòlida base per a la classificació de la diversitat humana. Viatges, relats, tractats i imatges van coadjuvar així al desenvolupament de l'empresa colonial, augmentant els coneixements de les potències

europées sobre les rutes marítimes i la seva hegemonia comercial, política i militar ²⁶. En aquest context, la construcció estereotípica de l'Altre es va articular des de la curiositat i l'interès voraç d'uns homes llurs “imperial eyes passively look out and possess” ²⁷.

El passat colonial va conformar així la mirada europea en l'agradable i inquietant espectacle de la contemplació de l'Altre. La panòplia d'estampes del seu llegat de dominació testimonia els profunds vincles que entrellacen representació i poder. Com assenyalava abans, Foucault revelà en quina mesura les relacions de poder resulten constitutives de la producció social del coneixement, assenyalant la centralitat del binomi Poder/Saber en l'articulació de discursos que sostenen formes particulars de representació, règims de veritat implicats en la construcció estereotípica de l'Altre. Representar constitueix així un exercici de poder. Una pràctica política que inscriu la mirada en el tempteig dels límits de l'imaginari.

3.3.1. La Fantasia

Els sistemes representacional esdevenen règims de veritat a partir de la paradoxa de basar, com fa el discurs colonial, el seu realisme en la fantasia en torn l'Altre, en el somni, en el deliri fixat, repetit i naturalitzat. La fantasia és doncs, un element cabdal en la formulació de l'estereotip. Com a sistema de representació, l'Orientalisme constitueix un discurs basat en la fantasia, fet del mateix material que el somni poètic, el deliri artístic, la invenció creativa, o l'informe colonial, és obra en definitiva, de l'especialista, del poeta, del pintor, de l'orientalista que fa parlar l'Orient, que el descriu, representant-ne els seus misteris amb suprema claredat per a Occident i a l'Occident. És així com l'Orient, en tant que invenció europea d'éssers exòtics, experiències singulars, records i paisatges persistents esdevé un *déjà vu*, un lloc on tornar després de ja haver-hi estat en la imaginació, una geografia que sols podrà ser percebuda com a real a partir de la seva representació imaginada.

²⁶ Drouin, J.M. (1989) “De Linneo a Darwin: los viajeros naturalistas” en M. Serres (ed.) *Historia de las ciencias*. Madrid: Cátedra, 1991.

²⁷ M.L. Pratt (1992: 7).

Sota el vel de l'Orientalisme s'oculta immutable un univers de somnis i imatges, de deliris i terrors, que van de l'*Odisea* d'Homer, o els *Perses* d'Èsquil, a la sensualitat que traspua *La Flauta Màgica* o *El rapte del Serrall* de Mozart. Aquí s'apleguen les descripcions de les campanyes de Napoleó, el luxe de les obres de Delacroix, el reguitzell d'històries en torn Cleopatra, Salomé i Sant Joan Baptista, les obres de Flaubert o Renan, i els somnis monumentals de l'*Aida* de Verdi. La fantasia de l'Orient s'associa així a la sensualitat, a la luxúria, al sexe llicenciós. Així és com l'exageració sexual es fa característica de la naturalització, de l'animalització de l'Altre, del meridional de sang calenta i desig sexual voraç, en un món domini exclusiu de l'home, en el que les dones són normalment creacions de la imaginació masculina, expressen una sensualitat il·limitada, són més o menys estúpides i sobretot es caracteritzen pel seu servilisme (Said, 1991: 211)

“A totes les seves novel·les Flaubert associa l'Orient amb l'escapisme de la fantasia sexual. Emma Bovary i Frédéric Moreau es delien per allò que no tenen en les seves vides tristes (o turmentades) i burgeses, i allò que desitgen conscientment se'ls presenta fàcilment en els seus somnis diürns en forma de clixés orientals: harems, princeses, prínceps, esclaus, vels, ballarines i ballarins, sorbets, unguents, etc.”

E. Said (1991: 188)

Per a Said en el món electrònic i postmodern hem assistit a un reforçament de les fantasies estereotípiques a través de les quals s'examina l'Orient. La televisió, les pel·lícules i tots els recursos dels mitjans de comunicació han comprimit la informació en motlles més i més estandarditzats que han contribuït a intensificar la imatge de la demologia acadèmica i imaginativa del segle XIX d'un “Orient misteriós”. Això resulta especialment cruent en les notícies que ens descriuen el Pròxim Orient, fins al punt que qualsevol anàlisi desapassionat resulta impossible.

“A més a més, no cal dir que com ara l'Orient Mitjà està tan identificat amb la política de les Grans Potències, l'economia del petroli i la dicotomia simplista que qualifica Israel de lliure i democràtic i els àrabs de perversos, totalitaris i terroristes, les eventualitats d'alguna cosa com una visió clara d'allò que es diu en parlar del Pròxim Orient són d'una petitesa depriment”

E. Said (1991: 37)

“Principalment a Estats Units, però en general també a Occident, el terrorisme és, per ara, permanent i subliminalment associat en primera instància amb l’Islam, una noció no pas menys emprada i vaga que el mateix terrorisme. En les mentalitats dels poc preparats o poc espavilats, l’Islam suggereix imatges de clergues amb barba i bombarders bojós i suïcides, implacables mul·làs iranians, fonamentalistes fanàtics, segrestadors, multituds despietades amb turbant salmodiant l’odi als EEUU, ‘el gran dimoni’, en totes les seves formes. I darrera l’onada d’imatges ‘islàmiques’ xocant contra les ribes desprotegides dels EEUU, hi ha un enfilall de terroristes palestins –segrestadors, assassins emmascarats que maten multituds als aeroports, atletes, escolars, invàlids i vells innocents- que en la mitologia popular no revisada actual són els que probablement han començat tota aquesta qüestió tan vergonyosa i espantosa”

E. Said (1991: 331)

Podríem afirmar que els estereotips “funcionen”, en el sentit que són construccions socialment útils que ens proporcionen la tranquil·litat de saber que ens hem protegit d’una realitat que considerem perillosa, negligint que allò que hem desterrat sota la seva imatge no és altra cosa que una caricatura arbitrària. Els estereotips s’han d’entendre així com una estratègia per salvaguardar la integritat que creiem amenaçada, sense adonar-nos que aquesta integritat, sols és el producte de la nostra forma d’organitzar el món en seguretats i temors.

3.3.2. L’ambivalència i el fetitxe

Homi K. Bhabha (1983) ha introduït la noció d’ambivalència en l’anàlisi de la construcció estereotípica en el discurs colonial. Bhabha entén l’estereotip com una formulació narrativa en la que la producció i circulació de subjectes i signes es veu limitada a una totalitat reconeixible, la pròpia del repertori de posicions de poder i resistència, de dominació i dependència que construeix al subjecte colonial.

Bhabha estableix una analogia entre la noció freudiana de fetitxisme i la conformació de l’estereotip racial. Tant el fetitxe com l’estereotip vacil·len ambivalentment entre el reconeixement de “el mateix” i la renegació de la diferència,

entre el plaer i el temor. Resulta possible establir així una homologia entre l'angoixa de la castració i la diferència sexual descrita en la psicoanàlisi freudiana, i l'ansietat davant de la diferència racial i cultural de l'experiència colonial. En ambdós escenaris el recurs aplicat serà el fetitxisme. L'ansietat i la por que provoca el descobriment de la diferència de "l'Altre", ja sigui un Altre sexual o cultural, seran contingudes mitjançant la seva fixació en un substitut, el fetitxe, que emmascara aquesta diferència i restaura una presència original retornant la il·lusió de poder i control. Per a Bhabha, d'igual manera que el fetitxe s'implica en delimitar l'angoixa del desig del subjecte d'un origen pur, amenaçat per la seva divisió, l'estereotip permetrà defensar el desig d'una originalitat amenaçada per la diferència *pell/raça/cultura*.

En formular l'estereotip en termes de fetitxe, Bhabha inscriu aquesta noció en l'ordre de l'Imaginari desenvolupat per J. Lacan en l'*estadi del mirall*. Per a Lacan la construcció del *jo* succeeix en virtut d'un acte psíquic essencial: la identificació alienant amb una imatge externa inscrita en el registre de l'Imaginari. Bhabha identifica el doble procés de veure/ser vist d'aquesta fase amb la relació especular que trava colonitzador/colonitzat, en la que el colonitzador mira distingint-se del colonitzat, però alhora es descobreix com Altre potencialment observable. Aquesta identificació permet relacionar el *règim de l'escòpic*, la pulsíó que representa el plaer de veure en el fetitxisme, amb la vigilància del poder colonial, situant l'objecte vigilat dins de la relació imaginària descrita per Lacan.

En l'objectivació de la pulsíó escòpica planeja sempre l'amenaça del *return of the look*, la confrontació amb el traumàtic retorn de la imatge alienant de l'Altre. Un retorn que testimonia el joc ambivalent de projeccions i introprojeccions, d'identificacions metafòric/narcisistes i metonímic/agressives que integren la relació colonitzador/colonitzat en el repertori de posicions de poder i resistència, de dominació i dependència del discurs colonial. La noció d'estereotip desenvolupada per Bhabha articula així les dues formes d'identificació de l'Imaginari (narcisista/agressiva) amb el joc simultani entre la metàfora com a substitució (emmaskarant l'absència i la diferència) i la metonímia (que registra en forma contigua l'absència percebuda) que el fetitxe representa.

L'estereotip com a fetitxe constitueix una forma de creença múltiple i contradictòria que implica simultàniament el reconeixement i la renegació de la diferència en el conflicte plaer/displaer, domini/defensa, coneixement/renegació, absència/presència. Com manera ambivalent de coneixement i poder comporta una representació paradoxal que mentre d'una banda connota rigidesa, fixació i ordre immutable, per un altre revela desordre, degeneració i repetició demoníaca. D'aquesta manera, l'Altre resulta esmicolat, fetitxitzat, fixat a tres nivells (raça, cultura i història) obsessivament reproduïts en el relligat de coneixement i fantasia, de poder i plaer, que conforma el règim de visibilitat i discursivitat (fetitxista, *escòpic*, Imaginari) articulat pel discurs colonial.

“The construction of colonial discourse is then a complex articulation of the tropes of fetishism –metaphor and metonymy- and the forms of narcissistic and aggressive identification available to the Imaginary. Stereotypical racial discourse is a four-term strategy. [...] A repertoire of conflictual positions constitutes the subject in colonial discourse. The taking up of any one position, within a specific discursive form, in a particular historical conjuncture, is thus always problematic – the site of both fixity and fantasy. It provides a colonial ‘identity’ that is played out – like all fantasies of originality and origination – in the face and space of the disruption and threat from the heterogeneity of other positions. As a form of splitting and multiple belief, the ‘stereotype’ requires, for its successful signification, a continual and repetitive chain of other stereotypes. The process by which the metaphoric ‘masking’ is inscribed on a lack which must then be concealed gives the stereotype both its fixity and its phantasmatic quality –the *same old* stories of the Negro’s animality, the Coolie’s inscrutability or the stupidity of the Irish *must* be told (compulsively) again and afresh, and are differently gratifying and terrifying each time”

H.K. Bhabha (1999: 375-376)

La *mirada fetitxista* es conforma així en la imatge, alienada i alienant, d'un Altre estampa de delit i nàusea, representació de les pròpies fascinacions i repugnàncies, en una experiència de mirada que troba en la seva contemplació -tan negada com repetida- un temor sol proporcional al plaer que experimenta.

Confinat en una imatge estereotípica, l'Altre serà així abominat amb una brutalitat només proporcional a l'angoixa que la seva visió suscita. Però aquesta apropiació simbòlica comportarà la seva pròpia amenaça: la transgressió de la *bonne distance*²⁸ que ha de separar clarament a l'original de la imitació, al colonitzador del colonitzat, fent d'aquest últim una còpia subalterna del primer, una versió autoritzada d'Alteritat, “almost the same, but not quite”²⁹. Incardinat entre la *mimesis* i el *mimetisme*, l'Altre escriurà així una presència ambivalent i pertorbadora, com la rèplica que superant la mera reproducció, replica i contesta, en una aparença inquietantment propera a la semblança.

“Colonial fantasy is the continual dramatization of emergence – of difference, freedom – as the beginning of a history which is repetitively denied. Such a denial is the clearly voiced demand of colonial discourse as the legitimation of a form of rule that is facilitated by the racist fetish”.

H.K. Bhabha (1999: 378)

²⁸ E. Saada “Entre «assimilation» et «décivilisation». L’imitation et le projet colonial républicain” en *Terrain*, N° 44, mars 2005, pp. 19-38.

²⁹ H.K. Bhabha (1995: 86).

QUARTA PART
REPRESENTACIÓ I ESCRIPTURA

4.1. La llengua japonesa

La controvèrsia en el nom de l'expressió lingüística discursivament anomenada *japonès* requereix que ens deturem en la seva consideració mateixa. *Yamatokotoba* és el terme més antic per a designar la llengua que avui en dia coneixem com *japonès*. Deriva dels mots Yamato (大和), que refereix a l'àrea geogràfica i històrica de Nara, capital política al segle VIII i que constitueix per extensió l'antic nom del Japó, i *kotoba* (言葉, “paraula”). A més de *yamatokotoba*, des del segle XIII estan històricament documentats els termes *wago* (和語, referit a l'antic regne de *wa* 和) i l'expressió arcaica *Nihonkoku kotoba* (日本国言葉)³⁰. Per bé que aquests termes són objecte d'interpretacions diverses encapsulen les idees de “llengua pròpia” i “llengua del país”. Durant el segle XVI, els missioners portuguesos consignaren l'expressió *Nifon no kotoba* o *Nipon no kotoba* que recolliria Hepburn al seu diccionari japonès-anglès (1867) en la forma *Nippon no kotoba*, “llengua japonesa”.

Als segles XVIII i XIX, el sinocentrisme de les primeres designacions hauria portat als intel·lectuals nipons del moviment nativista del *kokugaku* (国学, “Estudis nacionals”) a emprar la paraula *kuni* o *koku* (国, “nació, terra, país”) per a designar en oposició a d'altres realitats lingüístiques -principalment el xinès- la llengua japonesa, en un procés estretament lligat a la construcció nacional de l'estat modern japonès. Trobem aquesta idea -a partir de la lectura sino-japonesa del *kanji*- en les nocions *kokubun* (国文, “literatura nacional”); *mikuni kotoba* (御国詞, “honorable llengua nacional”).

Durant la primera dècada del segle XX es generalitzaria la noció estàndard de *kokugo* (国語 “llengua nacional”, llengua nacional del Japó) per a designar la llengua japonesa moderna. La postguerra i la voluntat d'allunyar qualsevol biaix imperialista portaren a l'ús internacional de la noció més neutre de *nihongo* (日本語) entesa com “llengua japonesa”. La noció de *nihongo* inclou el lèxic *kango* (漢語, “sino-japonès”) *wago* (和語, “japonès indígena”) i *gairaigo* (外来語 “estrangerismes”), mentre que la designació *kokugo* s'associa al lèxic *kango* i *wago*, per oposició al *gairaigo*, escrit en *katakana*. Així mateix, s'estableix entre ambdues designacions, *nihongo* (“japonès”)

³⁰ L. Takeuchi (1999).

i *kokugo* l'oposició amb el *gaikokugo* (外国語 “llengües estrangeres” o “veus de llengües estrangeres”).

Val a dir que a nivell de carrer la diferència entre ambdues designacions és borrosa i està en funció de si s'articula una definició purista o inclusiva de la llengua. Tanmateix el terme *kokugo* és el concepte emprat per l'autoritat lingüística *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* (国立国語研究所 Institut Nacional d'Investigació sobre la Llengua Japonesa) en documents oficials i investigacions científiques. D'igual manera, *kokugo* és significativament el nom que rep l'assignatura de llengua japonesa en el sistema educatiu japonès.

En l'ús quotidià els japonesos refereixen a la designació menys política de *nihongo*, generalitzada després de la derrota militar, durant l'administració nord-americana. Tanmateix, algunes de les característiques de la idea de *kokugo* com l'exclusivitat autòctona del seu lèxic s'han traslladat a aquesta nova designació, tal com es constata amb les entrevistes amb els informants. És aquest un element més que testimonia l'ambigüitat que rau en la designació del que es considera o no “japonès”, en caracteritzacions elusives i sovint força arbitràries que en molts casos depenen força del context, de la situació des de la que s'articulen més que no pas de patrons fixes.

4.1.1. L'escriptura japonesa

El japonès no havia desenvolupat un sistema d'escriptura³¹ quan al segle I entrà en contacte amb l'escriptura xinesa³². Les evidències històriques indiquen que a les acaballes del segle IV i inicis del V existia ja un contacte significativament fluït entre ambdues cultures que permeté als “japonesos” endegar el procés d'adaptació dels

³¹ L'estudi de referència sobre la llengua japonesa és R.A. Miller (1967). Així mateix constitueixen aportacions clau en l'estudi del sistema d'escriptura japonès els estudis de G. Sampson (1985), F. Coulmas (1989), C. Seeley (1991), Wm.C. Hannas (1997).

³² En aquest sentit R.A. Miller (1967) escriu “The Japanese themselves never, so far as we know, made any attempt to develop a script of their own. In this they resemble most ancient peoples, since the art of writing was invented independently only a few times in human history; otherwise it has generally been freely borrowed by one culture from another” (R.A. Miller, 1967 : 92).

sinogrames³³ en l'escriptura de la pròpia llengua. Moltes societats en el decurs de la seva història han importat un sistema d'escriptura desenvolupat per una altra llengua, però les enormes diferències lingüístiques i gramaticals existents entre el “xinès” i el “japonès”, així com la complexitat del sistema d'escriptura manllevat, converteixen aquesta empresa en força significativa.

Podem caracteritzar el sistema d'escriptura japonès com un sistema logosil·làbic³⁴ basat en la combinació de logogrames d'origen xinès, *kanji*³⁵, i els fonogrames sil·làbics d'origen japonès, *kana*. Tres dispositius d'escriptura³⁶ integren simultàniament el sistema mixt³⁷ o híbrid³⁸ de l'escriptura japonesa: els caràcters del *kanji* i els signes gràfics dels dos sil·labaris³⁹ *kana* (*hiragana* i *katakana*). El *kanji*, incorporat des dels segles IV i V a través de la tradició coreana d'escriptura, representa els morfemes de la llengua japonesa mitjançant dos tipus de lectures: *on* i *kun*⁴⁰. La lectura *on* (*on yomi*, 音読み, “lectura sino-japonesa”) constitueix el resultat històric en l'intent japonès de reproduir fonèticament la pronunciació xinesa d'un caràcter. La lectura *kun* (*kun yomi*, 訓読み, “lectura japonesa”) representa el morfema japonès associat al significat del caràcter gràfic. A grans trets, podríem dir que constitueix la

³³ Caràcters d'escriptura xinesos. El terme *sinograma* ha estat adoptat per a referir els caràcters xinesos del *hanzi* i els sino-japonesos del *kanji*. Presenta l'avantatge d'incloure el desenvolupament logogràfic del *kanji* en l'esfera d'influència cultural sinítica d'on procedeix d'un mode històric.

³⁴ C. Seeley (1991).

³⁵ Amb el terme *kanji* fem referència als logogrames sino-japonesos, és a dir, als caràcters gràfics d'origen xinès emprats en el sistema japonès d'escriptura.

³⁶ Els caràcters logogràfics del *kanji*, i els signes dels dos sil·labaris *hiragana* i *katakana*. Així mateix, també trobem en aquest conjunt d'escriptures, les grafies de l'alfabet llatí, el sistema de numeració occidental d'origen indo-aràbic, així com el sistema de numeració romana per la numeració de capítols i volums en l'edició de llibres o la datació pública dels edificis; sense oblidar el conjunt d'iconogrames que van més enllà dels límits del propi sistema d'escriptura.

³⁷ G. Sampson (1985).

³⁸ C. Seeley (1991).

³⁹ En aquesta exposició opto per la designació de *sil·labari* i no d'*alfabet sil·làbic*, seguint la definició més restringida i habitual d'*alfabet*, caracteritzat per I.J. Gelb (1952) com el sistema de signes que expressa sons singulars de la parla, i que troba en el desenvolupament grec el primer sistema exhaustivament capacitat per a la representació dels sons individuals d'un idioma, per medi de signes consonàntics i vocàlics. (I.J. Gelb, 1982 : 217 i 239).

⁴⁰ Lit. *on* significa “so”, en referència a la pronunciació xinesa, en front de *kun* que lit. implica la idea de “significat”, segons F. Coulmas (1989 : 123), R.A. Miller (1967 : 97), o “instrucció” segons G. Sampson (1997 : 253).

representació d'un morfema japonès en escriptura xinesa⁴¹. En relació al sistema híbrid logo-sil·làbic desenvolupat per l'escriptura japonesa, Lévi-Strauss escriu:

“Estos dos tipos de escritura no son independientes uno de otro: se complementan. Cada uno de los dos silabarios *kana* reproduce el sonido sin equívoco, pero no el sentido debido al gran número de homónimos existentes en la lengua japonesa [...] Con los caracteres chinos o *kanji*, ocurre lo contrario. La mayor parte introducen una clave o radical que señala el campo semántico al que pertenecen la o las palabras, cualquiera que sea su forma nominal o verbal, que este ideograma⁴² sirve para transcribir. En japonés, el número de estas palabras supera a veces la decena; emparentadas por el sentido, pueden diferir completamente desde el punto de vista fonético. Para precisar el sonido, se superpone o yuxtapone al *kanji* uno o varios *kana*; para precisar el sentido, se acude preferentemente al *kanji* y no al *kana* [...] El sentido del texto no se desprende ni de uno ni de otro, pues cada uno de ellos, tomado por separado, no permitiría hacer desaparecer las incertidumbres; se deriva de su ajustamiento recíproco. Es algo parecido a lo que se observa en los mitos, salvo que los códigos empleados son más numerosos”.

C. Lévi-Strauss (1986: 176)

Els signes del *kana* conformen dos sistemes d'escriptura fonètica, *hiragana* i *katakana*, que representen en un sol signe la seqüència sil·làbica consonant-vocal. Els signes del *hiragana* es distingeixen per la seva forma arrodonida, “cursiva”, i s'empren en l'escriptura del japonès autòcton, els mots d'origen xinès sense expressió logogràfica i que per tant no poden escriure's en *kanji*⁴³, en la representació de les partícules gramaticals i les conjuncions sintàctiques, així com en l'escriptura del afixes i

⁴¹ La lectura *kun* dels caràcters es una paràfrasi semàntica (T.Suzuki, 1975 : 10) articulada pel mot vernacular al que s'associa el caràcter xinès. Més endavant matisem aquesta idea a l'exposar que el *kanji* es el resultat històric d'un procés d'adaptació japonès que l'ha constituït com a grafia sino-japonesa en front els sinogrames del *hanji*.

⁴² La noció d'“ideograma” aplicada a la caracterització dels sistemes d'escriptura no fonètics, ha estat qüestionada fins el seu abandonament. Veure en aquest sentit l'exposició de J.Marshall Unger (1990) “*The Very Idea. The Notion of Ideogram in China and Japan*” a *Monumenta Nipponica*, Vol.45, N°4 (Winter, 1990), pp.391-411. En aquest mateix sentit R.A. Miller escriu “In the past the Chinese script has been described in the West as though it consisted of individual ‘symbols’ for ‘ideas’ or ‘concept’ or even for ‘thoughts’; it is perhaps almost needless to add that this has never been so and that the writing of ‘ideas’ (even if such a thing were possible) has played no part in the use of the Chinese script in Japan, nor did it ever in China” (R.A. Miller, 1967 : 95).

⁴³ Per haver-se'n suprimit el *kanji* en alguna reforma del sistema d'escriptura.

les desinències morfològiques. L'escriptura d'aquests darrers elements gramaticals s'anomena *okurigana*⁴⁴.

Els signes del *katakana*, de tipus rectilini i “angular”, s'empren principalment en la transliteració dels estrangerismes, excepte dels d'origen xinès, i d'un mode secundari en l'emfasització gràfica de paraules, idees i expressions col·loquials, en l'escriptura de les formes onomatopèiques, i en la transcripció de l'onomàstica i la terminologia científica (classificació natural, noms d'animals, plantes, minerals, etc.). Abans de la invenció del fax i de les modernes tecnologies de la informació i la comunicació, el *katakana* s'emprava també per a la transcripció dels telegrams i els missatges tramesos via tèlex. En l'actualitat constitueix el llenguatge utilitzat en les transferències bancàries. A més dels àmbits exposats, a la vida quotidiana el *katakana* és present tant en el passatemps dels mots encreuats d'un diari (en l'escriptura dels mots sense emprar *kanji* ni *hiragana*), com fins i tot en els anònims d'un segrest (d'un mode similar al collage de lletres alfabètiques retallades d'un diari), o en l'escriptura confirmatòria dels noms en les llibretes bancàries (en l'escriptura fonètica del *kanji* del cognom i el nom del titular, a fi i efecte d'evitar errades en la lectura que complicarien la gestió de les dades d'un client).

En aquest sentit els usos moderns del *katakana* evidencien una escriptura tècnica, vinculada a la codificació de les entitats que representa a nivell gràfic. Els seus orígens i aplicació contemporània com escriptura en traducció testimonien aquesta entitat de codificació i descodificació. En el decurs d'aquest capítol exposaré els orígens

⁴⁴ Amb el terme *okurigana* designem el *kana* (signes de *hiragana*) emprat per a escriure les inflexions gramaticals que acompanya al *kanji*. En general comença on acaba l'arrel d'una paraula, però existeixen algunes complicacions. En les paraules japoneses natives les arrels i les desinències no esgoten l'estructura morfològica de la paraula, existeix un nivell posterior de morfologia derivacional mitjançant el qual es construeixen ítems lèxics complexos a partir d'arrels fixes. D'aquest mode ens trobem que a l'escriure una paraula japonesa nadiua la morfologia derivacional es pot considerar com part de l'arrel, sempre i quan existeixi una grafia apropiada per a representar com a *kun* la forma derivada, o escriure's en *hiragana*. Així mateix, atès que cada signe *kana* representa una combinació de consonant i vocal, si l'últim fonema de l'arrel és format per una consonant (consonant + vocal, o consonant), aquest s'ha d'incloure en l'*okurigana*. En aquest sentit, un *kana* per a una vocal simple sols pot representar una vocal sense consonants que la precedeixin. Així la forma potencial del verb 行く *iku* (“anar”), conformada a partir de l'afegit de la desinència *-eru* es passarà a representar com 行ける *i-ke-ru* i no pas com 行える que correspon a un altre forma verbal (*okonaeru* “poder fer”).

d'aquest ús especialitzat, com escriptura tècnica, xifrada, per a la codificació i descodificació d'entitats “pròpies” i “alienes”.

Ambdós sil·labaris són també utilitzats en la transcripció fonètica d'aquells *kanji* menys comuns o no inclosos a les llistes d'ensenyança obligatòria a les escoles, que requereixen de la glossa fonètica de la seva lectura a fi i efecte de poder ser llegits i reconeguts. Aquest sistema de notació fonètica, afegit en unes dimensions inferiors al costat d'un caràcter s'anomena *furigana* (振り仮名). Per bé que originalment el signes del *katakana* eren els únics emprats en aquest sistema de notació, en l'actualitat, els diccionaris i texts lingüístics escriuen en *hiragana* la lectura *kun*, com pronunciació japonesa nadiua, mentre que la lectura *on*, representació d'una veu d'origen xines, s'escriu significativament en *katakana*, marcant gràficament la seva “foranitat”⁴⁵.

L'ortografia japonesa no compta amb un mètode formal per a marcar els límits de les paraules i amb aquest propòsit s'empren els signes dels tres dispositius (*kanji*, *hiragana*, *katakana*) en l'escriptura tant en la verticalitat que observa l'estil tradicional d'escriptura com en la horitzontalitat (esquerra-dreta) de la pràctica moderna.

Si les grafies del *kana* són bàsicament quaranta sis, el nombre real de *kanji* és difícil o impossible d'establir. Temptativament es podria dir que en termes generals un japonès amb estudis superiors hauria de poder llegir i escriure'n un nombre entre 1500 i 3000 *kanji*, i reconèixer-ne uns 1000 o 1500 més. Així mateix, el seu ús ha estat regulat en l'època moderna a partir de tres llistes que recullen -en un nombre inferior a 2500- els caràcters d'ús més comú. Aquestes llistes, d'un diletant caire provisional que dóna compte de les implicacions socials de qualsevol intent d'acotar l'escriptura d'una llengua, han passat de la proposta a la recomanació fins esdevenir una guia⁴⁶.

Per bé que les fluctuacions i irregularitats caracteritzen l'ús dels caràcters sino-japonesos, així com dels signes del *kana* en la pràctica d'escriptura quotidiana, en línies generals podem assenyalar que el *kanji* s'empra per a escriure la majoria dels substantius japonesos i sino-japonesos, les arrels dels verbs, adverbis i adjectius,

⁴⁵ “Foranitat suposada”, perquè com s'exposa *infra* respon als patrons de la fonologia japonesa.

⁴⁶ *Meyasu* (目安), idea present en la llista de *kanji* en vigor, *Jōyō kanjihyō* (常用漢字表) (1981) des del seu mateix esborrany en el document *Shin kanjihyō shian* (新漢字表試案) (1977).

expressant-ne el contingut semàntic; mentre que el *kana* s'empra en la representació de les formes flexives dels verbs, adjectius i adverbis, les conjuncions i les partícules gramaticals, així com en l'escriptura dels estrangerismes i les formes onomatopèiques. Tal com ja he assenyalat, *hiragana* i *katakana*, troben el seu ús especialitzat en l'escriptura d'aquests dos tipus d'entitats lingüístiques.

Per a fer-nos una idea, un diari com el *Yomiuri Shinbun*⁴⁷ empra de l'ordre d'entre 3000 i 3500 caràcters en la redacció d'articles no especialitzats, conjuntament, amb les lletres del *kana*. D'aquest mode, *kanji*, *hiragana* i *katakana* s'entrellacen en la composició d'un text, conformant el complex entramat de l'escriptura japonesa, que també inclou l'ús dels numerals indo-aràbics així com les lletres de l'alfabet, tant en la transliteració dels mots japonesos (en *romaji*), com en l'escriptura directa de mots de llengües romanitzades (en *alfabet*). Si observem l'article que acompanya la fotografia de la que vaig ser objecte, publicada al diari *Yomiuri Shinbun*⁴⁸ hi trobem la presència de tots tres dispositius d'escriptura en el breu article que l'acompanya. El *katakana* en l'escriptura del país *Supain* (スペイン, *Spain*), així com en la transcripció de les meves paraules en la descripció del *kimono* com *totemo ereganto* (とてもエレガント) és a dir, “molt” escrit en *hiragana*, i “elegant” (*elegant*) escrit en *katakana*, donant compte de la seva entitat *gairaigo* com a estrangerisme procedent de l'anglès. El *kanji* s'empra en la resta del text en l'escriptura dels mots. Així mateix, la meua edat s'indica en numeració indo-aràbica a partir del seu encerclat, distingint-la així de la resta del text per contra del que succeeix quan s'escriuen les xifres en el sistema de numeració tradicional.



Dominical del diari *Yomiuri Shinbun* (27-02-2005)

⁴⁷ El *Yomiuri Shinbun* és el diari de major tirada nacional a Japó.

⁴⁸ *Yomiuri Shinbun* (読売新聞, 27-02-2005).

4.1.2. La lògica del sistema

En darrera instància en el sistema d'escriptura japonès tot deriva dels logogrames xinesos⁴⁹. En l'escriptura xinesa la unitat per a la que es proporciona un signe gràfic és el morfema i no pas el fonema a diferència del que succeeix en els sistemes d'escriptura fonètica⁵⁰. Amb les reserves necessàries, podríem dir que en línies generals l'escriptura logogràfica no representa unitats de pronunciació sinó unitats de significat⁵¹. Per contra, tant l'alfabet com els sistemes d'escriptura sil·làbica proporcionen la representació individual d'un fonema o d'una seqüència fonèmica a partir d'un nombre limitat de signes. Els sistemes articulats en torn la representació del significat i no pas del so requereixen així de milers de grafies per a la seva escriptura⁵².

Evidentment, en els sistemes d'aquest tipus la característica exponencial de la representació gràfica s'acota a partir d'una sèrie d'estratègies aplicades en l'escriptura dels compostos gràfics, o mitjançant la introducció de recursos fonètics en l'estructura gràfica dels logogrames⁵³. Un exemple recurrent il·lustrarà aquest punt. Suposem que un cop encunyat el caràcter A, que representa el morfema Z, sorgeix la necessitat d'escriure un concepte que en el nivell fonètic té la mateixa pronunciació que Z però que no guarda cap relació amb el seu significat, un homòfon. Podem resoldre aquest problema creant el caràcter B, un signe totalment nou, que no guardi cap relació gràfica amb A. Aquesta opció contribuirà a augmentar el repertori total de signes d'escriptura, amb la "càrrega" per a la memòria que aquest fet implica. Ara bé, podem optar per una estratègia diferent, completar el caràcter A amb alguna informació gràfica addicional que el distingeixi de la representació de Z, a partir, per exemple, d'incloure un element que al·ludeixi a la categoria semàntica general a la que pertany el morfema a representar. L'avantatge d'aquesta pràctica és que la combinació resultant referirà la fonètica

⁴⁹ "The Japanese are today the most notable example of a non-Chinese people borrowing this script for their own purposes, but the Vietnamese and the Koreans were also involved with it in the past. The former abandoned it entirely in the seventeenth century; since the conclusion of World War II the North Koreans have abandoned it completely but it is still used, in conjunction with an indigenous Korean alphabet on syllabic principles, in South Korea" (R.A. Miller, 1967 : 93).

⁵⁰ Tant en l'alfabètic, com en els sil·làbics, a partir de la unió de dos fonemes.

⁵¹ R.A. Miller (1967 : 92). Això no és vàlid per a tots els casos, per exemple en l'escriptura dels estrangerismes articulada pel xinès modern.

⁵² G. Sampson (1985 : 209-210).

⁵³ En el cas del xinès això no succeeix en detriment de l'estructura morfològica bàsica dels caràcters.

d'aquest nou morfema, mantenint alhora un lligam gràfic amb un signe ja conegut. D'aquest mode, la “càrrega” per a la memòria d'aquest nou caràcter serà menor del que implicaria l'encuny d'una grafia radicalment diferent.

Tanmateix, fins i tot amb aquests recursos, el nombre de signes a recordar és potencialment enorme⁵⁴. Ara bé, aquest fet no ens ha de portar a extreure conclusions precipitades, ambdós principis d'escriptura donen compte d'estructures lingüístiques i gramaticals diferents, conformant desenvolupaments ajustats a la representació d'una llengua⁵⁵.

Però fonamentalment el sistema d'escriptura xinès ha de ser descrit com un sistema desenvolupat per a l'escriptura del “xinès”⁵⁶. Per bé que aquesta afirmació pugui semblar obvia, no és pas gratuïta. Es tracta d'un sistema desenvolupat pels xinesos, que possibilita l'escriptura unitària del que podríem anomenar les marcades “variants dialectals” que conformen el que conceptualment designem com a “llengua xinesa”⁵⁷. Un sistema d'escriptura que, com tots els dispositius culturals, dóna compte d'una tradició particular, però que fonamentalment respon a una estructura fonètica i gramatical concreta, la del “xinès”. Com assenyala R.A. Miller “the Chinese script was and is a nuisance; but even so it was quite well adapted to writing Chinese” (R.A. Miller, 1967: 95).

⁵⁴ “Everywhere the Chinese script has always proved to be a fairly pointless burden on the memory and troublesome feature for the culture, no matter how often reforms or restrictions involving the number of characters or their forms have sought to motivate the nuisance” (R.A. Miller, 1967 : 94). Tanmateix el propi autor a *In defense of Nihon go* (1986) matisaria aquest posicionament.

⁵⁵ Exposo críticament aquesta qüestió, objecte d'encesos debats a: Guarné, B. (2006) “Oralidad, escritura i tecnologies modernes de la comunicació”. Gil, A. (Coord.) *Tecnologías sociales de la comunicación*. Barcelona: UOC.

⁵⁶ Si és que podem parlar de llengua xinesa. Com *supra* s'exposa, el que avui en dia coneixem com a “xinès” és de fet una gran família lingüística integrada per marcades *variants dialectals*, d'una diversitat similar a la que presenten les llengües romàniques entre sí. En front d'aquesta pluralitat lingüística, l'escriptura es converteix en el medi idoni per a dotar d'unitat la llengua.

⁵⁷ Com analitza D. Martínez: “Malgrat el gran nombre d'ètnies que conviuen a la República Popular de la Xina, més del 90 per cent dels seus habitants pertany a una única ètnia, la dels *hàn*, els xinesos pròpiament dits, que comparteixen un mateix substrat cultural. Ara bé, sota aquesta aparent homogeneïtat ètnico-cultural s'amaga una realitat lingüística molt complexa: l'anomenada ‘llengua xinesa’ és de fet un conjunt de famílies dialectals i subdialectes que s'estenen per tot el territori xinès, dibuixant un escenari de diversitat i regionalismes que forma part de la mateixa civilització xinesa” (D. Martínez, 2003: 29, M.I). Sobre l'especificitat de la noció de *dialecte xinès* remeto a l'acurada exposició d'aquest autor: D. Martínez (2003: 9-40, M.I).

És necessari incidir en aquest element per entendre fins a quin punt les enormes diferències lingüístiques existents entre el xinès i el japonès convertiren l'empresa d'escriure el japonès en caràcters xinesos en un intricat esforç de torsió, d'una complexitat que -manifesta en el seu ús quotidià- ressona en l'estructura mateixa de la llengua japonesa contemporània.

“The extent to which it was necessary to twist and bend Japanese syntax in order to give adequate representation to the structure of classical Chinese was often of extraordinary proportions”.

R.A. Miller (1967:115)

El xinès és una llengua *aïllant*, és a dir, la seva gramàtica funciona exclusivament enllaçant paraules separades⁵⁸, articulant constructes a partir de “blocs”, tal com en anglès diem “I will walk”, i no mitjançant la modificació de la pronunciació per addició d'un afix com -seguint l'exemple anglès- representem una forma pretèrita amb “I *walked*” o escrivim “he *walks*” en correspondència amb la tercera persona del singular. L'escriptura xinesa presenta pocs o cap matís en la representació gràfica dels mots en funció de la seva posició sintàctica en l'oració. Així com en català escrivim diferentment *cant-o*, *cant-ava*, *cant-aré*, a partir de modificar el sufix determinatiu que afegim a una arrel invariable, el xinès representa sempre el mateix mot i és mitjançant d'altres que en precisa la característica.

He pressuposat la identificació entre *paraula* i *morfema* en el xinès. Per bé que aquesta qüestió escapa, amb molt, als límits d'aquest estudi resulta pertinent precisar que en xinès la distinció entre ambdues nocions no és pas tan categòrica com pugui ser-ho en les llengües europees. En relació a aquesta controvèrsia G. Sampson (1985) assenyala :

“[en la escritura fonética] la unidad visual es la palabra, de modo que son las palabras lo que aprendemos a mirar como los ladrillos elementales cuya estructura

⁵⁸ És a dir, un sistema en el que es representen gràficament unitats de la llengua com *shân* “muntanya”, *rén* “home”, *guó* “Estat”, i no els fonemes individuals que les conformen.

interna tendemos a aceptar como dada, mientras que en el chino escrito, la unidad visual es el morfema; la escritura no agrupa pares de grafos especialmente para mostrar que juntos forman un compuesto; todos los morfemas de una oración se escriben con el mismo espaciado, de modo que un chino ve los morfemas como unidades que el sistema de la lengua provee y piensa que la combinación de morfemas pertenece al campo del uso individual de la lengua [...] Dado que los morfemas chinos son unidades independientes de pronunciación y de simbolización, y que pueden combinarse gramaticalmente entre sí con relativa libertad, el resultado es que para el chino no hay una noción muy clara de ‘palabra’ como unidad mayor que el morfema. Esto explica por qué no es demasiado pertinente analizar si la escritura china debe describirse como sistema ‘morfémico’ o ‘basado en la palabra’. Técnicamente, es morfémico, pero en la mayoría de los casos, las palabras pueden identificarse con morfemas”

G. Sampson (1997:212-213)

El fet que en xinès els morfemes siguin coextensius a les síl·labes, constituint-ne una cada morfema, ha implicat el seu manteniment com a síl·labes separades entre sí. La qüestió del monosil·labisme del xinès és més complex del que resulta possible tractar aquí. Des d’una perspectiva teòrica, podem assenyalar que en xinès la majoria dels mots són monosil·làbics i en el cas dels bisil·làbics cada síl·laba conserva el seu propi significat ⁵⁹. Com assenyala G. Sampson “Hay fenómenos relativamente marginales para los cuales esta afirmación no es válida; pero el sistema de escritura chino puede comprenderse con mayor facilidad en relación a una explicación ‘ideal’ de la lengua china que ignore varios fenómenos poco frecuentes que perturban las generalizaciones válidas para la mayor parte de su estructura”⁶⁰. En la consideració d’aquesta elusiva matèria resulta reveladora l’exposició de D. Martínez:

“Tradicionalmente se ha dicho siempre que el idioma chino es monosilábico. Según esto, toda palabra en chino es un monosílabo, y en la escritura corresponde a un carácter. Esto, pero, no es una definición muy precisa. De manera estricta, sólo el chino antiguo era puramente monosilábico, pero si miramos cualquier diccionario de chino moderno nos daremos cuenta inmediatamente que existe un gran número de palabras bisílabas y hasta y todo

⁵⁹ G. Sampson (1985).

⁶⁰ G. Sampson (1994: 211).

algunes formades per tres síl·labes. La pròpia evolució de la fonologia del mandarí, del seu lèxic i de la llengua en general han obligat a abandonar el monosil·labisme en favor del polisil·labisme (malgrat que encara existeix una important proporció de paraules monosil·làbiques en el xinès modern). Ara bé, continua sent cert que tots els caràcters xinesos es pronuncien amb una sola síl·laba, sense cap excepció. Cal distingir, per tant, entre el que són les paraules i els caràcters, malgrat que en el passat aquesta distinció no havia estat tan clara. De fet, existeixen dialectes del sud amb un percentatge més alt de paraules monosíl·labes; això és degut a que la major complexitat sil·làbica i tonal d'aquests dialectes ha permès una millor conservació del monosil·labisme”.

D. Martínez (2003: 26, M.II)

Per a una llengua que presenta aquestes característiques un sistema d'escriptura basat en principis morfèmics sembla constituir un dispositiu força idoni. La seva estructura gramàtica, *aïllant*, encaixa amb un tipus de representació gràfica que dona expressió a unitats de significat (“muntanya”, “home”, “riu”, etc.) i no pas a unitats de pronunciació. En aquest sentit, la invariabilitat dels morfemes de la llengua xinesa troba una justa correspondència representacional en el sistema d'unitats gràfiques igualment invariable de la seva escriptura⁶¹.

Ara bé, el cas del japonès és simètrica i inversament oposat. El japonès és una llengua *aglutinant*⁶², construeix les paraules a partir de la fusió d'arrels i afixes, articulant una complexa morfologia derivativa i flexiva⁶³. Així és com un dels grans problemes per a l'escriptura del japonès antic en caràcters xinesos, resolt amb el desenvolupament històric dels sil·labaris, passà per l'escriptura dels afixes i les desinències morfològiques, així com de les partícules i les conjuncions gramaticals sense expressió gràfica xinesa. La impossibilitat d'escriure el japonès sols logogràficament implicà el desenvolupament del *kana* que, de fet, podria constituir l'únic sistema en l'escriptura del japonès si l'alta incidència de l'homofonia no ho fes pràcticament inviable. El japonès del segle IV i V era, com el d'avui en dia, més proper

⁶¹ “It made a certain amount of sense for a language of this type to be written in a script based on morphemic principles. The morphemes of the language were by and large unchanging units and hence were quiet well suited to representation by a set of equally unchanging graphics units”. (R.A. Miller, 1967 : 95).

⁶² Com el coreà, el mogol, el turc, l'hongarès o el finès.

⁶³ R.A. Miller (1967 : 112).

en aquest aspecte al català del que ho pogué arribar a estar mai del xinès. En aquest sentit, la reflexió de R.A. Miller resulta força pertinent⁶⁴:

“Chinese is about as different from Japanese as any language can be both in phonological system, grammatical categories, and syntactic structures⁶⁵. As the early Japanese began to study it in earnest they were struck forcibly with all these differences, and set about to take them in hand; the way in which this was done provides a fascinating commentary on human ingenuity and a valuable glimpse into the structures of both the languages. It is as if two totally different systems of wave motion were suddenly to intersect; at their violently agitated collision point we can gain a cross-section view in which the conflicting patterns of each give perspective the other”

R.A. Miller (1967:112)

Els japonesos van haver d'adaptar l'escriptura xinesa a una llengua no relacionada amb el xinès i tipològicament molt diferent⁶⁶. A diferència dels coreans, de qui els japonesos aprengueren en un primer moment aquest sistema, no van optar mai per un altre tipus d'escriptura⁶⁷. Atès que entre el xinès i el japonès les diferències lingüístiques són abismals, els processos per a adaptar l'escriptura xinesa a la llengua japonesa van haver de ser molt indirectes, resultant d'aquest procés un sistema

⁶⁴ En aquest mateix sentit T. Suzuki (1987) assenyala “They are phonemically, morphologically, and structurally as wide apart as can be imagined” (T. Suzuki, 1987 : 9).

⁶⁵ Per exemple “The kind of syntactic structure which can be described in roughest terms as verb-object predication has one word order in Chinese and another, its exact opposite, in Japanese. So also for negatives and an entire set of other Chinese verbal qualifiers [...] in a great variety of other constructions also, Chinese word order required extensive juggling back and forth to make these word-for-word glosses come out as intelligible Japanese [...] In each of these the Chinese word order is exactly a mirror image of the Japanese” (R.A. Miller, 1967 : 113-114).

⁶⁶ La filiació genètica del japonès ha estat durant molt de temps objecte de controvèrsia. “En la actualidad se sostiene (Martin 1966; Miller 1971) que el coreano es la lengua más próxima del japonés, de modo que éste también sería una lengua altaica, aunque los rasgos comunes subsistentes que sugieren una relación coreano-japonés son limitados y la cuestión sigue siendo controvertida (Patrie 1982, p.700)” (G.Sampson, 1997 : 249)

⁶⁷ Els coreans desenvoluparen el *hangûl* al segle XIV, suposadament inventat pel rei Sejong (1397-1450). “*Hangûl*, literally ‘Korean writing’ from the Sinitic morpheme *han* and the indigenous Korean word *kul*>*gul*, is the modern term for what was originally called *hunmin chôngûm* (‘correct sounds for instructing the people’) from the name of the 1446 imperial rescript that promulgated the system [...] Typologically, *hangûl*, is an alphabet of twenty-four basic (twenty-eight historically) and sixteen compound letters representing nineteen consonants and twenty-one vocalic elements” (Wm.C. Hannas, 1997 : 50).

d'escriptura tipològicament molt diferent de l'emprat pel xinès. Així s'explica per què podem caracteritzar l'escriptura xinesa com un sistema casi exclusivament logogràfic, i en canvi, la japonesa com un sistema mixt en el que l'escriptura logogràfica s'enllaça amb un repertori limitat de signes fonètics. És en l'articulació complexa d'aquesta combinació on rau la causa de que el sistema d'escriptura japonès hagi conformat un “método sorprendentemente complicado para volver visible la lengua” (G. Sampson 1997: 249).

A fi i efecte de visibilitzar algunes de les dificultats a les que calgué fer front a l'hora d'escriure japonès en caràcters xinesos, R.A. Miller (1967) proposa una exercici de transliteració que ha esdevingut clàssic en l'exposició d'aquest tema: tractar d'escriure en xinès l'oració anglesa “the bear killed the man”⁶⁸. No es tracta de fer una traducció d'aquesta frase al xinès, sinó d'escriure-la en xinès sense deixar-la de llegir en anglès, és a dir, escriure-la en anglès mitjançant caràcters xinesos⁶⁹. Resulta interessant deturar-se en la consideració d'aquest exemple atès que revela d'un mode significatiu les estratègies principals implicades en l'adaptació de les grafies xineses a l'escriptura del japonès, revelant les problemàtiques i les “solucions” aplicades en la seva pràctica històrica.

Començaré per la part que planteja una dificultat menor. Podem intentar donar una representació mitjanament satisfactòria a la paraula *man* amb el caràcter xinès de *jen*, entès com a genèric d'humà. Podríem escriure d'un mode aproximat l'infinitiu del verb *kill* (que no la forma pretèrita *killed*, com veurem tot seguit) mitjançant la grafia xinesa de *sha*. Finalment, podem optar per representar el mot *bear* amb el caràcter xinès de *hsiung*. En els tres cassos haurem de recordar que a partir d'ara aquests caràcters seran llegits tal com es pronuncien en anglès⁷⁰ els mots *man*, *kill* i *bear*, i no com *jen*, *sha* ni *hsiung*, atès que la llengua que estem escrivint és anglès, en caràcters xinesos però anglès, i no pas xinès.

⁶⁸ L'exemple ha esdevingut cèlebre i ha estat reproduït també per altres autors com G. Sampson (1985).

⁶⁹ La proposta és ben concreta “‘The bear killed the man’ is a perfectly good English sentence; how can we write it in Chinese characters (but still in the English language, not translated into Chinese, for that would be simple enough)?” (R.A. Miller, 1967 : 95).

⁷⁰ I no pas com s'escriurien, ateses les diferències entre escriptura i pronunciació en anglès.

És quan comencem a afrontar l'escriptura de la resta de paraules que integren la frase que copsem la problemàtica real de l'empresa en la que ens hem embarcat. Val a dir que des del primer mot ens trobem amb situacions de difícil resolució. El xinès no té cap morfema que correspongui a l'article anglès *the*, i per tant no tenim cap caràcter amb que representar-lo gràficament. Aquesta situació no és pas massa diferent de la que va haver d'afrontar en els seus primers temps l'escriptura japonesa: escriure en caràcters xinesos les partícules gramaticals japoneses *no* (の, “de”, marcador del genitiu), *ka* (か, partícula interrogativa), *ga* (が, marcador del tema de l'oració), *o* (を [wo], partícula d'objecte directe), *wa* (は [ha], marcador del subjecte de l'oració), *e* (へ [he], “cap a” partícula de direcció), *ni* (に, “en-a” partícula de direcció o lloc), *de* (で, “a”, partícula de lloc), així com l'extraordinari conjunt de desinències verbals, prefixes honorífics (per exemple *o* お) i sufixes flexius d'adjectius i adverbis sense expressió gràfica xinesa⁷¹.

En quan a l'article *the*, podem optar per deixar-lo a la imaginació del lector tal com fan els titulars de premsa, suposant-lo contextualment, o provar d'escriure'l mitjançant un caràcter irrellevant que en xinès s'associï a un morfema el so del qual recordi -sols que el recordi, atès que aquesta síl·laba no pertany a la fonologia xinesa- el so de l'article anglès, com per exemple el caràcter del morfema *se*. Aquesta és també una de les tres solucions que podem aplicar a la representació gràfica del sufix *-ed* en la forma pretèrita del verb *kill*, a fi i efecte d'emplaçar-lo en el passat distingint-lo d'altres temps verbals. Tres possibles solucions se'ns presenten en la representació d'aquest sufix temporal:

- Deixar-lo a la suposició del lector, però sols a canvi d'incrementar l'ambigüitat de la frase.
- Cercar algun caràcter xinès que guardi relació estructural amb el temps passat, convenint llegir-lo a partir d'ara com *-ed*.
- Cercar algun caràcter xinès associat a un morfema que es pronuncii igual o aproximadament com l'anglès *-ed* i emprar-lo sols a partir del seu so, evitant qualsevol referència al seu significat original xinès.

⁷¹ Com assenyala R.A. Miller (1967) “This kind of problem faced the early Japanese scribes over and over” (R.A. Miller, 1967 : 95-96).

Aquesta darrera opció, referida a la representació gràfica de l'article *the* i del sufix verbal *-ed*, no deixa, per enginyosa, de ser un recurs en cert grau matusser, inclús si disposem d'un coneixement previ sobre la fonologia de les dues llengües implicades en aquest exercici d'escriptura⁷². Si donem per tancat aquest exercici ens trobarem amb la transliteració següent: “*se hsiung sha+ed se jen*” o “[.] *hsiung sha+ed [..] jen*” escriptura que en anglès haurem de llegir com “*the bear killed the man*” o “*bear killed man*”, en funció de si triem escriure l'article o l'obviem, tot deixant la seva lectura a la suposició del lector a partir del seu coneixements de la gramàtica anglesa.

És mitjançant un conjunt de pràctiques de transcripció lingüística similars a les implicades en aquest exemple que esdevé possible escriure japonès en el logogrames procedents de l'escriptura xinesa.

“This, then, was the elaborate foreign writing system with which the Japanese elected to burden themselves and which they now busied themselves with learning, both in order to read and write Chinese itself and to apply it in the above ways to writing their own totally different and unrelated language”.

R.A. Miller (1967:101)

Així mateix en aquest exemple no hem considerat un element fonamental per a completar la panòpia d'adaptacions, encaixos i retalls que el japonès articula en la seva escriptura. Aquest element no és altre que l'assumpció en la lingüística japonesa d'un conjunt immens de veus xineses incorporades juntament a les seves grafies. Cal tenir en compte que la incorporació que el japonès feu dels caràcters xinesos fou total. És a dir, en la seva adaptació els caràcters més enllà de limitar-se a ser un mer suport gràfic de la llengua japonesa s'incorporaren juntament amb la seva “pronunciació original”, a través del filtre de la fonologia japonesa⁷³. He apuntat aquest element a l'esmentar els dos

⁷² “Many of the Chinese teachers in early Japan certainly did have such training within the limits of their own cultural tradition; but the sounds of one language are not the sounds of any other language, and the similarities which we think we are able to discover at first are often, perhaps always, more apparent than real [...] Difficulties of exactly this sort plagued the early Japanese scribes” (R.A. Miller, 1967 : 96).

⁷³ Com assenyala T. Suzuki (1987 : 9) aquesta pràctica és en certs aspectes comparable a la forma en la que l'anglès incorpora mots llatins (termes com *via*, *re* i *per*). Aquesta pràctica no fou patrimoni exclusiu dels japonesos, d'altres pobles de l'entorn, coreans, vietnamites,

tipus de lectura (*on* i *kun*) que presenten les grafies del *kanji*. Tanmateix convé ara deturar-s'hi especialment atès que esdevé clau en l'argumentació sobre la demarcació entre “el propi” i “l'aliè”, articulat en el sistema d'escriptura japonès.

4.1.3. La complexitat de l'escriptura

En un primer moment els sinogrames s'empraren en l'escriptura de composicions en *estil xinès*⁷⁴. Un estil compositiu en el que els caràcters xinesos observaven les convencions sintàctiques i els patrons literaris del xinès escrit. A ningú escaparà que la noció d'estil xinès presenta certa ambigüitat, atès que inclou aquells texts escrits sols en sinogrames en torn els que existeix la controvèrsia de determinar si van ser escrits en xinès o en japonès. És a dir, sobre els que resulta difícil d'establir quina llengua es tenia la intenció de representar a l'hora d'escriure'ls. L'existència de pràctiques de lectura en traducció com la tradició del *kanbun kundoku* (漢文訓読) - exposada més endavant- permet sostenir que en certes ocasions els texts eren compostats seguint les regles compositives del xinès literari però amb la intenció de ser llegits en japonès. Paulatinament els usos japonesos dels sinogrames començaran a donar mostres d'un *estil híbrid*, conformat a partir de l'emotllament de l'escriptura xinesa al japonès⁷⁵. Resulta pertinent recordar aquí el testimoni històric de B.H. Chamberlain (1899) en l'exposició de les tècniques de transliteració *kundoku* per a l'escriptura del japonès sols mitjançant caràcters xinesos en els texts *kanbun*.

“Not only do to go-ahead Japanese still occasionally condescend to peruse the ancient Chinese Classics; they even sometimes write books and shorter compositions in the Chinese style. For this reason, and also in view of the immense influence exercised since the beginning of history by the larger upon the smaller country in every department of literature and thought, the student may profitably turn aside for a moment from the investigations of Japanese proper to observe the manner in which the Japanese treat Chinese text. This will prove very far from a loss of time. The

procediren del mateix mode. En aquest sentit està acceptada la influència de la tradició lletrada coreana en la conformació del sistema d'escriptura japonès.

⁷⁴ Aquesta noció ha estat formulada d'un mode precís per C. Seeley (1991 : 25).

⁷⁵ Establiment d'equivalències en el significat i articulació de lectures dels logogrames, usos fonètics de les grafies xineses, desenvolupament de l'escriptura fonètica, representació d'elements propis de la gramàtica japonesa, etc.

Japanese method is something between a reading and a translation, -not quite the one, not yet exactly the other”.

B.H. Chamberlain (1899:377)

El desenvolupament del sistema d'escriptura japonès a partir dels logogrames xinesos s'articulà en un context cultural caracteritzat pel mestratge dels escribes coreans i xinesos en l'estudi minuciós dels texts budistes escrits en sinogrames, així com per l'emmirallament mimètic de les elits japoneses envers tots allò que guardés relació amb la cultura xinesa. En aquest procés la peculiar inter-escriptura a la que es veieren avesats el xinès i el japonès comportà la penetració massiva d'estrangerismes procedents del xinès en la panòplia lèxica japonesa. Aquests mots van ser escrits, com no podia ser d'un altre mode, en caràcters xinesos, incorporant-se així d'un mode natural no sols la seva escriptura sinó també la seva “pronunciació xinesa”, tamisada pel filtre de la fonologia japonesa. Fou en l'intent d'escriure la pròpia llengua -tal com hem vist en l'exemple de R.A. Miller- que una grafia que en principi representava un mot xinès passà a associar-se a una lectura japonesa. És a dir, una lectura *kun* paral·lela a la lectura *on* que arrossegava del xinès. Com assenyala F. Coulmas (1989) res no va prevenir l'abast d'aquest fet, “apparently nobody foresaw the consequences of this practice, or, if they did, they could not stop it, because writing developed in an unplanned way” F.Coulmas (1989: 125).

En aquest sentit, les diferències semàntiques entre el xinès i el japonès implicaren l'adaptació no sols de les grafies sinó també de les lectures que els hi eren associades. És en aquesta pràctica històrica on rau l'explicació del fet que en l'escriptura japonesa una grafia rebí una lectura sino-japonesa, adaptació al japonès de la seva “pronunciació xinesa”⁷⁶, i a l'hora una lectura japonesa autòctona que expressa el

⁷⁶ Atesos els nombrosos canvis fonològics experimentats per ambdues llengües en el decurs de la història resulta molt difícil, quan no impossible, reconèixer les relacions fonològiques entre un mot sino-japonès i la seva pronunciació en xinès modern. En aquest sentit “En pocos aspectos, la fonología japonesa se ha expandido al punto de admitir sonidos o combinaciones que ocurren en palabras chinas: -r- inicial de palabra se introdujo como una aproximación del sonido chino -l-, del mismo modo que -v- inicial se introdujo en el inglés como consecuencia del préstamo de palabras como *vain*, *valiant* del francés, y se crearon grupos consonánticos más -j-. Pero muchas de las distinciones fonológicas del chino se perdieron en el proceso de adaptación de las sílabas chinas a los hábitos japoneses de pronunciación. Todas las distinciones

concepte indígena amb que fou identificada. El que en termes tècnics és *on yomi* i *kun yomi*. Un nou exemple m'ajudarà a il·lustrar aquesta qüestió. Un cop el *kanji* del mot “aigua” (水) fou incorporat en la representació de l'escriptura japonesa, res va fer oblidar la seva lectura sino-japonesa, *sui*, derivada de la pronunciació del morfema xinès *shûi*, sumant-se a la veu japonesa *mizu*. És en virtut d'aquesta pràctica conservadora, que hem d'aprendre a reconèixer el morfema japonès *mizu* en el *kanji* 水, recordant llegir *sui-yôbi* o *sui-den*, en els compostos logogràfics de “dimecres” (水曜日) i “camp d'arròs” (水田). Aquesta casuística no existeix quan els logogrames s'empren en l'escriptura del xinès, atès que cada grafia, llevat d'algunes excepcions marginals, presenta una sola lectura.

Resulta força significatiu que en el nivell de l'escriptura, en diccionaris i materials lingüístics, la lectura *on* dels caràcters s'escriu tradicionalment en *katakana* quan de fet la seva pronunciació respon a un patró fonètic japonès, adaptació japonesa de la “pronunciació xinesa”. Per contra, la lectura *kun* dels mateixos caràcters s'escriu en *hiragana*, tal com es fa amb les partícules gramaticals, els afixs, les desinències i la resta de mots sense expressió logogràfica, és a dir, aquelles entitats lingüístiques autòctones.

4.1.4. Lectures *on* i *kun*

La llengua és quelcom dinàmic que tan sols cobra vida en la seva performació oral. Com a manifestació cultural, la parla actualitza la llengua, la conforma i adapta als canvis de l'esdevenidor històric. És aquest un element principal en la consideració de les lectures *on* i *kun* dels caràcters del *kanji*, atès que la seva diversitat dóna compte de les diferents onades en les que el japonès importà i adaptà les grafies i els mots xinesos.

Seguint les passes dels mestres d'escriptura coreans i xinesos⁷⁷, els japonesos començaren a experimentar amb l'escriptura de la seva llengua. Sols podem apropar-nos a copsar aquest procés d'un mode ideal. Segurament en aquests primers moments tots

de tono desaparecieron, dado que el japonés no es una lengua tonal, y muchos contrastes entre vocales y consonantes se fusionaron” (G. Sampson, 1997 : 257).

⁷⁷ R.A. Miller explica precisament la distinció de tasques entre ambdós, l'escriptura en el cas del coreans, i la lectura en el cas dels xinesos (pàgs.92 i següents).

els esforços es deurien centrar en entendre i integrar les correspondències entre les grafies xineses, els sons que els hi eren associats i el significats que representaven. És a dir, en aprendre a llegir i escriure, memoritzant la pronunciació i el significat dels caràcters⁷⁸. Aquesta empresa ens situa davant d'una casuística que realment es fa difícil d'imaginar en tota la seva magnitud. El fet que el japonès, com he assenyalat, presenti grans diferències lingüístiques amb el xinès, comportà múltiples problemes a l'hora d'aplicar els caràcters xinesos a la seva escriptura.

Si establir identitats *kun* en el nivell semàntic seria, ja de per sí, una tasca complexa, l'aprenentatge de les pronunciacions xineses deuria implicar una de les grans dificultats en l'aprenentatge de l'escriptura en una llengua com el japonès amb una fonètica radicalment diferent a la xinesa. Segurament, en aquest procés d'incorporació dels sons xinesos les aproximacions i errades constituïren la característica principal. És probable que alguns sons es trobessin com a molt difícils de reproduir i que d'altres fossin vistos com radicalment impossibles⁷⁹. Aquest fet conformaria històricament la panòpia fonètica de la llengua japonesa. Els morfemes sino-japonesos adquirien una pronunciació substancialment allunyada de la dels xinesos, en comparació al xinès antic o al medieval. D'igual mode que l'oïda d'un ciutadà de l'antiga Roma no reconeixeria les arrels llatines de certs mots d'ús comú en llengües no romàniques -ni en molts casos, en les romàniques- un xinès pot a partir de l'escriptura aproximar-se o directament identificar el significat de molts *kanji*⁸⁰, però en el nivell de la parla la distància entre ambdues llengües reflexa la disparitat de les seves filiacions lingüístiques.

En els usos *on*, la incorporació de la lectura d'un caràcter s'articulà en base a l'esforç japonès de reproduir la pronunciació xinesa "en vigor". Atès que les grafies i els mots xinesos foren incorporats en onades històriques diferents, la fonologia nipona emmotllà no sols una, sinó diverses "capes" de pronunciació *on*, conformant així diverses lectures sino-japoneses per a cada una dels caràcters. Diferents *on yomi* que deriven de la pluralitat de pronunciacions xineses existent a les diverses regions i

⁷⁸ "The script itself was then and still remains great nuisance and a bother, but in the seventh and eight centuries, as in the eighteenth and nineteenth, 'the pronunciation was naturally the most difficult part of all'" (R.A. Miller, 1967 : 90).

⁷⁹ R.A. Miller (1967) exposa detalladament aquesta qüestió.

⁸⁰ Llevat d'aquells que han estat objecte de modificació en alguna reforma ortogràfica, tant a Xina com a Japó, així com d'aquells pocs encunyats a Japó.

períodes històrics de procedència. Aquestes diverses lectures d'un caràcter testimonien la pluralitat dialectal, social, geogràfica, d'una veu xinesa. D'aquesta manera, una grafia que presenta una pronunciació única en una variant dialectal xinesa incorporà a la fonologia nipona diverses pronunciacions, sobreposades en origen.

En aquest procés d'adaptació cultural, la reproducció japonesa del so d'una grafia, altrament que en un pla de correspondències precises, s'esdevingué en la plasticitat que implicava l'encontre de dues llengües tan diferents. És conformà així la coexistència en un mateix caràcter d'una multiplicitat de lectures *on* que repercutiren en el patrimoni fonètic japonès.

Tipològicament podem assenyalar⁸¹ tres estils històrics en la pronunciació *sino-japonesa* dels caràcters⁸², tres capes *on* que tendiren a acumular-se en la lectura dels caràcters: *go 'on* (吳音), *kan'ôn* (漢音) i *tôsô 'on* (唐宋音)⁸³.

La primera d'elles, la lectura *go 'on*⁸⁴, reflecteix l'aproximació japonesa a la pronunciació del període xinès de les Sis Dinasties⁸⁵. Aquest tipus de pronunciació, basada en els usos fonètics del nord de la Xina entre el segle IV i VI, conformà la primera lectura japonesa dels sinogrames. Trobem la pronunciació *go 'on* en les paraules incorporades abans del segle VII. La majoria de mots amb lectura *go 'on* pertanyen originalment a la tradició budista, incorporats a través de *sutres* i texts filosòfics. Un testimoni històric d'aquesta realitat fonètica el constitueix una de les composicions més antigues de la literatura japonesa, el *Kojiki*. Alguns passatges d'aquesta obra integren

⁸¹ Segueixo en aquest punt les exposicions de R.A. Miller (1967), G. Sampson (1985), F. Coulmas (1989), Wm.C. Hannas (1997), L. Takeuchi (1999).

⁸² Tal com succeeix amb la fonètica de les grafies del *man'yôgana*, exposades més endavant.

⁸³ Lectura *tôsô 'on* seguint l'anàlisi de R.A. Miller (1967), lectures *tô 'on* (唐音) i *sô 'on* (宋音) a Wm.C. Hannas (1997). És a dir, les lectures o pronunciacions de *Go*, *Kan*, *Tô* i *Sô*.

⁸⁴ *wu* en xinès (R.A. Miller, 1967:102). "The term *go 'on* was one which the Japanese learned in T'ang China, where it was devised to indicate their own old (and odd) 'non-standard' pronunciation of Chinese, in contrast with the term *kan 'on* which was similarly made up to mean 'Chinese (i.e., standard, proper) pronunciation'. This is shown clearly by several kind of evidence, among the most striking of which is a text dated in correspondence with 880 by a Japanese Buddhist monk who says of the *go 'on* that it is 'close to the *wa 'on*', that is, the old naturalized layer of Chinese loanwords in the Japanese vocabulary, but that the *kan 'on* is what he calls *sei 'on*, Chinese *cheng yin*, 'correct pronunciation'" (R.A. Miller, 1967 : 108).

⁸⁵ Aquest terme designa una construcció històrica cronològicament vague, dels inicis del segle quart a les acaballes del sisè.

mots japonesos escrits mitjançant l'ús fonètic de certs sinogrames que signifiquen al ser llegits en la pronunciació *go'on*.

Des de finals del segle VII i inicis del VIII a aquesta pronunciació se sumà una nova varietat, la lectura *kan'on*⁸⁶, procedent del xinès parlat a Ch'ang-an i Lo-yang, els centres urbans de la dinastia Tang⁸⁷. Trobem representada aquesta pronunciació en la segona de les composicions més antigues de la literatura japonesa, el *Nihon shoki* (o *Nihongi*) en el que també s'articula un ús fonètic de certs sinogrames que signifiquen en una lectura *kan'on*. Aquesta lectura arribà a Japó⁸⁸ de la mà dels erudits, militars i religiosos budistes que incorporaren en els seus viatges a Xina la nova pronunciació que poc a poc permeabilitzava les capitals Tang. La nova lectura *kan'on* es conformà en l'intent de reproduir la fonètica característica del registre lingüístic de prestigi d'aquesta dinastia⁸⁹. Com irònicament assenyala R.A. Miller (1967) “No sooner had the scribes painfully mastered the principles of writing Japanese in Chinese characters according to the Six Dynasties *go'on*, when returning students and priest arrived from China full of talk of a new way, in their view now the only really correct way, to pronounce Chinese” (R.A. Miller, 1967:103).

Aquest nou tipus de pronunciació no fou aplicada sols als nous mots d'origen xinès, sinó que també afectà aquells altres que ja havien estat incorporats, adquirint així una nova lectura. Segons aquest autor, quan la pronunciació *kan'on* arribà al Japó, es produí un esforç intel·lectual i polític entre les elits lletrades japoneses per a convertir-la en la “pronunciació oficial” de l'escriptura. Però en la pràctica la pronunciació *go'on* no fou

⁸⁶ *Han* en xinès (R.A. Miller, 1967 : 102).

⁸⁷ 618-907. “What had happened in China in the meantime explains the differences between the two systems. The Six Dynasties standard language as found, for example, in the basic Middle Chinese phonological text, the *Ch'ieh-yün* of 601 [...] had been superseded by a different variety of Chinese, the newly emergent standard language of the great T'ang metropolitan centers at Ch'ang-an and Lo-yang” (R.A. Miller, 1967 : 102-103).

⁸⁸ En el domini del mite, la introducció de la pronunciació *kan'on* a Japó s'atribueix a l'erudit xinès Yüan Chin-ch'ing, arribat a Japó el 735 en companyia d'un noble japonès. El mestratge de Yüan Chin-ch'ing seria molt apreciat en l'ensenyança del nou estil de pronunciació. Naturalitzat amb el nom japonès de Kiyomura Sukune (778) era igual d'hàbil en l'estàndard de Lo-yang, i podia precisar als japonesos les corrupcions en la lectura. “Yuan Shin-ch'ing, skilled at reading difficult texts in the modern fashion. This person became naturalized under the name Kiyomura Sukune and played an important role in establishing the new standard. The old pronunciations remained in use, to a certain extent, among the commoners and in monastic circles, chiefly in connection with the reading of Buddhist texts, while the new were adopted by the nobles and scholars for reading the Chinese classics” (R.A. Miller, 1967 : 107).

⁸⁹ Wm.C. Hannas (1997 : 34).

mai superada⁹⁰, principalment per la seva vinculació amb la tradició i el ritual budista⁹¹. Per a Miller, la situació es plantejà gairebé en els termes d'una confrontació entre la "innovació" i l'"aïllament cultural", entre adoptar la nova pronunciació o perseverar en la pronunciació *go'on* amb l'amenaça de marginació cultural que es podia derivar de la presa de distància de la cultura xinesa⁹². De fet, lluny de ser un assumpte anecdòtic, les diferències entre la fonètica xinesa del període de les Sis Dinasties i l'estàndard de la dinastia Tang serien comparables a les que avui en dia diferencien l'alemany de l'anglès⁹³.

⁹⁰ "Except for certain specialized purposes, as for example the reading aloud or chanting of Buddhist scriptures for ritual purposes where continuous reading in *go'on* is still the accepted practice. Today reading Chinese texts entirely in *go'on*, *kan'on*, or a combination of the two, without changing the word order or inserting Japanese glosses, is called *bôyomi* 'reading [in a straight line like a] stick' (*yomi-*, deverbial from *yom-u* 'read aloud'; cf. *yob-u* 'call aloud'), a reference to be shifts in word order necessary to read these texts in Japanese [...], which is called *kundoku* 'reading for meaning'" (R.A. Miller, 1967 : 117).

⁹¹ "There are interesting historical notices of his struggle as late as 793, when government still found it necessary to issue a decree refusing to admit to Buddhist orders postulates who were unable or unwilling to recite their Buddhist texts in the new pronunciation. Among the Buddhist clergy and faithful the struggle to retain the *go'on* was hardest fought and it was here that the introduction of the *kan'on* was least successful [...] The new *kan'on* was most successful in getting itself accepted in the area of Confucian learning and other secular or at least non-Buddhist Chinese studies. As the Japanese became better acquainted with these other facets of Chinese cultures the resulting loanwords and other applications of Chinese script in Japan generally utilized the *ka'on* to the total exclusion of *go'on*" (R.A. Miller, 1967 : 104).

⁹² "Throughout their history the Japanese have generally been apt and avid students of foreign things, but one problem that has always plagued them has been the time lag which such borrowing across considerable distances entails, and the constant risk that what they have with difficulty learned abroad may already be out of fashion by the time they master it. Buddhist cults and dogmas were no sooner imported and on their way to being fairly well understood in Japan when it was found that they had already given way in their homeland of China to other varieties of religious belief" (R.A. Miller, 1967 : 103).

⁹³ R.A. Miller (1967) exposa detalladament els principis generals d'aquestes diferències. A tall d'exemple podem citar "The Chinese initials that the *go'on* had represented with Old Japanese initial *m-* and *n-* were now represented with *kan'on* initial *b-* and *d-*, with *j- < z- < d-* before *-i* and *-e*, so that *me* 'horse' (*go'on*) became *ba* (*kan'on*), *nan* 'man' became *dan*, and *ni* 'two' became *ji < zi < di*. But these changes affected only the initials in certain types of syllables in Chinese, and when the syllable ended in Chinese *-ng*, which itself became Old Japanese *-ũ* or *-î* (the first with syllabic nuclei which later became Japanese *-a-*, *-o-*, *-u-*, the second with *-i-* and *-e-*), these *go'on* initials remained unchanged in *kan'on* though the vowel or vowels following were usually quite different. In another important set of changes, the voiced Chinese initials which the *go'on* had represented quite faithfully with Old Japanese voiced initials were all to be represented in the new *kan'on* with unvoiced initials, thus keeping pace with developments in Chinese but also thus falling together with the Old Japanese unvoiced initials for the Chinese unvoiced initials [...] In the dentals and various dental affricates the situation was even more striking" (R.A. Miller, 1967 : 105).

La qüestió hauria cobrat una dimensió política i aviat s'imposà el nou estàndard en gairebé tots els àmbits, llevat del ritus budista. Tampoc s'aconseguí imposar el nou estil en un reduït grup de mots xinesos. Així per exemple, *niku* (肉, “carn”) mantindria la seva pronunciació sense variar-la per la nova que hauria estat *jiku*, d'igual mode *netsu* (熱, “febre”) no canviaria a *zetsu*, ni *tenjô* (天井, “sostre”) a *tensei*, ni *byôbu* (屏風, “mampara”) a *heifû*, ni *goma* (胡麻, コマ, “sèsam”) a *koba*. Aquests mots estaven tan incorporats al japonès que serien inclosos dins la categoria de *wa'on* (“pronunciacions japoneses”) per oposició a les pronunciacions xineses del *go'on* i el *kan'on*. Tanmateix constitueixen essencialment un sostrat més antic de la pronunciació *go'on*, llur entitat fou “naturalitzada” com a japonesa⁹⁴.

F. Coulmas (1989) i Wm.C. Hannas (1997) plantegen l'arribada de l'estàndard de lectura *kan'on* en termes menys apassionats⁹⁵. Convencionalment tot mot incorporat en aquest període s'encunyà en base a la versió *kan'on* d'una arrel xinesa, però pel que respecta als mots anteriors més que substituir-se un tipus de pronunciació per una altra, s'esdevindria l'addició de les noves lectures. En alguns casos la plasticitat de la llengua donà lloc a la fusió en una mateixa paraula d'ambdues pronunciacions (*kan'on* + *go'on*) com per exemple en *kanai* (家内, “la meva esposa”), *baniku* (馬肉, “carn de cavall”), o (*go'on* + *kan'on*) en *maibotsu* (埋没, “sepultar”). Fins i tot el nom de l'antiga capital imperial *Kyôto* (京都)⁹⁶ respon a aquest patró⁹⁷.

“Little wonder, then, that the end result of this contention between the old and the new fashions in Chinese pronunciation in eighth-century Japan has been confusion and contradiction. Even the dictionary makers have not been able to keep the two

⁹⁴ D'igual mode “There was a still earlier and older layer of Chinese loanwords in Japanese, represented by such items as *uma* ‘horse’, *ume* ‘plum’, *zeni* ‘money’, and the like. These were considered simply Japanese vocabulary items until recent philological studies clarified their exact history. At any rate, they too naturally remained unaffected by the *go'on* versus *ka'on* struggle” (R.A. Miller, 1967 : 104-105).

⁹⁵ “Moreover, the readings tended to accumulate, so that a given character could have, in addition to one or more *kun* readings, several *on* sounds depending on which word or morpheme was represented” (Wm.C. Hannas, 1997 : 34) “Thus, rather than replacing earlier pronunciations, the later ones were added, yielding multiple syllabic values for many characters” (F. Coulmas, 1989 : 125).

⁹⁶ Wm.C. Hannas (1997 : 34).

⁹⁷ Si hagués estat compost totalment en la nova pronunciació, avui en dia es pronunciaría *Keito* o *Kyôtsu*, en la pronunciació *go'on*. Trobem forces d'aquests exemples a R.A. Miller (1967 : 107), Wm.C. Hannas (1997 : 34), F. Coulmas (1989 : 126).

systems completely sorted out, and some of readings for Chinese characters which are identified in modern Japanese dictionaries as being *go'on* or *kan'on* are simply linguistic ghosts generated on the basis of readings for other characters and so on in a vicious circle [...] As might have been predicted, a natural result of all this has been that in language as well as in the dictionaries the two systems of Chinese pronunciation have not always been kept separated in near compartments. Many common Chinese loanwords in Japanese today are old blends of the two systems”.

R.A. Miller (1967:106)

Finalment, un nou tipus de pronunciació deixaria la seva empremta, per bé que en menor mesura. La pronunciació *tôsô'on*, relativa a les varietats xineses *tô'on* i *sô'on* posteriors a la dinastia Tang⁹⁸. En els caràcters, la lectura *tôsô'on* és la menys freqüent però està especialment representada en un segment tardà del vocabulari japonès, particularment present a la tradició del budisme zen. Aquests nous mots haurien arribat a Japó procedents dels ports de Hangchow a Chekiang, i de Quanzhou a Fujian⁹⁹ al segle XIV, en un període molt posterior al de la primera allau lingüística¹⁰⁰.

Aquesta herència històrica es reflecteix en la fonètica contemporània del japonès en que alguns *kanji* presenten lectures *on* corresponents a aquestes tres capes de pronunciació. Podem establir un paral·lelisme que ens permeti entendre millor aquesta situació si pensem com en català mots com “televisió” mesclen arrels llatines i gregues. Així per exemple la grafia 行, que representa un morfema xinès amb una ampli espectre de significats que cobreixen des de “moure’s” o “practicar” fins a “firma comercial”, s’expressa amb la lectura japonesa *ik-* (arrel autòctona del verb “anar”), a l’hora que presenta les lectures sino-japoneses *gyô* (*go'on*) a *shugyô* (修行, “entrenament”); *kô* (*kan'on*) a *ginkô* (銀行, “banc”); *an* (*tôsô'on*) a *angya* (行脚, “peregrinatge”)¹⁰¹. En

⁹⁸ Dels períodes Sung (960-1271), Yuan (1271-1368) i Ming (1368-1644) segons F. Coulmas (1989 : 125); pronunciacions T’ang i Sung segons R.A. Miller (1967 : 108) i Wm.C. Hannas (1997 : 34).

⁹⁹ R.A. Miller (1967) exposa precisament les diferències entre aquesta nova pronunciació i la *kan'on* a (1967 : 108-110). Així mateix proporciona una reveladora taula amb exemples comparatius dels tres tipus de pronunciació.

¹⁰⁰ Des del segle V i VI.

¹⁰¹ G. Sampson (1985: 262) exposa detalladament aquest exemple, explicant que el mot *shugyô* conserva una lectura *go'on* perquè originalment referia a l’entrenament ascètic en la pràctica budista. Així mateix el mot *angya* originalment feia referència a una peregrinació budista.

front d'aquests repertori de pronunciacions abastables, l'hàbit en l'ús, així com el context de l'oració, sembla l'únic recurs possible a l'hora de determinar la lectura correcta de la grafia, i per tant el sentit que representa¹⁰².

4.1.5. L'especificitat del *kanji*

Hem vist com l'emmotllament japonès de les diferents “capes” de pronunciació *on* conformà diverses lectures sino-japoneses per a cada una de les grafies. Així mateix aquestes lectures *on* coexisteixen en un únic caràcter amb diverses lectures *kun*, expressió de les diferents accepcions nadiues representades en una mateixa grafia. Atès que un mot xinès i un de japonès no comparteixen exactament el mateix conjunt de significats, en moltes ocasions una paraula japonesa es podia associar a diferents caràcters xinesos. D'aquesta manera, fenòmens relacionats amb la *mirada* troben expressions gràfiques en *miru* (見る, “veure”)¹⁰³, *shiryoku* (視力, “vista”), *kansatsu* (観察, “observació”), *tenrankai* (展覧会, “exhibició”)¹⁰⁴.

Inversament, diverses paraules japoneses poden resultar associades a un mateix caràcter. Així el caràcter 上 rep la lectura sino-japonesa *jô* i les lectures japoneses *ue* (“a sobre”), *nobo-ru* (“ascendir”), *a-ga-ru* (“elevant”), *a-ge-ru* (“alçar”). En la seva lectura *on* conforma el mot *jô-zu-na* (上手な, “hàbil”) en un compost de *kanji* juntament amb 手 (“mà”). Així mateix, *nobo-ru* pot escriure's també amb el caràcter 登る, mentre que *a-ga-ru* pot escriure's amb el *kanji* 揚がる (“aixecar, mostrar”). En aquest sentit, el mot *a-ge-shio* (上げ潮, “marea”) s'escriu amb el *kanji* 上 atès que la marea no puja per l'acció d'algú, a l'inrevés el mot *a-ge-mono* (揚げ物, “menjar fregit”,

¹⁰² Així mateix, en el japonès modern la presència de les inflexions escrites en *kana* constitueix un recurs també en aquesta tasca, a l'hora de distingir un mot d'un altre.

¹⁰³ Segons ressenya Wm.C. Hannas (1997: 302) T. Morohashi (1960) associa *miru* (見る) a 217 caràcters diferents.

¹⁰⁴ “Some regard to this variation as a positive feature, since it adds an element of specificity to a system sorely in need of it. A more credible evaluation would state that it is, at best, unnecessary, since all if these meanings are semantically related (unlike Sinitic homonyms in Japanese). One does not need a separate graph for each nuance of *miru* any more that one needs separate spellings of ‘to see’ to figure out which of nine distinct meanings listed in *Webster's Third New International Dictionary* is intended when the word appears in English. Conversely, to the extent that the Japanese practice does fill a genuine need, it obviates and hence stands in the way of genuine changes to the spoken language, such as, in this case, the emergence of indigenous equivalents for ‘view’, ‘observe’, ‘examine’, and so on”. (Wm.C. Hannas, 1997 : 31).

lit. “menjar alçat”) s’escriu amb el *kanji* 揚 atès que expressa una acció realitzada per algú¹⁰⁵.

Aquest mateix exemple ens permet introduir una altra característica en gran part derivada de la supressió en la fonologia japonesa de les distincions tonals del xinès. És potser aquesta la ommissió més cridanera de tot aquest procés. Les varietats del xinès de les que derivaren aquestes pronunciacions sino-japoneses és caracteritzaven, com avui en dia, pels contrastos tonals dels morfemes¹⁰⁶. L’ocurrència d’aquest tons divergia en funció de la varietat dialectal en els diferents períodes històrics¹⁰⁷. Però atès que el japonès no és una llengua tonal, en la seva adaptació de les pronunciacions dels mots xinesos, totes aquestes distincions es perderen. Aquest fet contribuí a una alta incidència d’homofonia en el lèxic japonès.

En el xinès una gran quantitat de morfemes estan distribuïts en un nombre relativament limitat de síl·labes fonèticament diferents. En virtut de l’evolució seguida per la llengua japonesa moltes d’aquestes síl·labes confluïren en una mateixa pronunciació sino-japonesa. Així moltes síl·labes xineses diferents en origen van ser absorbides en una pronunciació comuna. Com exposa G. Sampson (1985: 257), l’efecte de “niponitzar” la pronunciació fou un colossal grau d’homofonia en el vocabulari sino-japonès. És en base a aquest element que se sol sostenir que l’escriptura únicament fonètica no es factible per al japonès¹⁰⁸, parer generalitzat en la percepció dels propis japonesos.

¹⁰⁵ En aquest sentit G. Sampson (1985) assenyala “Para escribir el japonés con corrección no basta con conocer las transcripciones correctas para las diversas formas de la lengua oral; también es necesario conocer las distinciones semánticas que predominaban entre esos símbolos en otra lengua, el chino, del cual provienen, aunque esas distinciones semánticas sean irrelevantes para el japonés oral” (G. Sampson, 1997 : 273).

¹⁰⁶ “The languages on which the *go’on* and *kan’on* were based had in common the fact that in addition to its segmental phonemes each morpheme had distinctive pitch or tone, of which there were generally four, and one or more of these was governed by the phonetic nature of the syllable initials or finals and sometimes by other factors as well, and these correlations were different in different dialects at different times in the history of the Chinese language” (R.A. Miller, 1967 : 111-112).

¹⁰⁷ Sobre aquesta qüestió remeto a la precisa exposició de D. Martínez (2003: 27-30, M.II).

¹⁰⁸ La situació en quan a l’homonímia, per bé que comuna al xinès, és dissimilar en quan a la incidència entre ambdues llengües. “Es cierto que el chino medieval tenía más distinciones fonológicas que el chino mandarín moderno, y que hay una serie de contrastes que se han perdido en chino moderno y se han mantenido en sino-japonés. Pero esos casos son pocos, mientras que hay muchas distinciones que se han preservado en chino y están ausentes en sino-

Aquest fet implica que la natura logogràfica de l'escriptura xinesa sigui de fet més important encara per a l'escriptura del japonès del que ho pugui ser pel xinès¹⁰⁹. En una llengua amb una incidència tan elevada d'homofonia l'escriptura serveix, més enllà de mer suport saussurià de la parla, com a desambiguador del sentit. En el registre oral, davant d'un dubte en el significat del que es vol comunicar els japonesos dibuixen en l'aire o tracen en un paper el *kanji* a què fan referència. Aquesta és una pràctica comuna també a la comunicació en xinès¹¹⁰. Com em comentava un informant en torn aquesta qüestió: “al parlar, *veig el kanji*¹¹¹ i si l'altre no m'entén, el que faig es dibuixar-lo amb el dit”. La representació gràfica de l'escriptura s'empra així per a precisar un significat que no és possible inferir contextualment.

L'axioma de la lingüística occidental segons el qual una llengua és abans de res un sistema de formes orals i l'escriptura un medi subsidiari que serveix per a visibilitzar aquestes esdevé complex en la consideració de llengües com el xinès o el japonès. Aquest element constitueix l'argument principal per a defensar la necessitat del *kanji* en l'escriptura del japonès.

“Given this kind of relationship between the spoken and the written language, it is hardly surprising that, to greater extent even than in the West, the latter is commonly

japonés [...] Por eso he sostenido que la escritura exclusivamente fonográfica, aunque factible para los coreanos, no es factible para los japoneses: la fonología sino-coreana mantiene muchos de los contrastes perdidos en chino moderno, pero la sino-japonesa tiene aun menos contrastes que el chino” (G. Sampson, 1997 : 257).

¹⁰⁹ “El japonés está, y estuvo, a merced del chino; desde el punto de vista de la sociedad japonesa, el chino es una fuente autoritaria tanto de morfemas no nativos como de reglas para combinarlos. Si el resultado de la adaptación de este repertorio de raíces en los hábitos japoneses de pronunciación es un vocabulario extremadamente ambiguo en su forma oral, se trata sólo de mala suerte para los japoneses. Hay paralelos aislados en inglés: es desafortunado para nosotros que los romanos usaran para *mouth* ‘boca’ y *ear* ‘oído’ palabras como *ôris* y *auris*, que (aunque se pronuncian de manera distinta en latín) se fusionan en el confuso par de homófonos ingleses *oral* ‘oral’ y *aural* ‘auditivo’. Sería más conveniente para nosotros si decidiéramos usar, por ejemplo, *gaur* —en lugar de *aur*— como raíz para ‘oído’ en el vocabulario técnico, pero tenemos la sensación de que el latín es un dato fijo, y debemos tolerar las consecuencias desafortunadas de usar las raíces genuinas. Para los japoneses esta situación está multiplicada miles de veces” G. Sampson, 1997 : 259).

¹¹⁰ Sobre aquesta qüestió G. Sampson (1997) assenyala “Cuando hablan entre sí, los chinos que saben leer y escribir dibujarán un grafo en el aire con cierta frecuencia para desambiguar una sílaba problemática” (G. Sampson, 1997: 244).

¹¹¹ Una expressió reveladorament gràfica, en una llengua en la que “somiar” és “veure il·lusions” *yume o miru* 夢を見る.

considered to be the primary form of language rather than a mere rendition of speech”.

F. Coulmas (1989: 128)

Ara bé, no en tots els casos la representació gràfica implica la identificació inequívoca del significat¹¹². Aquesta qüestió és força més complexa del que em resulta possible tractar aquí, sols esmentaré que en l'escriptura japonesa al contrari del que succeeix en xinès la unió de diversos *kanji* en un compost no comporta la seva precisió¹¹³. En xinès, per bé que hi hagi molts homòfons entre els morfemes aïllats, els compostos de dos morfemes no solen presentar ambigüitat, quan un ítem lèxic consisteix en dos síl·labes *XY* tendeix a succeir que sols un dels diversos morfemes pronunciats com *X* i un dels morfemes pronunciats com *Y* s'uneixen per a formar un compost reconegut. D'aquesta manera està pràcticament assegurada la precisió del sentit. Però en japonès les grafies usades en combinació per a formar compostos no determinen inequívocament les lectures les unes de les altres. Ens podem trobar així amb compostos de *kanji* que no desambiguin les diverses lectures possibles¹¹⁴ i que per tant, no precisin el sentit a través de la representació gràfica. Aquest constitueix el principal argument en contra de la natura imprescindible del *kanji* esgrimit pels partidaris de la supressió i eventual substitució per un sistema d'escriptura únicament fonètic. En aquest sentit G. Sampson (1985) assenyala “Si la lengua china hubiera desarrollado este grado de homofonía en el curso de su evolución, sin duda habría tomado medidas de algún tipo para resolver el problema (como efectivamente sucedió cuando las palabras monomorfémicas del chino clásico fueron reemplazadas por compuestos en la lengua oral moderna)” (G. Sampson 1997: 258-259).

¹¹² Sobre aquesta qüestió remeto a l'exposició de R.A. Brown seguint l'argumentació de Kindaichi Haruhiko (1957) a *Nihongo* (Tokyo: Iwanami Shoten) en relació a l'ambigüitat constitutiva de certs *kanji*. “The fact that a word (or morpheme) like ‘kan’ or ‘shin’ cannot be construed without *kanji* expresses the commonplace that most words have no meaning apart from contexts of occurrence. This is true in English and it is in Japanese” R.A. Brown (1985)

¹¹³ Veure sobre aquestes qüestions: M. Coyaud (1985) *L'Ambigüité en japonais écrit*. Paris: Association pour l'analyse du folklore; així com la crítica a aquesta obra de J. Marshall Unger “Homophones and Homographs: Reflections on *L'Ambigüité en Japonais Écrit* By Maurice Coyaud” a *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 30, Nº 2, (Oct., 1996), pp. 55-63.

¹¹⁴ En aquest sentit F. Coulmas (1989) refereix “Coyaud (1985) has counted several hundred bi-*kanji* compounds with two or more possible readings usually associated with different meanings” (F. Coulmas, 1989 : 127).

Com veiem doncs, el sistema de lectures alternatives *on-kun*, ja de per sí complex en el cas de les grafies individuals, implica en els compostos de *kanji* un grau de complexitat encara major. Generalment se sol donar una lectura sino-japonesa a les grafies que integren els compostos però tanmateix aquesta no és una regla ortogràfica infalible a tenor de les nombroses excepcions.

Cal assenyalar també que els compostos amb lectura *kun* són força freqüents. En aquest sentit, seguint amb l'exemple del *kanji* 水 (“aigua”) exposat *supra*, ens trobem que haurem de llegir el compost 水子供養 com *mizuko kuyô*, i no pas com *suiko kuyô*, tal com faríem si apliquéssim el patró de lectura *on* observat en la lectura del compost 水曜日 *suiyôbi* (“dimecres”). Així mateix, ens trobem compostos que combinen ambdues lectures¹¹⁵, combinant en una mateixa paraula morfemes sino-japonesos i japonesos. No podem donar mai per suposat que davant d'un compost de *kanji* tots els elements que l'integren són sino-japonesos o japonesos nadius. En l'aprenentatge del japonès com a llengua estrangera, aquest fet implicarà més enllà de la incorporació mecànica de les lectures possibles d'un *kanji*, la incorporació de les lectures associades a una mateixa grafia en compostos diferents.

Evidentment tots aquests fenòmens constitueixen una dificultat per a l'estudiant estranger més que no pas per al japonès que aprèn a llegir i escriure a partir de la interiorització del vocabulari de la seva llengua materna. Òbviament, per un japonès que conegui el repertori de possibilitats que ofereix la seva llengua, el problema plantejat per aquestes lectures alternatives no serà tal atès reconeixerà una paraula en un compost de *kanji*, descartant-ne els valors alternatius¹¹⁶. Tanmateix si considerem que una bona part del vocabulari menys comú s'adquireix en l'exercici de la lectura, convindrem que en alguns casos la identificació de la pronunciació correcta d'un compost desconegut

¹¹⁵ F. Coulmas (1989 : 127) refereix als 72 compostos *on-kun* i als 99 compostos *kun-on* llistats per Coyaud (1985).

¹¹⁶ “[...] además, la estructura general de la lengua suministra varios indicios útiles. Por ejemplo, las palabras sino japonesas no declinan, de modo que las lecturas *on* para un grafo pueden descartarse inmediatamente si éste está seguido de un *okurigana* (aunque la inversa no sucede: una palabra sin *okurigana* puede ser tanto sino japonesa como japonesa nativa). También en este caso, un *kanji* que represente una palabra aislada requerirá más bien una lectura *kun* y no *on*, dado que los morfemas sino japoneses ocurren sobre todo en compuestos de dos raíces, aunque esto es un dato estadístico, y no una regla absoluta” (G. Sampson, 1997 : 270).

hagi de passar pel seu aprenentatge previ¹¹⁷. He pogut constatar això en la meua pròpia experiència, al demanar ajut als companys de la universitat en la lectura de mots integrats per *kanji* poc freqüents, o amb lectures particulars i arbitràries com en el cas dels noms propis. D'igual mode, la pràctica de consultar en l'exercici d'escriptura la base de dades del telèfon mòbil o del diccionari electrònic és comuna entre els universitaris japonesos, en una societat en la que l'aprenentatge de l'escriptura esdevé continu, paral·lel al mateix procés vital, quelcom que, salvant les distàncies, també succeeix en l'aprenentatge de nous mots en llengües romanitzades en l'exercici de la lectura. Novament, un exemple m'ajudarà a il·lustrar aquesta situació. Amb tota la prevenció que requereix l'exemple, podríem reconèixer una situació similar en l'escriptura d'una llengua com el català quan ens descobrim incapaços d'avançar si l'ortografia d'un mot implica l'ús d'una "c", una "ç" o una "s". Val a dir també que un cop incorporada, l'ortografia de la pròpia llengua té quelcom d'automàtic en la formació escrita d'uns patrons que ens permet en molts casos avançar respostes a elements desconeguts.

Relacionat amb aquesta dimensió de l'aprenentatge G. Sampson (1985) assenyala una dificultat afegida en el sistema d'escriptura japonès. Atès que la major part de les paraules japoneses més comunes pertanyen al repertori indígena, quan un infant aprèn a llegir i escriure la primera pronunciació que troba per a un grafia tendirà a ser la seva lectura *kun*¹¹⁸. Aquesta pronunciació serà a efectes pràctics completament irrellevant a l'hora de determinar el valor de l'element "fonètic" de la grafia. Però, fins i tot entre les lectures *on*, el procés de "niponització" dels sons xinesos en l'emmotllament de les diferents capes de lectures sino-japoneses converteix en inoperatiu el recurs fonètic que integra la representació gràfica dels caràcters complexos,

¹¹⁷ Remeto a G. Sampson (1997 : 263-264).

¹¹⁸ És aquest un bon moment per a esmentar un element apuntat *supra*. Els japonesos han creat també alguns *kanji* propis. Per bé que podríem suposar-los-hi sols una lectura *kun*, presenten també lectures *on*, forjades en el seu procés d'incorporació al xinès i al coreà, demostrant en paraules de F. Coulmas (1989) que "in the world of Hanzi literacy both word formation and lexical borrowing are heavily dependent on, and mediated by, the written language unit" (F. Coulmas, 1989 : 129). R.P. Alexander ha relacionat almenys uns 250 de *kanji* japonesos nadius (Veure R.P. Alexander (1951) "Supplement to W.P. Lehman and L. Faust" a *Grammar of Formal Written Japanese*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

implicant la pèrdua del seu valor mnemotècnic¹¹⁹. Tanmateix hauríem potser de relativitzar aquest element, com assenyala D. Pollack (1986)

“In fact, Chinese characters range from the entirely phonetic, representing sound and bearing no semantic burden at all, to the entirely logographic (that is, representing *words*, no ideas), conveying meaning with no obvious graphic indication of sound. Most characters fall into a broad middle category that is to some degree both phonetic and logographic, but no reliable or even obviously either. Whatever phonetic coherence remained embedded within the Chinese script by the time it came to be used in Japan between the third and fifth centuries A.D. was already problematic even in China, for the script’s phonetic basis in the phonology of ancient Chinese no longer reflected with any degree of accuracy what was being spoken by Chinese in various parts of the extensive territory that was China in the fifth century A.D.”

D. Pollack (1986: 22)

Desgranats els elements principals del joc de lectures *on-kun* articulat en els caràcters sino-japonesos, podem endinsar-nos ja en la consideració del desenvolupament de l’escriptura fonètica que donarà lloc al *katakana*. El meu propòsit és, a través del resseguiment històric dels orígens del *kana*, plantejar les implicacions d’un sistema d’escriptura establert en base al reconeixement i marcatge d’entitats concebudes com a “pròpies” i “alienes”, a partir de la singularitat de la seva representació gràfica.

4.2. La primera escriptura

Troblem els primers testimonis d’escriptura a Japó en una sèrie d’objectes xinesos dels inicis de l’era cristiana. Es tracta d’un conjunt integrat per algunes monedes descobertes a Nagasaki, segurament, portades al Japó entre els segles I i II. Són un segell d’or del segle I trobat a Fukuoka¹²⁰, dues espases de ferro de finals dels segles II i IV procedents de Nara, i alguns miralls de bronze amb inscripcions de bona

¹¹⁹ Segons G. Sampson (1985) “Así, el aspecto analizado parece implicar una reducción substancial en la facilidad para aprender a escribir” (G. Sampson, 1997 : 263).

¹²⁰ Present intercanviat entre el regne japonès de Na i l’emperador Han en l’ambaixada de l’any 57, i redescobert, per atzar, el 1784 a prop de Fukuoka.

fortuna i figures gravades, enviats com a presents reials des de Xina¹²¹. Per bé que aquests artefactes haurien arribat a l'arxipèlag japonès en torn el segle I i IV, no sembla que les seves inscripcions motivessin un reconeixement contemporani de les possibilitats de l'escriptura com a tècnica de registre.

De fet, no serà fins al segle V que trobarem els rastres més antics d'aquest reconeixement en els signes d'escriptura cisellats a certs estris de factura japonesa, *kinsekibun* (金石文)¹²². Els primers objectes que evidencien ja la comprensió de l'escriptura són els miralls del Santuari Suda Hachiman i del monument funerari Eta Funayama dels segles IV i V, i l'espasa Inariyama forjada a la mateixa època¹²³. Així mateix, milers de *mokkan* (木簡, tauletes de fusta amb registres de caràcter administratiu, disposicions oficials o inscripcions votives) han estat datades en aquest mateix període procedents de la regió de Nara, el centre històric del Japó.

No serà fins al segle VIII que es produiran les primeres reflexions en torn la pràctica d'escriure, i particularment sobre la necessitat de preservar el coneixement a través del seu registre. Es tracta de la narració consignada a les dues composicions més antigues de la literatura japonesa, els llibres del *Kojiki* (712) i el *Nihon shoki* (720).

“Again King Shô-ko, the Chieftain of the land of Kudara, sent as tribute by Achi-kishi one stallion and one mare. (This Achi-kushi was the ancestor of the Achiki Scribes). Again he sent as tribute a cross-sword, and likewise a large mirror. Again he was graciously bidden to send as tribute wise man, if there were any such in the land of Kudara. Therefore receiving the [Imperial] commands, he sent as tribute a man named Wani-kishi, and likewise by this man he sent as tribute the Confucian Analects in ten volumes and the Thousand Character Essay¹²⁴ in one volume, -

¹²¹ Molts d'aquests objectes haurien arribat a través de l'ambaixada enviada per l'emperadriu japonesa Himiko (239), com presents del regne xinès de Wei, un dels tres regnes que sorgiren de la desintegració de la dinastia Han el 220.

¹²² Per bé que aquest terme significa literalment “escriptura en metall o pedra” s'aplica també a molts d'altres suports diferents com el paper, el bambú o l'argila.

¹²³ En aquesta espasa, trobada a la prefectura de Saitama, es pot llegir una inscripció composta per 115 sinogrames que proven la influència coreana en els primers moments del desenvolupament de l'escriptura japonesa, tal com revela l'expressió coreana emprada en la data, emplaçant el caràcter 甲 *chyû* “a”, després del mes.

¹²⁴ Segons B.H. Chamberlain (1882) *Chien Tzu Wen* o *Sen-ji-mun* en la pronunciació japonesa.

altogether eleven volumes. (This Wani-kishi was the ancestor of the Fumi Grandees¹²⁵)”.

B.H. Chamberlain (trad.) [1882] (1993: 313-314)

Aquestes dues obres documenten l'arribada dels primers mestres d'escriptura coreans al Japó¹²⁶. Els seus noms, Atiki¹²⁷, avantpassat de la família d'escribes dels Achiki, i Wani¹²⁸, fundador del clan dels Fumi no Obito, “caps d'escriptura”, apareixen vinculats amb la presència dels dos primers llibres¹²⁹ a l'arxipèlag. La narració del *Nihon shoki* ens proporciona algunes dades addicionals, a l'explicar que Atiki fou el primer mestre d'escriptura del príncep japonès Uji no Waka-iratsuko però que aviat fou substituït pel mestratge més experiment de Wani. L'arribada d'aquests dos escribes, que força probablement pertanyi al domini del mite¹³⁰, ens situa així en els inicis d'un tradició d'intercanvis entre el continent i l'arxipèlag japonès que, tenint com a objecte l'escriptura i les seves diferents manifestacions, es començarà a desenvolupar a les darreries del segle IV.

“15th year, Autumn, 8th month, 6th day. The King of Pèkché¹³¹ sent as tribute A-chik-ki¹³² with two quiet horses as tribute. So they were fed in stables on the

¹²⁵ “*Fumi no obito*. *Fumi* signifies ‘any written document’ so that this ‘gentile name’ is equivalent to our word ‘scribe’” (B.H. Chamberlain, 1993 : 314)

¹²⁶ Segons el *Nihon shoki*, Atiki hauria arribat l'any 284 i Wani l'any següent, per bé que d'altres cronologies daten aquesta arribada als inicis del segle V, en l'època en la que un gran nombre d'immigrants de la península de Corea arribaren a Japó fugint de les convulsions polítiques per les que travessava la Corea dels Tres Regnes.

¹²⁷ Achi-kishi en la traducció de B.H. Chamberlain (1882).

¹²⁸ Wani-kishi en la traducció de B.H. Chamberlain (1882).

¹²⁹ Segons el *Kojiki* aquestes dues obres serien els llibres del *Lunyu* (*Analectes confucians*) i el *Qian Zi Wen* (*Clàssic dels mil caràcters*), per bé que en el *Nihon Shoki* no es concreten aquests títols. Així mateix el llibre que avui en l'actualitat podem identificar amb el *Qian Zi Wen* no fou compilat, com a molt aviat, fins a finals del segle V.

¹³⁰ C. Seeley (1991). Atès que els primers testimonis de l'escriptura japonesa mesclen el relat mític, la llegenda i el registre històric, no existeixen dades que confirmen aquest fet. De fet, les fonts escrites no esdevindran registres històrics fiables fins segle VII, època en la que la pràctica d'escriure en caràcters xinesos ja havia sigut fermament establerta. Si bé és un fet documentat aquesta arribada d'escribes coreans a Japó, com assenyala C. Seeley (1991) “Not all Japanese scholars agree that Aiki and Wani actually existed. However, they may be taken as at least being symbolic of the process by which knowledge of writing was actively transmitted to Japan” (C. Seeley, 1991 : 6).

¹³¹ Paekche, un dels tres regnes històrics de la Corea dels Tres Regnes (Koguryo, Shilla i Paekche).

¹³² Achi-kishi en la traducció de B.H. Chamberlain (1882).

acclivity of Karu. Accordingly A-chik-ki was appointed to have charge of their foddering. Therefore the place where the horses were kept was named Mumay-saka. Moreover, A-chik-ki was able to read the classics, and so the Heir Apparent, Uji no Waka-iratsuko, made him his teacher. Hereupon the Emperor inquired of A-chik-ki, saying: -‘Are there other learned men superior to these?’ He answered said: -‘There is Wang-in¹³³, who is superior’. Then Areda wake, ancestor of the Kimi of Kôdzuke, and Kamu nagi wake were sent to Pèkché to summon Wang-in. This A-chik-ki was the first ancestor of the A-chik-ki (or Atogi) no Fumi-bito.

16th year, Spring, 2nd month. Wang-in arrived, and straightway the Heir Apparent, Uji no Waka-iratsuko, took him as teacher, and learnt various books from him. There was none which did not thoroughly understand. Therefore the man called Wang-in was the first ancestor of the Fumi no Obito”.

W.G. Aston (trad.) [1896] (1993: 262-263)

Els coreans haurien estat així els primers mestres en ensenyar als japonesos l'ús de l'escriptura xinesa, emprada des de feia segles en la seva tradició literària¹³⁴. Hauria estat difícil que un període de desconeixement total de l'escriptura hagués estat immediatament seguit per un altre en el que fos possible l'aplicació del complex sistema d'escriptura xinès. Per això en aquests primers temps els japonesos haurien confiat les tasques d'escriptura a escribes coreans¹³⁵. En aquests primers moments, l'escriptura es considerà una tasca especialitzada, patrimoni d'escribes coreans i xinesos arribats a Japó als segles IV i V, arrel de les incursions japoneses a la península¹³⁶ i les convulsions polítiques de la Corea dels Tres Regnes¹³⁷.

¹³³ *Wani-kishi* en la traducció de B.H. Chamberlain (1882).

¹³⁴ Per R.A. Miller (1967) no hi ha dubte, “The first teachers to introduce the Japanese to the mysteries of the Chinese language and its script were without doubt Koreans; it was a Korean who is recorded as having arrived in Japan in 513, for example, to serve as a ‘professor of the five [Confucian] classics’ (*wu-ching po-shih*), some twenty-five years before one of the official dates for the introduction of Buddhism” (R.A. Miller, 1967 : 91). Així mateix C. Seeley (1991) exposa com l'ús de certs caràcters xinesos en inscripcions compostades a Japó als inicis del segle V, permet sostenir que els seus autors eren coreans o tenien algun vincle amb la tradició coreana d'escriptura.

¹³⁵ Tal com indica el *Kojiki* quan el príncep Uji no Waka-iratsuko ordena l'arribada del millor escrivà.

¹³⁶ En torn l'any 370 els japonesos, que des de la meitat del segle IV havia establert les bases d'un territori políticament unificat, envaeixen el sud de Corea, i estableixen el regne de Mimana en el que romandran fins el 562. Aquesta presència en el continent comportarà la importació d'objectes sumptuaris de factura xinesa, miralls, espases, campanes, gravats amb inscripcions en

En el mestratge dels escribes coreans, el primer pas per al desenvolupament del sistema d'escriptura japonès l'hauria constituït un fenomen de caràcter oral: la lectura. Sense aquesta fase *lectiva*¹³⁸ de les grafies xineses, de reconeixement, incorporació i establiment d'equivalències en la relació constitutiva del vincle entre so i grafia, hauria estat impossible la transició de la societat oral dels segles IV i V a la cultura lletrada que s'esdevindria a Japó a partir del segle VIII. Més que la funció de registre que posteriorment caracteritzarà el seu exercici, l'escriptura constituïa en aquests primers temps un suport a la memòria, un ajut al record. En una pràctica que dóna compte de la tradició oral del moment, el text era llegit en veu alta en un exercici d'interpretació que permeabilitzava l'escriptura xinesa emmascarant-la en una declamació japonesa. En aquest exercici memorístic el manuscrit romanía incòlume, sense l'addició de cap signe ni marca que a mode de recurs descodificador en facilités la lectura¹³⁹. Sols la repetició contínua intentava afermar una composició en el record, tal com succeï també en d'altres tradicions orals (E. A. Havelock 1963, 1986; W. Ong, 1982).

Hauria estat virtualment impossible el pas d'una tradició oral a una cultura lletrada sense aquesta fase de transició. En aquest sentit la tasca dels mestres coreans s'hauria endegat amb l'ensenyança de la lectura dels caràcters consignats en els primers texts arribats a Japó, *sutres* budistes escrits en xinès. En aquesta empresa la qüestió immediata a afrontar no hauria estat tant com representar el japonès amb caràcters xinesos, sinó com ensenyar a llegir texts xinesos, texts *kanbun*, a la societat oral japonesa. El terme *kanbun* (漢文)¹⁴⁰ articula una designació ambigua que abasta tant els texts escrits "únicament en xinès" (*jun-kanbun*, 純漢文), com l'escriptura del japonès en la seva compostura xinesa (*hentai-kanbun*, 變態漢文, "xinès transformat" o *waka-kanbun*, 和化漢文, "xines niponitzat"), tal com ha exposat L. Takeuchi (1999: 8-9). En un sentit similar la tradició del *kanbun kundoku*, ha estat descrita com "la lectura de texts xinesos clàssics com si fossin japonesos" (R.A. Miller, 1967: 117), la "versió japonesa del xinès clàssic" (F. Coulmas, 1989:123), la "lectura o descodificació de texts

sinogrames. D'entre aquestes importacions culturals cal destacar l'arribada del budisme en torn el 538.

¹³⁷ Tal com narren les primeres obres històriques el *Kojiki* i el *Nihon shoki*.

¹³⁸ En el sentit etimològic del terme, d'aprenentatge a través de la lectura.

¹³⁹ L. Takeuchi (1999 : 8-10).

¹⁴⁰ Lit. "escriptura de *Han*" en referència a la dinastia xinesa del 206 a.C. al 220 d.C.

xinesos com japonesos” (C. Seeley, 1991: 25), la pràctica de “llegir xinès a la manera japonesa amb l’ajut de diacrítics i gloses” (N. Twine, 1991: 35). En aquest mateix sentit L.J. Loveday (1996) escriu :

“The term *kambun* is confusingly vague and covers both native and non-native varieties. Thus, *kambun* can refer to: 1. a native Chinese text to be read in Chinese; 2. a non-native (Japanese-produced) text in Chinese to be read in Chinese; 3. a native Chinese text that can be read in an instantaneous Japanese translation-style; 4. a non-native (Japanese produced) text superficially composed in Chinese but to be read in instantaneous Japanese translation-style and, therefore, essentially conceived of as constituting Japanese, although presented in Chinese form”

Leo J. Loveday (1996: 35)

Llegir en japonès un text xinès implica el desenvolupament d’un conjunt de transposicions entre la seva estructura gramatical i sintàctica i l’ordre lingüístic propi de llengua de lectura, així com decisions relatives a la pronunciació pertinent de cada caràcter, sino-japonesa, a partir de la imitació del seu so xinès, o japonesa nadiua, en base a la identificació d’un concepte indígena equivalent. Aquesta pràctica conformaria les primeres passes en l’adaptació dels caràcters xinesos a l’escriptura del japonès en base al camí traçat segles abans en l’emmotllament d’aquest mateix sistema d’escriptura per la tradició lletrada coreana¹⁴¹.

¹⁴¹ L’alfabet coreà, descrit com “tal vegada el més científic sistema d’escriptura d’ús general en un país” (Reischauer, 1960 : 435), o “el millor alfabet del món” (Vos, 1964 : 31) (a G. Sampson, 1997 : 173) no es desenvoluparà fins el s.XV. A Corea, els caràcters xinesos s’havien articulat també en base a un ús semàntic i fonètic. Dues tècniques van ser aplicades en aquest procés, l’ús del xinès pur, l’*idu* (també anomenat *ito*, *itu*, *imán*, *isǒ*, i *ido*) i el *kugyǒl* (“la destresa [en la lectura]oral”). L’*idu* (lit. “lectura oficial”) implicava un sistema de rearranjaments gramaticals dels morfemes xinesos. Quan a partir del segle XII a Japó els texts *kanbun* comencen a donar mostres de seguir l’ordre japonès dels mots, trobem ja una correspondència entre aquest ús de l’*idu* coreà i el *kanbun* japonès. Tanmateix la tècnica coreana que més s’aproximarà a l’ús del *kanbun* serà el *kugyǒl*. Una tècnica desenvolupada al segle XIV en la que els texts xinesos eren generalment llegits en base a sons sino-coreans. Com succeiria a Japó amb el *kanbun*, el *kugyǒl* possibilità l’establiment d’una falsa identitat entre el xinès i el coreà, portant a la introducció d’incomptables mots d’origen xinès. En la lectura del *kugyǒl* s’emprava també la tècnica d’abreujar els caràcters xinesos per a representar inflexions i partícules gramaticals. Així el caràcter 伊 derivà en *i*, o el caràcter 尼 en *hi*. La relació tant en la funció com en la forma entre les grafies d’aquest sistema i els signes del *katakana* japonès conformat en la pràctica de lectura escrita del *kanbun* és més que notable. Uns 16 signes semblen haver estat compartits entre ambdós sistemes, per bé que el mode com es produí aquest contacte encara resulta força incert (Wm.C. Hannas, 1997 : 55-56).

Idealment l'estudi d'aquests texts s'hauria iniciat amb l'aprenentatge de la pronunciació xinesa de les grafies que els integraven¹⁴². Aquest primer procés lectiu comportaria l'establiment de les convencions que articularien l'associació d'un sinograma amb un o més lexemes japonesos. Sols a partir de la identificació del significat d'aquests caràcters hauria estat possible establir una associació entre una grafia xinesa i el so del seu equivalent semàntic japonès¹⁴³. Aquesta pràctica de lectura hauria donat lloc a la doble lectura, *on yomi* i *kun yomi*, del *kanji*. A tots els efectes aquest procés deuria estar ja prou consolidat a les acaballes del segle VII com perquè l'emperador Tenmu ordenés la compilació de caràcters i pronunciacions del diccionari *Niina* o *Shinji*¹⁴⁴, testimoni que, d'haver sobreviscut, constituïria un document inestimable en el resseguiment històric del procés de conformació del sistema d'escriptura japonès.

Aviat, les dificultats de consignar sols en el record la descodificació japonesa d'un text xinès esdevindrien evidents. El pas del so a la marca, de l'expressió oral a la representació escrita sobrevindria així com la conseqüència lògica d'un aprenentatge que, centrat en la veu, donaria lloc a l'adaptació de les grafies xineses en l'escriptura del japonès. En torn l'any 800 s'haurien començat a introduir un conjunt de marques i signes per al reajustament sintàctic i gramatical dels texts¹⁴⁵. Aquestes marques implicaven l'ús de certs diacrítics que possibilitaven el reajustament en l'ordre de lectura dels caràcters, certs signes per a la glossa dels sinogrames així com per a la representació de les formes gramaticals pròpies del japonès¹⁴⁶, que al no comptar amb expressió gràfica s'havien d'afegir d'un mode automàtic en el reajustament oral del text.

¹⁴² F. Coulmas (1989 : 123). Així el caràcter 人 que en xinès s'utilitza per a escriure el mot *jen* "home", fou emprat per a escriure el mot japonès indígena per a "home" *fitō* (en la seva pronunciació antiga), *hito* (en la pronunciació moderna). D'igual mode el mot japonès 山 *yama* "muntanya" passà a escriure's amb la grafia xinesa de *shan*.

¹⁴³ Els japonesos tractaven d'aprendre els caràcters més difícils juxtaposant-hi el mot japonès equivalent en el significat. Segons T. Suzuki (1975) aquest costum explicaria entre d'altres pràctiques, el fet que els caràcters sino-japonesos presentin dues lectures *on* i *kun*. En alguns casos la redundància que implica aquesta pràctica es podria comparar a la que impliquen expressions com "persones humanes" en la nostra llengua.

¹⁴⁴ *Nous caràcters* o *Noves pronunciacions* (C. Seeley, 1991).

¹⁴⁵ R.A. Miller (1967), C. Seeley (1991), L. Takeuchi (1999).

¹⁴⁶ Desinències verbals, els sufixes de les formes flexives d'adjectius i adverbis, partícules gramaticals, conjuncions sintàctiques i d'altres elements lingüístics que no trobaven en l'escriptura xinesa una representació ajustada a les necessitats lingüístiques del japonès.

D'aquest mode, la tècnica de lectura *kundoku* (訓読, “lectura en traducció”)¹⁴⁷ d'un text xinès, d'un text *kanbun*, conformarà la pràctica del *kanbun kundoku*¹⁴⁸ en la que l'aplicació extensiva d'un complex sistema de notació possibilitarà la descodificació japonesa¹⁴⁹ d'una composició xinesa. És a dir, la traducció oral d'aquells texts que tot i haver estat escrits en xinès, seguint les convencions gramaticals i sintàctiques de la composició en aquesta llengua, esdevindran intel·ligibles en japonès.

4.2.1. El *kanbun kundoku*

El *kanbun kundoku*, com pràctica de descodificació inter-lingüística d'un escrit esdevindrà així el sistema per a la interpretació japonesa dels texts xinesos. Podem afirmar que el seu exercici històric constituirà el camp d'operacions per a l'adaptació dels sinogrames en la representació del japonès. L'entrellaçament en la seva pràctica d'elements semàntics i fonètics, en logogrames i fonogrames, marcarà d'un mode decisiu el desenvolupament del sistema híbrid que donarà lloc a l'ortografia *kanji-kana majiribun* (漢字仮名交じり文) que integra el sistema d'escriptura japonès.

Per bé que el *kundoku*, com a mètode de lectura d'un text *kanbun* constitueix un exercici de traducció, els seu objectiu no és tant convertir un text xinès en japonès com proporcionar al lector japonès un conjunt d'eines per a l'establiment bàsic del seu sentit. Un exemple em permetrà il·lustrar aquesta pràctica de transliteració. Trobem una

¹⁴⁷ La tradició *kundoku* és el resultat no sols d'un llarg procés de creixement i desenvolupament sinó també de la selecció, especialment en els darrers anys del període Tokugawa i en els texts acadèmics oficials establerts pel govern Meiji el 1905. Durant gran part de la història del Japó, la forma exacta en la que el *kundoku* era articulat constituïa una complexa qüestió d'adscripció a escoles i tradicions intel·lectuals determinades. (R.A. Miller, 1967 : 118). De fet, en el decurs de la història el mode en el que la interpretació dels texts es portava a terme era una qüestió d'afiliació intel·lectual, que presentava tradicions en conflicte en punts claus com el de la identificació entre mots japonesos vernacles i grafies, associant-se diferents mots a un mateix caràcter xinès, en funció del seu ús en el sentit particular d'una oració.

¹⁴⁸ La tradició del *kanbun* ha estat descrita com la lectura de texts xinesos clàssics com si fossin japonesos (R.A. Miller, 1967 : 117), com la “versió japonesa” del xinès clàssic (F. Coulmas, 1989 : 123), com la descodificació de textos xinesos en japonès (C. Seeley, 1991 : 25), així com la conversió d'un text xinès per a ser llegit com a japonès o per a ser escrit d'un mode imitatiu al xinès (Wm.C. Hannas, 1997 : 32).

¹⁴⁹ Japonès clàssic, en el que el vocabulari, la pronunciació i la morfologia reflecteixen les particularitats del registre lingüístic de l'aristocràcia japonesa del segle IX. Podem situar els inicis de la pràctica del *kanbun* en el període Nara (710-794) i als inicis de l'època Heian (794-1185).

tècnica de representació en certa mesura similar, per bé que amb un impacte molt més limitat, quan en un text escrit en català llegim la fórmula “i.e.” com a “això és”, o “e.g.” com “per exemple”, obviant les formes llatines “id est” o “exempli gratia” a les que refereixen, o quan davant de la fórmula “13:00 hs.” llegim “la una de la tarda”. És en virtut d’un procés proper, però d’un mode exponencial, que el conjunt de tècniques que integren el mètode de lectura *kundoku* auxiliïen la interpretació japonesa d’un text *kanbun*.

Com *supra* s’exposa, el xinès és una llengua aïllant en la que la relacions gramaticals responen a l’estructura *subjecte-verb-objecte*, sense partícules ni inflexions. Els seus morfemes es caracteritzen per ser, en general, monosil·làbics combinant-se en la formació de paraules invariables que llevat del to, no modifiquen l’estructura fonètica. Inversament el model base d’una oració transitiva en japonès és [*subjecte*]-*objecte-verb*¹⁵⁰, articulant-se a partir de l’addició de sufixes a les paraules i l’aplicació de partícules gramaticals en la subordinació dels elements que integren una frase. Proporcionalment, aquestes diferències lingüístiques hauran de trobar expressió gràfica a fi i efecte de poder ser considerades en l’exercici de lectura. D’aquest mode, en la pràctica del *kanbun kundoku* caldrà identificar o afegir aquells elements necessaris per a la reordenació dels mots en base a la sintaxis japonesa, així com per a la lectura dels elements -desinències, afixes, partícules i conjuncions¹⁵¹- propis d’aquesta llengua. És doncs a totes aquestes diferències a les que caldrà fer front a l’hora de llegir en japonès un text escrit en xinès. Si recordem l’exemple invers, l’escriptura en xinès d’una oració en anglès, abans exposat, ens adonarem fàcilment de les dificultats en les que ens inscriu aquesta empresa.

La complexa pràctica del *kanbun* implicava posar en joc els dos tipus de lectures possibles assignades als caràcters xinesos l’*on yomi*, a partir de la reproducció japonesa de la pronunciació del morfema xinès corresponent a la grafia en qüestió, i el *kun yomi*,

¹⁵⁰ En la gramàtica japonesa, la noció de subjecte (sovint en forma elidida) és força més complexa i problemàtica del que aquí puc detallar.

¹⁵¹ Com *supra* s’exposa aquestes desinències verbals, sufixes de formes flexives d’adjectius i adverbis, s’escriuen en *hiragana* com elements afegits a les arrels logogràfiques del *kanji* i reben el nombre d’*okurigana*.

és a dir, l'equivalent semàntic japonès més proper al concepte representat¹⁵². Idealment quan es tractava d'un element xinès -generalment en el cas dels compostos integrats per la representació gràfica de més d'un morfema- la lectura assumida era la sino-japonesa, i quan es podia establir una equivalència entre un caràcter i un mot japonès indígena, la lectura articulada era la japonesa nadiua. Mentre la primera lectura reproduiria la pronunciació xinesa, en la segona s'establiria una associació en base a la identitat del seu significat¹⁵³ amb un mot japonès indígena. Com ja he comentat, aquesta qüestió esdevindrà transcendental en el desenvolupament lingüístic del japonès, atès que implicarà la incorporació no sols d'una grafia sinó també de la veu que representa, amb les diferents pronunciacions que històricament li puguin ser associades.

Si la lectura *on* dels caràcters podia ser l'“esperada” en un text escrit en xinès, la lectura *kun* dona compte ja dels primers esforços en el procés d'escriure en japonès. De fet el mateix terme *kundoku* ens situa en l'esforç de traducció japonesa d'aquestes produccions. En aquest sentit podem considerar la pràctica del *kanbun-kundoku* com el primer estil d'escriptura associat a un ús *kun* dels caràcters xinesos. Foren les enormes diferències entre el xinès i el japonès les que obligaren al desenvolupament d'aquesta intrincada pràctica lletrada a la que en darrera instància remet la totalitat del sistema d'escriptura japonès.

Podríem situar la primera d'aquests dificultats en el reajustament al que calia sotmetre l'ordre dels caràcters d'un text en la seva lectura japonesa. Una inversió que trastocava la sintaxis de la composició xinesa, obligant a “saltar” endavant o en darrera del text per a interpretar la composició. Una segona dificultat passava per decidir quines grafies s'havien de llegir conjuntament, integrant l'arrel i els sufixes desinencials d'un mateix mot que expressats en japonès mitjançant l'addició de morfemes a una paraula es trobaven disseminats en el decurs de la oració xinesa i per tant, representats gràficament de forma aïllada. Inversament, una tercera dificultat passava per prendre un caràcter xinès com suport de dos o més elements separats en l'estructura gramatical

¹⁵² Seguim l'exposició sobre aquesta casuística formulada per Wm.C. Hannas (1997: 33-35). Els mètodes de lectura del *kanbun* són el resultat històric d'una complexa tradició lletrada. En la seva exposició, Wm.C. Hannas, intenta sintetitzar els punts essencials d'aquesta pràctica sense seguir cap escola històrica específica.

¹⁵³ El mateix mot *kun* és un dels milers de mots del xinès arribats al japonès a través de l'escriptura.

japonesa¹⁵⁴. Finalment la darrera gran dificultat d'aquesta pràctica passava per la identificació de certs sinogrames en la funció de representar els elements gramaticals japonesos. En aquests casos molt poques vegades resultava possible trobar equivalents semàntics per a les partícules gramaticals¹⁵⁵ i no serà fins al desenvolupament del *katakana* que aquesta dificultat -autèntica pedra de toc en l'escriptura del japonès- podrà ser sistemàticament afrontada. En la lectura japonesa d'un text xinès calia desenvolupar totes aquestes seqüències a fi i efecte de fer intel·ligible una composició.

El conjunt de tècniques de lectura *kundoku* intentava acotar aquestes dificultats a partir de l'aplicació de certs diacrítics i signes en aquesta complexa tasca. Entre elles, un conjunt de signes de puntuació i marques, *kaeriten* (返り点) possibilitava la reordenació japonesa d'una composició. S'integraven per cinc tipus de marques gràfiques que mitjançant l'ús de punts o signes en la vertical esquerra d'una oració, indicaven els reajustaments i les associacions a realitzar en la lectura dels caràcters. Entre aquestes marques les més freqüents són punts i aspes (レ ・ = 〇), signes numèrics (一 “1”, 二 “2”, 三 “3”, 四 “4”, etc.), el *kanji* 上 (“sobre”), 中 (“centre”), 下 (“sota”), així com els de “cel” (天), “terra” (土), “home” (人), etc.

Els més de cent anys que ens separen del moment en que B.H Chamberlain (1899) exposà en una llengua europea la tècnica del *kanbun kundoku*, no han restat claredat ni certesa a la seva argumentació:

“The Japanese method is something between a reading and a translation, -not quite the one, not yet exactly the other. It is a method which, while leaving the Chinese order intact in writing, re-arranges it in the reading off, so as to make it accord, *tant bien que mal*, with the requirements of Japanese syntax. With a view of helping the reader to effect this object, various small diacritical marks are printed beside the characters. Some of these are *Kana* letters mostly supplying missing postpositions; others are numbers of the symbols for “top”, “middle” and “bottom”, indicating the

¹⁵⁴ R.A. Miller (1967 : 114).

¹⁵⁵ Com per exemple en l'ús de les grafies xineses 乃 *nǎi* o 之 *zhī* per a representar la partícula *no* (marcador d'objecte directe), així com de la grafia 於 per a representar la partícula de posició *ni* (marcador de posició).

order in which the characters are to be taken. Such are called 返り点 *kaeri-ten*¹⁵⁶, lit. “marks for turning backward”. The Japanese reader follows these with his eye, often with his finger, and skips backwards and forwards up and down the page at their bidding. Occasionally a character must be read twice with two different interpretations. For instance, 猶 near the beginning of the Chinese text printed immediately below is first read *nao*; later on the reader returns to it again, and reads it *gotoki*, as indicated by the small *Kana* letter 𐄂 on its left side, and as seen still better in the Romanised transliteration. In fact, a careful comparison of this transliteration with the original text will unfold the whole system of the *kaeri-ten* better than any description could do. The chief points of the system are that a little hook like the *Katakana* letter 𐄃 *re* marks the simple transposition of two characters, numbers are employed in the case of sets of two or three characters and 上,中,下 in still more complicated cases”.

B.H. Chamberlain (1899: 377-378)

Amb la sola aplicació d'aquestes marques el *kanbun* hauria constituït un sistema incomplet i matusser de transliteració, que hagués acomodat sols parcialment l'expressió japonesa a la lectura d'un text. La mera aplicació d'aquestes marques no hauria permès tampoc la representació plena del japonès en la seva combinació amb l'escriptura xinesa. Fou així com els japonesos hagueren de fer front al mateix problema que mil·lennis abans afrontaren sumeris i egipcis: el fonetisme.

Esmentaré sols que a mitjan del quart mil·lenni es produí, en estreta relació amb l'auge de la societat urbana a Orient, les etapes inicials del desenvolupament de formes complexes d'escriptura¹⁵⁷. Adoptada per semites, acàdis i assiris, l'escriptura cuneïforme dels sumeris (3500 i 3000 a.C., Mesopotàmia) constituïa formalment un sistema de registre lineal basat en 550 signes, alguns amb valor ideogràfic (representacions de conceptes) i d'altres amb valor fonètic (representacions sonores). Aquests darrers constituïren, sens dubte, la seva principal aportació¹⁵⁸. El principi

¹⁵⁶ B.H.Chamberlain (1899) escriu amb *kanji* anteriors a les reformes del segle XX. Tanmateix, amb l'objectiu de preservar la unitat expositiva, com en d'altres ocasions, empro en la seva transcripció les grafies modernes.

¹⁵⁷ Desenvolupo més àmpliament aquesta qüestió a B. Guarné (2006).

¹⁵⁸ Que “permetió al hombre expresar sus ideas en una forma que podía corresponder a exactas categorías del habla. A partir de entonces, la escritura perdió gradualmente su carácter como

fonètic, aportat per l'escriptura sumèria, possibilità la representació escrita de totes les paraules d'una llengua. Un exemple em permetrà il·lustrar més clarament aquesta innovació. Per medi de la transferència fonètica, els sumeris podien emprar el signe corresponent a *ti*, “fletxa”, per a denotar *ti*, “vida”, un concepte de difícil expressió gràfica.

“La astucia admirable de los sumerios, al igual que la de los antiguos egipcios, fue la de utilizar un procedimiento tan sencillo como un juego de niños: el jeroglífico. Se les ocurrió utilizar un pictograma que no designara el objeto que representa directamente sino otro objeto cuyo nombre fuera fonéticamente similar. Lo mismo que nuestros jeroglíficos, donde un dibujo de *pan* y el de un *talón* no tienen nada que ver con el alimento y la parte del cuerpo, pero sí con la prenda de vestir: «pantalón» vale por «pantalón»”.

G. Jean (1987: 16)

El pas següent fou l'extensió a partir del 1500-1000 a.C. del principi fonètic en el desenvolupament dels sil·labaris. Els sil·labaris possibilitaren la transcripció dels fonemes integrats en les seqüències gràfiques “vocal”, “consonant-vocal”. Sols a partir de la fragmentació d'aquestes unitats sil·làbiques es desenvoluparia l'alfabet grec. Mitjançant la mateixa solució que aplicaren els sumeris -l'ús fonètic de certes grafies oblidant el seu contingut semàntic, el principi *rebus* d'escriptura- el sistema d'escriptura japonès desenvolupà en torn els segles VIII i IX els signes que acabarien conformant els seus dos dispositius sil·làbics.

L'arraconament del significat permeté l'ús de certes grafies sols en base a principis fonètics, a partir de les identitats establertes entre el so de la seva lectura i l'entitat a escriure. En les primeres passes d'aquest desenvolupament d'escriptura trobem així l'ús fonètic de certs caràcters seleccionats a partir de les similituds en la pronunciació del morfema xinès que els hi era associat i el so del morfema japonès a

forma independiente de expresar ideas y se convirtió en un instrumento de lenguaje, un vehículo por el que formas exactas de lenguaje podían ser fijadas de manera permanente”. (I.J.Gelb, 1982: 31).

representar¹⁵⁹. Novament, un exemple m'ajudarà a il·lustrar aquest punt. La seqüència gràfica 好伐 representa el mot japonès *yoki* “bo”, en el que *yo* és la lectura indígena, la lectura *kun* del primer caràcter, 好. Així mateix s'afegí la grafia 伐 per a representar el sufix atributiu *ki*, a partir de la homofonia d'ambdós elements¹⁶⁰. D'aquest mode, un conjunt de grafies xineses van ser adaptades per a la representació fonètica del japonès, ja fos en la glossa, en la “lectura escrita” de certs sinogrames, com en la transcripció dels elements sintàctics i gramaticals propis de la llengua japonesa. En aquest esforç de reconeixement i establiment d'identitats acústiques deuria ser de gran utilitat l'experiència de la tradició d'escriptura d'una llengua també aglutinant com la coreana, que havia desenvolupat ja un sistema de representació gràfica a partir dels caràcters xinesos.

El fonetisme va fer possible el desenvolupament de l'escriptura japonesa a partir de l'ús dels logogrames i dels signes fonètics que d'aquests es derivaren en la plena representació gràfica del japonès¹⁶¹. D'aquest mode, la descodificació *kundoku* d'un text *kanbun* permetrà l'escriptura del japonès, en addicions i gloses que constituïran el reflex de la llengua articulada en la tradició oral indígena¹⁶². Per bé que l'aplicació del principi *rebus* en l'ús de certs caràcters es remunta als inicis mateixos de l'escriptura a Japó¹⁶³, trobarem les primeres mostres de la seva aplicació en la pràctica de lectura i escriptura dels texts *kanbun*¹⁶⁴ i sobretot en el sistema d'escriptura fonètica del *man'yōgana* desenvolupat en torn el segle VIII, en què esdevenen manifestos els primers esforços sistemàtics en l'adaptació dels sinogrames en la representació gràfica de la llengua japonesa.

¹⁵⁹ Per exemple, la partícula del japonès antic *fa* (la moderna 𐄂 *ha*, “*wa*”, marcador del subjecte d'una frase) escrita amb el caràcter del xinès medieval *puâ*, el modern *po*, ignorant el seu significat en xinès. “This meant in effect the eventual development of a purely phonetic method for writing Japanese words in the Chinese script” (R.A. Miller, 1967 : 97).

¹⁶⁰ En l'actualitat però hem d'escriure 好き, observant les reformes ortogràfiques del segle XX.

¹⁶¹ L'exposició que traço del *kanbun* segueix una estructura seqüencial a fi i efecte de poder presentar un retrat concret del que és una pràctica força complexa. Tanmateix el desenvolupament històric de la seva pràctica implica una complexitat molt superior del aquí puc detallar.

¹⁶² Nakada (1979: 60) citat a L.Takeuchi (1999: 10).

¹⁶³ És present en l'ús fonètic de certs caràcters per a la representació de patronímics i topònims, tal com recull el *Kojiki*. El principi base del fonograma ja era conegut a Xina i a Corea, on havia estat utilitzat per a representar paraules d'altres llengües. Així mateix el fonetisme és present també en l'estructura de certs sinogrames, com *supra* s'exposa.

¹⁶⁴ En realitzacions literàries claus, com el *Kojiki* i el *Nihon Shoki* (R.A.Miller, 1967; F.Coulmas, 1989; L. Loveday, 1996).

Fou així com si en un primer moment la lectura dels texts *kanbun* possibilità la interpretació japonesa d'una composició xinesa, en el nivell de l'escriptura l'aplicació del conjunt de tècniques gràfiques i fonètiques d'aquesta hermenèutica aniria molt més lluny. L'addició de fonogrames en la descodificació dels texts xinesos, més enllà del mer registre de la lectura japonesa, possibilitarà l'emmotllament del sistema d'escriptura xinès a la representació del japonès, prefigurant el sistema híbrid, logosil·làbic, de l'escriptura japonesa.

“Eventually the Japanese came to apply the same technique in their own writing as well. That is, they came to write Japanese with Chinese characters in the approximate order of classical Chinese, but such Japanese *kanbun*, as it was paradoxically called, was intended to be read as Japanese and not as Chinese. Undoubtable some Japanese scholars of Chinese did write poetry and prose in classical Chinese with the intention that their works be read as Chinese, i.e., pronounced in Chinese, but their number was very small and their success quite limited. The vast majority of Japanese *kanbun* should be recognized as the written representation of the Japanese language in the *kundoku* style, and not as a variation of the Chinese language written by Japanese”.

A. Komai & T.H. Rohlich (1988: 2)

En base a aquesta pràctica Y.S. Habein (1984), F. Coulmas (1989) i L. Loveday (1996) estableixen la distinció, abans apuntada, entre *jun-kanbun* 純漢文 (“sols xinès”), referit a aquells texts que escrits sols en sinogrames segueixen l'estàndard de la composició xinesa, i *hentai-kanbun* (変態漢文) “xinès transformat” per a aquells altres que s'allunyen d'aquesta aparença “pura” en l'expressió de les formes pròpies de la lingüística japonesa¹⁶⁵ (Y.S. Habein, 1984: 8-9; F. Coulmas, 1989: 123-124; L. Loveday, 1996: 32-36). La tècnica de lectura en traducció *kundoku*, la tradició interpretativa del *kanbun-kundoku*, constituirà el mètode emprat en la lectura japonesa dels texts *kanbun*, tant *jun-kanbun* (la lectura dels quals s'hauria de poder realitzar també en xinès,

¹⁶⁵ Sobre aquesta qüestió F. Coulmas (1989 : 123-124) assenyala la influència de la sintaxis japonesa en l'ordre de les paraules, les excepcions lingüístiques, l'ús de mots japonesos nadius, i la presència de partícules i conjuncions.

onkundoku), com *hentai-kanbun*¹⁶⁶. Aquest darrer esdevindrà històricament la forma acceptada d'escriure xinès clàssic en la tradició literària japonesa, en un autèntic esforç de torsió inter-lingüística que articularà els complexos nivells implicats en el reajustament sintàctic i gramatical de l'escriptura xinesa del japonès¹⁶⁷.

En aquest sentit, el procés d'incorporació de l'escriptura no sols implicà l'adaptació i el rearranjament de les grafies sinó també dels patrons que articulaven el seu ús textual. En un primer moment les convencions estilístiques i gramaticals de la tradició literària xinesa conformaren el model d'escriptura¹⁶⁸, però paulatinament l'observació mimètica d'aquestes composicions deixà pas a un estil híbrid en el que la influència estructural del japonès esdevindria manifesta tant en l'organització sintàctica com en l'intent de representar elements propis del japonès. Un estil que, reflex de les formes autòctones de la tradició oral, trobarà la seva expressió gràfica en l'escriptura híbrida del japonès.

“The use of hybrid style enabled them [Buddhist priests] to remain close to a Chinese written model, while at the same time making minor concessions to the processes involved in rendering a Chinese (or Chinese-orientated hybrid style) text as Japanese, thereby creating a form of writing which was less rigidly bound by the conventions of the Chinese style, and easier to ‘decode’ as Japanese”.

C. Seeley (1991: 92)

En la conformació d'aquest estil híbrid de composició i escriptura haurien influït també els canvis en la classe lletrada japonesa. Transcorregudes algunes generacions les habilitats de lectura i escriptura dels escribes descendents d'aquells primers arribats de Corea, podrien haver minvat degut al contacte més restringit amb la llengua xinesa. Aquest fet hauria motivat la crida de mestres d'escriptura xinesos, en contacte directe

¹⁶⁶ “As long as the syntax of writing in Chinese, even though it may contain Japanese proper names in *man'yōgana*. It is considered to be genuine Chinese writing, or *jun-kanbun*, since a Chinese person can read it. However, if the writing includes some syntactical irregularities, such as the presence of Japanese honorific terms, which are different from those in Chinese, or the misplacement of a verb, the writing is considered modified Chinese writing, *hentai kanbun*” (Y.S. Habein, 1984: 9).

¹⁶⁷ Esforç de reajustament sintàctic i gramatical que requerirà d'un notable exercici de “syntactic gymnastic” (R.A. Miller, 1967: 132).

¹⁶⁸ C. Seeley (1991 : 7).

aquesta llengua¹⁶⁹. En aquest sentit en alguns texts es fa difícil asseverar si en primera instància la influència japonesa en la composició xinesa fou deliberada o accidental¹⁷⁰. És a dir si manifestava ja la voluntat d'escriure la pròpia llengua, o fou el producte de la inadvertència, del coneixement imperfecte de l'estructura sintàctica de la composició en xinès.

Finalment, en aquest procés, l'esforç per trobar formes d'escriptura més harmonitzades amb la tradició cultural autòctona donaria lloc a un estil compositiu genuïnament japonès¹⁷¹ que, representant ja sense ambigüitats aquesta llengua, conformarà l'estil *wabun* (和文 “composició japonesa”)¹⁷². El que havia començat com la temptativa japonesa de treure l'entrellat a la lectura d'un text xinès, i que en el decurs de gairebé quinze segles conformaria la pràctica de lectura i escriptura del *kanbun kundoku*, tindria així uns efectes determinants en el procés de desenvolupament de l'escriptura i la literatura japoneses.

“Since many of the traditions which were set up in this process were well entrenched before much Japanese literature had been set down in writing of any sort, the Chinese reading tradition provided a model for imitation by Japanese works without Chinese originals and ultimately a constant source of enrichment for the Japanese

¹⁶⁹ Tal com R.A. Miller (1967) exposa: “The *Nihon shoki*, for example, in an entry with a date corresponding with 691 in the Christian era, mentions two persons from the continent specifically identified as having come from T'ang China who were employed as *on hakase* (or as it may also read, *koe no hakase*) ‘professors of pronunciation’. The same passage lists and identifies as Koreans two other ‘professors of writing’ (*te no hakase*), so that it appears that by this time the work of instruction in the phonological application of the Chinese script was out of the hands of the Korean intermediaries. One of these Chinese ‘professors of pronunciation’ is named Hsü Shou-yen; his name, roughly ‘[he who] protects the words’, is curiously reminiscent of that of Lu Fa-yen ‘[he who sets norms for the words’, the author of the *Ch'ieh-yün*, the basic Middle Chinese phonological text of 601. T'ang phonologists seems occasionally to have had names which described the nature of their studies” (R.A. Miller, 1967 : 92).

¹⁷⁰ Ens trobem davant d'una situació coincident a l'exposat *supra* en relació a l'estil xinès.

¹⁷¹ “To the modern reader, the emergence of the Japanese style in Japan may seem to be a perfectly obvious and natural development. It should be borne in mind, however, that until the middle of the seventh century writing in Japan meant composing either in Chinese style, or in a style which bore a substantial resemblance to this (that is to say, a Chinese-orientated hybrid style). In this setting, the first texts which were written in Chinese characters but arranged entirely in concordance with the requirements of Japanese syntax may at the time have been almost revolutionary in their impact. Although the Japanese style provided a means of avoiding the difficulties of the Chinese style and, to a lesser extent, the hybrid style also, at first- during the latter part of the seventh century- it seems to have enjoyed little popularity” (C. Seeley, 1991 : 31).

¹⁷² F. Coulmas (1989 : 124).

language itself. At the same time, the striking structural differences between Chinese and Japanese meant that many of the devices which were slowly evolved for reading Chinese as if it were Japanese produced structures and constructions which were not really Japanese, in the sense that they consisted of patterns that would never have occurred without the outside stimulus of their Chinese models. The next result was a circular process of borrowing and mutual enrichment which is perhaps unique in linguistic history”.

R.A. Miller (1967: 112-113)

La pràctica del *kanbun kundoku* jugarà, tant com a eina per a la lectura japonesa dels texts xinesos, com a llenguatge escrit, un paper crucial en la formació de la cultura japonesa, comparable a la posició del llatí al món occidental fins a les acaballes del segle XVII, com a llengua de la ciència, la religió i l’alta literatura. És gracies a aquesta “nativització” del xinès clàssic que els sinogrames van poder esdevenir una mena de *lingua franca* entre llengües molt diferents en l’univers cultural “asiàtic”. D’aquest mode, des dels inicis de l’escriptura a Japó als segles IV i V fins ben entrat el segle XX els desenvolupaments filosòfics, teòrics, històrics i literaris consignats i transmesos en els texts *kanbun* enriquiran l’univers intel·lectual japonès. A l’època Meiji la pràctica del *kanbun kundoku*, incorporada a l’educació superior durant el període Edo¹⁷³, s’estandarditzarà¹⁷⁴ i passarà a formar part del currículum escolar¹⁷⁵ fins a

¹⁷³ Període Edo (1603-1867).

¹⁷⁴ “The reading kambun became standardized only in the nineteenth century, and many variations may still be found. Japanese scholars of the Nara and early Heian periods, many of whom had studied in T’ang China, translated Chinese more or less freely [...] From roughly the ninth century until about the end of twelfth century, intercourse between Japan and China practically stopped. When the Gozan Zen scholars came to Japan from China after this long interval, classical Chinese was no longer a living language, and the Japanese readings became extremely literal and mechanical. At this time were introduced the principles that as far as possible every character in the Chinese should be represented by something in the Japanese rendering; and that a given Chinese character should as far as possible always be read in the same way. The current standard kambun style was evolved during the Tokugawa period, but contains elements from as far back as the Nara period. Thus a number of ancient Japanese words and constructions which have disappeared from ordinary Japanese survive in a kind of fossilized form in the kambun style. The kambun style has also contributed to the Japanese language many modes of expression which were not originally Japanese, but which were evolved specifically to render or imitate Chinese expressions” E.S. Crawcour (1965 : i-ii).

¹⁷⁵ En relació a aquest tema “This may indicate in a small way Japan’s growing consciousness of a larger world; for it was precisely at this time, in the first decade following the Meiji Restoration, that the Japanese had to take seriously the existence of Western languages and

l'actualitat, quan segueix constituint una matèria d'estudi en el sistema educatiu japonès¹⁷⁶.

Les tècniques d'interpretació dels texts *kanbun* possibilitaren el desenvolupament dels primers intents de consignar el japonès mitjançant l'articulació d'anotacions fonètiques i gràfiques en la "lectura escrita" de les composicions xineses. Una pràctica de lectura i escriptura que s'estén des dels inicis mateixos de l'escriptura a Japó fins ben entrat el segle passat constituiria ja de per sí un objecte d'interès sensible en qualsevol exposició sobre el sistema d'escriptura japonès. Però en aquest cas, la pràctica del *kanbun kundoku* manté una estreta relació amb l'objecte d'estudi, atès que constitueix la primera evidència de l'aplicació d'una escriptura fonètica. El seu anàlisi ens inscriu en un comentari fascinant sobre l'encontre històric entre la tradició oral japonesa i la cultura lletrada xinesa, que reverbera encara en el sistema d'escriptura japonès. Com assenyala Wm.C. Hannas:

"One cannot help wondering to what extent the complexity involved in making a Chinese text interpretable as Japanese prepared the Japanese people psychologically for the intricate of their own present-day writing system".

Wm.C. Hannas (1997: 35)

4.2.2. El *Kojiki* i el *Nihon shoki*

Durant el segle V i VI la incidència de l'escriptura serà encara força limitada i la transmissió del coneixement se seguirà articulant a través de les institucions i els mecanismes característics de la societat oral. En torn el segle VII s'inicia ja, en paral·lel a l'increment de la influència cultural xinesa, un canvi en aquesta situació que farà esdevenir l'escriptura un element fonamental en els àmbits del govern, l'administració i el ritual religiós. En aquest període, l'existència d'una classe burocràtica integrada per les elits lletrades de funcionaris i escribes farà possible la Reforma Taika (645-649) que establirà el primer pas en la formació d'un estat centralitzat seguint el model de

literatures and to view their own language as well as classical Chinese in comparison with them" (R.L. Backus, 1983 : 124).

¹⁷⁶ Avui en dia s'ensenya als instituts de secundària inferior (*chûgakkô* 中学校) i superior (*kôtôgakkô* 高等学校 o *kôkô* 高校).

l'administració xinesa. Així mateix, es constituirà una institució com el Daigakuryō¹⁷⁷, concebuda per a la instrucció dels futurs funcionaris del govern, es portarà a terme un primer cens de població (entre el 670 i 690), i es compilarà el codi legal *Asuka Kiyomigahara* (飛鳥浄御原宮, 689) basat en els codis de justícia Tang. En aquest mateix context, l'inici del segle següent veurà completat el voluminós codi legal *Taihō* (702)¹⁷⁸, un compendi de lleis civils i penals inspirades també en el sistema xinès¹⁷⁹.

Així mateix l'expansió del budisme, que trobà en la figura intel·lectual i política del príncep Shōtoku (574-622) un dels seus grans apologetes¹⁸⁰, constituirà també un factor fonamental en la difusió de la influència de l'escriptura durant aquesta època. En el període Nara, la creixent demanda de còpies de *sutres* budistes que arribaven a Japó en versió xinesa comportà la creació dels Shakyōjo (727) gabinets especials per a la seva producció, establerts a mode de *scriptoria* en molts temples¹⁸¹. Per bé que les tècniques d'impressió inventades a Xina van ser conegudes i segurament emprades al Japó des dels inicis mateixos de l'escriptura, el valor místic de l'exercici manual de la còpia implicà que gairebé totes les reproduccions de *sutres* budistes fossin texts manuscrits. Així mateix, d'aquest període de les acaballes del segle VII i inicis del segle VIII ens han arribat també un gran nombre de tauletes *mokkan*¹⁸² emprades principalment com a etiquetes, rebuts, registres contables i suports per a l'exercici de l'escriptura.

En el segle VIII es compilaran ja les dues primeres grans obres de la literatura japonesa, el *Kojiki* (古事記) (712) i el *Nihon shoki* (720). Aquestes obres constitueixen encara composicions a cavall entre les formes orals de transmissió del coneixement i el registre escrit. En un tret propi de la tradició d'una societat oral, l'encarregat de compilar les cròniques recollides al *Kojiki* serà escollit per la seva prodigiosa

¹⁷⁷ 大学寮, aquesta institució, sovint traduïda com "universitat", va ser establerta sota el regnat de l'emperador Tenchi (661-672) a partir del model xinès. El seu currículum comprenia l'estudi de texts confucians com els *Lun Yu* i el *Xiao Jing* (Llibre de la pietat filial).

¹⁷⁸ 大宝[律令] del 702, segon any de l'era Taihō.

¹⁷⁹ D'aquest Codi ens han arribat únicament testimonis indirectes i parcials.

¹⁸⁰ El *Sangyō Gisho* (Comentaris de tres sutres) escrits durant les primeres tres dècades del segle VII i atribuïts a la persona del príncep Shōtoku, és pres com el text més antic compilat a Japó.

¹⁸¹ Un nombre de vint i tres durant el període Nara segons D.Chibbett (1977 : 22-23).

¹⁸² D'un gran nombre d'indrets, entre aquests de Fujiwara, al nord de la regió d'Asuka (Nara) seu de la capital del 694 al 710. En aquestes tauletes observem ja que a finals del segle VII noms comuns i partícules eren ocasionalment escrits en ortografia fonètica a partir de sinogrames.

memòria, i així com -en un criteri eminentment lletrat- per la seva habilitat en el reorganament dels texts xinesos en la seva lectura japonesa¹⁸³. En aquest sentit, la capacitat per a recordar l'escoltat, per a recitar el vist, és a dir per a evocar el relat oral i desxifrar el significat d'un text xinès, seran determinats a l'hora de consignar al funcionari de la cort Hieda no Are les tasques d'escriptura d'aquesta obra.

El temps passarà, el regnat de l'emperador Tenmu¹⁸⁴ serà succeït pel de l'emperadriu Genmei¹⁸⁵, i finalment serà l'estudiós Ô no Yasumaro qui portarà a terme la redacció d'aquest llibre concebut per a esdevenir la narració única i definitiva de la història nacional. Yasumaro esmenta en el prefaci les vicissituds implicades en la seva redacció així com les dificultats del procés de compilació de les cròniques¹⁸⁶, la majoria procedents de la tradició oral autòctona, però entre les que també s'inclouen texts en xinès que requerien d'una descodificació japonesa. En relació a això, la metàfora d'identificar amb el “cor” el contingut japonès, i amb la “paraula” la forma xinesa, es prefigura ja en alguns passatges d'aquest text, en el que esdevindrà un autèntic lloc comú de la reflexió estètica i intel·lectual de la societat Heian, la dissociació entre el significat japonès, l'emoció profunda i estructural del *kokoro* (心 “cor”), i l'expressió xinesa, extrínseca i superficial de la *kotoba* (言葉), la frase, la paraula. En relació a aquest tema C. Seeley (1991) assenyala :

“In the *Kojiki* preface Hieda no Are is noted as having ‘learned’ certain source documents, which were to put into a new written form as the *Kojiki* itself by the courtier and scholar Ô no Yasumaro (?-723). The possible meanings of the term translated here as ‘learn’ would appear to be either that Are learned the text by heart, or learned to render them on sight as Japanese by mentally rearranging characters as necessary, supplying additional elements needed in the Japanese rendering, and so on. In view of the extent to which writing was already established at that period, the latter alternative seems the more likely [...] The original term in the *Kojiki* preface at this point is represented by two characters meaning ‘recite’ and ‘learn’ respectively, and this fact might be taken as suggesting that the intended meaning is ‘learn by heart’, rather than learning to read at sight. While former is a possible translation, it

¹⁸³ C. Seeley (1991 : 41-42)

¹⁸⁴ Regnat del 672-686.

¹⁸⁵ Regnat del 707-715.

¹⁸⁶ Al prefaci del *Kojiki* se citen les obres *Teiki* (*Memorial Imperial*) i *Kuji* (*Sentences antiques*) com les fons compilades (C. Seeley, 1991 : 42).

is purely literal rendering, and it should be appreciated that composing in the Chinese style involved stylistic considerations which mean that a strictly literal interpretation of the text is not always the most appropriate”

C. Seeley (1991: 43)

Yasumaro ens llega en el “Prefaci” del *Kojiki* un valuós comentari sobre les dificultats trobades en el procés d’adaptar l’escriptura xinesa a la representació del japonès. Considerada l’opció d’escriure l’obra sols mitjançant l’ús fonètic de certs caràcters, el seu autor refusarà la idea per l’extensió que hauria cobrat el text. Així, en el que Lone Takeuchi (1999:9) no dubta en qualificar “the hour of destiny for Japanese script”, Yasumaro optarà per escriure l’obra en una ortografia que predominantment logogràfica, emprarà també la notació fonètica a partir de l’ús fonètic de certs caràcters, en una escriptura *rebus*. És a dir, en l’estil d’escriptura de la tradició literària del *kanbun*¹⁸⁷ que donarà lloc al sistema híbrid de l’escriptura japonesa. Yasumaro emprarà d’un mode simultani, curosa i deliberadament¹⁸⁸, tres estils d’escriptura diferents. Escriurà el “Prefaci” en estil xinès, com a text adreçat a l’emperador; el text principal en estil híbrid, predominantment logogràfic, per la brevetat i la lucidesa que permetia reproduir; i finalment la notació fonètica serà emprada per a la transcripció de les cançons escrites en “estil japonès”, un format que reflecteix clarament la seva natura oral¹⁸⁹.

“Hereupon, regretting the errors in the old words, and wishing to correct the misstatements in the former chronicles, She¹⁹⁰, on the eighteenth day of the ninth month of the fourth year of Wa-do¹⁹¹, commanded me Yasumaro to select and record the old words learnt by heart by Hiyeda no Are according to the Imperial Decree, and dutifully to lift them up to Her.

In relevant obedience to the contents of the Decree, I have made a careful choice.

But in high antiquity both speech and thought were so simple, that it would be

¹⁸⁷ En aquest sentit s’exposa a l’argumentació de L. Takeuchi (1999 : 9).

¹⁸⁸ Per bé que B.H.Chamberlain (1882) escriu en la seva traducció “written neither ideographically nor phonetically, but in a completely arbitrary manner, the result of a freak of usage” B.H. Chamberlain (1993 : 13).

¹⁸⁹ “A format which clearly reflects their nature as oral material” (C. Seeley, 1991 : 45).

¹⁹⁰ L’emperadriu Genmei.

¹⁹¹ El 3 de novembre del 711.

difficult to arrange phrases and compose periods in the characters¹⁹². To relate everything in an ideographic¹⁹³ transcription would entail an inadequate expression of the meaning; to write altogether according to the phonetic method would make the story of events unduly lengthy. For this reason have I sometimes in the same sentence used the phonetic and ideographic systems conjointly, and have sometimes in one matter used the ideographic record exclusively. Moreover where the drift of the words was obscure, I have by comments elucidated their signification; but need it be said that I have nowhere commented on what was easy? Again, in such cases as calling the surname 日下 *Kusaka*, and the personal name writing with the character of *Tarashi*, I have followed usage without alteration”

The Kojiki. Records of Ancient Matters (pàg.4-5). Traducció de B.H. Chamberlain (1882) Rutland, Vermont, Tokyo: Charles E.Tuttle Co. (1993).

D'aquest mode en el *Kojiki* ens trobem davant d'una ortografia que predominantment logogràfica emprà extensivament la notació fonètica en l'escriptura dels noms i les partícules, i en menor mesura en la representació dels pronoms i les desinències verbals i adjectives. El mateix Yasumaro aclareix en el prefaci els criteris d'escriptura emprats. En aquest sentit, optà per l'escriptura logogràfica quan trobà possible representar acuradament la llengua sols mitjançant sinogrames, d'igual mode en aquells casos en els que això no resultà possible, portà a terme un ús fonètic dels caràcters xinesos a partir del seu so japonès. Davant les excepcions, i a fi i efecte de facilitar el procés de lectura, Yasumaro intercala en el text anotacions precisant quan cal fer una lectura *on* d'un caràcter o d'una seqüència de grafies, enlloc de la lectura *kun* esperada¹⁹⁴.

¹⁹² Des del prisma evolucionista del context intel·lectual de l'època B.H. Chamberlain (1899) situa la causa d'aquesta dificultat en la “simplicitat de l'expressió i el pensament oral”: “The simplicity of speech and thought in Early Japan renders it too hard a task to rearrange the old documents committed to memory by Are in such a manner as to make the conform to the rules of Chinese style” B.H. Chamberlain (1899 : 13).

¹⁹³ Opto per aquesta traducció atès el seu valor indiscutible com a testimoni històric. B.H. Chamberlain (1850-1935) fou un pioner dels estudis japonesos a les acaballes del segle XIX. En la seva traducció del *Kojiki* la utilització de la noció d'*ideograma* respon doncs a la caracterització del sistema d'escriptura xinès pròpia del moment en que portà a terme aquesta versió anglesa per a The Asiatic Society of Japan.

¹⁹⁴ C. Seeley (1991 : 44-45).

“The *Kojiki* was an experiment, an odd and fascinating one never repeated in quite the same way, though its tension between the Chinese and Japanese languages remained a formative dynamic in the evolution of writing styles in Japan. It has been suggested that the motivation for its compilation was essentially an internal matter – an attempt to straighten out for the Japanese themselves the tangled and conflicting claims to divine or other prestigious ancestry of various noble clans – whereas the *Nihon shoki* was intended to be an ‘official’ history to show to foreigners (hence written in respectable Chinese) and to point with pride”.

E.A. Cranston a D.M. Brown (ed.) (1993: 459)

Sols vuit anys després d’haver-se completat el *Kojiki* veurà la llum el *Nihon shoki* (日本書紀)¹⁹⁵. Una obra compilada amb el propòsit apologetic de mostrar a Xina i la resta de nacions les grans epopeies de la història japonesa. El domini d’una eina tan poderosa com l’escriptura es vol fer evident en aquesta obra que intentarà situar simbòlicament el país de Yamato en una posició d’igualtat cultural amb el gran imperi del centre. En aquest sentit, el *Nihon shoki* seguirà en l’escriptura el model dels texts històrics xinesos, observant els seus patrons compositius llevat de breus parts en les que l’estil híbrid i la notació fonètica, com en el cas de les cançons, esdevindrà necessària. A l’igual que en el *Kojiki*, aquestes seran transcrites fonèticament a partir d’un ús *on* de certs sinogrames¹⁹⁶. Tanmateix mentre en l’obra precedent l’escrupolositat de Yasumaro implicà que una síl·laba fos representada mitjançant una única grafia, el *Nihongi* presenta una diversitat gràfica considerable, que complica la lectura d’aquestes composicions líriques.

Per bé que tant el *Kojiki* com el *Nihon shoki* podien haver estat escrits sols en fonogrames encara no havia arribat el moment de l’escriptura fonètica que tot just començarà a ser una realitat, capriciosa i arbitrària, durant el segle següent a partir de l’escriptura *man’yōgana* (万葉仮名). Com assenyala L. Takeuchi (1999) en un argument coincident amb l’exposició de J. Goody i I. Watt (1963) “perhaps the forces of the Chinese cultural paradigm and of the vested interest that the already large

¹⁹⁵ També anomenat *Nihongi*.

¹⁹⁶ En tant en el *Kojiki* aquestes lectures *on* responen a l’estàndard de pronunciació *go’on* en el *Nihon shoki* ja trobem reflectit l’estàndard *kan’on* del nou dialecte xinès de prestigi.

consolidated bureaucracy had in the old system were too strong” (L. Takeuchi, 1999: 9). En aquest sentit, en la seva edició del *Nihon shoki* (1896) W.G. Aston escriu:

“Both the *Kojiki* and the *Nihongi* present to the eye a series of Chinese characters. A closer examination, however, reveals a marked difference in the way in which they are used by the respective authors. In the *Kojiki*, which was taken down from the mouth of a Japanese by a man with some tincture of Chinese learning, the Chinese construction is every now and then interrupted or rather helped out by Japanese words written phonetically, the result being a very curious style wholly devoid of literary qualities. It is in fact possible to restore throughout the original Japanese words used by Hiye no Are with a fair degree of probability, and this has actually been done by Motoöri in his great edition of the work known as the *Kojikiden*. This feature gives the *Kojiki* a far greater philological interest than the *Nihongi*. The latter is composed almost wholly in the Chinese language, the chief exception being the poems, for which it was necessary to use the Chinese characters with a phonetic value so as to give the actual words and not simply the sense, as is the case when they are employed as ideographs. The proper names in both works are naturally Japanese”.

W.G. Aston (1993: xix-xx)

Així doncs, malgrat aquestes primeres realitzacions literàries, no serà fins el desenvolupament de l'escriptura *man'yōgana*¹⁹⁷ en l'antologia poètica del *Man'yōshū* (万葉集[萬葉集] *circa* 759) que s'aplicarà de forma extensiva el principi *rebus* en l'escriptura del japonès. Aquesta escriptura relegarà irreversiblement a un segon pla els mecanismes tradicionals de la transmissió oral del coneixement. Les grafies encara sense simplificar del *man'yōgana* constituïran així el grau zero en l'adaptació dels sinogrames a l'escriptura fonètica del japonès. D'aquest mode, la lectura escrita de certs caràcters sumada a la necessitat de representar gràficament els elements propis de la gramàtica japonesa comportarà a partir del segle IX el desenvolupament dels sil·labaris del *kana*.

¹⁹⁷–*gana* derivat del mot *kana* < *kanna* < *karina*.

“A celebrated anthology entitled 萬葉集 ‘Man-yo-shu’, or ‘Collection of a Myriad Leaves’, dating from A.D.756, enables us to trace the steps of the process. The earliest poems in this collection are written in a sort of bastard prose, whose exact reading has to be guessed at. Here and there, a character which makes no sense in the context must be taken phonetically, but not necessarily as the reading of a single syllable; for the analysis of the language into simple syllable, like the *a*, *ka*, *sa*, *ta*, etc., of the modern *Kana*, had not yet been made”.

B.H. Chamberlain (1899: 186)

4.2.3. L’escritura *man’yōgana*

És en els vint volums de la compilació poètica¹⁹⁸ del *Man’yōshū* on podem observar realment l’aplicació extensiva del principi fonètic en l’escritura del japonès. A partir d’aquesta obra l’ús fonètic de certs sinogrames prendrà entitat d’escritura, prefigurant els fonogrames dels sil·labaris moderns. La intricada ortografia del *Man’yōshū* responsable en gran part de l’enfosquiment de la seva lectura durant segles, ens confirma que no es tractà pas d’una aplicació fàcil. Els 4500 poemes d’aquesta antologia reflecteixen l’estructura compositiva del japonès en un estil híbrid d’escritura articulat a partir de l’ús semàntic¹⁹⁹ i fonètic dels caràcters xinesos. Tres models d’escritura diferents esdevenen presents a les seves pàgines: escritura sols logogràfica, en uns pocs poemes que requereixen que el lector supleixi mentalment l’absència de partícules i afixes; escritura sols fonètica, força extensivament representada; i escritura logo-fonètica, l’estil més emprat. És en virtut d’aquest darrer estil d’escritura que el *Man’yōshū* ha estat considerat el precedent clàssic del sistema d’escritura híbrid o mixt, logo-sil·làbic, del japonès modern.

¹⁹⁸ El *Man’yōshū* recull poemes del segle V fins al segle VIII. En aquests sentit, H. Aoki (1983) assenyala “most attempts to write Japanese prior to the Heian period (794-1185) fall into the category of *man’yōgana*” (H. Aoki, 1983 : 131).

¹⁹⁹ “In describing the orthography of the *Man’yōshū*, the use of phonograms and derived writings tends to occupy the limelight, but it is important to note that logograms also are used extensively –more so, in fact, than phonograms or derived writings- in the poems of this anthology as a whole” (C. Seeley, 1991 : 49).

Derivat del títol d'aquest recull poètic i del mot *kana*²⁰⁰, l'ús fonètic d'un conjunt de caràcters xinesos rebrà el nom d'escriptura *man'yôgana*. Amb aquest terme fem referència doncs a les grafies xineses no simplificades emprades fonèticament en les composicions escrites del període Heian²⁰¹. En aquest sentit podem caracteritzar l'escriptura *manyôgana* com un sistema cenèmic²⁰², és a dir, com un sistema de registre d'informació fonètica que empra d'un mode instrumental l'escriptura xinesa. A partir de desvincular-ne els significats que els hi són associats, el *man'yôgana* estableix així un ús merament fonètic d'un conjunt de logogrames que fa esdevenir fonogrames. És a dir, articula una representació alternativa a la dimensió semàntica de l'escriptura logogràfica, arraconant el nivell del significat en favor de la transcripció fonètica de la llengua. És a partir d'aquest ús metonímic de certs caràcters -en el que la grafia és presa sols com la representació gràfica d'un so- que el *man'yôgana* es pot desenvolupar com un sistema d'escriptura fonètic. En aquest sistema, encara arbitrari i força irregular, els caràcters usats fonèticament responen en el nivell del so als dos patrons d'escriptura possibles, l'*ongana* (音仮名)²⁰³ i el *kungana* (訓仮名)²⁰⁴, fet que unit a la manca d'indicacions sobre l'ús semàntic o fonètic que es porta a terme, complica i emmascara la lectura del text.

²⁰⁰ Sir George Sampson (1928) sostenia que el mot *kana* derivava dels primers dos elements d'un sil·labari que s'iniciaria amb les síl·labes ka-na-ta-ra, que els coreans usaven abans de la invenció del *hangûl*, . Segons aquesta interpretació *kana* seria un mot amb un sentit paral·lel al terme *alfabet*. (Citat a G.Sampson, 1997: 253; S. Ikeda a Buckley, S. (ed.) (2002) *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, London & Nova York: Routledge). Tanmateix, tradicionalment s'ha considerat el mot *kana* derivat de la forma *kari-* “temporal, no oficial, irregular”, i del verb *kari-ru* (“manllevar”) -*na* (“nom, signe”). Així ho interpreta H.Aoki (1983) a l'assenyalar com la paraula *karina* o *kana* hauria sorgit de la contraposició amb el mot *mana* (“escriptura real o regular”) referida a l'ús dels caràcters xinesos com unitats de significat, conformant una expressió “of the feeling that the use of Chinese characters not for their meaning but for their pronunciation was ‘not regular’” (H. Aoki, 1983: 131). Aquest mateixa etimologia es troba en Wm.C. Hannas (1997) “Lit. ‘borrowed name’, from *kari na>kanna>kana>-gana*” (Wm.C. Hannas, 1997:37). En aquest sentit, B.H.Chamberlain escriu el 1899 “The word *Kana* means literally ‘borrowed names’. As usually explained, it alludes to the ‘borrowing’ for phonetic purposes, of characters properly ideographic. The term *Mana*, ‘true names’, has been sometimes applied by contrast to the latter” (B.H. Chamberlain, 1899: 193).

²⁰¹ Període Heian (794-1185).

²⁰² Derivat del grec *kenos* “buit”, “cenèmic system” és una noció emprada per F. Coulmas (1989) seguint l'exposició de Haas (1983) per a descriure l'escriptura conformada a partir del buidat semàntic de certs signes en el seu ús com a fonogrames (F.Coulmas, 1989 : 124).

²⁰³ També coneguda com *jiongana*. Els fonogrames *on* són els més comuns en aquesta obra.

²⁰⁴ També conegut com *jikungana*.

En el *kungana* els caràcters s'empraven en base al so del seu equivalent semàntic japonès. D'aquest mode el caràcter de *ha(ru)* 張 (“estirar”) permetia escriure *haru* “primavera”; el de *su* 酢 (“vinagre”) s'emprava en l'escriptura de *sugata* (“forma”); el d'*ashi* 足 (“cama”) servia per a escriure la lletra *a*, tal com la pronunciació del caràcter *niwa* 庭 permetia escriure el complex de partícules “*ni wa*” (には) prescindint del seu significat (“jardí”) En l'*ongana* es procedia del mateix mode, però a partir de la imitació japonesa del so del morfema xinès representat en el caràcter; per exemple *t'ien* 天 s'emprava en l'escriptura de *te*; *ku* 久 i 母 *mo* en la representació del mot “núvol”²⁰⁵; *a* 阿²⁰⁶ servia per a escriure el so *a*, en una escriptura capriciosa i arbitrària que trobaria en la figura estilística de l'*ateji* (当て字) així com en les juguesques humorístiques de la composició *gisho* (戯書) una expressió literària d'un marcat esteticisme. En aquest sentit, en el *manyôgana* no existeix encara la correspondència unívoca entre síl·laba i grafia que sols arribaria amb el desenvolupament del *kana*²⁰⁷.

Com he assenyalat al parlar dels texts *kanbun* l'escriptura *man'yôgana* sorgeix com a resposta a la necessitat de representar els elements gramaticals del japonès que aliens a la lingüística del xinès no comptaven amb una representació gràfica. Establerts els seus principis com tècnica de registre res no impedia d'escriure un mot logogràficament, a partir del sinograma més proper al significat del mot a representar, o fonèticament, en escriptura *man'yôgana*²⁰⁸. En aquest sentit, una pàgina d'escriptura japonesa s'integrava per caràcters xinesos, alguns en un ús semàntic, d'altres en un ús fonètic, en un sistema que permetia la coexistència d'ambdues tècniques sense precisar quin tipus de lectura s'havia d'articular en cada cas. L'absència d'indicacions que permetessin aclarir si un

²⁰⁵ Enlloc de la seva representació semàntica 雲.

²⁰⁶ De la simplificació i aïllament d'una part d'aquest logograma derivarà la grafia ㇶ del *katakana*.

²⁰⁷ Cal assenyalar també que les grafies del *man'yôgana* no reflecteixen una fonologia única pròpia d'un període i una zona geogràfica delimitada. Els primers encontres dels japonesos amb la cultura xinesa foren suficients com per deixar en el sistema fonològic del *man'yôgana* trets de pronunciació del període dels Tres Regnes. Tanmateix, en línies generals el sistema de pronunciació xinès subjacent als primers usos fonètics dels caràcters a Japó fou el que seguí al període xinès de les Sis Dinasties, basat en les característiques fonològiques del xinès parlat a les regions del nord a les acaballes del segle VI.

²⁰⁸ F. Coulmas (1989).

caràcter havia de ser llegit a partir de la seva interpretació logogràfica o fonètica converteixen l'escriptura del *Man'yōshū* en un enrevessat exercici d'interpretació²⁰⁹.

Així mateix, tot sovint els autors dels poemes recollits en aquesta compilació van obviar l'escriptura dels elements lèxics que trobaven difícils de representar gràficament, o senzillament consideraven poc importants, deixant-los a la suposició contextual del lector²¹⁰. La suma de tots aquests elements converteix la lectura de certs passatges del *Man'yōshū* en una tasca de gran complexitat, sols possible als experts²¹¹.

“Ironically enough, the orthographic complexity in which some of the *Man'yōshū* poets took such delight seems to have been one of the factors which led to the poems in that anthology becoming virtually unintelligible to readers within the space of about two hundred years”

C. Seeley (1991: 53)

Aquesta pluralitat d'autors implicats en l'antologia poètica del *Man'yōshū* ha estat assenyalada també com una de les causes de l'embrollament de la seva escriptura. Així mateix les convencions estilístiques del propi gènere, comporten un gust estètic per les figures ortogràfiques complexes en la composició poètica, en un exercici d'intensificació literària del text. És en relació a aquest element que podem considerar un darrer ús dels sinogrames en l'escriptura *man'yōgana*, un tipus d'escriptura juguesca, l'escriptura *gisho*²¹², una escriptura jeroglífica basada en l'articulació de certs caràcters en jocs acústics i semàntics. Alguns exemples em permetran il·lustrar aquest punt. La representació de l'onomatopeia *biung* mitjançant els caràcters de *hachi* 蜂 (“abella”) i *oto* 音 (“so”): 蜂音 “el so d'una abella”; l'escriptura de la síl·laba “mu” com 牛鳴 (*ushi* 牛 “vaca” i *na-ku* 鳴 “so d'animal”) “el so de la vaca”; o de la lletra “i” com 馬鳴 (*uma* 馬 “cavall” i *na-ku* 鳴 “so d'animal”) “el so del cavall”.

²⁰⁹ En el que cal considerar també els usos fonètics de les pronunciacions de l'època.

²¹⁰ Recordem novament l'exercici de transliteració desenvolupat per R.A. Miller (1967).

²¹¹ Tant com pels lectors del xinès, que poden reconèixer els caràcters del *man'yōgana*, però evidentment desconeixen el seu sentit basat en l'ús fonètic del japonès de l'època.

²¹² L'escriptura *gisho* o *tawamuregaki* és menys comuna. Implica entre altres elements el recurs onomatopèic. R.A. Miller (1967: 99), H. Aoki (1983: 132) i C. Seeley (1991: 190) exposen il·lustrativament aquesta qüestió.

Aquests jocs d'escriptura, jocs acústics i visuals articulats entre so i grafia, troben un exemple clàssic en la composició 山上復有山 (lit. “al cim d’una muntanya hi ha una altra muntanya”) al poema número 1787 del *Man’yôshû*, i que s’empra per a expressar el verb “sortir” enloc del seu caràcter arrel 出. Si ens hi fixem, la forma gràfica del caràcter 出 és força similar a la que tindrien dues grafies 山 (“muntanya”) si les situéssim “una al cim de l’altra”²¹³. D’aquest mode l’autor empra amb una marcada voluntat juguesca l’escriptura *man’yôgana*. Aquestes figures estilístiques integren també la pràctica lletrada del *ateji*²¹⁴ present encara en un conjunt de caràcters amb lectures irregulars en l’escriptura japonesa contemporània. Amb la pràctica de l’*ateji* fem referència a una àmplia varietat de diferents tipus d’escriptura *rebus*²¹⁵ amb un comú denominador, les coincidències fortuïtes en el so o el sentit de certs morfemes sense relació entre el xinès i el japonès o en el mateix japonès. Podem escriure així el mot *hiniku* “sarcasme” mitjançant els caràcters de 皮 *hi* (“pell”) i 肉 *niku* (“carn”)²¹⁶. Els caràcters de “matí” *asa* 朝 i de *karasu* 烏 “corb”, serviren per a escriure “sol del matí” en base a la lectura irregular *asa hi*. Mitjançant aquesta pràctica a finals del segle XIX s’escriurién logogràficament alguns dels estrangerismes que penetraven massivament la panòpia lèxica del japonès.

L’articulació creativa i plàstica dels caràcters xinesos mitjançant dos usos d’escriptura diferents, semàntic i fonètic, a partir de dos tipus de lectures, *on* i *kun*, unida a formes estilístiques juguesques, dotaven al sistema d’escriptura *man’yôgana* de molt poca predictibilitat²¹⁷. A aquesta situació cal sumar a més les preferències compositives de cada autor, l’espai disponible per al registre i sobretot les

²¹³ Aquest tipus d’escriptura és emprada d’un mode freqüent. “The character 金, for instance, meaning ‘metal’, is commonly used in the *Man’yôshû* and later texts as a logogram for Japanese *kaze* ‘metal’, and the character 風 ‘wind’ is similarly used for Japanese *kaze* (id.); these two characters appear to be used together in poem 1700 not for *kanekaze*, which would make no sense, but for *akikaze* ‘autumn wind’. The rationale for this reading is that in literary Chinese 金風, *jin feng* has the sense ‘autumn wind’ because of certain correspondences involving the Five Elements (Ch.: *wu shing*) in ancient Chinese philosophy and science” (C. Seeley, 1991 : 51).

²¹⁴ És l’aplicació del principi *rebus* en l’escriptura.

²¹⁵ Basada en el principi *rebus*, l’ús fonètic de certs caràcters desvinculats del seu contingut semàntic. L’aplicació d’aquest principi permeté l’escriptura de conceptes de difícil representació gràfica.

²¹⁶ Aquest mot s’escriu d’un mode comú *iyami* 厭味.

²¹⁷ G. Sampson (1997 : 254).

consideracions de tipus estètic, en relació a les quals R.A. Miller assenyala “there is ample evidence that the early Japanese scribes took considerable pleasure in the possibilities for elegant graphic variation which the script afforded them” (R.A. Miller, 1967: 98).

De fet, la mateixa emfatització del so en detriment del significat d'un logograma, no deixa de ser una recurs imaginatiu i amb un marcat component lúdic, fruit de l'escriptura entesa com joc, del seu ús com instrument modulable, adaptable a les preferències de l'escriptor. Segons R.A. Miller (1967) hem de cercar les causes d'aquesta concepció de la pràctica de l'escriptura -implicada en el desenvolupament posterior dels dispositius fonètics del *kana*- en l'ociositat de les classes lletrades de la societat Heian. Durant bona part del període històric en el que es desenvolupà el procés d'adaptació de l'escriptura xinesa a la representació del japonès i fins l'endegament de l'“occidentalització” al segle XIX, la societat japonesa es caracteritzà per l'existència d'una classe aristocràtica els membres de la qual, mancats de poder polític i “fins i tot, d'ocupacions serioses”²¹⁸, distingien la seva existència social en base a la definició i producció de normes culturals, de certs modes de vida civilitzats. En aquest sentit G. Sampson (1985) estableix un paral·lelisme, tan agosarat com il·lustratiu, entre aquesta classe aristocràtica i la França de l'*Ancien Régime*. Per a aquest autor²¹⁹, com a resultat d'aquesta ociositat, el sistema d'escriptura japonès esdevindria una pràctica intel·lectual exquisida i refinada, patrimoni del divertiment d'una elit lletrada, situant-se en una posició diametralment oposada al que hauria estat un sistema de registre funcional i senzill²²⁰.

“Hence they tend to be even more than a normal burden on the memory and the patience of the reader. Many of these rebus-writings as used in early text are eloquent testimony to the enormous leisure enjoyed by the Japanese upper classes at the time. That tiny segment of the population that was at all concerned with reading and writing had in fact little if anything else to do with its time, and so quite naturally it delighted in any device that would make process as time-consuming as possible [...] This particular kind of puzzle soon fell into disuse, but a considerable number of other somewhat less obscure *ateji* writings remained standard in the

²¹⁸ R.A. Miller (1967).

²¹⁹ R.A. Miller (1967), G. Sampson (1985), Wm.C. Hannas (1997).

²²⁰ Segons l'anàlisi de R.A. Miller (1967) i G. Sampson (1985).

orthography down to the end of World War II²²¹ [...] By the modern times, however, the problem had become so complex that as one commentator said, ‘in a sense, there is no place to stop short of simply not using Chinese characters in writing Japanese at all, because in a sense any use of Chinese characters to write Japanese is simply another variety of *ateji*’.

R.A. Miller (1967: 99)

En aquest sentit, resulta destacable que tot i conformar-se un sistema cada vegada més regular²²² d’escriptura fonètica, les elits lletrades de la societat Heian seguissin “jugant” i esbargint-se, xalant, amb la representació estètica de certes paraules, retorçant l’escriptura en elaborats jocs estilístics. L’aristocràcia japonesa del moment considerava aquests jocs d’escriptura poderosament atractius i suggeridors, tant com per recompensar menystenir la dimensió semàntica dels logogrames en el seu ús fonètic. En aquest sentit, en un nivell oficial, la pràctica d’escriure el japonès “disfressat de xinès”²²³ en la composició de texts *kanbun* seguiria constituint el patró per a la composició culta. Com no podia ser d’un altre mode, les nocions d’*utilitat* i *pràctica* han de ser enteses en funció del context cultural, que en aquest cas històric significa per oposició a les de *belleza* i *gaudi* estètic.

“If we (and the modern Japanese) find it puzzling and annoyingly ambiguous –and it is both of these- we must remember that our present day ideals of rationality and efficiency, and above all our aesthetic tastes, are not those of the ancient scribes. They and their culture were not interested in evolving an easy system, or one that could be written quickly or read simply and unambiguously. Such values and goals were totally absent from ancient Japanese society, and to criticize in such terms the script which it developed is to ignore fundamental differences between our world and seventh-century Japan”.

R.A. Miller (1967: 100)

²²¹ Quan les reformes ortogràfiques del segle XX contemplaren entre d’altres objectius, desallotjar l’*ateji* de l’escriptura.

²²² Tot i considerant l’arbitrarietat en l’ús de fonètic de certes grafies que articula el *man’yōgana*.

²²³ La noció és a Wm.C. Hannas (1997 : 30-34) en la seva exposició del *kanbun*.

El *man'yōgana* resulta d'interès en aquesta exposició atès que constitueix la primera escriptura fonètica del japonès, articulada en base a l'intent d'adaptar els sinogrames en la plena representació gràfica d'aquesta llengua. Podem observar en el seu desenvolupament les primeres passes del que esdevindrà a partir del segle IX el conjunt fonètic del sistema sil·làbic del *kana*. Si convenim que els signes del *man'yōgana* van ser desenvolupats per a la representació dels elements lingüístics japonesos que no comptaven amb expressió gràfica en l'escriptura xinesa, haurem d'acceptar que mai van estar destinats a substituir els logogrames sinó a complementar-los. Aquest és un dels motius que explicaria el desenvolupament del sistema híbrid del japonès modern. En aquest sentit, fou un desenvolupament força lògic que les paraules es continuessin escrivint en caràcters, reservant l'escriptura fonètica a la representació dels elements gramaticals i les funcions sintàctiques de la llengua.

Com abans exposava, el caràcter “monosil·làbic” de la llengua xinesa troba una representació gràfica ajustada en la correspondència entre caràcters d'escriptura i morfemes, constituïts per síl·labes ben delimitades des del punt de vista fonològic²²⁴. Simètrica i inversament el japonès, com a llengua polisil·làbica, a l'hora d'escriure's en caràcters xinesos haurà de recorre a l'ús de més d'una grafia per a la representació d'una sola paraula. Reflex d'aquesta situació, l'escriptura fonètica que desenvoluparà el japonès serà també un sistema de tipus sil·làbic. L'explicació d'aquest fet rau en la natura dels seus orígens com a escriptura derivada de l'ús fonètic de certs caràcters xinesos que en origen representaven morfemes coextensius a síl·labes²²⁵. En aquest sentit que les grafies del *man'yōgana* conformessin un sistema sil·làbic d'escriptura en el que cada signe representava una síl·laba -generalment una vocal sola precedida d'una

²²⁴ Com *supra* s'exposa, més que una “llengua monosil·làbica” hauríem de dir que en ella els morfemes són coextensius a les síl·labes. La necessitat de traçar un perfil de l'escriptura japonesa obliga a certes reduccions que fan passar per alt unes poques excepcions en pro de la generalitat, tal com assenyala G.Sampson (1994: 211).

²²⁵ Com *supra* s'exposa l'escriptura xinesa és una sistema logogràfic i no pas fonogràfic. El fet que les unitats d'escriptura siguin coextensives a les síl·labes és en paraules de G. Sampson (1985) “una consecuencia puramente accidental del hecho de que en chino, las unidades mínimas de sentido, o morfemas, suelen tener la extensión de una sílaba. Cuando una determinada sílaba oral en chino representa distintos morfemas homófonos, éstos tendrán distintos grafos que a menudo carecerán de similitudes; por otra parte, un grupo de grafos chinos puede ser muy similar en cuanto a la forma y representar morfemas cuya pronunciación es totalmente distinta” (G. Sampson, 1994: 213-214). El cert és que en els sistemes d'escriptura no fonètics sembla força estranya la idea de que a partir del coneixement de la pronunciació d'una paraula, hom hagi de ser capaç d'escriure-la.

consonat única- i no pas un fonema individual, com en l'escriptura alfabètica, respon a l'adaptació mateixa del sistema d'escriptura xinès. En aquest sentit R.A. Miller (1967) escriu "It was the nature of the script which was borrowed, rather than the structure of the language to which it was now adapted, which determined the syllabic nature of Japanese orthography" (R.A. Miller, 1967: 98). Seguint aquesta argumentació, en la seva implacable crítica a l'escriptura logogràfica, Wm.C. Hannas (1997) escriu :

"In other words, not only did Chinese characters lead to the importation of thousands of phonetically vague words and morphemes; they also helped prevent the emergence of a segment-based orthography [un sistema alfabètic] that would have supported the development of more spoken syllable types, relieving in time much of the language's phonetic monotony. Writing Japanese with Chinese characters thus was not simply a case of inventing convoluted mechanisms so that the two would fit each other; the Japanese language itself was bent out of recognition".

Wm.C. Hannas (1997: 38-39)

Per a Hannas (1997) l'únic bo que podem dir del *kanji* és que "intenta solucionar alguns dels problemes que genera". Però no forma part dels meus objectius resoldre si el desenvolupament del dispositiu sil·làbic del *kana*, derivat de l'ús fonètic d'aquestes primeres grafies del *man'yōgana*, constituí un "pegat" o fou per contra una troballa, sigui com sigui, es tracta d'un procés complex, d'una sinèrgia que implicant llengua i escriptura refereix a un comentari històric sobre el procés de transició d'una tradició oral a la conformació d'una societat lletrada.

Així mateix, atès que l'estructura del japonès clàssic consistia casi exclusivament en seqüències consonant-vocal, el *man'yōgana*, com desenvolupament fonètic, acomodava força satisfactòriament²²⁶ l'escriptura xinesa a la representació del japonès. Si el japonès s'hagués caracteritzat per la presència de complicats *clusters* de consonants i vocals, és més que provable que el *man'yōgana* hagués experimentat altres estratègies fonogràfiques més apropiades a aquesta casuística²²⁷. En aquest sentit podem assenyalar que l'ús dels caràcters per a escriure síl·labes i no d'altres unitats fonètiques,

²²⁶ Llevat de la pluralitat de representacions gràfiques per a una mateixa síl·laba, que sols es veuria reduïda amb el desenvolupament modern del *kana*.

²²⁷ R.A. Miller (1967).

que donarà lloc al *kana* modern, fou la conseqüència lògica del fet que les grafies xineses representen aquest tipus d'unitats lingüístiques. Aquest element resultarà important a l'hora d'escriure en japonès els estrangerismes, *katakanitzats* en l'escriptura, havent d'intercalar certs sons vocàlics, generalment *u*, en les seqüències consonàntiques.

La consideració d'aquest desenvolupament sil·làbic com resultat de l'adaptació del sistema d'escriptura xinès, més que no pas com reflex de l'estructura particular del japonès oral, revela fins a quin punt l'aplicació de l'escriptura xinesa a la representació del japonès constituí un autèntic esforç de torsió interlingüística d'una magnitud que, lluny de permetre'ns descriure'l com un procés d'*adopció* d'una escriptura per un llengua, ens inscriu de ple en l'esforç d'*adaptació* desenvolupat per una llengua i la seva tradició oral en la conformació d'un sistema d'escriptura i d'una cultura lletrada.

En el *man'yōgana*²²⁸ els caràcters xinesos emprats com a signes fonètics per a la representació sil·làbica s'utilitzen encara íntegrament. És a dir, sense les modificacions i simplificacions que trobarem ja al segle següent i que portaran a l'estandardització dels dos dispositius sil·làbics del *kana* modern. Així mateix en l'escriptura *man'yōgana* encara no existeix una identificació unívoca entre síl·laba i signe. Cada grafia xinesa representa una síl·laba del japonès dels segle VIII però aquesta representació s'expressa en una pluralitat gràfica redundant i a efectes pràctics, força incòmoda. En aquest sentit els 88 tipus de síl·labes del japonès de l'època es representen mitjançant 970 caràcters diferents, en el que esdevé una *ratio* de més de deu a ú, en la relació entre caràcter i síl·laba. Així ens trobem, a tall d'exemple, que 40 sinogrames diferents són emprats indistintament per a escriure una mateixa síl·laba, *shi*, així com 32 per a representar la síl·laba *ka*²²⁹.

Com veiem l'escriptura *man'yōgana* utilitzava en la representació fonètica²³⁰ qualsevol grafia la pronunciació de la qual fos a *grosso modo* apropiada. Cal recordar novament aquí les valoracions estètiques que privilegiaven la utilització de caràcters imprevisibles i estranys quan hagués estat possible emprar en d'altres combinacions

²²⁸ Ambdós sistemes, *hiragana* i *katakana* deriven de l'escriptura *man'yōgana*.

²²⁹ Exposen aquestes dades R.A. Miller (1967), H. Aoki (1983), F. Coulmas (1989), C. Seeley (1991), Wm.C. Hannas (1997).

²³⁰ En base a la fonologia del japonès del segle VIII.

més simples. Posteriorment s'acotarà l'ambigüitat de la representació gràfica a partir de l'ús d'un petit grup de caràcters alternatius per a l'expressió d'una síl·laba determinada. En aquest mateix procés se simplificarà la forma de les grafies usades fonèticament, fet que permetrà escriure amb major rapidesa. Tenint en compte que el sistema requeria varies grafies per paraula, aquest constituirà un element de gran utilitat tant en l'escriptura com en la lectura escrita -a partir de la glossa fonètica- de certs caràcters en l'estudi dels *sutres* budistes.

Les grafies del *man'yōgana* prefiguraran així els signes fonètics del *kana*, desenvolupats a partir de la simplificació dels caràcters originals en l'aplicació a l'escriptura de les acaballes del segle VIII de les tècniques de "cursivització" i "aïllament". Aquesta simplificació permetrà el sorgiment d'un element encara més transcendental, l'establiment d'una clara distinció visual entre les grafies usades d'un mode exclusivament fonètic i aquelles emprades semànticament.

D'aquest mode durant el segle VIII l'ús de l'escriptura fonètica del *man'yōgana* s'anirà estenent paulatinament²³¹, sense emprar-se encara en la composició de texts de gran extensió com seran els *monogatari* del segle X i XI²³². Malgrat les seves arbitriietats els signes del *man'yōgana* no requerien -comparat amb l'estil xinès o amb l'escriptura híbrida- del llarg període d'aprenentatge que requereix l'assoliment de certa competència en l'ús dels caràcters logogràfics i en l'articulació de la forma compositiva xinesa. Per això la representació directa del japonès mitjançant fonogrames constituí la forma d'escriure emprada per persones amb poca instrucció, o a les que, com en el cas de les dones, aquesta els hi era negada. En front d'això, les elits lletrades preferien ortografies deliberadament complexes, en un estil d'escriptura que intentava imitar les formes literàries xineses. Tanmateix, el segle següent coneixerà un augment en l'ús de l'estil japonès, en un fenomen paral·lel al desenvolupament dels signes sil·làbics del *kana*.

²³¹ C. Seeley (1991 : 55), Wm.C. Hannas (1997 : 37-38).

²³² Una excepció d'això són dos exemples, els texts del *Shōsōin*, d'aproximadament l'any 762, escrits casi totalment en fonogrames, i que prefiguren ja els fonogrames cursius del *hiragana*. Aquesta forma d'escriptura destaca per la seva senzillesa si se la compara amb els texts en xinès i en estil híbrid.

4.3. El desenvolupament del *kana*

Els segles VII i VIII constituïren un període d'assimilació de la cultura xinesa a Japó. L'educació de l'aristocràcia se centrà principalment en l'estudi lletrat dels clàssics filosòfics, polítics i literaris xinesos. En l'àmbit de la creació intel·lectual els models d'escriptura i pensament importats de Xina constituïren l'ideal a imitar, mentre en l'organització política es conformava un estat centralitzat que trobava el seu model en l'estructura burocràtica i administrativa d'aquell imperi. La decadència de la cultura Tang al segle IX i el menor contacte diplomàtic entre Xina i Japó comportaren que l'arribada d'influències culturals -autèntic allau durant el període anterior- es veiés més restringida en l'època Heian. Aquest declivi implicà un renaixement de la “cultura japonesa” fins aleshores desconegut. És en aquest context en el que hem de situar el desenvolupament fonètic de l'escriptura *kana*, de la que ja hem vist els precedents en l'apartat anterior.

Les tècniques d'interpretació dels texts *kanbun* possibilitaren el desenvolupament dels primers intents de representar el japonès mitjançant l'articulació d'anotacions fonètiques i gràfiques en la “lectura escrita” de les composicions xineses. Durant el segle VIII el desig de representar formes estètiques pròpies conformà el sistema d'escriptura del *man'yōgana*, en el que s'aplicarà d'un mode tan formidable com constant, l'ús fonètic de certs sinogrames encara sense simplificar. Entre l'antologia del *Man'yōshū* i la compilació poètica del *Kohin wakashū*²³³ (905) disten 150 anys, coneguts com l'*edat obscura*, de la qual gairebé no ens han arribat testimonis escrits. Aquesta manca d'evidències d'escriptura resulta especialment punyent pel fet que fou precisament durant aquest període que els caràcters emprats fins a l'aleshores com a fonogrames donarien lloc als signes fonètics dels *kana*, establint les formes - quadrada i angulosa del *katakana*, arrodonida i cursiva del *hiragana*- característiques de l'escriptura sil·làbica moderna. Tanmateix, podem intentar resseguir el procés de conformació gràfica dels signes del *kana* a partir de l'evolució fonètica de l'escriptura *man'yōgana* en un conjunt de documents administratius, texts procedents de la pràctica budista i certs escrits de caràcter privat²³⁴.

²³³ (古今和歌集), també *Kokinshū* (古今集).

²³⁴ “Going by the available evidence the development of *kana* seems to have been driven by the needs of contemporary governance and Buddhist ideology rather than by the zest for individual,

En aquest període, en el desenvolupament de l'escriptura fonètica del *kana*, ocupen un lloc principal els 62 edictes imperials, *Senmyô* (宣命, 697-789) recollits en el *Shoku nihongi* (続日本記, 797)²³⁵. En front l'ús tradicional de l'estil xinès en els registres oficials de l'administració, aquests edictes estan escrits en un estil híbrid molt proper a l'estil japonès. Un estil que articula ja un ús força regular dels signes fonètics en l'escriptura de les partícules gramaticals i els afixes morfològics, mitjançant grafies d'una menor dimensió, escrites en la vertical dreta del text, en conjunció amb els logogrames xinesos. El format d'escriptura dels *senmyô* no es limita sols als edictes imperials, és també present en els texts d'oracions xintoïstes (*norito*, 祝詞) compilades en el *Engi shiki* (延喜式, 927)²³⁶. Ambdós tipus de documents testimonien el desenvolupament progressiu des dels segle VIII del que esdevindrà l'ortografia *kanji kana majiribun* (漢字仮名交じり文), escriptura que amalgama els caràcters logogràfics del *kanji* amb les grafies fonètiques del *kana*.

4.3.1. El *katakana*

En el cas del *katakana*, podem reconstruir²³⁷ el seu desenvolupament a partir de la pràctica de lectura japonesa dels texts xinesos, la tradició interpretativa del *kanbun kundoku*²³⁸. Inscrita en aquesta pràctica, a finals del segle VIII trobem ja l'addició de les primeres gloses fonètiques en *katakana*, conjuntament a d'altres marques de reordenació i lectura, en un conjunt de texts budistes escrits en xinès, texts anotats

often female, aesthetic expression in diaries (*nikki*) or romances (*monogatari*) in Japanese vernacular prose (*wabun*)” (L. Takeuchi, 1999 : 10).

²³⁵ Continuació de les Cròniques del Japó.

²³⁶ Procediments de l'Era Engi.

²³⁷ Seguint l'anàlisi de C. Seeley (1991) dels texts dels segles VIII i IX escrits en xinès que intercalen anotacions fonètiques i marques de lectura. Per a aquest autor, després dels precedents del *Abidatsuma zôjûron* (800), el primer text *kuntenbon* al que plenament podem considerar com a tal és el *Jôjitsuron* (823) atès que articula ja un ús fonogràfic de certs sinogrames simplificats. En aquest text trobem casi 90 gloses fonogràfiques, 13 de les quals presenten formes molt similars a les del *katakana* modern (*a, o, ka, ku, ko, so, tsu, ne, no, hi, fu, mu, ri*) i 4 molt similars a les del *hiragana* (*chi, nu, wi, we*). Altres documents posteriors que mostren d'un mode precís la definició dels fragments aïllats dels caràcters, així com la seva cursivització són el *Daijôshôchinron* (834 i 849), el *Jizô jûrinkyô* (883), i el *Hokke gisho* (928).

²³⁸ Exposada a R.A. Miller (1967), F. Coulmas (1989), C. Seeley (1991), Wm.C. Hannas (1997).

referits amb el terme de *kuntenbon* (訓点本)²³⁹. Com he exposat abans, en torn el segle IX s'haurien començat a introduir un conjunt de marques i signes per al reajustament sintàctic i gramatical en la lectura japonesa dels texts xinesos²⁴⁰. Aquestes marques permetien escriure les lectures a mode de glossa dels caràcters que per la seva complexitat resultaven més difícils de recordar, així com aquelles formes lingüístiques pròpies del japonès que al no comptar amb cap signe gràfic s'havien afegir automàticament en el reajustament oral d'un text. Tals com:

1) *ten* (点): comes, punts, fletxes, etc., marques de lectura per a indicar la reordenació sintàctica d'una composició “xinesa” en la seva lectura japonesa.

2) fonogrames del *katakana* (*kana-ten*) per a la glossa fonètica de certs sinogrames, indicant la lectura del caràcters més complexes.

3) *okototen* (乎古止点) diacrítics especials situats en el requadre invisible al voltant d'un caràcter i emprats en l'escriptura de les partícules i inflexions lingüístiques del japonès.

És així com en torn les dècades del 780 i 790 comencem a trobar signes de puntuació i marques de lectura, *ten*, que indiquen els arranjaments en l'ordre sintàctic a portar a terme en la lectura japonesa d'una composició xinesa. Poc després trobarem ja l'addició de fonogrames indicant la pronunciació dels caràcters més difícils. Finalment es desenvoluparan les marques dels diacrítics especials, *okototen*²⁴¹. Aquest procés de “descodificació” es realitzava mitjançant un mètode d'interpretació particular, *kundoku*, en el que la lectura dels caràcters d'un text responia a la disposició sintàctica i gramatical de la lingüística japonesa²⁴², idealment a partir d'un ús *kun*, en front de

²³⁹ *Kuntenbon* 訓点本, *kunten* 訓点 “marques de lectura”, *bon* 本 “llibre”. Segueixo l'exposició seqüencial de C. Seeley (1991: 62 i següents).

²⁴⁰ L. Takeuchi (1999 : 10)

²⁴¹ Y.S. Habein (1984: 22-23), C. Seeley (1991: 201-202).

²⁴² L'exposada tècnica del *kundoku*. Una lectura així requereix -com encara avui la reproducció de la seva lectura- d'un notable exercici de “syntactic gymnastic” (RA. Miller, 1967 : 132) a fi i efecte d'ajustar el vocabulari japonès a l'estructura de la composició xinesa. “The appearance of these marks, *okototen*, is a clear indication that the priests were reading Chinese text in Japanese, that is to say, translating Chinese into Japanese [...] we have the evidence that the priests in the Heian period used *kun* readings, translation reading, since the *okototen* were created as a device for doing so. They probably used *on* readings also, using the *go'on* readings

l'exercici de lectura *on* en el que els texts romanien sense cap reordenament ni addició gràfica²⁴³.

Si en un primer moment la lectura dels texts *kanbun* possibilità la interpretació japonesa d'una composició xinesa, en el nivell de l'escriptura l'aplicació del conjunt de tècniques gràfiques i fonètiques d'aquesta hermenèutica aniria molt més lluny. L'addició de fonogrames en la traducció dels texts xinesos, més enllà del mer registre de la lectura japonesa, possibilitarà l'emmotllament dels sinogrames a l'escriptura del japonès.

En el cas de l'addició de fonogrames, dues tècniques de simplificació i abreujament dels caràcters emprats fonèticament en l'escriptura *man'yōgana* s'implicarien en la conformació de les grafies del *kana*. D'una banda la "cursivització" que, motivada per la necessitat d'escriure d'un mode ràpid la glossa dels caràcters dictada pels mestres als deixebles en l'estudi dels *sutres* budistes, hauria comportat l'escriptura contínua o directament l'omissió de les diverses parts d'un caràcter. D'una altra, l'"aïllament", la singularització i isolat d'un fragment, d'una part, *kata*²⁴⁴, de la totalitat d'una grafia²⁴⁵. Si bé trobem les primeres evidències d'aquestes estratègies d'escriptura en les tauletes *mokkan* de finals del segle VII i principis del VIII, no serà fins al segle IX quan aquestes dues tècniques començaran a ser utilitzades extensivament conformant el precedent dels signes sil·làbics moderns²⁴⁶.

Basant-se en l'estudi dels fonogrames intercalats en la lectura dels texts *kuntenbon* d'aquest període C. Seeley (1991) assenyala que en la simplificació de les formes dels caràcters que donarien lloc al *katakana*, la "cursivització" constituí el pas previ en l'"aïllament" gràfic del fragment d'un caràcter (C. Seeley, 1991: 66-68). En

of characters, as Buddhist priests still do today when reciting Buddhist sutras" Y.S. Habein (1984: 22)

²⁴³ "The incipient tendency from about the end of the eight century to mark Chinese or Chinese style text for readings as Japanese probably reflects the growing importance of this reading method in relation to the *ondoku* method, whereby texts were read without any re-arrangement in the order of characters, and according to their *on* readings" C. Seeley (1991:62)

²⁴⁴ *Kata* significa "part, fragment", i referix al fet que molts del seus signes deriven d'una part d'un caràcter xinès (H. Aoki, 1983 : 132)

²⁴⁵ Aquesta tècnica era coneguda també a Xina, però aplicant-se a l'escriptura de caràcters amb valor logogràfic i no pas, com aquí s'exposa, ara a partir d'un ús fonètic.

²⁴⁶ C. Seeley (1991).

aquest sentit descriu un procés en el que primerament el caràcter en bloc seria cursivitzat, per a aïllar-se'n finalment una sola part en la representació fonètica d'una síl·laba (阿 > ア; 牟 > ム) com en la seqüència: 阿 → 阿 → 𠄎 → ア.

片仮名 (カタカナ) katakana														
a	ア	阿	i	イ	伊	u	ウ	宇	e	エ	江	o	オ	於
ka	カ	加	ki	キ	幾	ku	ク	久	ke	ケ	介	ko	コ	己
sa	サ	散	shi	シ	之	su	ス	須	se	セ	世	so	ソ	曾
ta	タ	多	chi	チ	千	tsu	ツ	川	te	テ	天	to	ト	止
na	ナ	奈	ni	ニ	二	nu	ヌ	奴	ne	ネ	祢	no	ノ	乃
ha	ハ	八	hi	ヒ	比	fu	フ	不	he	ヘ	部	ho	ホ	保
ma	マ	万	mi	ミ	ミ	mu	ム	牟	me	メ	女	mo	モ	毛
ya	ヤ	也				yu	ユ	由				yo	ヨ	輿
ra	ラ	良	ri	リ	利	ru	ル	流	re	レ	礼	ro	ロ	呂
wa	ワ	和	wi	ヰ	井				we	ヱ	恵	wo	ヲ	乎
												n	ン	无

Taula estàndard amb els caràcters que originaren els signes del *katakana* mitjançant un procés de cursivització i aïllament. (Inclou les grafies corresponents a l'escriptura arcaica de les síl·labes 𠄎 *wi* i 𠄎 *we*)

La tendència a l'ús de fonogrames aïllats en aquests texts està en estreta relació a les circumstàncies de la seva articulació en el procés d'estudi. Al principi les marques de lectura haurien estat afegides pels deixebles d'acord a les indicacions assenyalades pel mestre²⁴⁷. En aquesta pràctica resultarien determinants les restriccions de temps (mentre el mestre pronunciava les lectures) així com d'espai (els marges, entre les columnes del text, o al revers del full on havien de ser anotades). Aquesta casuística permetria distingir en la brevetat i esquematisme dels fonogrames aïllats, en la seva "escriptura taquigràfica"²⁴⁸, l'eina més útil per a l'escriptura ràpida de les gloses. A més a més, la seva escriptura angulosa i de límits precisos no presentaria dificultats en la lectura, com les que podia implicar el traç afectat de l'escriptura en cursiva. En

²⁴⁷ Va ser especialment usat pel clergat de les tres sectes més antigues del budisme del període Nara: *Sanron*, *Hossô*, i *Kegon*.

²⁴⁸ En una feliç expressió de R.A. Miller (1967: 126) emprada també per F. Coulmas (1989:131).

aquest sentit C. Seeley conclou: “It was largely a process of natural selection, therefore, that led to the gradual predominance in *kuntenbon* of isolating phonograms” (C. Seeley, 1991: 66).

Els signes fonètics del *katakana* es desenvoluparen així entre els segles IX i X a partir de aïllament de certs fragments de les grafies emprades com a *matres lectionis* pels monjos en l'estudi dels *sutres* budistes escrites en xinès. Trobem els primers testimonis del seu ús en els fonogrames anotats en texts budistes com el *Abidatsuma zôjûron* i el *Ôkutsumarakyô* (circa 800), el *Jôjitsuron* (828) primer text *kuntenbon* que integra els tres tipus de marques de lectura i fonogrames abans assenyalats; el *Daijôshôchinron* (834-849), *Jizôjûrinkyô* (883), *Hokke gisho* (928). A inicis del segle IX trobem un text litúrgic compostat en l'estil híbrid de caràcters i fonogrames, *Tôdaiji fujumonkô*²⁴⁹, en el que els signes isolats del *katakana* han estat escrits ja conjuntament a la resta del text i no s'han afegit en posterioritat com glossa fonètica en la seva lectura. Podem anomenar aquest tipus d'ortografia, en la que *katakana* s'escriu ja al mateix nivell que el *kanji* (en dimensions similars i intercalat en el text) *katakana-majiribun* (N.Twine, 1991).

“*Katakana-majiribun* was developed in the Heian Period after the evolution of the phonetic scripts, when Buddhist and Confucian scholars began to annotate texts using *katakana* to interpret Chinese in the *kundoku* method. While this was originally written as Chinese, with many reverse marks to indicate Japanese word order (*kaeriten*) and tiny *katakana* diacritics to show syntax, it came with the passage of time to be written out in Japanese word-order with eventually, full-size *katakana* interspersed among Chinese characters. In appearance it resembled *kambun kundoku*, but whereas that style strove fidelity to the Chinese original, this offshoot developed a hybrid, more homegrown aspect with native Japanese expressions interwoven among Chinese words and phrases”

N.Twine (1991: 61-62)

²⁴⁹ 東大寺諷誦文稿 és un text força important en la consideració del desenvolupament de l'escriptura híbrida *kanji-kana* atès que en alguns fragments els caràcters i els signes del *kana* van ser escrits a l'hora, prefigurant l'ortografia *kanji kana majiribun* “frases composades amb caràcters i *kana*”, tal com avui en dia s'escriu el japonès.

Aquests testimonis històrics permeten sostenir que durant el segle X els signes del *katakana* eren emprats no sols en l'exegesis dels texts budistes o en les composicions erudites²⁵⁰, sinó també com a sistema d'escriptura bàsica²⁵¹.

Tal com succeïa en l'escriptura *man'yōgana*, la redundància i pluralitat en la representació gràfica d'una única síl·laba caracteritza aquest primer *katakana*²⁵². Multiplicitat també present en la singularització d'un determinat fragment²⁵³ en el seu procés d'aïllat com fonograma²⁵⁴. En aquest sentit la diversitat integra les glosses fonètiques anotades en els texts dels segles IX i X. Dues causes explicarien aquest fet, la natura plural de la tradició fonètica anterior al 800, i les diferències exposades en el mètode de simplificació seguit, "cursivització" o "aïllament". Després d'un període caracteritzat per la manca de criteris unitaris en el seu ús, les glosses fonètiques així com la notació *okototen* comencen a donar mostres de certa semi-estandardització i cert grau d'unitat ortogràfica en torn l'any 1000²⁵⁵. Els motius d'aquesta primera formalització es trobarien en la privilegiació de formes aïllants en front de les cursives, així com en l'existència prèvia d'una experiència consolidada en la pràctica d'escriptura, que permetia identificar ja com correcta una determinada simplificació dels caràcters, tendint-se així a la reproducció dels fonogrames emprats en texts anteriors. Tanmateix no es tractà pas d'una estandardització total²⁵⁶ atès que els criteris individuals es preservaran durant força temps.

En paral·lel al desenvolupament dels signes del *katakana* en base a l'aïllament d'un caràcter emprat fonèticament en el *man'yōgana*, es desenvoluparan també els signes del *hiragana* a partir de la cursivització²⁵⁷ de certs sinogrames²⁵⁸ emprats fonèticament en aquesta mateixa escriptura. Aquest fet explica que en les seves

²⁵⁰ Inclús el text original de l'important *Ruiju myōgishō* (Glossari classificat de paraules i significats) escrit per un religiós d'algun moment posterior al 1081, empra el *man'yōgana* en la seves formes "quadrades", que s'ordenen al costat dels sinogrames del text xinès. Aquest text és especialment important per a l'estudi de la fonologia històrica del japonès.

²⁵¹ C. Seeley (1991 : 63-70).

²⁵² Així com del primer *hiragana*.

²⁵³ Fragment superior, inferior, dret o esquerra.

²⁵⁴ C. Seeley (1991) proporciona molts exemples sobre aquesta qüestió (1991: 68 i següents).

²⁵⁵ C. Seeley (1991: 69)

²⁵⁶ Aquesta no arribarà fins al segle XIX, amb els usos moderns del *kana*.

²⁵⁷ La designació del període Heian dels signes del *hiragana* com *sōgana* "kana cursiu" reflecteix aquest procés.

²⁵⁸ En alguns casos comuns a ambdós sil·labaris.

primeres versions els signes del *katakana* presentin una forma arrodonida, inclús suau, no massa diferent a la d'algunes grafies del *hiragana*. Foren les diferents circumstàncies d'ús les responsables de les disparitats gràfiques que establiren els signes d'ambdós sil·labaris. Com escriptura fonètica reflex de l'expressió oral, el *kana* es conformarà en la seva pràctica social. En aquest sentit, el *katakana* passà de constituir en els seus orígens una escriptura personal de tipus hieràtic, a registrar durant els segle X un ús extensiu més enllà de la glossa marginal dels texts budistes. Aquesta generalització implicà la reducció en el nombre de signes emprats, així com una presa gradual de distància de les formes arrodonides del *hiragana* a una grafia més rígida i angular.

“Simultaneously with the *hiragana* syllabary the Japanese also develop another similar system which today is called the *katakana*, ‘square kana’, in reference to its generally abrupt and rigid modern ductus when compared with the more flowing *hiragana* symbols. Like the *hiragana*, it too derives from cursively written *man'yōgana*, but in general the *katakana* was developed from cursive forms for parts or segments of the individual *man'yōgana* characters rather than, as in the *hiragana*, entire Chinese characters written cursively. Again as is true of the *hiragana*, the present modern *katakana* syllabary with its neat one-sign-to-one-syllable ratio is the comparatively modern result of discarding a great many other redundant signs along the way. The *katakana* was chiefly develop in the early part of the Heian period as a shorthand script for recording Japanese glosses and readings in Chinese Buddhist texts. [...] In its earliest specimens the *katakana* script has a rounded, smooth ductus not unlike that of many early *hiragana* specimens. It was differences in the circumstances of their development and the employment to which the two varieties of script were put which first marked their clear differentiation from each other, rather than any essential graphic differences”

R.A. Miller (1967: 126)

4.3.2. El *hiragana*

Trobem les primers evidències d'escriptura en *hiragana* en un conjunt de texts i documents de mitjans del segle IX²⁵⁹. Aquestes troballes permeten suposar que en un

²⁵⁹ Les glosses fonètiques en l'estudi del text budista *Abidatsuma zōjūron* (d'en torn el 800); una breu addenda -*Fujiwara Aritoshi môshibumi*- a un document *ge* (un document militar entre

període proper a l'any 900, les formes quadrades de les grafies del *katakana* i les arrodonides del *hiragana* començaven a ser d'ús generalitzar en els estrats superiors de la societat Heian. En aquesta època el *hiragana* esdevindria el medi predilecte per a l'escriptura en l'estil literari japonès de la composició *wabun*, en front l'estil *kanbun* del registre erudit i jurídic-polític auxiliat per les grafies del *katakana* en la seva interpretació *kundoku*²⁶⁰. En aquest sentit les composicions informals, de caire privat, dietaris, cartes, poemes i contes en prosa començaran a escriure's en *hiragana*. Un segle més tard apareixeran ja les primeres grans obres en aquest tipus d'escriptura, els relats del *Ise monogatari*²⁶¹ i el *Taketori monogatari*²⁶², testimonis de l'expressió oral del segle X i precedents de les màximes creacions literàries²⁶³ en *hiragana*, el *Genji monogatari*²⁶⁴ de Murasaki Shikibu, i el *Makura no sôshi*²⁶⁵ de Sei Shônagon, ambdues d'inicis del segle XI.

El fet que la instrucció en *kanji* estigués reservada sols als homes de les classes aristocràtiques comportà la intervenció decisiva de les dones de l'època Heian en el desenvolupament del *hiragana* com l'únic sistema d'escriptura al seu abast²⁶⁶. La primera designació que rebé aquesta escriptura, *onna no de* (“mà de dona”)²⁶⁷ revela la importància determinant d'aquestes en el seu desenvolupament. El fet que

oficials) enviat per Fujiwara Aritoshi al govern central de Kyoto el 867; un fragment de text del 877 trobat en l'estàtua *Senju Kannon* del temple *Tôji*; el text descobert en una cavitat de l'estàtua de *Buddha Sâkyamuni* en el temple *Seiryôji* de Kyoto, que consigna la data de naixement del monjo Chônén (938), algunes anotacions preservades al temple *Onjôji* així com els signes en el revers d'un text del temple *Ishiyamadera* ambdós de la prefectura de Shiga; els caràcters escrits junt als signes del *katakana* en els fragments de texts trobats a la ja esmentada pagoda *Daigoji*; i el signes escrits en el revers del manuscrit de *Hokuzanshô* (1000), una col·lecció d'escrits de *Fujiwara Kintô* (966-1041) sobre els costums de la cort i el *Dajôkan* (Consell d'Estat). (C. Seeley, 1991 : 71-75).

²⁶⁰ També trobem algunes formes del primer *hiragana* en els texts *kuntenbon*, per bé que d'un mode més limitat. Aquest primer *hiragana* és present també en les gloses fonètiques del *Abidatsuma zôjûron* (incloent formes idèntiques a les modernes de *chi*, *un* i *ta*), i en el *Jôjitsuron*, en el que trobem ja formes propers a les grafies de *chi*, *u*, *ko*, *wi* i *we*.

²⁶¹ Contes d'Ise (905).

²⁶² Conte del segador de bambú (920).

²⁶³ Els texts originals d'aquestes dues obres no han sobreviscut, i la recerca de les primeres passes en la conformació dels fonogrames distintius del *hiragana* s'ha de basar en el conjunt de texts ressenyats *supra*.

²⁶⁴ La història de Genji (en torn l'any 1000).

²⁶⁵ El llibre de capçalera (en torn l'any 994).

²⁶⁶ “Education in reading and writing in Heian period began with the cursive syllabary, but women hardly ever passed beyond this stage in their education while men went on to read and write proper Chinese” (R.A. Miller, 1967 : 124).

²⁶⁷ “Esctura de dona”, també *onnade* o *onna moji* “grafia de dona”.

principalment les dones emprassin aquesta escriptura fou un dels factors que decidiren que el període clàssic de la literatura japonesa s'iniciés per dones: l'escriptura xinesa s'avenia malament amb una expressió realista i natural, que trobaria el seu vehicle mes fluït i espontani en l'escriptura fonètica. El terme *hiragana*, desconegut durant tot aquest període, no apareixerà consignat en cap registre fins el *Nippo jisho, Vocabulario da lingoa de Iapam* (1603) un diccionari japonès-portuguès compilat per missioners portuguesos. Serà posteriorment, durant l'època Edo (Tokuwaga), quan aquesta denominació rebí la sanció que la farà esdevenir l'oficial fins als nostres dies.

Tradicionalment s'havia considerat que el *hiragana* era una escriptura emprada sols per dones²⁶⁸. Tanmateix l'evidència d'obres²⁶⁹ escrites per homes en aquesta escriptura no permet inferir que la designació *onna no te* (女の手)²⁷⁰ refereixi a un ús exclusivament femení d'aquest dispositiu fonètic²⁷¹. En aquest sentit C. Seeley assenyala "there is no evidence to support the idea that this script was actually devised by women; on the contrary, much of the relevant material that survives in the original from the ninth century was clearly produced by male writers" (C. Seeley, 1991: 78).

Durant l'època Heian, els texts oficials (edictes imperials, comunicacions a l'emperador, biografies, cròniques històriques, inscripcions commemoratives, prefacis a antologies poètiques, etc.) es continuaran escrivint en l'estil xinès que emprava sols logogrames. El fet que la composició en *kanji* fos potestat dels homes hauria portat a la convenció d'anomenar *otoko no de* (男の手, "mà d'home")²⁷² aquest tipus d'escriptura en contraposició a l'estil "femení". Relacionada amb aquesta mateixa pràctica, com a desenvolupament instrumental en la descodificació i glossa japonesa dels texts xinesos, l'escriptura en *katakana* constituïria també una activitat masculina que permetria identificar en les seves formes rígides i angulosos el traç fort i marcat de la mà

²⁶⁸ En aquest sentit el 1895 A.E. Crawley escrivia en un article titulat "*Sexual Taboo: a Study in the Relations of the Sexes*" publicat al *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* (Vol.21, 1895 : 219-235) "In Japan females writing has quite a different syntax and many peculiar idioms; the Japanese alphabet possesses two sets of characters, *katakana*, for the use of men, and *hiragana* for women" (A.E. Crawley, 1895 : 233-234).

²⁶⁹ En aquest sentit Ki no Tsurayuki (inicis del segle X) comença el seu diari de viatge *Tosa nikki* escrit en *hiragana* dient "escric com una dona".

²⁷⁰ Lit. "mà de dona", en el sentit d'"escriptura femenina" (*onna-de*, 女手).

²⁷¹ Així ho argumenten R.A. Miller (1967), F. Coulmas (1989), C. Seeley (1991), Wm.C. Hannas (1997).

²⁷² Lit. "mà d'home", en el sentit d'"escriptura masculina" (*otoko-de*, 男手).

masculina. *Kanji* i *katakana* representaren així tant en el nivell de la pràctica, dels usos socials amb que es caracteritzaven, com en el de l'expressió estètica, de les formes plàstiques que traçaven, l'expressió severa i rígida, estricta i granítica, de l'escriptura dels homes. En front d'això, les grafies cursives, suaus²⁷³ i agradables del *hiragana*, constituïen el reflex de la delicadesa de la mà femenina escrivint, en escapada vaporosa, sobre el paper.

S'establí així en aquest període una distinció entre el gest dur i ferreny de l'*otoko no de*, l'escriptura en bloc del *kanji* i les grafies esmolades del *katakana*²⁷⁴; i la delicadesa i docilitat de l'*onna no de*, l'escriptura dúctil i en moviment tènue del fràgil *hiragana*. En aquest sentit, dues pràctiques d'escriptura i eventualment dos tipus de llengua escrita haurien estat desenvolupades²⁷⁵. L'estil *kanbun* dels registres administratius en els texts erudits i els escrits de la pràctica ritual. Aquest estil escrivia el japonès mitjançant sols caràcters xinesos, eventualment havia de poder ser descodificat en una lectura *ondoku* ("xinesa") i emprava les grafies del *katakana* en la seva interpretació *kundoku* ("japonesa"). L'estil "japonès" de les composicions *wabun*, conformat en registres privats, diaris íntims²⁷⁶, correspondència personal, composicions poètiques, contes i narracions en prosa.

"So long as the text were official documents, histories, lexica, and other formal works in which Heian men could properly be expected to have an interest, in terms of the society and its values, the *man'yōgna* tended to continue to be written in the same formal 'square' hand that Chinese text themselves demanded, while the cursive *kana* syllabary found its natural employment, by both men and women, in jotting down short Japanese poems, writing personal letters, and other private matters. Since unlike the formal histories and official documents here were all activities involving the use of writing in which Heian women also participated, this in turn led to an association of the *kana* syllabary with women. At any rate, the period of a few years from 901 on was a particularly important one for the development of the Japanese

²⁷³ Anomenat també en aquest sentit *sōgana* "kana cursiu". Per a C. Seeley (1991 : 79-80) a la narració del *Genji monogatari*, el *Makura no sōshi*, el *Utsubo monogatari*, i l'*Eiga monogatari*, *mana* refereix a l'escriptura en bloc dels logogrames, *sō* als fonogrames i als caràcters cursivitzats.

²⁷⁴ La forma *mana*.

²⁷⁵ F. Coulmas (1989 : 132)

²⁷⁶ En el període Heian i en el Kamakura els diaris dels homes eren escrits normalment en xinès, i cada vegada més en estil híbrid, *kanji-katakana*.

kana syllabary as a script deriving from Chinese origins but representing a unique and distinctive development in Japan; and from about this time on, *kana* became the normal medium of writing for text involving the Japanese language”

R.A. Miller (1967: 124-125)

4.3.3. Consideracions estètiques

Tradicionalment la consideració de l’habilitat en l’exercici de l’escriptura no passava sols pel desenvolupament correcte de la seva pràctica, sinó molt especialment pel sentit estètic amb que era caracteritzada²⁷⁷. A la refinada cort Heian l’elegància en l’escriptura era *de rigueur*. Com element estètic reflectia gràficament el caràcter del seu autor així com l’entitat i natura de l’escrit. Text i lletra s’incardinaven en una estreta correspondència que referia en la forma a la “mà” responsable del traç, i en el contingut a la voluntat d’aquest escriba. Cada tipus d’escriptura s’implicava així en la representació d’un ús social determinat, la solemnitat del *kanji*, la funcionalitat del *katakana*, la intimitat del *hiragana*.

Les formes arrodonides i suaus del *hiragana*, significativament caracteritzat com *sôgana* (草仮名)²⁷⁸, la fragilitat de la pinzellada femenina sobre el paper, esdevindrien l’evidència de la capacitat d’aquesta escriptura per copsar d’un mode subtil i delicat, l’emoció més íntima, el sentiment més privat. La senzillesa del seu traç constituïa un llenguatge natural de matisos purs i autèntics, d’una finesa consonant a la profunditat de l’expressió lírica que consignava. Contràriament en l’“imaginari lletrat” de la societat Heian, les formes anguloses i dures del *katakana* restaven per ús estrictament funcional, com a notació fonètica a intercalar en la descodificació operativa d’un text. D’aquest mode, mentre els signes del *hiragana* endegaven el camí d’una valoració social que els portaria a esdevenir -en conjunció amb el *kanji*- l’escriptura fonètica per excel·lència del japonès, les grafies del *katakana* conformaven una escriptura tècnica prefigurant l’eina especialitzada per al registre dels mots forans que esdevindria en l’època moderna.

²⁷⁷ En xinès s’assenyalen així tres tipus de cal·ligrafia: *k’ai* “quadrada o impresa”, *hsing* “en moviment”, i *ts’ao* “cursiva”. Entre les dues darreres, en les mans d’un mestre de cal·ligrafia hi ha milers de varietats, d’estadis intermedis.

²⁷⁸ El *hiragana* en la seva definició “suau”, “cursiva” del període Heian.

En virtut del seu ús instrumental en la descodificació dels texts xinesos, el *katakana* esdevindrà paulatinament un registre subsidiari del *kanji*. D'aquest mode, el seu ús tradicional en la pràctica descodificadora del *kanbun-kundoku* i dels texts *kuntenbon* s'empeltarà amb nous usos durant el període Kamakura, en el que la practicitat de l'estil híbrid *kanji-kana* s'imposarà com a marca del registre oficial de la Cort, l'administració i el govern militar. En definitiva, el *katakana*, percebut com l'escriptura de la traducció esdevindrà juntament amb el tradicional ús masculí del *kanji*, una tecnologia d'estudiosos, buròcrates i funcionaris, que seguiran encara durant el període Heian composant els seus escrits en estil xinès.

L'antologia poètica del *Kokin Wakashū*²⁷⁹ (905) sancionarà oficialment les grafies cursives del *hiragana* com escriptura literària. L'observació del príncep Genji “vivim en uns temps degenerats, casi res llevat del *kana* sembla realment bo”, recollida al *Genji monogatari*, en el que el mot *kana* s'empra com a sinònim d'*onna no de*, testimonia aquesta nova valoració social del *hiragana*. En aquest mateix sentit, s'identificarà també en la seva pluralitat gràfica un element tan exquisit com la virtuosa polivalència del *man'yōgana* durant el període Nara²⁸⁰. Les consideracions estètiques trobaran un notable assoliment en el recull poètic del *Gen'eibon kokinshū* (1120) en el que no sols s'empren diferents fonogrames cursius en la representació d'una mateixa síl·laba, sinó que més enllà de l'ortografia papers de diverses formes i colors integren el suport del manuscrit.

En front d'aquesta valoració, els usos pràctics del *katakana*, la funcionalitat amb la que es caracteritzava el seu ús com eina de traducció, com escriptura per a la descodificació d'un text, servrien per a confirmar la natura instrumental de la que donava compte la seva pròpia forma, esquemàtica i bàsica, “in the elegant world of the Heian court, the functional *katakana* had no place” (C. Seeley, 1991:76). Aquestes consideracions estètiques lluny de confinar-se en el passat, conformaran una tradició lletrada en la que la valoració del traç cursiu, de la cadència afectada de la grafia manual, es transmetrà fins els nostres dies. La valoració social de la lletra cursiva²⁸¹ de

²⁷⁹ “Col·lecció de nova i vella poesia japonesa” (905).

²⁸⁰ R.A. Miller (1967 : 125).

²⁸¹ Cal esmentar que les grafies del *hiragana* són considerades un estil d'escriptura cursiu però que tanmateix en l'escriptura moderna del japonès l'ús ortogràfic de la cursiva recau en el

l'expressió manuscrita trobarà així una correspondència manifesta en la impressió tipogràfica posterior²⁸².

“The earliest works, such as the *choku-han* editions, were Chinese text which did not incorporate either *hiragana* or *katakana*, and thus it was possible to use the large and pleasing *kaisho* (the ‘printed’ or square form of a character) faces embodying the finest Chinese calligraphic styles. However, with the increasing production of works written with the *kana* systems, it was essential to originate a completely different typeface that reflected the calligraphy of the original manuscript. This resulted in a typeface representing *sōsho* (a cursive form of writing where characters and *kana* were linked together), which led to use of ‘linked type’, where one piece of type represented two or more connected *kana* symbols- a technique used in virtually all movable type printing of native works in the early Edo period”.

D. Chibbett (1977: 77)

Els dos-cents anys de distància entre l'abandonament de la impremta de tipus mòbils i la seva recuperació, del 1650 al 1850 durant el període Tokugawa, foren l'autèntica edat d'or de l'edició japonesa, en la que veurien la llum les peces mestres d'aquesta indústria. Tanmateix la importància de la imitació de la cal·ligrafia manual transcendiria l'àmbit llibresc. Fins i tot en l'actualitat l'escriptura manuscrita rep a Japó una importància molt superior a la que pugui tenir a d'altres societats. Molts documents oficials, formularis bancaris, tràmits administratius, contenen la indicació explícita de ser emplenats a mà, reflex continu de la impossibilitat moderna d'aplicar el text mecanografiat dels registres en escriptura alfabètica.

katakana. Per bé que pugui semblar paradoxal, com exposaré més endavant, respon a la lògica que caracteritza l'ús del *katakana*.

²⁸² “In terms of calligraphic form, in the Edo period the printed versions of the popular works that were appearing bore a fair resemblance to the corresponding manuscripts. The resemblance was not, however, exact. The process of carving the wooden printing blocks meant that the resultant text lacked the suppleness of visual impression that was inherent in the handwritten original. Sometimes, moreover, technical reasons were the cause of other minor differences between the written symbols of a handwritten text and their printed equivalents” (C. Seeley, 1991 : 129). Veure així mateix: D. Chibbett (1977) i P. Kornicki (1998).

“Until the 1980s²⁸³, the great majority of documents in Japan were routinely written by hand. It was accepted practice, for example, for most business documents to be handwritten. Manual typewriters for Japanese did exist, but they were large and heavy, and the process of using one was so slow and cumbersome, even for skilled operators, that they were never used extensively. The appearance of word-processors for Japanese is, therefore, a development of enormous significances, revolutionizing Japanese office procedures”.

C. Seeley (1991: 187)

Aquesta pràctica, anterior a la introducció dels caràcters *multibyte* en la computació electrònica de texts, ja sigui des del disc dur de l'ordinador, com en la memòria del telèfon mòbil, dona compte d'un context tecnològic recent en el que la màquina d'escriure no fou mai un instrument útil, atesa la impossibilitat de representar mitjançant el seu mecanisme un sistema d'escriptura no fonètic, però sobretot refereix a una tradició lletrada en la que el traç manual de la cal·ligrafia en cursiva s'oposava a la nitidesa i claredat de formes d'escriptura valorades com més bàsiques²⁸⁴. En una societat en la que l'aprenentatge de l'escriptura es perllonga com element central durant tot el període de formació, una escriptura d'aquesta mena podria ser entesa a més de com un gest d'immaduresa intel·lectual, com una insinuació insultant envers la capacitat de lectura del destinatari d'un escrit, i com a tal, constituir una subtil però considerable manca de respecte.

4.3.4. Dispositius d'escriptura

²⁸³ La data és prou significativa, refereix al primer processador de texts japonès. “The first word-processor for Japanese appeared on the market in 1978, and successive technological improvements enabled such machines to be made smaller on the one hand, while on the other hand their capability in terms of the number of different Chinese characters that could be printed out was enhanced. It was in 1978 also that a uniform standard was adopted for the encoding for a substantial corpus of Chinese characters: the Japan Industrial Standard (JIS C 6226) identified 2695 characters in a first set, and a further 3384 characters (relatively uncommon characters, but ones still considered necessary) were contained in a second set; the first set are arranged according to representative *on* and *kun* readings, the second set to radical” (C. Seeley, 1991 : 186).

²⁸⁴ En el cas de l'escriptura xinesa G. Sampson (1985) escriu: “Los manuscritos normales (lo que los chinos llaman *xíng shū* ‘estilo corriente’) están alejados de la nitidez de la impresión; en ellos se fusiona lo que se imprime separadamente como puntos y trazos en movimientos continuos y delicados del pincel (o de la pluma)” (G. Sampson, 1997 : 277).

El desenvolupament dels signes del *kana* en el segle IX, permetrà l'escriptura del japonès per medi d'un sistema que evitava l'enrevessament dels caràcters sense simplificar emprats fonèticament en l'escriptura *many'ógana*. L'època Heian hauria conegut així dos tipus d'escriptura amb usos i caracteritzacions socials molt diferents, la d'aspecte xinès, l'estil *kanbun*, en l'elaborada pràctica de representar el japonès emmascarat en sinogrames -amb l'ús instrumental de les grafies del *katakana*- i la del *wabun*, composicions escrites sols en *hiragana*, que eventualment també incloïen *kanji*. Segons R.A. Miller (1967) durant tot aquest període i en certa mesura fins i tot posteriorment, existí una rígida separació entre ambdós tipus d'escriptura. Per aquest autor, dues causes principals explicarien el fet que els dos estils haguessin acabat conformant un sistema d'escriptura únic, l'escriptura híbrida logo-sil·làbica²⁸⁵, *kanji-kana majiribun* del japonès modern. La primera respondria a la influència dels milers de conceptes xinesos que integraven la panòplia lèxica del japonès ja en aquella època i que d'un mode natural eren escrits mitjançant logogrames en els texts en *kana*, fet que possibilitava el seu millor reconeixement i “at very least, it gave an extremely decorative flourish to the written page”²⁸⁶. La segona se situaria en la peculiar inter-escriptura a la que durant segles es veieren lliurats el xinès i el japonès en la dilatada pràctica del *kanbun*.

“When the system of reading Chinese texts (both original Chinese texts and those written in Japan) as if they were Japanese became well established, one apparently unavoidable but unfortunate side-effect was that the Heian society by and large began to treat both Chinese and Japanese as if they were the same language. If a Chinese text when read and studied sounded just like a Japanese text, it was indeed and for all practical purposes a Japanese text. And if you wrote Chinese and read Japanese, why not go one step further and write Chinese even when the intention from the beginning was to read (*i.e.* actually to write in) Japanese. In this way writing in Chinese characters often became nothing but an elaborate way of writing in Japanese”.

R.A. Miller (1967: 131)

Però a mesura que els caràcters xinesos era sotmesos a aquesta enginyeria d'adaptacions en l'exercici de transliteració del *kanbun* que permetia representar el

²⁸⁵ La ja esmentada ortografia del *kanji kana majiribun*.

²⁸⁶ R.A. Miller (1967 : 131).

japonès sota la refinada aparença del xinès, o “in what could pass for Chinese”²⁸⁷, un nombre major de marques i signes del *katakana* havien de ser emprats en la seva descodificació. Segons aquest autor, aquests dues causes haurien provocat el trencament de la “useful differentiation”²⁸⁸ que separava l’escriptura logogràfica de la fonètica²⁸⁹, esdevenint-se així el seu “fatal intermingling”²⁹⁰ en el sistema d’escriptura modern.

“With this, the two writing systems, Chinese and Japanese, became once and for all inextricably entangled with each other, as indeed they remain to this day. In this sense, it can accurately be said of the Heian and later periods that people often did not really know what language they were writing in, Chinese or Japanese; and we are often in no better position to make a judgment on the question when we study some of the documents they produced”.

R.A. Miller (1967: 131)

En l’explicació del sorgiment del que estava cridat a esdevenir “the normal way of writing modern Japanese”²⁹¹, el sistema híbrid *kanji-kana*, sembla possible convenir que ambdues estratègies d’escriptura haguessin confluït en un exercici dinàmic que hauria portat a que els valors semàntics del *kanji* es completessin amb l’ús instrumental dels fonogrames del *kana*, prefigurats durant segles en la lectura en traducció dels textos xinesos, possibilitant-se així la plena representació del japonès²⁹². En aquest sentit G. Sampson (1985) assenyala “Lo que sucedió en última instancia fue que evolucionaron dos signos silábicos, comparables a nuestras mayúsculas y minúsculas (pero mientras

²⁸⁷ R.A. Miller (1967 : 120).

²⁸⁸ R.A. Miller (1967 : 130).

²⁸⁹ Serà precisament en l’aplicació conjunta d’ambdós dispositius d’escriptura en l’època moderna, allà on per a R.A. Miller (1967) es revelaran d’un mode més punyent els problemes en la representació gràfica del japonès. “The great difficulties which Japanese orthography has not yet freed itself from even today began to make themselves evident only when the kana syllabaries were used not as complete system in and of themselves but as supplementary writing systems alongside of and in conjunction with Chinese characters. This is the way in which the script still operates in modern Japan, and its represents a most unfortunate outcome of otherwise promising orthographic materials” (R.A. Miller, 1967 : 130).

²⁹⁰ R.A. Miller (1967 : 131).

²⁹¹ C. Seeley (1991 : 90).

²⁹² En aquesta qüestió, com assenyala C. Seeley (1991) “The many variable factors and exceptions to general principles that are to be found in mixed character-kana texts of different periods make it difficult to provide a simple overall summary of its historical development [...] Seen against the background of the long cultural and linguistic tradition that produced it, it is not difficult to understand why this type of orthography continues to be used by Japanese of today” (C. Seeley, 1991 : 102).

que todo par minúscula-mayúscula deriva de formas ancestrales comunes, en algunos casos, los signos de sendos silabarios japoneses para una sílaba dada derivan de distintos grafos chinos)” (G. Sampson, 1985: 264). L’especialització en l’ús de cada sil·labari, el *hiragana* per a l’escriptura dels elements morfològics propis del japonès i el *katakana* per a l’escriptura dels estrangerismes, s’esdevindria sols en un procés històric que no culminaria fins ben entrat el segle XX.

L’escriptura fonètica d’aquests dos sil·labaris s’ajusta als quaranta cinc sons bàsics i els setanta-set derivats del japonès modern. La correspondència unívoca entre síl·laba i grafia del *kana* no es produiria fins a finals del segle XIX després d’un llarg procés d’estandardització²⁹³ iniciat en la unificació que es començà a fer patent en l’escriptura de mitjans del segle XI.

“In this sense, the present-day *kana* syllabaries were not so much invented as they were left standing as the end-products of centuries of slow and gradual attrition, which chipped away the grander outlines of a once extremely prolix and redundant graphic system, so that by the modern period there was left only a bare (and very efficient) skeleton of the original [...] Both the Japanese *kana* syllabaries were and are completely efficient and scientific orthographies which potentially provide a workable phonemic notation for the language in all its features, especially when modified by the addition of a few minor diacritic devices”

R.A. Miller (1967: 125-126 i 130)

“The new script constituted a development of enormous significance: not only did it provide for the first time a very simple means of representing Japanese directly, but also it had an influence on the subsequent history of writing in Japan that is difficult to overestimate”

C. Seeley (1991: 59)

²⁹³ En l’escriptura a mà, poden aparèixer encara les versions no estandarditzades d’alguns *kana* derivades de formes abreviades no ortodoxes de certs *kanji*, però aquest signes no s’accepten en l’edició de texts. Com assenyala Miller: “Even down to the present day, handwritten personal letter have often employed a certain number of additional cursive *kana* symbols which were not officially considered a part of the *kana* syllabary, and as late as the middle Meiji period printers even sometimes cut special types for such graphs when setting up the manuscripts of books and articles! Today these additional aberrant cursive *kana* symbols are called *hentaigana* ‘deviate *kana*’, and they are generally thought of as additions to the customary *kana* repertory; but in historical fact there are rather survivors from the earlier periods when *kana* implied a more prolix system than it does today” (R.A. Miller, 1967 : 125).

4.3.5. El sistema híbrid *kanji-kana majiribun*

A finals del segle XII s'inicia a Japó un període de govern militar, és el període Kamakura²⁹⁴. Una nova era en la que en front del refinament d'èpoques precedents s'imposarà la pràctica més marcial. Es tracta d'un període de grans canvis en l'àmbit social, polític i econòmic que transmutaran la morfologia de la societat japonesa. La capital es trasllada de la ciutat imperial de Kyoto, on roman la cort, al Shôgunat de Kamakura, augmenten els tractats comercials, i els mercaders comencen a esdevenir una classe social destacada. En el govern, per bé que els texts oficials se segueixen escrivint en estil xinès, mitjançant sols logogrames, el Shôgunat militar, en una decisió que dóna compte de la voluntat funcional que caracteritzarà aquesta època, assumeix l'estil híbrid *kanji-kana* en el registre administratiu i oficial²⁹⁵.

En aquesta època el *hiragana* mantindrà la pluralitat de formes del període Heian, mentre que les aplicacions funcionals del *katakana* aproximaran les seves grafies a l'estandardització²⁹⁶. Així trobarem l'ús del *katakana* ja no sols en les amalgames gràfiques de la glosa dels texts xinesos sinó també en diccionaris, aprofundint en la seva funció especialitzada i descodificadora; en l'escriptura d'alguns contes, *setsuwa* (説話), i en el relat de les cròniques militars, *gunkimono* (軍記物)²⁹⁷. Progressivament l'ús social del *katakana* reforçava la seva funció com instrument especialitzat en la descodificació i classificació, en la traducció i definició de realitats diverses. Un altre element en la sistematització del *kana* el constituirà la introducció en aquesta època de

²⁹⁴ Període Kamakura (1185-1333).

²⁹⁵ Tal com consta en el *Azuma kagami* (Mirall [de les províncies] de l'Est), la història oficial del Shôgunat de Kamakura escrita en aquest estil. Així mateix, es proposa que el codi legal compilat pel mateix Shôgunat el *Goseibai shikimoku* (Formulari de jurisprudència) (1232) també va ser escrit en la mateixa forma (C. Seeley, 1991).

²⁹⁶ En el període Muromachi (1333-1568) s'establirà gradualment la correspondència entre síl·laba i signe del *katakana*. En aquesta època els signes divergents de les formes estandarditzades del *katakana* rebran el nom de *itai-gana* 異体仮名 (*kana* divergent) o *kotai-gana* 古体仮名 (*kana* antic).

²⁹⁷ En torn el segle XII, reculls de contes populars com el *Konjaku Monogatari* són escrits en un sistema mixt que combina caràcters xinesos i *katakana*. En aquesta època l'ús del *katakana* s'estendrà de la glosa dels texts budistes xinesos, a la poesia japonesa i posteriorment a la prosa. Així mateix, del període Muromachi ens han arribat alguns drames de teatre *nô* escrits en *katakana* casi en la seva totalitat.

l'ús del diacrític, *dakuten* (濁点) que empreat ja en l'addició als texts xinesos de les marques de lectura, s'afegirà a partir d'ara d'un mode cada vegada més sistemàtic²⁹⁸.

“As time passed, changes occurred in the usages of *katakana* and *hiragana*. Granted that there was never at any time an absolute division in use between the two varieties of kana, they had tended, after initial use together in *kuntenbon*, to be employed in mutually differing roles. Gradually, though, the degree of overlap in their respective roles in mixed character-*kana* texts increased. *Hiragana*, typically used in Japanese style texts, now sometimes appeared in hybrid style documents; conversely, *katakana*, originally confined essentially to *kuntenbon*, were now used in conjunction with characters for writing *setsuwa*, thus expanding into the area of literary text. Further overlap occurred with the appearance of documents in hybrid or Japanese style, written in mixed character-*kana* orthography which featured both *katakana* and *hiragana* [...] Despite a certain degree of overlap in the use of *katakana* and *hiragana*, however, an underlying broad distinction in use still held: *katakana* were employed essentially by men in dictionaries, commentaries, and as before –for *kuntenbon* glosses, while *hiragana* continued to be used in Japanese style letters, diaries, poetry, and prose works (*monogatari*)”

C. Seeley (1991: 99-100)

Tanmateix serà en el període Edo quan el sistema d'escriptura registrarà canvis determinants en correspondència amb els esdeveniments socials i polítics del moment. La victòria del clan dels Tokugawa en la batalla de Sekigahara (1600) serà l'inici de la fi de les guerres civils que assolaren el Japó des del segle XVI. Tokugawa Ieyasu, un dels tres grans governants que havien liderat la contesa bèl·lica, fundarà la dinastia de *shōguns* que governarà el país des de 1603. La pau comportà l'augment de la població, la millora de les comunicacions i un ràpid creixement de les ciutats²⁹⁹. Durant el règim

²⁹⁸ Trobem també en texts del període Heian la distinció de les síl·labes *ka* i *ga* o *fu* i *bu* a partir de diferents fonogrames: *ka* 加, *ga* 餓, *to* 徒, *do* 奴 (C. Seeley, 1991 : 80-81). Fins aquest moment encara la grafia 𪛗 representava indistintament les síl·labes “ka” i “ga”, deixant al lector la tasca d'inferir la lectura apropiada. A finals del període Muromachi trobem ja l'ús del diacrític especial per a marcar l'escriptura de la síl·laba “pa” en front de “ba” i “ha”. El diccionari *Rakuyōshū* (落葉集) compilat per missioners portuguesos i publicat el 1598 recull aquesta ortografia.

²⁹⁹ “Tres de ellas sufrieron cambios significativos: la vieja capital, Kioto, con cuatrocientos diez mil habitantes en 1634; Osaka, con doscientos ochenta mil en 1625, y Edo, que no era más que

Tokugawa les classes urbanes integrades per artesans i mercaders, els *chônin* (町人) experimentaran així una prosperitat desconeguda fins aleshores, malgrat la seva baixa valoració social. El Shôgunat Tokugawa (Tokugawa *bakufu*, 徳川幕府) instituirà un règim estable que promourà el pensament neoconfucianista *Shushigaku* (朱子学) amb la intenció de mantenir el *status quo* a la societat³⁰⁰. H.D. Harootunian (1988) ha analitzat com durant aquest període els Estudis Nacionals (*kokugaku*, 国学) definirien la “japonesitat” com a reacció a la “cultura xinesa”, en el context de la instrumentalització política del pensament neoconfucianista pel govern Tokugawa.

En aquest context de tensions polítiques i intel·lectuals, els estudis xinesos (*kangaku*, 漢学) tindran una destacada importància i l'estil xinès serà el més emprat en cercles lletrats. Paral·lelament, l'estil híbrid *kanji-kana* seguirà sent el vehicle dels texts administratius i la correspondència. Aquesta escriptura rebrà un impuls determinant en la difusió de la impressió comercial i el seu intent de satisfer les demandes literàries de les classes mitjanes urbanes, enriquides amb el desenvolupament del comerç.

En aquesta època, durant l'era Genroku (元禄)³⁰¹ la cultura japonesa experimentarà un autèntic renaixement caracteritzat per un conjunt de notables consecucions i innovacions culturals, sovint comparades a les assolides per la Itàlia i els Països Baixos renaixentistes³⁰². Serà en aquest context cultural quan Matsuo Bashô conformarà l'expressió poètica del *haiku*, Ogyû Sorai escriurà la seva obra filosòfica, i l'expressió costumista trobarà en el relat de l'escriptor Ihara Saikaku i del dramaturg Chikamatsu Monzaemon la correspondència literària -escrita en la senzillesa i naturalitat del *kana*- dels gravats d'escenes quotidianes d'artistes com Moronobu.

Entre els nous gèneres conreats destacaran els llibres *kana-zoshi* (仮名草子) impresos mitjançant blocs de fusta cromats, els drames del *kabuki* (歌舞伎) i les obres de marionetes *jôruri* (浄瑠璃), expressions teatrals creades -en contraposició al *nô* (能)

una aldea antes de que Tokugawa Ieyasu la eligiese como su capital, pero que en 1721 ya tenía medio millón de habitantes” P. Burke (1993 : 240).

³⁰⁰ J. Needham (1975 : 84-86) exposa els principis filosòfics del neoconfucianisme en el seu origen xinès.

³⁰¹ Període Edo (1603-1867), era Genroku (1688-1703).

³⁰² P. Burke (1993 : 238).

dirigit als samurais³⁰³ - per a les noves classes urbanes a partir de la tradició cultural aristocràtica, per bé que no resulti fàcil dir “si éstos son ejemplos de simple imitación, de parodia o de una ambigua mezcla de los dos” (P. Burke, 1993:241). El 1659, els catàlegs dels llibreters de Kyoto informaven sobre autors, títols, editors, preus, i el 1696 hi havia ja prop de vuit mil títols en circulació³⁰⁴.

Durant tota l'època Edo, la implantació a escala nacional del sistema d'instrucció dels temples-escola (*terakoya*, 寺子屋) contribuirà decisivament a l'expansió del coneixement de l'escriptura. Com a sistema d'ensenyança les *terakoya* articularan en el territori la voluntat d'un estat centralitzat de conformar una identitat nacional basada en els valors de respecte per la tradició i obediència generacional del Confucianisme. Finalment, la possibilitat d'accedir a llibres impresos escrits en l'ortografia híbrida *kanji-kana* contribuiria també a aquesta expansió. El registre imprès implicarà la progressiva i definitiva consolidació del sistema d'escriptura híbrid en un procés que si bé tendirà a l'estandardització dels fonogrames del *kana*, mantindrà les grafies del *kanji* en un marasme d'arbitrarietats, múltiples lectures i jocs elaborats, situant-se encara força lluny de la situació posterior a les reformes modernes. La gran profusió de *kanji* d'aquestes obres establirà d'un mode oficial l'ús imprès del *furigana*, les grafies del *kana* de menor dimensió afegides al *kanji* per a indicar-ne la lectura³⁰⁵.

Si fins el segle XVII la impressió fou un activitat desenvolupada gairebé únicament pels monjos budistes, en el període Edo aquesta situació canviarà radicalment esdevenint principalment una activitat comercial³⁰⁶. L'augment de la impressió comercial reflectirà la importància que l'escriptura estava adquirint en la vida

³⁰³ “Además, a éstos les fue prohibido asistir a las representaciones del *kabuki* y *jôruri*, dirigidas a los *chônin* y muy a menudo con referencias a sus vidas” (P.Burke, 1993 : 240).

³⁰⁴ P.Burke (2002 : 224).

³⁰⁵ La prosa de Ihara Saikaku (1642–1693) o de Kyokutei Bakin (1767-1848) exemplifiquen aquest ús gràfic.

³⁰⁶ “Even allowing for the growth of commercial publishing, it is surprising that Buddhist printing underwent such rapid decline after 1650. The probable reasons for this were threefold: under Tokugawa rule Buddhism became doctrinally stagnant: Buddhist temples were severely impoverished during the civil wars of the sixteenth and the seventeenth centuries; and Tokugawa propagation of Confucianism did not encourage a Buddhist revival” (D. Chibbett, 1977 : 79).

quotidiana³⁰⁷. La venda de llibres es començarà a distingir així com un sector comercial en expansió³⁰⁸. S'inicia també en aquest període la tradició dels manuals pedagògics i els llibres d'instrucció que, tant en els àmbits més tècnics³⁰⁹ com en els aspectes més morals, esdevindran un lloc comú per als escolars japoneses de totes les èpoques. Aquests manuals d'urbanitat i educació, concebuts per a la instrucció escrita dels fills dels mercaders i comerciants en les futures tasques al front del negoci familiar, traspuen la ideologia Confucianista d'obediència, treball i respecte a l'ordre social instituït.

És aquest un fenomen present, fins i tot avui en dia, com vèiem al referir el manual pedagògic lliurat com obsequi als joves en la celebració del *seijinshiki*, la festa de la majoria d'edat. El pes del grup d'edat, així com de la comunitat en la que s'incardina, és manifest en pràctiques d'aquest tipus, que troben la seva correspondència textual en la tradició dels manuals d'instrucció i urbanitat iniciada al segle XVII.

4.4. El contacte amb Occident

Des de finals del segle XVI diversos testimonis històrics avalen l'ús del *katakana* per a les veus estrangeres, introduïdes per missioners portuguesos i espanyols així com a través del comerç amb Holanda i Anglaterra. L'arribada dels primers jesuïtes data del 1549 al port de Kagoshima. Anys més tard, 1588, l'apostolat jesuític era ja un fet a l'ària de Nagasaki, des d'on continuaria amb la missió evangelitzadora fins a la seva expulsió al segle següent. Durant el *sakoku* (鎖国) el període d'aïllament polític i cultural iniciat al segle XVII, els comerciants holandesos seran els únics europeus als qui es permetrà el contacte amb l'arxipèlag, a través del port de Dejima, a Nagasaki (1639). Malgrat, o tanmateix potser com a conseqüència de la política d'aïllament del *sakoku* es desenvolupà entre els estudiosos japonesos un gran interès per la cultura

³⁰⁷ “By about 1660, for instance, literacy had become a prerequisite for all village headmen, and shortly thereafter it was sufficiently widespread in the main centres of Osaka, Kyoto and Edo to provide a ready market for the works of Ihar Saikaku (1642-93)” (C. Seeley, 1991 : 129).

³⁰⁸ Sols la ciutat d'Osaka comptava ja amb cinquanta llibreries el 1626 (P. Burke, 1993 : 240).

³⁰⁹ Pautes cal·ligràfiques, de composició escrita i estil, com el *Teikin ôrai* una col·lecció anònima de models per a la correspondència, que originalment al segle XIV era emprada pels estrats superiors de la classe dels samurais i que al segle XVII es popularitzarà entre els propietaris agrícoles i els comerciants urbans. D'altres manuals d'escriptura que es popularitzaran ara són el *Shôbai ôrai* (Manual de mercaders) compilat en torn el 1694 per Hori Ryûsuiken, i el *Nôgyô ôrai* (Manual de grangers) compilat per Efuji Yashichi, publicat el 1785. (C. Seeley, 1991 : 130-132).

europèa -identificada amb el saber del *rangaku*- especialment a partir del segle XVIII. Alguns erudits començaren a visitar Nagasaki com a port de contacte i difusió de la cultura occidental³¹⁰. El *rangaku* (蘭学, “saber holandès”) implicarà així l’entrada de nombrosos termes científics d’origen europeu per als que esdevindrà necessari trobar una forma adequada de traducció i escriptura. En aquest període, Arashiyama Hoan estudià medicina occidental en aquesta ciutat, i el 1683 publicà un manual sobre aquesta matèria. El 1772 es publicà en japonès una secció de la traducció holandesa de la geografia de Hübner, i dos anys més tard un grup de metges japonesos traduiria de l’holandès un manual d’anatomia per a la seva publicació. Després d’haver visitat Nagasaki, Ôtsuki Gentaku -deixeble de Sugita Genpaku- publicaria una introducció al saber occidental (1788). Com assenyala P. Burke (2000) amb certa ironia “hasta el año 1800 los especialistas en *rangaku* no descubrieron que el holandés no era necesariamente la lengua occidental más útil entre las que podían estudiarse” (P.Burke, 2002: 109).

Atès que la majoria d’aquestes veus eren objecte de traducció, la pràctica lletrada continuaria sent la seva escriptura logogràfica. Serà al segle XVIII quan els estudiosos del *rangaku* comencin a emprar el *katakana* en la traducció dels tractats científics europeus, texts mèdics, filosòfics i estètics escrits en holandès. L’aixecament de la prohibició sobre els llibres occidentals que havia decretat el Shôgunat Tokugawa durant l’època del *sakoku* deixaria lliure el camí a la publicació i difusió d’aquestes obres. En aquest context intel·lectual, la reflexió sobre l’escriptura dels mots occidentals i el fet mateix de la seva traducció esdevindrà un lloc comú. De fet, podem considerar l’esforç per a la identificació d’equivalències nadiues i l’encuny de nous conceptes, el més gran assoliment dels erudits japonesos en relació al *rangaku*³¹¹.

La figura de l’erudit Sugita Genpaku il·lustra a la perfecció aquest context intel·lectual, com a traductor al japonès de la versió holandesa del tractat de medicina de Johan Adam Kulmus, *Anatomisch Tabellen*³¹² (1734), publicat el 1774 amb el títol

³¹⁰ “Un biombo japonés construido hacia 1625 muestra un mapa del mundo inspirado en el mapa de planicies de 1592, pero el shogun poseyó muy pronto un mapa del mundo de Blaeu de 1648” (P.Burke, 2002 : 109).

³¹¹ L. Takeuchi (1999 : 32).

³¹² Original alemany publicat el 1722.

de *Kaitai shinsho*³¹³. El mètode de traducció (*hon'yaku*, 翻訳) desenvolupat per Sugita profunditzarà els principis establerts per Arai Hakuseki en la seva obra *Seiyô kibun*³¹⁴, precursora en l'ús sistemàtic del *katakana* en l'escriptura del *gairaigo*. Sugita conjugava dues tècniques singulars: la “traducció literal” (*chokuyaku*, 直訳) -“paraula per paraula” (*taigoyaku*, 対語訳) de les veus estrangeres en la seva escriptura logogràfica- i el text bilingüe (*taiyaku*, 対訳) que emprava el *katakana* en la transcripció fonètica d'aquells conceptes llur traducció comportava una complexitat addicional, com en el cas dels homògrafs en els que permetia precisar el significat de termes coincidents en la seva escriptura³¹⁵.

L'aplicació del *katakana* a l'escriptura del *gairaigo* assoliria un primer caràcter sistemàtic en la traducció japonesa del diccionari holandès-francès de François Halma, popularment conegut com *Nagasaki Haruma* (長崎ハルマ)³¹⁶, 1855 y 1858³¹⁷. En aquesta obra, l'escriptura en *katakana* de les veus estrangeres acompanya la seva traducció en *kanji-hiragana*, en un testimoni pioner del que constituïria el seu ús posterior en l'ortografia japonesa. Podem considerar que amb aquest diccionari s'inaugura la convenció moderna d'escriure el *gairaigo* en *katakana*, aleshores encara procedent casi en exclusiva de l'holandès. La necessitat de traduir aquest “saber holandès” esdevindrà a més un factor clau en el mètode de romanització del japonès aplicat aleshores. Un mètode basat en l'ortografia de l'holandès en front les estratègies en base al portuguès desenvolupades anteriorment pels missioners jesuïtes, amb testimonis tan notables com el diccionari *Vocabulario da Lingoa de Iapan*, publicat a Nagasaki el 1603.

L'arribada el 1853 dels *kuro fune*, els “vaixells negres” comandats pel Commodore Perry de l'Armada dels Estats Units obligarà l'obertura del Japó al comerç

³¹³ 解体新書 (“Nou llibre d'anatomia”).

³¹⁴ 西洋記聞 (“Escollat d'Occident”) (1715).

³¹⁵ S. Okamoto (2004).

³¹⁶ També rep els noms d'*Oranda jî* o *Wa-Ran jii* (和蘭字彙), *Dûfu Haruma* (ドーフ・ハルマ) i *Do yaku* (ド訳). Es tracta d'una traducció de *Woordenboek der Nederduitsche en Fransche Taalen* [diccionari de les llengües holandesa i francesa] (Amsterdam-Utrecht 1710, 1717, 1729, 1758) presentada al Shôgun el 1833 i publicada el 1855-1858

³¹⁷ Abans d'aquesta publicació i basat també en la mateixa obra de François Halma es publicà el 1769-1799 el diccionari *Haruma Wage* (波留麻和解) (lectura alternativa ハルマ和解) també conegut com *Edo Haruma* (江戸ハルマ).

amb les potències occidentals. Serà l'inici del període Meiji³¹⁸. Aquesta obertura forçada -caracteritzada per H. Befu (2006) com “violació simbòlica”- implicarà a partir de dècada de 1860 canvis enormes en la vida quotidiana de la societat japonesa, d'una magnitud sols comparable a la influència de la cultura xinesa amb l'arribada dels caràcters d'escriptura. L'allau de conceptes occidentals afectarà així d'un mode determinant la panòpia lèxica del japonès, fent-se evident la necessitat d'afrontar la qüestió de la seva escriptura. En aquest sentit L. Takeuchi (1999) assenyala :

“The encounter with the West challenged the Japanese to look to the present and future, linguistically and otherwise, and the vision of the modern state developed after 1868 embraced the idea of a linguistic standard that could accommodate the encounter with Western technology and culture, that is, with which modernization could be achieved”.

L. Takeuchi (1999: 33)

Amb l'era Meiji, el Japó optarà decididament pel coneixement del *yōsai* (洋才), el “saber occidental”, tal como expressa la refosa de l'antic lema *wakon kansai* (和魂漢才, “esperit japonès, coneixement xinès”) en la “modernitat” del *wakon yōsai* (和魂洋才, “esperit japonès, coneixement occidental”), i la incorporació a la dualitat *kanbun-wabun* (漢文・和文) de la noció de *yōbun* (洋文) en la traducció directa de les llengües europees³¹⁹. D'aquesta manera, la dialèctica històrica *wa-kan* (和・漢, “Japó” - “Xina”) integrada per les nocions de “Xina” i “Japó” es reconformaria en la l'oposició *wa-yō* (和・洋), integrada per les nocions no menys ideals del “Japó” i “Occident”. L'univers cultural japonès quedaria així inscrit en un joc de polaritats essencials en el que l'Altre del Japó passaria a ser interpretat per la idea de l'“occidental”, configurant com *alter ego cultural* la noció mateixa del “japonès”.

Durant aquest període, estudiosos i diplomàtics nipons visitaran els principals centres polítics i intel·lectuals d'Occident, adaptant d'ells el model constitucional, el sistema parlamentari, l'organització de l'exèrcit, o l'estructura acadèmica. L'àvid interès per a comprendre i importar les formes de l'organització social, política i del

³¹⁸ Era Meiji (1868-1912).

³¹⁹ N. Twine (1991).

coneixement d'altres nacions donarà compte de la superioritat cultural atribuïda a Occident davant de l'humiliació colonial a la que era sotmesa Xina, Altre significatiu del Japó fins aleshores. Una superioritat inquietant, que despertava el recel i la sospita, havent-se de contenir en els precisos límits de la seva Alteritat. En aquest sentit, la institucionalització del *katakana* com a instrument per a la traducció i registre dels conceptes estrangers revelarà en l'escriptura les subtils implicacions quotidianes d'aquesta empresa.

4.4.1. L'allau d'estrangerismes

En un primer moment, la influència xinesa, matriu de tot el sistema d'escriptura japonès jugarà un paper decisiu en l'intent d'escriure logogràficament els estrangerismes. Molts d'aquests termes començaran així a transcriure's en base a morfemes xinesos, en una pràctica de transliteració que donarà compte del llegat secular de la pràctica de lectura en traducció dels texts *kanbun*.

En base a aquest patró de transliteració s'aplicaran diverses estratègies en l'escriptura del *gairaigo*: a partir de l'aproximació semàntica com en el cas de “cultura, refinament” (教養 *kyôyô*), “Assemblea Nacional, Dieta” (国会 *kokkai*), o “llengua nacional” (国語 *kokugo*); articulant una lectura *on* dels compostos gràfics encunyats en els diccionaris anglès-xinès de l'època³²⁰ com a “electricitat” (電気 *denki*), “legislació” (立法 *rippô*), o “Estats Units d'Amèrica” (合衆国 *gasshûkoku*); emprant les grafies i la seva lectura sino-japonesa en la construcció lliure de blocs conceptuals com a 美学 *bigaku* (美 *bi* “bellesa” i 学 *gaku* “estudi”) “estètica”, 压力 *atsuryoku* (压 *atsu* “premsa” i 力 *ryoku* “força”) “pressió”. La pluralitat d'aquestes estratègies d'adaptació, l'ús de diferents caràcters per a l'escriptura de les mateixes paraules, així com la diversitat dels morfemes i les pronunciacions implicades en aquest exercici, contribuïren a introduir un nou element de complexitat en l'escriptura japonesa.

La majoria d'aquests mètodes de transliteració eren coneguts des de l'època Edo. El *rangaku* (蘭学, “saber holandès”) implicà l'entrada de nombrosos termes

³²⁰ Com el W. Lobschrid's *English and Chinese Dictionary, with Punti and Mandarin Pronunciation* (Hong Kong, 1866-69).

científics d'origen europeu per als que esdevindrà necessari trobar una forma adequada de traducció i escriptura. També s'havien emprat així en l'intent d'escriure en japonès els termes científics holandesos del *rangaku*. Però la situació a inici de l'època Meiji era força diferent. La societat japonesa es trobava inscrita en el flux continu de l'arribada massiva de conceptes procedents de les llengües europees, principalment de l'anglès, i més tard del francès, el rus i l'alemany. L'obertura sobtada del Japó a Occident, procedent d'un règim de característiques feudals, implicarà una autèntica allau d'estrangerismes necessaris per a la nominació de realitats tecnològiques i socials fins aleshores desconegudes.

L'estandardització moderna dels usos del *kana* i les transformacions en l'estil literari³²¹ implicarien l'aplicació de criteris fonètics en l'escriptura d'aquest al·luvi d'estrangerismes que penetrava la panòpia lèxica del japonès. En aquest període la presència de veus estrangeres experimentarà un increment en estreta correspondència amb el procés de “modernització occidental” (*bunmeikaika*, 文明開化, “civilització”, “il·lustració”) que travessava el Japó de la societat Meiji (明治, 1868-1912).

D'aquest mode, mots com “café” (咖啡), “lògic” (論事矩), o “club” (俱樂部) s'escriviren articulant un ús fonètic de certs logogrames, en una mena d'escriptura *rebus* com en la pràctica de l'*ateji*. En alguns casos s'intentà establir un lligam entre la forma acústica i el contingut semàntic³²², en un intent per conciliar escriptura fonètica i representació logogràfica. Aquests patrons s'empraren en l'escriptura dels noms dels països³²³, 歐羅巴 Europa (ヨーロッパ), 亜米利加 Amèrica (アメリカ), 露西亜 Rússia (ロシア), 英吉利 Anglaterra (イギリス), 愛蘭 Irlanda (アイルランド), 蘇葛蘭 Escòcia (スコットランド), 仏蘭西 França (フランス), 独逸 Alemanya (ドイツ), 葡萄牙 Portugal (ポルトガル), 西班牙 Espanya (スペイン), 伊太利 Itàlia (イタリア);

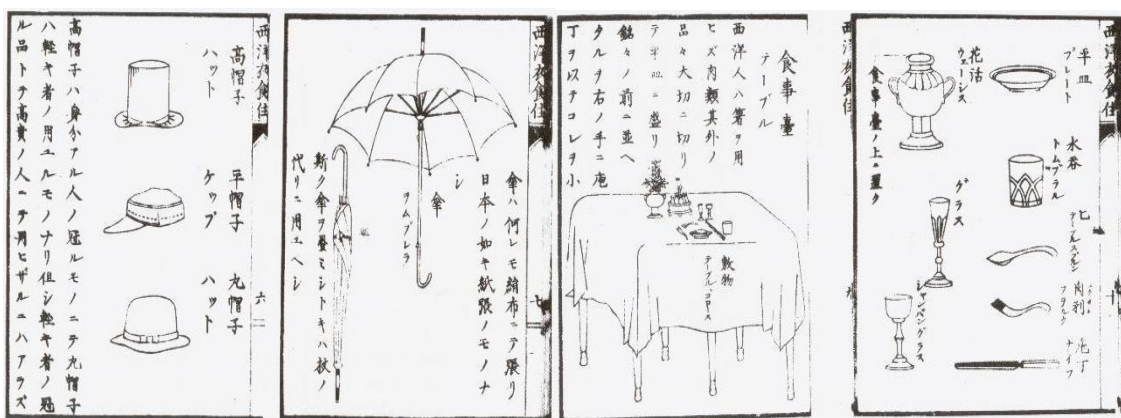
³²¹ Veure sobre aquest tema l'exposició de D.R. Howland (2002).

³²² C. Seeley (1991) exposa en l'encuny d'alguns compostos la voluntat d'establir una connexió semàntica. Això no succeeix amb la representació logogràfica de “café”, però sí amb la representació de “lògic” on els *kanji*, a més de la identitat en el so de les síl·labes, signifiquen quelcom proper a 論 (*ro-n* “argumentar” 事) + (ji “assumpte”) + 矩 (*ku* “regles”); o en “club” 俱 (*ku* “junts amb”) + 樂 (*ra-ku* “divertir-se”) + 部 (*bu* “grup”). (C. Seeley, 1991 : 137). En l'actualitat aquests mots s'escriuen en *katakana* com *kôhî* (コーヒー, “café”), *rojikku* (ロジック, “lògic”), *kurabu* (クラブ, “club”).

³²³ Llevat d'algunes designacions històriques, com les de Xina (中国) i l'actual Corea (韓国).

així com de personatges històrics, 奈波崙 Napoleó (ナポレオン), 斯格的 Scott (スコット). A fi i efecte de facilitar la lectura d'aquests compostos s'afegiren en menor dimensió, al costat del *kanji*, les grafies del *katakana*, a mode de *furigana* corresponent a la pronunciació fonètica del mot.

En un primer moment, el *katakana* es continuaria així emprant d'un mode auxiliar, a la manera tradicional, juxtaposant a la traducció logogràfica d'un concepte la transcripció fonètica de la seva pronunciació original³²⁴. Recordem els estudis de Fukuzawa Yukichi sobre el món occidental, *Seiyô jijô* (西洋事情, 1866) (Estat de les coses a Occident) i *Seiyô ishokujû* (西洋衣食住, 1867) (Vestit, alimentació i vivenda occidentals), a les seves pàgines l'escriptura en *katakana* dels estrangerismes complementa la seva traducció en *kanji*, d'una forma anàloga a com l'explicació de cada objecte dialoga amb la seva representació gràfica en dibuixos i il·lustracions.



A fi i efecte de facilitar la lectura d'aquests compostos s'afegiren en menor dimensió, al costat del *kanji*, les grafies del *katakana*, a mode de *furigana* corresponent a la pronunciació fonètica del mot. A partir d'aleshores, el pas de l'ús fonètic del *kanji* a l'escriptura fonètica del *katakana* esdevingué una conseqüència lògica en

³²⁴ Expressat d'una forma més precisa, l'intent de reproduir aquesta pronunciació a través de la fonologia japonesa.

l'escriptura d'aquests mots, sustentada en la dilatada pràctica de transliteració que havia conformat des dels seus inicis el sistema d'escriptura japonès.

Així l'escriptura en *katakana* acompanyà primerament a l'equivalent semàntic japonès entre parèntesis, en una mena de *glossa inversa* en la que enlloc del fonograma al logograma, es procedia del *kanji* al *kana*. Atès que l'escriptura fonètica, desposseïda del component signífic de l'escriptura en caràcters no revela per sí mateixa el sentit, es considerà necessari en certs casos afegir entre parèntesis la representació en *kanji* més propera al significat d'un mot³²⁵. Així el concepte "lliure canvi" procedent de l'anglès *free trade* passà a escriure's フリートレード「自由商売」, a l'igual que "ministre" ミニストル「大臣」. Posteriorment es prescindirà d'aquesta glossa logogràfica, passant a escriure's els estrangerismes sols en *katakana*.

Una pràctica inversa donarà compte de la ràpida difusió d'aquest dispositiu en l'escriptura dels estrangerismes. Es tracta de la inclusió al costat d'un compost de *kanji*, entre parèntesis, del mot estranger equivalent escrit en *katakana*, a partir de l'intent japonès d'imitar la seva pronunciació. Així, 職分 (*shinri*, "veritat"), s'escriurà amb el *furigana* トルース (*torûsu*), transcripció fonètica del mot anglès *truth*, i 眞理 (*shokubun* "obligació") amb el de オブリゲーション (*oburigêshon*), procedent d'*obligation*³²⁶. Aquest exercici de glossa fonètica a partir de la fonologia del mot estranger, entronca amb el desenvolupament històric de les lectures *on* dels caràcters sino-japonesos, i revela d'un mode manifest la influència i penetració dels estrangerismes en el lèxic japonès, així com la identificació del *katakana* com a escriptura idònia en el procés de transliteració i marcatge dels mots estrangers.

A principis de la dècada de 1870, l'ús auxiliar del *katakana* constituirà un element comú a les traduccions europees, inscrit al marge inferior o superior d'un text, i principalment a l'esquerra de la seva vertical, en contraposició al *rubi*³²⁷ (ルビ, "lectura") d'un *kanji*. Podem veure en aquesta moderna pràctica de traducció

³²⁵ Com ja he assenyalat trobem una situació similar produïda per l'alta incidència del fenomen de la homofonia, i la necessitat de precisar el sentit en l'escriptura.

³²⁶ C. Seeley (1991 : 137-138).

³²⁷ Del anglès *ruby* ("rubi"), refereix als tipus d'impremta, les fonts emprades en la impressió d'un text.

l'actualització de la seva funció històrica com sistema de notació en la glossa fonètica d'una composició xinesa, en una *escriptura del marge* situada en un pla i dimensió inferiors a la resta del text. Recuperarem més endavant aquesta idea, al fil de la pràctica contemporània del *katakana*.

Seria aquest un procés d'implicacions profundes en el que la incorporació i adaptació de les veus *gairaigo* al japonès redundaria en la transformació mateixa de la llengua en el context de la “modernització” (*kindaika*, 近代化) de la societat. Expressat d'una forma sintètica: la traducció al japonès implicaria la transformació lingüística “del japonès”, en una operativa de processos concomitants reflex de la transformació cultural del “japonès” en l'adaptació social de “l'occidental”³²⁸. La traducció de les obres occidentals registraria així un canvi en l'escriptura cap a la dècada de 1880. Davant l'estil formal *kanji-katakana* de la dècada anterior, es començaria a aplicar un registre popular *kanji-hiragana* que empraria el *hiragana* en la glossa dels caràcters més complexes, així com en l'escriptura de les partícules gramaticals pròpies del japonès com preposicions, afixes i desinències (*okurigana*, 送り仮名). Aquest canvi, derivat de la “modernització” de la llengua en el procés d'“occidentalització de la societat” resultaria determinant en l'aplicació exclusiva del *katakana* en la representació gràfica dels estrangerismes.

A inicis de la dècada de 1880 intel·lectuals de la Universitat de Tokio com els professors Inoue Tetsujirô i Kikuchi Dairoku realitzaran grans avenços en la traducció de conceptes científics occidentals³²⁹. En aquesta tasca, la seva escriptura

³²⁸ Veure D.E. Westney (1987), C. Gluck (1985).

³²⁹ D.H. Howland (2002) refereix les postures intel·lectuals que prioritzaven l'*autenticitat* o l'*accessibilitat* de la traducció en un procés en el que la *traducció* resultaria instrumental en la *transformació* de la llengua japonesa. “Japan's engagement with the West and the many efforts on the part of Japanese scholars to translate Western learning induced a slow process of reconstructing the Japanese language in the image of the West. Both vocabulary and the written representation of that vocabulary were subject to transformation in the last half of the nineteenth century” D.H. Howland (2002: 93). Com exemple citaré de l'exposició de N. Twine (1991): “Under the influence of European languages, parts of the written language began to display a number of derivative characteristic, among them the increasingly frequent use of the passive voice and of explicit grammatical subjects, both animate and inanimate” N. Twine (1991:15). Sobre aquest context històric intel·lectual s'han de considerar també les exposicions de T. Carrol (2001), N. Twine (1991), N. Gottlieb (1995).

logogràfica -ja fos en la traducció a través d'un terme anàleg, l'encuny d'un neologisme en un compost *kanji*, la resemantització d'un terme preexistent o un altre derivat, així com en la transliteració mitjançant l'aplicació d'una escriptura *rebus* en la pràctica lletrada del *ateji*- revelaria les seves limitacions en comparació amb les possibilitats d'aplicar un dispositiu d'escriptura únicament fonètic com el *katakana*.

En 1884 el lingüista Ôtsuki Fumihiko –nét de Ôtsuki Gentaku- elevaria aquesta pràctica a la categoria de convenció amb la publicació del *Gairai Gogen Kou* (外来語源考, Estudi de l'etimologia de les veus estrangeres). Ôtsuki, autor del diccionari més influent de l'era Meiji (*Genkai*, 言海, 1889-1891)³³⁰, compondria un glossari de 432 veus estrangeres (l'arcaic “*gairai no go*” 外来の語) escrites en *katakana* i ordenades en el sentit de les lletres d'aquest sil·labari, amb la definició i una explicació sobre la seva llengua de procedència. L'obra d'Ôtsuki, al mateix temps que traduïa significats, contribuiria a fixar usos socials, fonamentant l'escriptura dels estrangerismes en *katakana* en un pas més en la conformació de la seva pràctica moderna.

En la introducció de l'obra, es descriu el japonès com una llengua que s'ha mantingut incòlume al llarg de la història, preservada de les influències externes en un fidel reflex de la “puresa de la nació”. Pel seu autor, encara que des de l'Edat Mitjana la presència de persones de Xina, Corea, Ryûkyû (Okinawa), Ezo i Ainu va suposar la incorporació de veus estrangeres, el seu reduït nombre no va afectar al japonès. Amb el pas del temps l'origen aliè d'aquestes veus aniria enfosquint-se. Tement que pogués succeir el mateix amb les veus europees que estaven arribant en major grau, Ôtsuki compendia l'etimologia de més de quatre-cents estrangerismes, sistemàticament transcrits en *katakana*. Al contrari del que es podria esperar, aquestes veus no procedeixen només de llengües europees sinó que inclouen també paraules d'origen xinès (pronunciació *tô'on*, 唐音), coreà, okinawa, ainu i sànscrit.

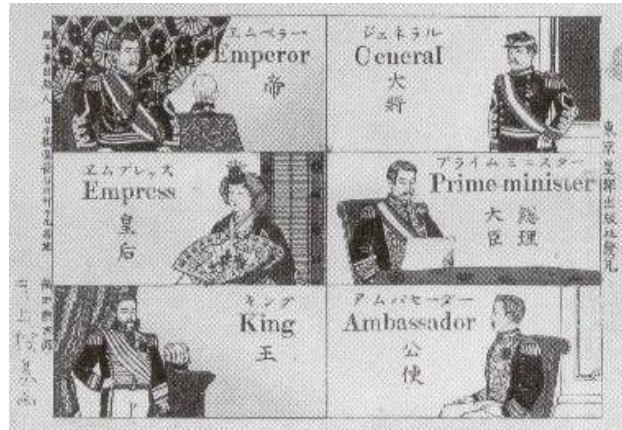
³³⁰ Publicat entre els anys 1889 i 1891, constitueix el diccionari més representatiu de l'era Meiji, el seu prestigi com a diccionari normatiu del japonès es va mantenir durant molt de temps. Va ser objecte de revisió i ampliació pel propi Ôtsuki en una obra monumental que veuria la llum després de la seva mort, *Dai-genkai* (大言海, 1932-1937).

Resulta significatiu l'interès d'Ôtsuki per consignar l'origen de les veus identificades com estrangeres. En última instància, el seu projecte intel·lectual revela una concepció purista de la llengua, al prendre tàcitament les idees de “llengua del Japó” (*Nihon no gengo*, 日本ノ言語) i “veu estrangera” (*gairai no go*, 外来ノ語) com entitats essencials, reconeixibles en l'esdevenir històric de la cultura japonesa. Des d'aquesta perspectiva, el propòsit de registrar clarament l'etimologia de cada paraula adquireix tot el seu significat dintre d'un discurs més ampli: la protecció de la identitat d'una llengua definida en termes de “puresa” (*junsui*, 純粹) com expressió simbòlica del “poble”, de la “nació” (*kokumin*, 国民) en el context de la conformació històrica de la idea de “nació japonesa” (*nihon minzoku*, 日本民俗).

Actualització de la seva funció històrica com escriptura en traducció, la pràctica de *katakana* s'entrellaça així amb una dimensió ideològica implicada en la distinció del “japonès” i “l'estranger”. Aquest fenomen s'evidencia d'una forma reveladora en les publicacions de l'època. Trobem un testimoni interessant d'aquest fenomen en els manuals per a l'aprenentatge de l'anglès que es van començar a editar en aquest període. Com observem a la imatge, l'escriptura en *katakana* dels conceptes anglesos (en escriptura alfabètica) epitomitza la seva “foranitat” d'una manera proporcional a com el *kanji* emfasitza la “japonesitat” dels seus homòlegs en la traducció. A pesar de la seva contraposició, els dos termes constitueixen *constructes ideològics* conformats en el context històric de la vertebració moderna de l'Estat-nació japonès com unitat política, cultural i ètnica construïda en l'obertura forçada a Occident³³¹. Simètricament, les il·lustracions que acompanyen al text testimonien en l'iconogràfic la densitat d'aquest procés de reinvençió i ressemantització conceptual³³².

³³¹ La unitat política, cultural i ètnica del Japó constitueix una realitat històrica moderna. Com assenyala Naoki Sakai (1988) només en temps recents resulta possible parlar d'un objecte discursiu anomenat *cultura japonesa*, enfront la idea de tradició i entitat mil·lenària. En aquest sentit, Sakai escriu: “the Japanese were born in the eighteenth century” (N. Sakai, 1997: 220).

³³² En un sentit similar, en una obra contemporània de Basil Hall Chamberlain (1899), la referència a la “naturalització” de veus estrangeres mitjançant la seva escriptura en *hiragana* enfront la “foranitat” d'aquelles escrites en *katakana* adquireix, més enllà de l'entitat històrica referida per l'autor, un significat polític en el context social del Japó de finals del XIX. “One or two have naturalised themselves otherwise, by going to the *Hiragana* for their transcription. The most familiar instance is *kasuteira* which means ‘sponge-cake’, and is derived from ‘Castilla’ or ‘Spain’, whence a knowledge of that delicacy was obtained. But a large number of European words -most of those which still strike the linguistic sense as aliens- are habitually written and printed in *Katakana*”. B.H. Chamberlain (1899: 207).



A nivell polític, després de varis intents l'estandardització moderna del *katakana* arribaria el 1900 amb la promulgació de la Llei de la Escola Primària (*Shougakkourei*, 小學校令)³³³ llurs regulacions oficials sobre l'escriptura del *kana* fixarien la unicitat síl·laba-grafia³³⁴, establint la correspondència fonètica i gràfica entre ambdós sil·labaris (*hiragana* i *katakana*). La polarització del debat entre “tradicionalistes”, partidaris de l'aplicació d'un ús fonètic històric en l'escriptura, i “fonetistes”, reformistes a favor de la representació gràfica de la fonètica moderna del japonès, comportà que el 1908 el *Monbushô* anul·lés aquests conjunt de disposicions fins a la seva aplicació dècades més tard. No seria fins la immediata postguerra quan s'eliminarien definitivament els usos fonètics històrics -a excepció d'alguns arcaïsmes mantinguts encara en l'actualitat- i es fixaria l'ortografia vigent³³⁵.

Encara que al 1910 els llibres de text estableixen l'escriptura del *gairaigo* en *katakana*, la normativització d'aquesta pràctica tampoc arribaria fins la postguerra amb

³³³ Reglament de la Llei de l'Escola Primària (*Shôgakkôrei shikôkisoku*, 小學校令施行規則) del 21 d'Agost de 1900 que desenvolupa i aplica la Llei de l'Escola Primària (*Shôgakkôrei*, 小學校令) del 20 d'Agost de 1900 (Meiji, 明治 33).

³³⁴ En quaranta-vuit lletres (*seion*, 清音) d'ambdós sil·labaris, cinc vocals, quaranta-dues síl·labes (la grafia de dues de les quals, *wi* [ゐ ヰ] i *we* [ゑ ヱ] s'eliminarà posteriorment) i una consonant; a les que se sumen d'altres vint-i-cinc sons construïts mitjançant l'addició de dos diacrítics (*dakuon*, 濁音 i *handakuon*, 半濁音), així com els creats per diftongs. És en aquest moment que s'adopta el guió per a la representació de les vocals llargues, el *kana* de menors dimensions per a l'escriptura dels diftongs com en きや *kya* きゅ *kyu* きよ *kyo* しや *sha* しゅ *shu* しょ *sho*, etc.; la つ *tsu* *petita* per a la representació de les consonants geminades; a l'hora que s'abolix la distinció entre じ-ち” *ji*, ず-つ” *tzu*, etc.

³³⁵ Decret sobre l'Ortografia Moderna del *Kana* (*Gendai kanazukai*, 現代仮名遣い) del 16 de novembre de 1946 (Shôwa, 昭和 21), llurs principis s'actualitzarien en un nou decret promulgat l'1 de juliol de 1986 (Shôwa, 昭和 61).

l'acceptació *de facto* de l'informe sobre la escriptura del *gairaigo* (外来語の表記について, *Gairaigo no hyôki ni tsuite*) del març de 1954, llurs principis serien renovats i ampliat en un nou informe sobre l'escriptura dels estrangerismes en *katakana* (外来語の表記, *Gairaigo no hyôki*) del 28 de juny de 1991³³⁶.

4.4.2. La reforma del *kanji*

El procés d'estandardització del sistema de escriptura no seria aliè a les vicissituds polítiques que marcaren el segle XX. En el decurs de dècades se succeïren els intents de romanització i *kanització* de la llengua; proscripció de les veus *gairaigo* i la seva substitució per termes “autòctons” en compostos de *kanji*; informes, normatives i decrets sobre l'escriptura del *kanji*, i iniciatives de tota mena, des de la renominació en *katakana* de l'escala musical (del *do* al *shi*) a imitació de la notació tradicional, fins a propostes tan estridents com l'abandonament del japonès i la seva substitució per l'anglès o el francès en benefici de la “modernització” del país³³⁷. Inversament, en el context fortament nacionalista del període bèl·lic la reificació de la “japonesitat” com a entitat inefable i transcendent trobaria una expressió privilegiada en la noció de *kotodama* (言霊, “l'esperit de la llengua”)³³⁸.

L'obertura forçada del Japó a la influència occidental implicà les primeres propostes de reforma del sistema d'escriptura japonès. Ben aviat es perfilaren les dues

³³⁶ Cal recordar també els criteris per a l'escriptura dels estrangerismes en *katakana* del Comitè Interí per a la Investigació de la Llengua Nacional (1926), com *addenda* a la “Proposta de revisió dels usos del *kana*” (*Kanazukai kaitei-an*, 仮名遣い改定案) de 1923; els criteris per a l'escriptura dels noms estrangers consignats pel *Monbushô* en el document “Sobre l'escriptura dels noms de llocs i persones estrangeres (esborrany)” (*Gaikoku no chimei jinmei no kakikata (an)*, 外国の地名人名の書き方 (案) del març de 1946; les normes del diccionari “Diccionari Iwanami de noms occidentals” (*Iwanami seiyô jinmei jiten*, 岩波西洋人名辞典); així com els criteris “Sobre la pronunciació i escriptura dels noms de llocs” (*Chimei no yobikata to kakikata*, 地名の呼び方と書き方) publicat pel *Monbushô* com a suplement a la *Gaseta Oficial (kanpô, 官報)* de l'11 de febrer de 1959. Resulta significatiu que una de les recomanacions d'aquests darrers criteris fos l'escriptura en *katakana* de tots els noms d'indrets xinesos, en lloc d'en *kanji*, quelcom que no arribà a aplicar-se. (C. Seeley, 1991: 178-181)

³³⁷ Sobre totes aquestes qüestions veure R.A. Miller (1967, 1977), Y. Sato Habein (1984), C. Seeley (1991), N. Twine (1991), N. Gottlieb (1995), J.Marshall Unger (1996), L. Takeuchi (1999), T. Carroll (2001).

³³⁸ R.A. Miller (1982) i P. Dale (1986) sobre el *Kokutai no Hongi* (國體の本義) (1937).

posicions principals que integrarien el debat sobre la reforma del sistema d'escriptura durant el segle següent. Per una banda, la reducció del nombre de *kanji*, per un altra la seva substitució per un sistema d'escriptura únicament fonètic, ja fos el *kana* o les grafies alfabètiques del *romaji*³³⁹.

Sols una dècada després de l'arriba dels *kuro fune* (黒船) a la badia de Tokio el traductor Maejima Hisoka (1866) proposà l'abolició del *kanji* al Shôgun Tokugawa Yoshinobu. En el seu escrit, *Kanji gohaishi no gi*³⁴⁰, Hisoka postulava l'adopció d'un estil col·loquial d'escriptura i la substitució dels caràcters pel *kana*, a fi i efecte de poder esmerçar el temps estalviat en la instrucció dels escolars en l'estudi de les noves matèries que imposava el contacte amb Occident. A inicis de la dècada de 1880 es fundaran tres grups a favor de l'abolició dels caràcters sino-japonesos, fusionats el 1883 en la institució del *Kana no kai* (Societat del *kana*). El 1885 es fundarà el *Rômaji kai* (Societat pro-romanització), que esdevindia el motor en el desenvolupament del mètode de romanització³⁴¹ que James Curtis Hepburn (1815-1911) emprà en la tercera edició del seu diccionari japonès-anglès, esdevenint des d'aleshores el sistema oficial d'escriptura del japonès en caràcters alfabètics³⁴².

L'altra via per a acotar la complexitat del sistema d'escriptura japonès passarà per la proposta de limitar el nombre de *kanji*. El 1872 el Ministre d'Educació, Ôki Takatô comissionarà la compilació d'un diccionari de *kanji* amb 3167 entrades, *Shinsen jisho*³⁴³, iniciant-se així les primeres iniciatives per a reduir el nombre de caràcters en l'escriptura que esdevindran durant el segle XX la tendència principal en aquest debat. Iniciatives d'aquest tipus trobaran el suport tant d'aquells que es mostraran decididament partidaris d'alleugerir el sistema d'escriptura a partir de l'ús limitat dels

³³⁹ El mètode d'escriure el japonès mitjançant les lletres de l'alfabet.

³⁴⁰ 漢字御廃止之議 (“Proposta per a l'abolició dels caràcters xinesos”).

³⁴¹ Conegut com el sistema *Hepburn*. Podem assenyalar dos sistemes emprats en la transcripció alfabètica del japonès, l'estil *kunrei* (*kunrei-shiki* 訓令式) i el *Hepburn* (*hebon-shiki* ヘボン式). Mentre que el primer és més sistemàtic i regular ajustant-se a l'ortografia, el segon s'adequa més a la pronunciació original japonesa, a partir d'algunes variacions, pronunciant les consonants com en anglès i les vocals a la italiana (L. Takeuchi, 1999 : xiii), altrament dit, d'un mode molt similar al castellà. En aquest sentit “although the *kunrei-shiki* has a more systematic one-to-one relationship with actual Japanese orthography, the much more widely known *Hebon-shiki* is better suited to text intended for foreigners” (W. Hadamitzky & M. Spahn, 1981 : 14).

³⁴² A més de l'obra de C. Seeley (1991: 128-152), N. Twine (1991: 214, 220-256, 240-244), Y.S. Habein (1984: 97-103), entre d'altres autors, analitzen curosament aquesta qüestió.

³⁴³ “Nou diccionari de caràcters”.

caràcters, com d'aquells altres que -veient en aquestes actuacions una fase de transició- consideraran imprescindible la supressió del *kanji* i la seva substitució per una escriptura fonètica.

“It was not until after the promulgation of the Imperial Edict on Education (1890) that *Monbushô* (Ministry of Education) established central control over education. The National Language committee (*Kokugo Cōsa Inkai*) was set up by *Monbusô* in 1902 to consider how to apply *genbun.itti*³⁴⁴ in school text books. *Kanbun* (Chinese style) and the derived Japanese styles (*sooroobun*) only gradually gave way to colloquial style in text books, in composition classes and more widely, in society. Colloquial style in newspaper editorials was introduced in 1926. Official documents of ministries other than *Monbushô* were written in *kanbun* until after the draft of the New Constitution in 1946”.

L. Takeuchi (1999: 36)

Les regulacions promulgades pel *Monbushô* el 1900 a més de l'estandardització moderna del *kana* implicaren un primer intent de fixació del nombre de *kanji*. El fet que comparativament amb l'alfabet el sistema educatiu hagués d'esmerçar força més anys en l'ensenyament del sistema d'escriptura implicà que el 1919 el Ministeri d'Educació publicqués, sense caràcter oficial, la primera proposta per a la modificació dels caràcters en l'escriptura a partir de la seva limitació a un nombre de 2600 grafies³⁴⁵. Des dels inicis del segle XX els grups editorials, i principalment la premsa endegaran campanyes a favor de la simplificació del sistema d'escriptura³⁴⁶. La complexitat de l'ús dels milers de tipus en la composició i impressió dels diaris, la por constant a que un incendi o un moviment sísmic esberlés els calaixos on se'ls guardava, així com les contínues errates d'un *kanji* per un altre i la necessitat aclaparadora d'afegir més i més gloses en *furigana* per a la lectura dels caràcters menys comuns³⁴⁷, convertiren a la premsa en un grup de pressió molt bel·ligerant en la seva lluita en pro de la limitació dels caràcters en el sistema d'escriptura.

³⁴⁴ L'arranjament entre parla, *gen* (言) i escriptura *bun* (文), tal com B.H. Chamberlain plantejà en un article publicat al *Rômaji zasshi* (ローマ字雑誌) (1886).

³⁴⁵ C. Seeley (1991 : 145).

³⁴⁶ El 1927 els principals diaris de Tokio mantenien en stock entre 7.500 i 8.000 diferents tipus de caràcters.

³⁴⁷ Tal com el 1888 començà a fer el diari *Osaka Asahi shinbun*.

En l'actualitat, el poderós sector editorial japonès segueix implicat en la tasca de definir el sistema d'escriptura. El diari *Yomiuri shimbun*, que referixo a l'inici d'aquesta part, esmerça cada dia una part important del temps de composició dels seus articles en el resseguiment i correcció de les errates d'un *kanji* per un altre. En una visita a aquest rotatiu, el seu representant m'explicava la importància de portar a terme aquest control per a la imatge pública de la seva corporació. Després de mostrar-nos satisfet les rotatives de tecnologia punta, l'extensa redacció d'internacional, i de parlar-me de la magnitud empresarial del seu grup, oferia un somriure com a tota resposta a la pregunta del Sr. Nishimura sobre quantes errades havien de fer front en cada edició.

Els arguments en favor de la democratització del sistema d'escriptura constituïren també un element principal entre els esgrimits per a la reducció o directament la supressió del *kanji*. Com a resultat d'aquest context el 1923 el Comitè Interí per la Recerca de la Llengua³⁴⁸ publicà la *Jôyô kanjihyô*³⁴⁹, una llista que recollia els 1960 caràcters considerats bàsics per a la vida quotidiana. Tanmateix, la devastació que deixà el terratrèmol de Kantô aquell mateix any obligà a posposar la reforma. Dos anys més tard un grup de diaris decidí aplicar la llista *Jôyô kanjihyô*, que a partir d'algunes modificacions incloïa ja 2108 caràcters. Del 1926 al 1928 el mateix Comitè Interí substituïria en la *Kango seirian*³⁵⁰ els caràcters sino-japonesos més complicats per formes simplificades³⁵¹. A inicis de la dècada dels anys trenta, el mateix Comitè publicaria en base a la *Jôyô kanjihyô* (1931) una llista amb 1856 caràcters.

³⁴⁸ *Rinji kokugo chôsakai* (臨時国語調査会), institució hereva del Comitè per a la Recerca de la Llengua Nacional (*Kokugo chôsa iinkai*, 国語調査委員会) del Ministeri d'Educació japonès (*Monbushô*) establerta el 1902 amb el propòsit d'analitzar l'escriptura fonètica, investigar la unificació dels estils oral i escrit de la llengua, el sistema fonètic del japonès, i escollir un dialecte estàndard, que finalment seria en gran mesura el parlat a Tokio (establert el 1916).

³⁴⁹ 常用漢字表 (“Llista de caràcters d'ús freqüent”).

³⁵⁰ 漢語整理案 (“Modificacions proposades per als elements sino-japonesos”).

³⁵¹ Moltes de les formes ara autoritzades en l'escriptura del *kanji* com “noves formes dels caràcters” eren formes cursives que havien estat extensament utilitzades d'un mode no oficial en l'escriptura a mà des del període Heian. Ara passaven a ser considerades correctes en l'educació i com escriptura oficial, mentre les formes completes dels mateixos *kanji* eren proscrietes. Tanmateix en els texts escrits a mà com cartes i documentació privada se seguí emprant el *kanji* en la seva versió antiga, considerada ara com “no oficial”, sovint fent un ús indiscriminat entre noves i velles formes. La majoria d'aquests *kanji* en la seva nova forma difereix considerablement de la forma més abreujada adoptada per molts d'aquests mateixos caràcters a la República Popular Xina. Aquest fet implica el trencament en el nivell gràfic de la unitat entre el *hanzi* xinès i el *kanji* sino-japonès. Trencament però que no impossibilita el reconeixement de moltes grafies. En l'actualitat sols a Taiwan se segueixen emprant els sinogrames en la seva forma tradicional. La modificació de certs caràcters tenia el propòsit de

La força conservadora del nacionalisme japonès, l'empresa imperialista a Àsia³⁵² i el clima de guerra del moment, complicaven la tasca de reformar el sistema d'escriptura, en un context en el que aquest es concebia com la representació més manifesta de la identitat nacional. Escriptura i esperit nacional constituïen així un binomi ideològic d'una puresa indestruïble, en la que no era possible reformar-ne un sense atemptar contra l'altre. En un gest provisional, el 1942 es publicà la *Hyôjun kanjihyô*³⁵³ que incloïa 2528 caràcters dels que s'esperava que els escolars aprenguessin uns 1134 dels més freqüents. Finalment la llista s'incrementaria a 2669 grafies. El mateix any el Consell Deliberatiu presentaria la *Shin jion kanazukaihyô* (新字音仮名遣表 *Nova llista d'usos sino-japonesos del kana*) que trobaria les mateixes dificultats a l'hora d'aplicar-se que les definides des del segle XIX en la polèmica entre “tradicionalistes” i “fonetistes”. Després de centenars d'iniciatives per a la reforma i simplificació del sistema d'escriptura, la resistència dels sectors més tradicionals es veuria vençuda per la improvisació a la que obligava l'excepcionalitat de l'emergència bèl·lica. A tall d'exemple, durant la guerra del Pacífic, el *Rikugunshô* (陸軍省 Departament de Guerra) haurà de fer front³⁵⁴ a multitud d'errors i accidents en l'ús de l'armament produïts per les mancances de lectura dels soldats, substituint la nomenclatura logogràfica per la seva escriptura fonètica³⁵⁵. Com no podia ser d'un altre mode tractant-se d'un llenguatge tècnic, d'un “codi xifrat”, els fonogrames del *katakana* van ser les grafies escollides en aquesta tasca.

Durant l'administració nord-americana, després de la desfeta en la guerra, les resistències entre els sectors conservadors i tradicionalistes es diluïren en un context en el que resultava prevalent la veu dels que advocaven en favor de la reforma del sistema d'escriptura, o directament en pro de l'abolició dels caràcters sino-japonesos, en estreta correspondència ideològica amb els nous aires d'occidentalització de la societat. Per bé que certs sectors de les forces d'ocupació postulaven la romanització de la llengua, la

simplificar l'aprenentatge del sistema d'escriptura, tanmateix el fet que en l'actualitat esdevingui necessari aprendre les formes noves i sovint conèixer les antigues qüestiona l'assoliment real d'aquest objectiu.

³⁵² El 1931 es produeix l'*incident* de Manxúria.

³⁵³ 標準漢字表 (“Llista de caràcters estàndard”).

³⁵⁴ “Regulacions sobre la simplificació dels termes i la nomenclatura de l'armament” (1940).

³⁵⁵ “Sumari dels usos del *kana* en l'armament”.

seva influència³⁵⁶ es limitaria a la inclusió en el sistema educatiu de l'aprenentatge generalitzat l'alfabet, en el sistema d'escriptura *romaji*.

Durant la postguerra, l'administració nord-americana concebé la reforma del sistema d'escriptura com un element fonamental del conjunt d'actuacions a portar a terme en la reconstrucció del país³⁵⁷. La iniciativa reformista trobà així un camp procliu als seus arguments en els aires d'oblit, contraris al militarisme i a l'ultra-nacionalisme del passat.

“At long last in 1946 the time came for the reformist in the National language Research Council (*Kokugo Chôsa Iinkai*) (cf. Unger 1996). Not only had conservative language policies been compromised by the nationalists and militarists, script reform and democracy naturally made for a powerful argument: the various reforms worked to increase the accessibility of the written language to the people, which was a prerequisite for a well functioning democracy”.

L. Takeuchi (1999: 37)

El 1945 el Ministeri d'Educació limità a 1500 el nombre de *kanji* en els llibres de text, i un any més tard, el 16 de novembre de 1946, el Gabinet i el Ministeri d'Educació -institucions que indiquen l'alt nivell polític que havia adquirit la qüestió- publicaren una nova llista provisional amb 1850³⁵⁸ caràcters sota el títol *Tôyô kanjihyô*³⁵⁹. La llista recollia els caràcters més comuns des d'una voluntat “temporal”, a l'espera que posteriors i més profundes reformes en el sistema d'escriptura es poguessin fer afectives. Tenia doncs un marcat caire d'emergència, la mateixa data en que fou publicada així ho testimonia, i havia estat confeccionada a partir d'un procés de consulta urgent a diaris i empreses, que augmentà a 1850 els caràcters inclosos en front dels 1295 previstos inicialment³⁶⁰.

³⁵⁶ R.A. Miller (1967), C. Seeley (1991), N. Gottlieb (1995), T. Carroll (2001).

³⁵⁷ Veure en aquest sentit N. Gottlieb (1994, 1995) i J. Marshall Unger (1996).

³⁵⁸ D'aquests, els primers 881 caràcters de la *Tôyô kanjihyô* constituïen els caràcters bàsics a aprendre durant els primers sis anys del cicle educatiu. Aquests 881 caràcters es sancionaren en la llista *Tôyô kanji beppyô* (当用漢字別表, “Llista annexa de caràcters d'ús freqüent”) promulgada pel Gabinet el febrer de 1948.

³⁵⁹ 当用漢字表 (“Llista de caràcters d'ús freqüent”).

³⁶⁰ El 1954 la premsa afegirà unilateralment i d'un mode no oficial 28 caràcters nous a la llista *Tôyô kanji*, donant en paraules de R.A. Miller (1967) un bon exemple de “those tiny

“These and other reforms, introduced immediately after the war, were the results of a push to democratize the script and make the written language of public life more accessible to all by simplifying language education”

N. Gottlieb a S. Buckley (2002: 278)

Com la resta d'actuacions polítiques de l'època, la *Tôyô kanjihyô* s'inscrivía en les reformes polítiques i socials que s'havia marcat el comandament nord-americà per a la reorganització del país. La llista reflectia així la precipitació barroera de la tutela d'aquesta administració en el context de precarietat de la postguerra. Malauradament els criteris observats en la selecció dels caràcters a incloure no van ser lingüístics, com hauria estat necessari, però ni tan sols van ser polítics, com l'excepcionalitat del moment podia haver motivat, foren sobretot burocràtics i moltes propostes científiques van quedar embarrancades en la via morta de les taules dels despatxos. En aquest sentit R.A. Miller (1967) escriu :

“The Japanese public has generally forgotten both the immediate circumstances out of which the list grew and the great haste with which it was compiled. It has even more completely lost sight of any concept of this list as an intermediate stage on the way to abolition of the use of Chinese characters in writing Japanese”.

R.A. Miller (1967:137)

freedoms within rigidly enforced systems which characterize and probably are in many ways the secret of, much of the Japanese society” (R.A. Miller, 1967 : 135-136).

El mateix any s'aprovà també amb caràcter d'urgència el *Gendai kanazukai*³⁶¹ que substituiria definitivament les pronunciacions tradicionals en l'escriptura pels usos fonètics contemporanis. Aquestes reformes ortogràfiques van ser ràpidament adoptades pel sector editorial, l'administració i el sistema educatiu³⁶². Tanmateix l'ensenyança del *kanji* semblava seguir consumint encara un temps excessiu comparativament a la resta de matèries del currículum escolar. Així un any després s'aprovaria el document *Tôyô kanji onkunhyô*³⁶³ en virtut del que se suprimien del *kanji* moltes lectures poc freqüents. En el mateix sentit, però centrat en l'estandardització de les formes gràfiques, el Gabinet publicaria el 1949 la *Tôyô kanji jitaihyô* (当用漢字字体表 *Llista de caràcters d'ús freqüent*). Deu anys més tard, la promulgació de 26 regles estandarditzaria l'ús de l'*okurigana*, tant en el *kana* afegit al *kanji* en la escriptura de les desinències verbals, adjectives i adverbials, com en aquell constitutiu dels mots.

El novembre de 1972 el Consell Nacional de la Llengua (国語審議会 *Kokugo Shingikai*) escoltaria les peticions de les nombroses veus que procedents de la ciència,

³⁶¹ “Usos moderns del *kana*” aprovats en el decret 16 de novembre de 1946 eliminaran antics signes com els de *wi* i *we* però tanmateix mantindran certs arcaïsmes fonètics en l'escriptura de partícules del subjecte, objecte directe i direcció. “The modern *kana* usage (*gendai kanazukai*) adopted in 1946 is based on pronunciation in the modern standard dialect, though it does retain vestiges of historical spelling, e.g. use of the *kana* は, を, and へ for the particles *wa*, *o*, and *e*, respectively, and the spelling い う for the verb *iu* (/yuu/) ‘to say’” (C. Seeley, 1991 : 105). Fins l'aplicació sistemàtica d'aquest diacrític les grafies del *kana* no marcaven la sonoritat de les consonants obstruents *b*, *d*, *g*, *z* que no es distingien en l'escriptura de *h*, *t*, *k*, *s*. L'aplicació del diacrític possibilita la representació ortogràfica de les consonants obstruents, així com la distinció *p-h*. Cal esmentar també que els canvis històrics registrats en la pronunciació han comportat que tant en *hiragana* com en *katakana* el so de les síl·labes *ji* i *zu* disposi d'una doble escriptura. En el *hiragana* じ ち” (*di*) per a *ji* (a partir de la sonorització de les grafies し *shi*, ち *chi*) i ず つ” (*du*) per a *zu* (a partir de la sonorització de す *su*, つ *tsu*); en el *katakana* ジ i チ” (*di*) per a *ji* (a partir de la sonorització de シ *shi*, チ *chi*), i ズ ツ” (*du*) per a *zu* (a partir de la sonorització de ス *su* i de ツ *tsu*) per bé que en aquests casos les darreres grafies no s'empren. Finalment s'han agregat dispositius per a que el *katakana* pugin representar sons i seqüències de sons com *ti*, *di*, *v*, *w* que desconegudes en la fonètica autòctona són presents en estrangerismes procedents de llengües com l'anglès. Els dos sil·labaris són ara totalment “complets” com representacions d'una versió lleugerament pre-moderna de la fonologia japonesa. Com *supra* s'exposa, fins fa relativament poc temps, la seva ortografia observava criteris molt més arcaïcs que en l'actualitat, en aquest sentit G. Sampson (1985) assenyalava “El uso *hiragana* reciente es mucho más ‘racional’, desde el punto de vista fonético, que la ortografía inglesa” (G. Sampson, 1997 : 267).

³⁶² Amb aquestes mesures el *kana* comença a ser usat “probably for the first time since the Heian period, as an almost entirely rational and phonetic script [...] This, then, is the inheritance of different scripts and their usages with which Japan has entered the twentieth century” (R.A. Miller, 1991 : 138).

³⁶³ 当用漢字音訓表 (“Llista de lectures on i kun dels caràcters d'ús freqüent”).

del sector editorial i la ciutadania demanaven una reorientació àmplia i afirmativa de les polítiques d'escriptura, principalment en la qüestió de la limitació del *kanji*, i dos anys més tard aconsellaria en un informe l'aplicació d'una política no restrictiva en matèria d'escriptura. Les seves recomanacions deixaven fora de qualsevol limitació els caràcters emprats en la ciència, las arts o l'escriptura dels noms propis, centrant-se sols en els usos generals del *kanji* en el japonès modern. En base a aquesta nova perspectiva de "recomanació", que se sumava al diletant caire "provisional" de les llistes anteriors, el 1977 la mateixa institució publicaria la *Shin kanjihyô shian*³⁶⁴ en la que es proposava una llista de 1900 caràcters a mode de guia (*meyasu*). La nova llista eliminava 33 caràcters de la llista *Tôyô kanji* i n'incorporava 83. En aquest context, el 1981 la llista *Jôyô kanjihyô* augmentaria de 1850 a 1945 els *kanji* inclosos, plantejant-se explícitament des del seu mateix prefaci com una proposta per a l'exercici de l'escriptura. Finalment el 1991 el Consell Nacional de la Llengua donaria per tancada la revisió de les reformes aplicades en el sistema d'escriptura durant la postguerra³⁶⁵. Uns anys abans, R.A. Miller escrivia:

“For most of Japanese society, however, the writing system with all of its difficulties and absurdities was an integral part of Japanese culture and as such worthy of preservation, no matter what the cost of maintaining it might prove to be”.

R.A. Miller (1967: 134)

³⁶⁴ 新漢字表試案 (“Esborrany de la nova llista de caràcters xinesos”).

³⁶⁵ N. Gottlieb (1995).

CINQUENA PART
ETNOGRAFIAR EL *KATAKANA*

5.1. Entre l'*instrumental* i el *representacional*

En el capítol anterior he plantejat el desenvolupament històric del sistema d'escriptura japonès amb l'objectiu de desvetllar l'origen del *katakana* i els fonaments del seu ús en l'escriptura dels estrangerismes. Aquest recorregut històric ha revelat una constant en l'escriptura del *gairaigo* en *katakana*: un procés dual que alhora que adapta una veu estrangera a la fonologia japonesa la singularitza en la seva expressió escrita. Partint d'aquest procés distingeixo dos nivells en la seva pràctica social com escriptura: *instrumental* i *representacional*.

La dimensió *instrumental* es fonamenta en la caracterització de l'escriptura japonesa com a sistema *mixt* o *híbrid* (R.A. Miller, 1967; G. Sampson, 1985; C. Seeley, 1991), un sistema logo-sil·làbic o semàntic-fonètic que integra elements logogràfics i fonètics. Mentre l'escriptura alfabètica es conforma en el traç continu que enllaça les lletres d'una paraula, en l'escriptura japonesa la continuïtat gràfica entre els caràcters resulta inexistent. L'alternança en el tipus de grafia (*kanji-hiragana-katakana*) opera així com un *marcador del sentit*, possibilitant la substantivació i el reconeixement d'una paraula a partir de la seva adscripció al conjunt ideal del lèxic "autòcton" o "forà".

Les implicacions simbòliques d'aquesta dimensió *instrumental* es realitzen en un nivell *representacional* en el qual el *katakana* esdevé el que anomeno una *escriptura atributiva* en la demarcació de l'univers lingüístic i cultural del "japonès" en front del "no-japonès". Aquesta dimensió simbòlica ha estat apuntada des de diferents perspectives per R.A. Miller (1977), B. Moeran (1989), H. Haarman (1989), J. Stanlaw (1992), K. Iwabuchi (1994), M. Ivy (1995), L. Loveday (1996), L. MacGregor (2001), D.H. Howland (2002), sense haver constituït encara un objecte d'investigació sociocultural.

Si bé és cert que l'aplicació restrictiva del *katakana* a l'escriptura del *gairaigo* no ha de ser interpretada com una pràctica de segregació, de "discriminació ortogràfica" (L. Loveday, 1996) una conseqüència adventícia emergeix d'aquesta diferència: la substanciació del lèxic *gairaigo* en front del lèxic *kokugo* (国語 "llengua nacional"), integrat pel vocabulari *kango* ("sino-japonès") i *wago* ("japonès indígena"). En aquest sentit ha estat assenyalat com la noció de *gairaigo* "encodes the Japanese perception of

an alien lexical stock which is usually represented in the angular syllabary *katakana*, thereby symbolizing and emphasizing the foreignness of the transferred item” (L. Loveday, 1996: 48)

E. Finegan (2003: 218) ha analitzat també com en el japonès la sensibilitat envers els estrangerismes es veu intensificada per la seva escriptura en un conjunt gràfic diferent al del lèxic considerat propi. En un sentit similar, G. Kay (1995:73) assenyala com el *katakana* separa físicament els estrangerismes dels mots nadius japonesos o sino-japonesos “by representing them in a conspicuously different scrip” (G. Kay, 1995: 73). Per a aquesta autora: “linguistic and cultural borrowing is to some extent kept separate from native language and culture, resulting in a Japanese/Western dichotomy in Japanese life and language” (G. Kay, 1995: 67)

“Keeping foreign words compartmentalized in his way allows the language to gain maximum benefit from their addition to the lexical pool, while protecting the native vocabulary from change. The orthographical separation of loanwords thus enables Japan to develop a Western vocabulary to accompany and assist its Westernization, without threatening the basic integrity of the native language [...] Westernization which exists alongside the home culture, rather than emplace it, allows Japanese people a chance to experience aspects of another culture while still having full access to their own”

G. Kay (1995: 73)

El propi terme *gairaigo*, anàleg lingüístic de la noció de *gaikoku* (外国 “països estrangers”) encapsula la percepció japonesa de l’existència ideal d’un conjunt lèxic forà representat d’una manera singular en la seva escriptura en *katakana*. Abans de la Restauració Meiji (1868) les paraules d’origen europeu eren referides com *bango* (蛮語 “paraules dels bàrbars”) i posteriorment com *hakuraigo* (舶来語 “paraules estrangeres o importades”). Actualment, trobem en l’àmbit acadèmic conceptes més neutres com *inyûgo* (移入語 “paraules introduïdes”) i *shakuyôgo* (借用語 “prestem lingüístic”), malgrat que el seu ús és minoritari. Tanmateix, hem de circumscriure aquesta terminologia a l’àmbit acadèmic, atès que no és tracta de termes d’ús comú, i en l’ús popular i en gran part de l’àmbit científic, la noció de *gairaigo* és, amb diferència, la predominant.

Resulta revelador que les veus sino-japoneses integrin al costat de les japoneses indígenes els diccionaris *kokugo jiten* (国語辞典 “diccionari de la llengua nacional”), mentre que les veus *gairaigo* es consignen en diccionaris específics, *gairaigo jiten* (外来語辞典 “diccionari d’estrangerismes”) o *katakana-go jiten* (カタカナ語辞典 “diccionari de veus *katakana*”). La lingüística japonesa tracta el contacte lingüístic amb les llengües europees com un objecte d’estudi diferent de la influència del xinès, que no es considera *gairaigo* i per tant, no s’escriu en *katakana*. De fet, la distinció lingüística *kokugo-gairaigo* reproduïx l’estructura de la doble lectura del *kanji*: sino-japonesa (*on yomi*) i japonesa indígena (*kun yomi*) que inscriu al *kanji* en la polaritat *wa-kan* (和・漢 “Japó”- “Xina”).

5.2. De la dicotomia lingüística a la polaritat cultural

Com he assenyalat *supra*, històricament l’univers cultural japonès va establir aquesta oposició en la dicotomia essencial *wa-kan* (和・漢). Ha estat aquesta una dicotomia analitzada per David Pollack (1986) en una controvertida argumentació agudament criticada per Naoki Sakai (1988). Tal com argumenta Sakai, les nocions de “Japó” i “el japonès” constitueixen termes equívocs en la seva projecció històrica:

“It is only in recent history that the putative unity of Japanese culture was established. An object of discourse called culture belongs to recent times” (1997: 160); “It is in the eighteenth century that the unities of Japanese culture, language, and ethnicity as they are conceived of today were brought into existence. In this sense, the Japanese were born in the eighteenth century”

N. Sakai (1997: 220)

H.D. Harootunian (1988) ha analitzat com durant aquest període els Estudis Nacionals (*kokugaku*) van definir la “japonesitat” com a reacció a la “cultura xinesa”, en el context de la instrumentalització política del pensament neoconfucià pel govern Tokugawa. A partir de l’època Meiji, l’endegament del procés de *kindaika* (近代化) la “modernització-occidental” de la societat i la cultura japoneses, aquesta polaritat es

refondria en la dialèctica *wa-yô* (和・洋), integrada per les nocions no menys ideals de “Japó” i “Occident”. Al fons d’ambdues rau la polaritat *uchi* i *soto*, la dialèctica del “propí” i “aliè”, abans analitzada. D’aquesta manera, l’imaginari cultural japonès quedaria inscrit en un joc de polaritats essencials en el que l’Altre del Japó passaria a ser interpretat per la idea de “l’occidental”, configurant com *alter ego* cultural la noció mateixa del “japonès”.

El japonès és prolix en exemples lingüístics d’aquesta demarcació simbòlica. La dicotomia *wa-yô* conforma un sistema de categoritzacions culturals en torn les idees del “Japó” i “Occident” que impregna la vida social i la cultura material japoneses. D’aquesta manera, en un pla ideal, l’“estil japonès” (*washiki* 和式) es contraposa a l’“estil occidental” (*yôshiki* 洋式) afectant els diversos àmbits del social. En els apartaments i hotels, el *tatami* i el *futon* de l’habitació *washitsu* (和室 “japonès”) contrasta amb la moqueta i el llit de l’habitació *yôshitsu* (洋室 “occidental”). L’arquitectura “tradicional” dels pavellons *nihonkan* (日本館) difereix del traçat generalitzat del pla *yôkan* (洋館), el licor japonès o *sake*, *nihonshu* (日本酒), es diferencia de l’alcohol *yôshu* (洋酒), d’igual manera que el vestit tradicional japonès, *wafuku* (和服), es distingeix del *yôfuku* (洋服), els objectes de la llar del parament *washokki* (和食器) dels *yôshokki* (洋食器), tal com a la cuina “japonesa” del *washoku* (和食) o els dolços del *wagashi* (和菓子), ho fan de la gastronomia “occidental” *yôshoku* (洋食) i de la rebosteria *yôgashi* (洋菓子).

Aquestes diferències es desenvolupen en l’àmbit públic i el privat. Com veurem més endavant, la llet que es guarda a la nevera és denominada *gyûnyû* mentre que la consumida a la cafeteria rep el nom de *miruku* (*milk*) o *ratte* (*latte*). Al carrer, el vestit *wasô* (和装) es distingeix del tall occidental del vestit *yôsô* (洋装), en una omnipresència tan sols matisada en el cicle ritual on sobretot la dona, expressant metafòricament la dimensió domèstica i íntima atribuïda a “el japonès” enfront de la “modernitat” de “l’occidental”, vesteix *yukata* o *kimono*. D’una manera anàloga, a les indústries culturals es parla de llibres *washo* (和書) i *yôsho* (洋書), de cinema *hōga* (邦画) i *yōga* (洋画), en un correlat de la distinció entre pintura *nihonga* (日本画) i *yōga* (洋画), i entre música *hōgaku* (邦楽) i *yōgaku* (洋楽). L’ambigüitat rau sempre a

“Any facet of Japanese life or culture is thrown into sharp relief when it is brought into direct confrontation with a similar or parallel foreign phenomenon. This contrast is not striking when the Japanese language and its speakers come into confrontation with foreign languages, particularly English and its speakers”

R.A. Miller (1977: 77)

“The ‘Japanese’ and the ‘Western’ or the *wa* and the *yô*, as they are referred to in Japanese, are both cultural constructions made by the social actors themselves in an active ongoing process of cultural production and cultural play”

O. Goldstein-Gidoni (2001: 69)

“The self-evident power of this distinction between Japanese and foreign goods and practices might be compared to our Western common-sense notion of gender difference: before we can evaluate a person’s character or social class, we notice if the person is a male or female. Similarly, in Japan, before a food, and article of clothing, or a piece of furniture is evaluated as good or bad, expensive or cheap, it is identified as either foreign or Japanese”

J.J. Tobin (1992: 25-26)

“It is by exaggerating the difference between Japanese things and non-Japanese things, Japanese customs and foreign ones, and ultimately, ‘ware ware *Nihonjin*’ (We Japanese) and ‘*yosomono*’ (outsiders, literally outside things) that Japanese culture and national identity are affirmed”

M.R. Creighton, (1991: 676)

Al meu entendre, les nocions de *wa* i *yô* constitueixen representacions simbòliques aplicades a la vida quotidiana que itineritzen la cultura popular i el consum. Com a distincions ideals informen més que conformen una realitat social més complexa. Lluny d'una dicotomia blindada, les seves entitats dialoguen en una pràctica no absoluta ni excloent, com punts cardinals d'una dualitat que integra el *continuum* del social. En aquest sentit, podem veure en la classificatòria *wa-yô* el desig d'inscriure paritàriament “el japonès” i “l'occidental” en una ordenació en la qual cada entitat “forana” té la seva

contrapart “autòctona” a un nivell d'equivalència igual o superior, atesa la seva “major autenticitat”. En un sentit proper, els anàlisis de R.A. Miller (1982), C. Gluck (1985), T. Morris-Suzuki (1998), S. Vlastos (1998), I. Buruma (2003) han incidit en les característiques de re-invenió de la “cultura tradicional japonesa”. Com assenyala Vlastos en l'anàlisi històric dels usos estratègics de la ‘tradició’: “*tradition* contributed to the formation of national identity through the ideological function of collapsing time and reifying space” (S. Vlastos, 1998: 11).

Interpreto, per tant, la dialèctica *wa-yô* com la resposta indígena a l'intent d'adscriure la idea de “Japó” en l'ordre polític articulat per l'Orientalisme “as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (E.W. Said, 1980:3). En aquest procés l'essencialització del “Japó” en els termes d'una caracterització traçada en el retall peculiar amb “Occident” replica el seu registre en un món articulat en el “absolute and systematic difference between the West, which is rational, developed, humane, superior, and the Orient, which is aberrant, undeveloped, inferior” (E.W. Said, 1980: 300).

Un món, en paraules de Naoki Sakai (1988), basat en la dicotomia No-Occident/Occident, Premodern/Modern, Particular/Universal, “[...] after all, what we normally call universalism is a particularism thinking itself as universalism, it is doubtful whether universalism could ever exist otherwise” (N. Sakai, 1997: 157). Aquesta dicotomia no és una altra que la més antiga i perversa equació Salvatge-Civilitzat. El ja esmentat discurs del “the West and the rest” (S. Hall, 1992) configura així la idea d'un “Orient” caracteritzat des de la falta d'alguna cosa que el defineix negativament enfront de la “completeness” occidental, seguint la idea exposada per B.S. Turner (1994). Com assenyala aquest autor: “Orientalism is not only constitutive of the Orient but also of the Occident and that these images cannot be divorced from the political arenas in which they are produced” (B.S. Turner, 1994: 5).

Des d'aquesta perspectiva sostinc que l'escriptura del *gairaigo* en *katakana* testimonia l'ambivalència que integra la relació del Japó amb Occident al tractar-se d'una escriptura que tant incorpora i adapta, “domestica” l'Altre, com el manté a ratlla, distingint-lo i separant-lo. “Domesticació” en el sentit exposat per J.J. Tobin:

“to indicate a process that is active (unlike westernization, modernization, or postmodernism), morally neutral (unlike imitation or parasitism), and demystifying (there is nothing inherently strange, exotic, or uniquely Japanese going on here). *Domesticate* has a range of meanings, including tame, civilize, naturalize, make familiar, bring into the home [...] The term *domestication* also suggest that Western goods, practices and ideas are change (Japanized) in their encounter with Japan”.

J.J. Tobin (1992: 4)

Considero possible reconèixer en aquesta pràctica l'ambivalència de l'estereotip tal com ha estat definit per H.K. Bhabha (1983). Per a aquest autor, l'estereotip constitueix un sistema de representació paradoxal que incardina la imatge de l'Altre en l'ambivalència de dos pols tan irreconciliables com ansiosament reproduïts, entre el reconeixement del “mateix” i el renegament de “la diferència”, en el conflicte absència-presència, domini-defensa, plaer-displaer. Es tracta d'una creença múltiple i contradictòria que mentre d'una banda connota rigidesa, fixació i ordre immutable, per un altre revela desordre, degeneració i repetició demoníaca. D'una manera coincident el *katakana* expressa els constructes polítics i emocionals d’“Occident” i “l'occidental”, oscil·lant ambivalentment entre l'entusiasme i el rebuig, la fascinació i el menyspreu, el desig i la nàusea.

Aplicant l'anàlisi de H.K. Bhabha (1984), exposat a la segona part, sobre la construcció estereotípica, identifico així tres tipus d'escriptura en la pràctica social del *katakana*: una *escriptura emblemàtica* que representa tot allò que anhela, la sofisticació, el refinament i el luxe atribuït al cosmopolitisme de l'internacional; una *escriptura de l'abjecte*, que expressa tot allò que repugna i expel·leix, atribuint-lo a una jurisdicció aliena; i entre aquestes dues, en la labilitat de l'interstici, una *escriptura del marge*, que converteix i redueix entitats heterogènies en la translació d'ambdós nivells.

Tot i que aquesta recerca se centra en l'anàlisi etnogràfic de la dimensió emblemàtica, plantejo els altres dos nivells com elements a desenvolupar en propers projectes investigadors. Per les característiques d'aquest projecte, la dimensió emblemàtica esdevé la més significativa atès que permet visibilitzar el procés implicat en la representació de la diferència cultural articulada en el joc “propi” - “aliè”.

5.2.1. *L'escriptura del marge*

Com escriptura del marge, el *katakana* actualitza la seva funció històrica d'escriptura en traducció en la glossa marginal d'un text, a mode d'interfície entre llenguatges i registres. En la que constitueix la seva aplicació més elemental, el *katakana* s'aplica a la transcripció fonètica de paraules estrangeres que designen objectes i realitats socials desconegudes. Els exemples es repeteixen *ad nauseam*, per citar-ne sols uns pocs a tall d'exemple: *arubaito* (*arbeit*, “treball per hores”), *sandoicchi* (*sandwich*), *jînzû* (*jeans*), *intânetto* (*internet*), etc. En aquest sentit, K. Takahara (1991) ha assenyalat com l'ús massiu d'estrangerismes permet a la societat japonesa establir distincions verbals entre “noves” i “velles” experiències i esdeveniments que no compten amb termes específics en el vocabulari nadiu.

“The native words which have served social needs for centuries are not quite adequate to represent the concepts which emerge from the gap between the old and new ways of life. Nor have the Japanese sufficient time to develop a new vocabulary to meet the speed and amount of social cultural changes. Thus, at least for the present, Japanese resolve the linguistic deficiency by actively borrowing and integrating foreign words in their daily speech”

K. Takahara (1991:198)

En aquest sentit Takahara analitza l'expressió *midoru kurasu* (ミドル・クラス) de l'anglès “katakanitzat” *middle class*, interpretant-la com un canvi profund en la estructura social japonesa. El terme indígena per a “classe mitjana”, *chûsan kaikyû* (中産階級 “classe mitjana” o “petita burgesia”) simbolitza un estatus social que ni és alt ni baix, i que històricament no ha gaudit d'un prestigi social significatiu. Durant les darreres dècades, un sostingut progrés econòmic, sols truncat per l'esclat de la bombolla econòmica a la dècada dels 90, va fer progressar el Japó envers una societat de classes mitges o el que aquesta autora acríticament anomena una “no-class society”, homogeneïtzada en el perfil socio-econòmic, per bé que en els darrers anys hagin sorgit amb força fenòmens com l'atur i la pobresa urbana. Per a Takahara, “This non-traditional social experience requires an appropriate label. A stigma-free foreign word, *midoru kurasu* ‘middle-class’ is therefore adopted to identify their newly acquired social status of power and prosperity” (K. Takahara, 1991:197)

En un sentit similar, Jackie Hogan (2003) distingeix entre aquells estrangerismes incorporats al japonès per a la nominació d'objectes i conceptes nous, en una funció de "fill gaps" en els àmbit tècnics i especialitzats, i aquells altres que són adoptats a pesar de l'existència d'equivalents autòctons, en funció de la intencionalitat, l'estatus dels parlants i el context socio-cultural en el que s'inscriuen, un context en el que les eleccions lèxiques resulten afectades per condicions socials en el nivell micro i macro social, conformant usos diferents sota condicions socials diferents (J. Hogan, 2003: 56).


En aquesta mateixa dimensió *marginal*, el *katakana* s'aplica a la representació gràfica d'accents particulars, reals o simulats, com per exemple, en la transcripció de les cançons no japoneses al *karaoke*. D'aquesta manera, podem llogar una *ajian rûmu* (*Asian room*) o una de estil *chainîzu* (*Chinese*) en un *karaoke* de *Big Echo* o *Pasela*, i cantar *Tiâzu in hevun* (*Tears in heaven*) d'*Erikku Kuraputon* (Eric Clapton), o *Rivin ra vida roka* (*Living la vida loca*) de *Rikkî Mâtin* (Ricky Martin) en un anglès "katakanitzat", que adapta les lletres de las cançons a la fonologia japonesa. En virtut d'aquest principi, encara que en un context diferent, s'aplica igualment a l'escriptura de l'ainu, emfatitzant així l'entitat oral d'una societat que resulta caracteritzada per l'absència del qual es considera el principal desenvolupament de la cultura, l'escriptura.

Lesson 7 一緒にいこうよ

今日のポイント

1. ハウエ ネ「～だそうだ」の使い方を学ぶ。
2. 「私たち」「あなたたち」の言い方を学ぶ。
3. 誘い掛けの言い方(～アン ロ)を学ぶ。

<p>A: ニサッタ アウタリ オピッタ ウエカラバ ハウエ?</p> <p style="font-size: small;">nisatta a-utari opitta uekarpa hawe?</p>	<p>A: 明日、親戚がみんな集まるんだって?</p>
<p>B: エカシ コツ チセ オッタ ウエカラバ ハウエ ネ。</p> <p style="font-size: small;">ekasi kor cise or ta uekarpa hawe ne.</p>	<p>B: おじいさんの家に集まるっていう話だよ。</p>
<p>A: エチバイエ ルウエ?</p> <p style="font-size: small;">eci-paye ruwe?</p>	<p>A: あなたたち行くの?</p>
<p>B: バイエアシ ルスイ ワ。</p> <p style="font-size: small;">paye-as rusuy wa.</p>	<p>B: 行きたくない。</p>
<p>A: ウトゥラノ バイエアン ロ。</p> <p style="font-size: small;">uturano paye-an ro.</p>	<p>A: 一緒にいこうよ。</p>



単語

● アウタリ [自分の親戚、仲間]	● アン [私たちが話し相手が入らない]	● アン [私たちが話し相手が入る]
● ウエカラバ [集まる]	● ウトゥラノ [一緒に]	● エカシ [おじいさん]
● エチ [あなたたちが]	● オッタ [～のとこに]	● オピッタ [みんな]
● コツ<コロ	● チセ [家]	● ニサッタ [明日]
● ハウエ? [～だって?]	● ハウエ ネ [～だそうだ]	● ルスイ [～したい]
● ロ [～しましょう]		

Trobem aquest mateix ús en la emfasització fonètica d'expressions i la simbolització de sorolls i sons, en jocs de paraules, eufonies i cacofonies, trops i girs del llenguatge com les formes onomatopèiques del *giongo* (擬音語) i el *giseigo* (擬声語), les emocions del *gijôgo* (擬情語) i els mimetismes del *gitaigo* (擬態語), o els jocs de paraules del *dajare* (駄洒落, だじゃれ) i del *oyaji gyagu* (親父ギャグ). Uns exemples em permetran il·lustrar aquest nivell.

Les formes *gitaigo* del *nyâ* (ニャー) del miolar d'un gat; el *wan-wan* (ワンワン) del lladruc d'un gos; el *bû-bû* (ブーブー) del grunyit d'un porc i de la queixa constant; el *goro-goro* (ゴロゴロ) de l'estómac afamat, del tronar de la tempesta, del ronc d'un gat i del gandulejar del mandrós; el *piri-piri* (ピリピリ) del picant i dels nervis de punta; el *pyû-pyû* (ピューピュー) del vent i del que passa a tota velocitat; el *shaki-shaki* (シャキシャキ) del cruixent i el fresc, i de l'ésser enèrgic i diligent; el *giri-giri* (ギリギリ) de l'esgarrapada, del grinyolar de dents i de l'anar just de temps; el *kachi-kachi* (カチカチ) del “tic-tac” del rellotge, del “toc-toc” contra una cosa gelada o rígida, i la fermesa del que és inflexible, del molt caparrut.

En quant als *gyagu*, els “acudits (*gags*) de vell, de pare”, aquelles ocurrències que deixen *samui* (“fred”) a qui les escolta mentre esbossa un somriure cortès. En el *dajare*, per exemple, del *commutatio*: *Arumikan no ue ni aru mikan* (アルミ缶の上にあるミカン, “a sobre de la llauna d'alumini hi ha una mandarina”), en el que es juga amb el so de *arumi kan* (アルミ缶 “llauna d'alumini”) i *aru mikan* (あるミカン, “hi ha una mandarina”).

Un patró coincident possibilita la escriptura fonètica del vocabulari científic-tècnic i de la taxonomia natural. D'igual manera, s'aplica a la codificació i descodificació de les comunicacions electròniques, en la tramesa de telegrams i tèlex, en la computació d'informacions i dades abans de la introducció dels caràcters *multibyte*, i en les transaccions interbancàries.

No es tracta sempre d'una descodificació precisa. En aquesta *escriptura del marge*, el *katakana* opera sovint a mode d'*in-between*, com una escriptura liminar, del que no es realitza totalment, que introdueix sentit sense arribar a precisar-ho, des d'una indeterminació estructural, com per exemple en la designació de percepcions i experiències sobre les que no es té un coneixement absolut, gustos, textures i colors³⁶⁶ indefinits com el *barenshia orenji* (*València orange*), el *sanfurawâ ierô* (*sunflower yellow*) o l'*orientaru burû* (*oriental blue*). En aquests casos el *katakana* opera com un contenidor de significacions, un vehicle objecte d'interpretació, de lectura i relectura constant. Aquesta ambigüïtat és la que possibilita els dos nivells següents.

5.2.2. L'escriptura de l'abjecte

Com *escriptura de l'abjecte* el *katakana* s'aplica a la representació del renegat, en el sentit exposat per Julia Kristeva (1980). Es tracta d'una escriptura que repugna l'heterogeneïtat i la diferència, que expel·leix i allunya aversions i pors, neurotizant-los en la seva projecció aliena, que confon i inquieta ja sigui pel desassossec que la seva presència suscita com per la toxicitat que dimana.

“The abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-jest, and otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with some or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object -that of being opposed to *I*. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is abject, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses”

J. Kristeva (1982: 1-2)

Descobrim així una escriptura que emmascara voluntats i propòsits, que utilitza eufemísticament els estrangerismes en la substitució d'aquelles veus japoneses considerades excessivament explícites. D'aquesta manera, el *katakana-go* permet als parlants referir-se a objectes, idees i situacions, proporcionant-los la il·lusió de no estar

³⁶⁶ J. Stanlaw (2004).

fent-ho, només a través de l'ús de termes més neutrals o metafòrics. La comunicació d'aquests significats es realitza així en l'ambigüitat d'allò suggerit, d'allò no esmentat però expressat, en el tangencial d'allò merament al·ludit. Diversos autors han identificat els usos eufèmics entre les funcions del *gairaigo* a l'hora d'emascarar i “camuflar” propòsits i intencionalitats en la comunicació social (J. Stanlaw, 1992: 181-182, 190-191; L. Miller, 1998: 133; J. Hogan, 2003: 51). En aquest sentit J. Hogan assenyala:

“Because many Japanese do not understand the original meanings of words borrowed from other languages, loanwords are particularly useful as euphemisms –they are sufficiently vague”

J. Hogan (2003: 51)

S'utilitzen així conceptes com *aguesshibu* (アグレッシブ *aggressive*) en lloc de *kôgekiteki* (攻撃的な), *goshippu* (ゴシップ *gossip*) en lloc de *uwasa* (噂), *baiorensu* (バイオレンス *violence*) en lloc de *bôryoku* (暴力), *rabu* (ラブ *love*) en lloc de *ai* (愛) o *sutoraiki* (ストライキ *strike*) i *zenesuto* (ゼネスト [ゼネラル・ストライキ] *general strike*) como “vaga” i “vaga general”. Significativament, l'expressió en *katakana* vetlla també tot allò que guarda relació amb l'univers del sexe : *kisu* (キス *kiss*), *sekkusu* (セックス *sex*), *ero* (エロ *erotic*), *poruno* (ポルノ *porno*), *poruno eiga*, *pinku eiga* (ポルノ映画, ピンク映画 “cinema pornogràfic”), *rabu hoteru* (ラブホテル *love hotel*, “hotel per a trobades sexuals”), *hotetoru* (ホテトル *hoteru* + トルコ *toruko*, “sauna”), *sôpu rando* (ソープランド *soap land*, “prostíbul”), *terekura* (テレクラ *telephone club*, “club de trobada telefònic”), *dêto kurabu* (デートクラブ *date club*, “club de cites”), *herushî massâji* (ヘルシーマッサージ *health massage*), *deriheru* (デリヘル) (デリバリーヘルス *delivery health*, “servei sexual”), *sekuhara* (セクハラ *sexual harassment*), *reipu* (レイプ *rape*), *homo* (ホモ *homo*, “marieta”), *pirô furendo* (ピロフrendo *pillow friend*, “un rotllo”). Aquestes designacions, no exemptes de certa comicitat, alhora que es consideren més suaus que les seves correspondències autòctones, mistifiquen el significat associant tàcitament les situacions al·ludides al “món occidental”.

En aquest sentit, cada nit, quan creuo el pont de l'estació de Meidaimae a la línia de tren Keio, una senyora de mitjana edat se m'apropa i m'ofereix els serveix d'un *fasshon massâji* (ファッションマッサージ *fashion massage*) a càrrec de les seves noies. Em un sentit proper, J. Hogan ha identificat l'ús del *gairaigo* com un medi per a la caracterització subtil de comportaments com l'homosexualitat, com fenomen aliè a la societat japonesa, en una societat en la que des de l'entrada en contacte amb la "moral occidental", l'homosexualitat ha estat objecte de representacions públiques depreciatives o directament negatives. Hogan (2003: 53) ha mostrat també com els parlants mostren la seva crítica a Occident a través de l'ús d'aquest lèxic, d'un mode idiosincràtic i estereotípic. Així el vocabulari *katakana-go* s'empra en l'emfasització de les diferències entre la societat japonesa i les societats dels *gaikokujin* (estrangers).

Aquesta autora identifica així en el lèxic *gairaigo* un instrument per a la conformació d'associacions positives o negatives capitalitzades pels parlants per a crear determinades impressions, des de l'afirmació d'autoritat o status, fins a l'expressió subtil d'acceptació o rebuig, d'aprovació o crítica, envers "Occident" i les influències occidentals a la societat japonesa.

El *gairaigo* implica així una referència menys explícita a certs temes i qüestions, sent per tant, més efectiu a l'hora de neutralitzar conceptes socialment sensibles. A l'hora, l'ús d'aquests termes estableix una associació subtil de pràctiques no-normatives, per exemple en l'univers del sexe o la violència, amb el món anglosaxó i per extensió amb la idea d'Occident. Així els patrons d'ús de mots i expressions *katakana-go* revelen una profunda ambivalència envers Occident, al ser usats en formes que implícitament poden expressar tant aprovació com desaprovació, articulant en certs casos valoracions explícites de la influència occidental en una mescla de criticisme, acceptació entusiàstica, resignació o rebuig frontal.

Un exemple significatiu del *katakana* com *escriptura de l'abjecte* el trobem en la representació dels desigs i intencions d'una manera alienada en xats, *blogs* i grafits, i fins i tot en anònims, com en el cas dels bombons enverinats abandonats a la estació de Tokio que va commocionar el país el 1977, el segrest d'un autobús a la ruta de Saga a Fukuoka en el 2000, o el *hentai katakana* (変態カタカナ), el "katakana anormal" del

diari delirant consagrat a *Bamoido'oki shin* (バモイドオキ神), un déu de joguina inventat per un jove assassí de Kobe el 1997.

No és casual que entitats socialment sensibles o directament tabú en el sistema de valors s'expressin, igual que el lèxic estranger, en *katakana*. Recordem les polèmiques recurrents sobre l'excessiva presència de veus *gairaigo* i les iniciatives del *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* per a la substitució dels estrangerismes, tals como *kyanseru* (キャンセル, de l'anglès *cancel*) por compostos de *kanji* com *kaiyaku* (解約, en *kango*) o *torikeshi* (取り消し, en *wago*), i *happî* (ハッピー, de l'anglès *happy*) per *kôfuku* (幸福, en *kango*) o *shiawase* (幸せ, en *wago*).

Aquestes iniciatives constaten l'ansietat que desperta la diversitat lingüística com a expressió de la diversitat social i cultural, identificant en el *katakana* una amenaça per a "la bellesa del japonès autèntic" (*dentou tekina nihongo no utsukushisa*, 伝統的な日本語の美しさ) que des de posicions puristes es representa sumit en el "desordre de les paraules" (*kotoba no midare*, 言葉の乱れ). És el que James Stanlaw (1992:67-69) denomina "problem of pollution", que orienta les propostes en política lingüística del *Bunkachô* (文化庁, Agència Governamental de Cultura MEXT), els estudis sobre la incidència del *gairaigo* en els mitjans de comunicació de la corporació nacional de radiotelevisió (NHK), així com les iniciatives legislatives des del ja esmentat informe sobre l'escriptura dels estrangerismes, a començaments dels 90, fins a la contundent proposta per a l'eliminació del *katakana* dels documents oficials, explícitament titulada *Moviment d'expulsió (proscripció) del katakana-go* (1997) (*Katakana-go tsuihō undō*, カタカナ語追放運動).

En un sentit similar, E. Finegan (2003: 218) caracteritza aquesta qüestió com a "issue of purification" en el seu anàlisi sobre com els parlants de generacions més grans s'inclinen a veure el *gairaigo* com una contaminació simbòlica que revela la intrusió de la cultura americana a la societat japonesa a través d'expressions estranyes e incomprensibles. Més enllà de ser interpretat només en clau de "contaminació", com una reacció a la presència de l'"estranger" a la llengua, la voluntat d'eliminar el *katakana* significa d'una manera profunda com a reacció al que es considera una expressió incorrecta, desviada, d'allò que ha de ser dit, a més de "en japonès", sense

artificis ni equívocs que escapin capciosament a la mirada social en benefici d'una comprensió privada.

Ara bé, assenyalar les implicacions simbòliques d'aquest discurs no ha de fer-nos negligir una dificultat comunicativa que és real en diferents estrats socials. A les seccions d'opinió de la premsa nacional són recurrents les cartes de ciutadans conscienciats que expressen la dificultat de comprendre la seva "pròpia llengua" per la presència de veus *gairaigo* i abreviatures (*ryakugo*, 略語). És un fet que la presència de vocabulari d'origen forà en el japonès augmenta exponencialment cada any (L. Miller, 1998: 123). En base a les recerques sobre aquest tema realitzades pel *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* se sol considerar que existeix un nombre fix de lèxic *gairaigo* en la llengua japonesa situat en torn un 10% (L. Loveday, 1996: 47-48; J. Stanlaw, 1992: 61; K. Takashi, 1992: 133; L. Miller, 1998: 123; J. Hogan, 2003: 43). En la seva gran majoria, un 95% (J. Stanlaw, 1992), aquest lèxic procediria de l'anglès. En aquest sentit, les veus en els diccionaris de *gairaigo* i *katakana-go* augmenten cada any. L'edició del 2000 del diccionari de *katakana-go* publicat per l'editorial Sanseido conté 52.500 estrangerismes, en front dels 2000 de la primera edició de 1972. En el mateix període el diccionari de referència del japonès estàndard *Kôjien* (広辞苑 Iwanami Shoten 2002) incrementà les entrades en 30.000 mots, per la influència del *gairaigo* (L. MacGregor, 2003: 18).

Davant d'aquesta situació, el Govern establí la Comissió Nacional de la Llengua amb l'objectiu d'encunyar uns 200 mots per any a fi i efecte de substituir el lèxic *gairaigo* per expressions "japoneses". Amb aquest objectiu el investigadors del *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* estudien anuaris, diaris, revistes i d'altres publicacions oficials dels ministeris, de les secretaries del Govern i de les diverses agències governamentals per intentar substituir el lèxic *gairaigo* per lèxic *kokugo* en el llenguatge de l'Administració. La població d'edat provecta s'enfronta quotidianament a programes d'assistència social en els quals es fa un ús extensiu d'anglicismes como *kea* (*care*) o *infômudo konsento* (*informed consent*), llur significat resulta intel·ligible per al ciutadà mig. Això succeeix malgrat les recomanacions del *Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo* per a la seva substitució per mots d'arrel japonesa que, paradoxalment, resulten també força estranys, atès que en molts casos es tracta de nous mots encunyats expressament amb un propòsit reactiu: *kea* (ケア *care*) per *teate* (手当て en *wago*) o *kaigo* (介護 en

kango), i *infômudo konsento* (インフォームドコンセント *informed consent*) per *nattokushinryô* (納得診療 en *kango*) o *setsumei to dôi* (説明と同意 en *kango*). L'ús d'aquestes fórmules *katakana-go* construeix la gestió política del benestar des de les idees d'internacionalització i cosmopolitisme, legitimant disposicions, comportaments i pràctiques mitjançant la instrumentalització d'un vocabulari que resulta opac per a les persones a les que afecta.

En un sentit proper, J. Hogan (2003:48-51) ha analitzat l'ús de lèxic *gairaigo* com a *in-group identity marker*, en l'establiment de diferències socio-lingüístiques entre parlants segons graus d'expertesa i generacions. D.R. McCreary (1990: 62) ha assenyalat també l'element de la intimitat i la igualtat en l'ús dels estrangerismes per les generacions més joves. Segons aquesta autora, els mots *gairaigo* s'usarien més entre iguals, a l'*uchi* de la família, l'escola o els companys de feina, reforçant la confiança i intimitat, i no tant amb persones externes al grup, amb les que l'ús de mots i expressions autòctones marcaria la distància social a l'hora que conformaria el marc de formalitat necessari en aquest tipus de relacions. D.R. McCreary inscriu aquest anàlisi en el marc de l'estructura *uchi-soto*, que diferenciaria els membres del propi grup dels individus que no en formen part. Per aquesta autora, emprar fora del propi *uchi* expressions *eigo kusai nihongo* (英語臭い日本語 “japonès que fa ferum d'anglès”) estaria mal vist, i s'entendria com un senyal de desubicació social (D.R. McCreary, 1990: 62).

Així mateix, la “nativització” dels perfils fonètics i gràfics del *gairaigo* en la seva escriptura en *katakana* sustenta l'acusació d'inextricabilitat oral simultàniament a la constatació de la seva “bondat” com a únic medi per al reconeixement de les veus “no-japoneses”. En aquest sentit, és interessant que s'assenyali el *katakana* com a dificultat per a la comprensió del japonès i alhora com a trava insuperable per al correcte aprenentatge de l'anglès. És aquesta una denúncia antiga, articulada ja en els primers contactes massius amb l'anglès, com testimonia en un to entre irònic i mordaç B.H Chamberlain en el seu assaig “English as She is Japped”, inclòs a la seva enciclopèdia de curiositats japoneses *Things Japanese* (1890).

En aquest sentit, resulta possible sostenir que la problematització del *katakana* tant en relació al japonès com a l'anglès resulta proporcional a l'ansietat que

desperta l'ambivalència d'un ús social que desitja i renega allò que adapta, que integra sense deixar de percebre mai l'ombra de "l'aliè".

5.2.3. L'escriptura emblemàtica

Com *escriptura emblemàtica* el *katakana* s'aplica a la representació d'allò anhelat, en la caracterització del "occidental" i l'auto-caracterització del "japonès". Es tracta d'una escriptura untuosa que opera com una tècnica de representació cultural convertint el social en l'escenari fantàstic de la *commoditization* i el consum per on transiten les idees de refinament, luxe i sofisticació, en una ficció estereotípica sobre el cosmopolitisme i la internacionalització (*kokusaika*, 国際化).

És l'escriptura del llenguatge publicitari, expressada en consignes i missatges a través dels que la "ciutat" (*machi*, 町) es transforma en *shitî* (シティー *city*), l'"aigua" (*mizu*, 水) en *wôtâ* (ウォーター *water*), el color "vermell" (*akai* 赤い) en *reddo* (レッド *red*), la unitat (*ichi* 一) en *wan* (ワン *one*), un "regal" (*okurimono* 贈り物) en *purezento* (プレゼント *present*) o *gifuto* (ギフト *gift*), les "flors" (*hana* 花) en *furawâ* (フラワー *flower*), les "botigues" (*mise* 店) en *shoppu* (ショップ *shop*), la "felicitat" (*kôfuku* 幸福) en *happî* (ハッピー *happy*), el sentiment del "cor" (*kokoro* 心) en *hâto* (ハート *heart*), els "joves" (*wakai* 若い) en *yangu* (ヤング *young*), la "família" (*kazoku* 家族) en *famirî* (ファミリー *family*), i els pares (*otôsan* お父さん; *okâsan* お母さん) en *papa* (パパ) i *mama* (ママ). Més enllà de la seva funció instrumental com *eye-catching*, la persistència d'aquestes designacions permeabilitza la quotidianitat del social, traspasant l'àmbit publicitari en el que s'articulen.

En aquest sentit, L. Miller (1998: 123), L. MacGregor (2001: 59-60, 2003), entre d'altres, han analitzat l'esclat de compostos *wasei eigo* amb el mot *mai* (マイ, de l'anglès *my*). Segons aquestes autores fórmules del tipus: *mai hômu* (*my home*), *my kê* (*my car*), *mai waifu* (*my wife*), *mai chîzu* (*my cheese*), *mai hamu* (*my ham*), *mai môrningu uôtâ* (*my morning water*), *mai kôhî* (*my coffee*), *mai jûsu* (*my juice*), així com aquelles altres pseudo-angleses emprades també en el llenguatge publicitari: *My Fanny* (d'un anunci de paper higiènic), *My Hand* (d'una taladradora elèctrica), *My Wet* (d'unes tovallolletes humides), *My Balance* (d'unes vitamines), o *My line* (de la campanya de

liberalització del sector de la telefonia fixa el 2001), evidenciarien un gir psicològic i social profund a l'expressar dimensions individualistes en una societat tradicionalment caracteritzada per la seva orientació grupista.

Es viu així en edificis anomenats *manshon* (マンシヨン *mansion*), *apâto* (アパート *apartment*), *haitsu* (ハイツ *heights*), *hômû* (ホーム *home*), *kâsa* (カーサ *casa*), *biru* (ビル *building*) i *tawâ* (タワー *tower*). La *midoru kurasu* (ミドル・クラス *middle class*) fa *shoppingu* (ショッピング *shopping*) per a celebrar el *kurisumasu ibu* (クリスマスイブ *Christmas Eve*), el *barentain dê* (バレンタインデー *Saint Valentine's day*) i el seu equivalent el *howaito dê* (ホワイトデー *White day*), i viatja durant la setmana de vacances de la *gôruden wîku* (ゴールデンウィーク *Golden Week, GW*). Es tracta, en gran mesura, de l'escriptura del *fasshion* (ファッション *fashion*), el *sutairisshu* (スタイリッシュ *stylish*), el *ragujuarî* (ラグジュアリー *luxury*), el *sumâto* (スマート *smart*) i l'*ereganto* (エレガント *elegant*).

Tot seguit analitzaré aquesta dimensió emblemàtica a través de la descripció etnogràfica. La meva aproximació a l'escriptura del món dels objectes parteix de la idea de fer dels productes de consum entitats d'anàlisi vàlides. Observar la cultura material i els objectes de consum implica posar en relleu pràctiques culturals que en el cas que m'ocupa revelen com són produïdes les nocions de "propi" i "aliè", de "japonès" i "occidental" en la representació pública, com construccions ambigües, subjectes a constant redefinició.

En aquesta tasca cal esmentar com estudis propers els treballs de H. Befu (1984); E. Ben-Ari, B. Moeran & J. Valentine (1990); M. Creighton (1991, 1996); J.J. Tobin (1992); B. Moeran & L. Skov (1993); J. Whittier Treat (1996); O. Goldstein-Gidoni (1997, 2001, 2002). Des d'una perspectiva més àmplia, J. Baudrillard (1966)³⁶⁷ ha considerat el sistema dels objectes, A. Appadurai (1986)³⁶⁸ ha analitzat els recorreguts transculturals de les mercaderies que integren el que caracteritza com

³⁶⁷ J. Baudrillard (1966) *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI, 1970.

³⁶⁸ A. Appadurai (ed.) (1986) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.

“social life of things”, i M. Douglas & B. Isherwood (1996)³⁶⁹ han considerat els objectes materials com “carriers of meanings” (1996:46) suggerint que en el seu ús públic “goods are used for marking in the sense of classifying categories” (1996: 50).

5.2.3.1. *hana* 花 - *furawâ* フラワー

Flors Chitose, és una botigueta petita, sense aparadors ni portes, oberta de bat a bat al carrer. A l'acera, gibrells amb poms de flors i rams s'alternen amb testos tot traçant un passadís cap a l'interior. A la dreta, a una raconada, s'arreglaren els ramets més econòmics, penjats un sobre l'altre en tres fileres en una mena d'enreixat. La botiga és una sola peça, plena a vessar de cubells i plantes. La cambra refrigerada n'ocupa pràcticament la meitat, il·luminant l'estança amb llum blanca, freda i un xic mòrbida, que s'esmuny per les parets de vidre. Al seu interior s'amunteguen sense massa ordre cubells amb rams de roses vermelles, blanques, grogues i roses, líliums de color carbassa, orquídiades blanques i malva, falgueres i plantes de fulles carnosos. Davant per davant, arraconat contra la paret, se situa un taulell sota el que s'acumulen més gibrells amb poms de flors i branques verdes que esperen servir de guarniment per algun ram. Tot el terra, d'un paviment fosc i desbastat, sembla mullat i al voltant de les galledes es dibuixen tolls d'aigua que es van fent més grans cada vegada que la mestressa s'ajup per treure o posar flors.

El propietari seu a una cadira entre el taulell i la cambra refrigerada, al bell mig de la botiga. Situat així, sembla que es trobi a un pont de comandament en el que tot sigui a l'abast de la seva mà. A la dreta, el ganxo que penja del sostre amb papers de colors i embolcalls de plàstic transparent, a l'esquerra, cintes de plàstic per a lligar els rams i uns rotllos d'una mena d'arpillera de colors. Un tauló de suro amb les comandes i un parell de fotografies de la botiga completen aquest centre d'“operacions florals”. La mestressa es mou diligent entre gerros i cubells, entrant i sortint d'una rebotiga que s'intueix minúscula. Una persianeta de cintes de colors en cobreix la porta i cal anar apartant-les cada vegada que, atrafegadament, s'hi busquen unes tises més grans o es pren una comanda telefònica. L'ambient és força humit i la poca llum que hi ha, prové

³⁶⁹ M. Douglas; B. Isherwood (1979) *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London: Routledge, 1996.

de la cambra refrigerada i dels tres focus exteriors que il·luminen l'entrada sota un tendal en el que en s'escriu: *Chitose furawâ* (ちとせフラワー, *Chitose flowers*). *Chitose*, l'antic nom de la zona, s'escriu en *hiragana*, com a mot japonès, mentre que *furawâ* s'expressa en *katakana*, com a estrangerisme.

La impressió que em desperta la botiga és estranyament coneguda. El terra moll, la poca llum, el desordre de colors, donen la sensació que tot l'establiment és la cambra dels mals endreços d'un jardí al que assorteix de flors i plantes, i que pel volum de les comandes, s'imagina immens. Únicament la cambra refrigerada trenca aquesta idea, amb la seva desmesura metàl·lica i de metacrilat, com si formés part d'un tanatori. Tanmateix, la botiga no té altra cosa de particular que ser una versió popular d'altres establiments similars del barri. Com als altres, s'hi fan "buquets" (*bûke* ブーケ) i arranjaments (*arenji shimasu* アレンジします) per a aniversaris (*bâsudi* バースデー, *birthday*), *wedingu* (ウエディング *wedding*) i cerimònies budistes (*butsuji* 仏事), ajustats a totes les butxaques i pressupostos. Una gran cambra refrigerada, un mostrador al voltant del que s'amunteguen testos i galledes amb flors, i uns propietaris diligents, àgils a l'hora de destacar les ofertes del dia, i atents a les promocions de les diades més assenyalades, les ja referides *harowin* (ハロウィン *Halloween*), *barentain dê* (バレンタインデー *Saint Valentine's day*), *howaito dê* (ホワイトデー *White day*), *kurisumasu ibu* (クリスマスイブ *Christmas Eve*). L'establiment forma part de l'*Harmony Town*, el nom que l'associació de comerciants ha donat al carrer i la zona del voltant de l'estació de tren de *Sengawa*, el que en la publicitat de la *Sengawa Shopping Street Corporative Society* es descriu com un "shopping mall since 1999".

Sengawa és un petit barri format en torn l'estació de tren del mateix nom, a la línia Keio, dins de la ciutat-districte de Setagaya-ku, el més gran de Tokio. És un típic barri suburbial, amb un eix comercial al voltant del que se situa el petit comerç, majoritari en el sector, un parell de supermercats pertanyents a grans cadenes d'alimentació, restaurants familiars, franquícies i cadenes com *McDonald's*, *Kentucky Fried Chicken*, *Denny's*, *Jonathan's Kitchen*, *Royal Host*, i les omnipresents *konbinis* 24 hs. El barri està actiu tot el dia gràcies al comerç i les oficines bancàries, les dues estafetes de correus, i les escoles de primària i secundària. Al vespre, els establiments més petits

tanquen, els restaurants obren, i els veïns comencen a tornar a casa des dels districtes mercantils del gran Tokio.

Al sud del districte, davant de l'estació de Seijôgakuen-mae, a la línia de tren Odakyu, es troba una altra floristeria anomenada *Floristo Pastel*, un xic més luxosa en la posta en escena però si fa no fa, igual en l'assortiment que *Flors Chitose*. Es tracta d'un negoci més gran i amb certa voluntat de distingir-se de la resta de floristeries del barri. Forma part del *Shoppingu sentâ* (ショッピング・センター), l'eix comercial que integren els carrers del voltant d'aquella estació de tren. Els aparadors de fusteria d'alumini de color verd fosc imiten les finestres d'una caseta anglesa. A l'acera s'estenen a mà dreta, segons s'entra, plantes i arbrets, i a l'esquerra rams ja preparats, amb embolcalls de plàstic setinat, i poms de roses. A l'interior de l'establiment, els cubells no s'acumulen d'una forma anàrquica com a Flors Chitose. Tot sembla respondre a un ordre en estreta correspondència amb l'elegància del lloc.

Els testos s'arreglaren en prestatgeries per tipus de plantes, orquídiess, cactus, falgueres. Els gerros amb flors conformen illes de vegetació que van de la part més baixa on sobresurten una mena de margarides, al nivell intermedi de les roses, fins al lloc més alt, on despunten les orquídiess com si busquessin la llum indirecta dels focus. La il·luminació crea diversos ambients que juguen amb la raconada de la cambra refrigerada, els marges que tracen els vidres dels aparadors i el taulell de fusta envernissada, flanquejat per gerros i plantes. El terra d'un gres terracota, càlid i lluminós, s'harmonitza amb la fusta fosca que recobreix les parets alternativament amb la rajoleta blava. Amb tot, l'ambient no és exempt de la fredor de la cambra refrigerada, però es nota l'intent d'integrar-la en l'espai, enllaçant els seus marges de vidre i metall amb l'aparador i aprofitant-los a mode de cartel·les. Tot plegat transmet cert aire de disseny i categoria, que es referma amb la sol·lícita presència del propietari, vestit amb un davantal de jardiner de color verd fosc, a joc amb el tendal de la botiga en el que s'hi escriu en *katakana*: *Furôrisuto Pasuteru* (フローリスト・パステル *Floristo Pastel*)

A mig camí entre ambdues botigues, lluny de les estacions de tren, a un carrer central flanquejat per immobiliàries, *esute saron* (エステサロン *aesthetic salon*) i *konbinis* 24hs se situa la floristeria *Furawâ Shizuka* en "Flors del jardí Shizuka [calma]".

El seu emplaçament intermedi sembla fet expressament en una constatació de l'estil de la botiga, entre la senzillesa de *Chitose Furawâ* i la distinció de *Furôrisuto Pasuteru*. Les plantes petites i els objectes de decoració floral són el fort d'aquest establiment. S'hi pot comprar terra, petits atuells pel jardí, testos de varies mides i petits detallets florals, o fets de bambú i *dorai furawâ* (ドライフラワー *dried flower*). Tot està endreçat i molt pulcre, la llum és càlida i s'hi respira la calma dels seus propietaris, un matrimoni apunt de jubilar-se que porta mitja vida dedicant-se al negoci. Els hi agrada donar-me explicacions, que no sempre acabo d'entendre, sobre com tenir cura de les plantes que hi compro. Em pregunten per l'avet en miniatura que em vaig emportar el desembre, i es fàcil de percebre als seus rostres certa satisfacció quan em mostro indecís a l'hora de quedar-me una sola planta. Encara que mai faig una despesa important i que fonamentalment hi compro plantetes de flors barates, són de conversa fàcil i amable i em pregunten sempre per les flors que hi ha Espanya, a l'hora que m'expliquen les que rebran per la propera estació. La fusta clara de les finestres dels aparadors, les parets de color crema, les dues làmpades de vidre estil modernista que pengen sobre el mostrador, conviden a passar-hi estona, mentre els propietaris esperen en un segon pla, preparats per a donar qualsevol consell sobre la cura de les plantes. A l'exterior de la botiga, un rètol en *katakana* i *kanji* diu: *Furawâ shizuka en* (フラワー静苑).

Aquests són establiments petits, com la desena de floristeries similars que hi ha al barri. Sols dues botigues despunten per la seva magnitud, la floristeria *Natûra* (ナトゥーラ) i l'*Aoyama Flower Market* (青山フラワーマーケット).

L'establiment *Aoyama Flower Market* forma part d'una cadena de floristeries i botigues de jardineria d'abast nacional. Totes les seves botigues segueixen un estil similar que sembla inspirat en les botiguetes del barri de Chelsea de Nova York. Amplis aparadors donen pas a una botiga amb el sostre travessat per bigues de ferro de color gris de les que pengen uns focus al·lògens. Al carrer, una pissarra al costat de la porta informa de les propostes i les ofertes del dia. Davant dels aparadors s'han disposat unes tauletes amb testos amb azalees, begònies, petúnies, hortènsies, buguenvíl·lees, tulipes, plantes amb fulles lluents, heures i falgueres.

A Aoyama són especialistes en la decoració d'interiors, en els *interia* (インテリア *interior*), i és possible seguir el pas del calendari sols observant els canvis en els productes oferts a les seves tauletes, carbasses per *harouin* (Halloween), avets en miniatura, flors de pasqua i corones de bambú, pinyes i branques de pi per *kurisumasu* (クリスマス *Christmas*) i *o'shōgatsu* (お正月 “any nou”), branquetes de *sakura* (cirerer) per primavera, gira-sols a l'estiu. La gent s'hi entreté mirant les granotetes de guix, els cargols de pasta, i les papallones i libèl·lules que pengen d'una canya clavades als testos. Les flors es disposen en petits *bûke* de liles, margarides, malves, roselles, gerberes, rosetes petites, embolicades en paper d'embalar setinat i encabides als compartiments de capses de fusta, com si fossin ampolles de vi. La botiga és plena d'aquestes capses a nivell dels genolls, de tal manera que, sols d'un cop d'ull, és possible imaginar-se al bell mig d'un parterre de flors variades, totes encaixades una al costat de l'altre. Cada capsa té una petita pissarreta en la que es pot llegir el nom del producte. És aquest el nivell que més em crida l'atenció, la classificació escrita que s'hi observa.

Distingeixo així flors del tipus *Regular* (*regyurâ*, レギュラー) escrit en anglès i en *katakana*. Es tracta de “flors clàssiques [estàndard]” (*teiban no o'hanatachi*, 定番のお花たち) per a decorar la llar cada dia. Així, es proposen com una opció quotidiana el *raifu sutairu bûke* (ライフスタイルブーケ *life style bouquet*) per als diferents espai de casa: els *gurasu bûke* (グラスブーケ *glass bouquet*) en gerro de vidre, els *kicchin bûke* (キッチンブーケ *kitchen bouquet*) per a la cuina, el *dainingu bûke* (ダイニングブーケ *dining bouquet*) pel menjador, l'*entoransu bûke* (エントランスブーケ *entrance bouquet*) pel rebedor, el *ribingu bûke* (リビングブーケ *living bouquet*) pel saló. Tot pensat per a fer realitat el *konseputo* (コンセプト *concept*) que esperona la filosofia de l'establiment: “Living with flowers everyday”.

En el mateix sentit, la venedora m'explica que cada setmana puc comprar flors de qualitat com la *wîkurî furawâ* (ウィークリーフラワー *weekly flower*) que varia entre tulipes (チューリップ *tulip*), gira-sols (*himawari* ヒマワリ), roses (*bara* バラ), líl·lums blancs tipus *Casablanca* (カサブランカ), clavells (カーネーション, *carnation*).

Disposen també d'arranjaments florals per a ocasions especials³⁷⁰, els *special o supesharu bûke* (スペシャル・ブーケ). Es tracta de rams per a regalar anomenats *gifuto* (ギフト, *gift*) en *katakana-go*. Són *bûke* florals i vegetals de diverses mides i *arenjimento* amb cistelleta de vímet. També hi ha els *supesharu arenji*, rams elevats sobre un peu o un cistell amb base anomenats *sutando arenjimento* (スタンドアレンジメント *stand arrangement*). Són els indicats per a les inauguracions de botigues i les celebracions rituals. Entre aquests els gira-sols, les roses i els líliums, donen la benvinguda a una botiga que obre les seves portes per primera vegada en una *gurando ôpun* (グランドオープン *grand open*). L'exuberància d'aquests rams contrasta amb la sobrietat dels *arenjimento* pensats per als *seremoniaru iveno* (セレモニアルイベント *ceremonial event*), principalment cerimònies fúnebres pel ritus budista, en les que el blanc i el verd pàl·lid predominen en sintonia amb la seva funció *memoriaru* (メモリアル *memorial*).

L'oferta de rams *supeshiaru* es tanca amb els *orijinaru gifuto* (オリジナルギフト *original gift*). Trobem aquí rams pel dia dels ancians *kero no hi arenjimento* (敬老の日アレンジメント) amb pensaments violetes, carbasses i roses d'un rosa pàl·lid, per a regalar als avis referits afectuosament com *obâchan* (おばあちゃん) i *ojîchan* (おじいちゃん) escrit en *hiragana*, emfasitzant amb aquesta escriptura la dimensió afectuosa i íntima de la seva figura. Els gira-sols embolicats en arpillera del *Thanks Father Day*³⁷¹, i les roses i clavells del *Thanks Mother Day*³⁷², petits centres florals amb *mafin ni mashumaro o toppingu* (マフィンにマシュマロをトッピング, *muffin-marshmallow topping*) i cors de tela vermella. El ram del pare està embolicat amb arpillera que recorda a un sac de cafè. La versió en centre floral té forma de *shifon kêki* (シフォンケーキ *chiffon cake*) i, fins i tot, porta una *fôku* (フォーク *fork*) de decoració. Els dos rams es lliguen amb una llaçada feta amb una veta amb els colors de la bandera alemanya que s'associa amb la *sakkâ wârudo kappu* (サッカーワールドカップ, *Soccer World Cup*) que “tant li interessa al pare”.

³⁷⁰ *Tokubetsu na hi ni! o'hana no arenji* (特別な日に！お花のアレンジ)

³⁷¹ També referit com *chichi no hi* (父の日).

³⁷² També referit com *haha no hi* (母の日).

Tres rams més tanquen el cicle ritual de l'any. El rams per a la celebració del *Kurisumasu* en un “*Merry, Merry Gorgeous Christmas!*” amb gerberes vermelles, pinyes, pometes, roses i avets en miniatura nevades, embolcallats amb una cinta de garlandes de coure i vellut vermell, com el vestit del *santa kurôsu* (サンタ・クロース *Santa Clause*). Els rams del *Barentain dê* i un mes després, els del *Howaito dê*, quan els homes que han rebut un regal per Sant Valentí corresponen a les dones amb un regal similar, *chokorêto* (チョコレート, *chocolate*) o *bisuketto* (ビスケット *biscuit*), generalment. Ambdues tradicions tenen un caire marcadament comercial i inunden els espais públics d'anuncis i exhortacions al consum. En aquest sentit, el catàleg d'Aoyama explica que els dos centres florals venen en un testet quadrat de color marró que recorda el *karâ* (カラー *color*) de la xocolata, i amb flors amb tons *minto & sutoroberi karâ* (ミント&ストロベリーカラー *mint & strawberry color*) per a recordar els bombons que se solen regalar. Per aquell que hagi estat poc afortunat a l'hora de rebre bombons, res millor que un ram amb *yotsuba no kurôbâ* (よつばのクローバー, *clover* “de quatre fulles”) per aconseguir una millor sort.

Entre l'oferta d'*arenjimento* un em crida poderosament l'atenció. Es tracta d'un centre floral pensat per a rebre l'any nou amb un *teisuto* (テイスト, *taste*) especial. L'arranjament combina en una mateixa estructura elements naturals, branquetes de pi, una pinya oberta, tres floretes blanques, motius de color *gôrudo ya shirubâ* (ゴールドやシルバー, *gold & silver*), uns troncs prims que es cargolen com filferros cap amunt i uns petits joncs de bambú. Tot disposat sobre una base quadrada de fusta polida color gris fosc, com si fos de granit. Es caracteritza com un *o'shôgatsu shôhin* (お正月商品 “producte d'any nou”), en *hiragana* i *kanji*. A la meua pregunta de si es tracta d'*ikebana*, la dependenta em respon que no ben bé. Es tracta d'un ram d'estil “oriental” (*orientaru*, オリエンタル), un ram que sintetitza la modernitat i elegància d'una Àsia que és vista des de París i Nova York (パリやニューヨークからみたアジアはモダンで上品).

De fet, a sobre de la imatge s'escriu en francès “*Bonne Annee*”. L'*ikebana* és un art que s'aprèn a acadèmies especialitzades en “cultura popular japonesa” i no es ven a

furawâ shoppu, em precisa. De fet, a les floristeries del barri no es venen *bonsais* ni *ikebana*, sinó plantes i flors referides com *furawâ* en la seva caracterització comercial. Tanmateix, aquest és un ram pensat expressament per a la celebració japonesa de l'any nou i és per això que es presenta com un arranjament que correspon al “gust oriental” (*orientaru teisuto*, オリエンタルテイスト *oriental taste*). Més teatral encara és el ram *Ajian inpakuto* (アジアインパクト *Asian impact*). Un ram de peu fet amb fulles de falguera i enormes flors que esclaten en colors pastel, iris grocs, líliums blancs i roses vermelles.

En tots els rams la base de fulles verdes s'anomena *gurîn* (グリーン *green*) i alternen gran varietat de fulles en les composicions, algunes d'elles tan *ekizochikku* (エキゾチック *exotic*) com les fulles dentades (*giza-giza*, ギザギザ) de la *kukkabara* (クッカバラ) i les arrodonides de la *peperomia* (ペペロミア), d'allò més *kyûto* (キュート, *cute*). Així, la *Green Clinic*, constitueix el centre d'Aoyama on tenir cura de les plantes, adquirir *kea guzzu* (ケアグッズ, *care goods*) com vitamines, terra abonada, antiparasitaris i estris diversos de jardineria. Es tracta d'una divisió de botigues en les que s'intenta apropant-nos de nou a la natura, en un *nachuraruna jikan* (ナチュラルな時間 *natural jikan* “moment natural”).

D'igual mode trobo arranjaments d'“estil japonès” (*washiki*, 和式) anomenats *yukata arenji* (ゆかたアレンジ, *yukata arrange*). El mot *yukata*, un vestit similar al *kimono* però més senzill i d'us més domèstic, simbolitza metonímicament la idea de “Japó” en *bûke* embolcallats en roba estampada de vius colors i amb motius naturals. L'estampat blau marí amb flors i focs d'artifici folra una cistelleta de llargues fulles verdes, buguenvíllees, floretes blanques, malva, i al bell mig, unes branques de *hoozuki* (ホオズキ “alquequengi”) amb la seva característica flor de color taronja que sembla feta de paper fi. Es tracta de rams d'“estil japonès”, referits com *wa teisuto* (和テイスト) en *kanji* i *katakana*, que uneixen el mot anglès “katakanitzat” *taste* i el *kanji* de *wa*, representació del Japó. A la publicitat d'aquests rams s'explica:

“Per una visita a l’estiu, què et sembla aquest regal de flors? S’hi sent la nostàlgia i la frescor en la tela de *yukata* que embolcalla l’*orenji* (オレンジ) del *hoozuki* (ホオズキ), en aquest *arenji* (アレンジ) fet al *teisuto* (テイスト) japonès (和)”

La nostàlgia, *natsukashisa* (懐かしさ) és present també en els *antîku arenjimento* (アンティークアレンジメント *antique arrangement*) i els *romanchikku bûke* (ロマンチックブーケ *romantic bouquet*) amb roses blanques i colors pastel. Però on realment s’expressen la sobrietat i la contenció és als *bukka* o *butsubana* (仏花). Senzills ramets i cistelletes amb líliums i roses blanques per al *butsudan* (仏壇), l’altar domèstic consagrat als avantpassats, amb crisantems blancs i lotus per *o’bon* (お盆), la festa dels difunts, o rams com el *karâ no memoriaru bûke* (カラーのメモリアルブーケ, “buquet memorial amb lliris blancs”) que expressen el record amb el color blanc. Perquè a Aoyama “el color és una forma fàcil d’expressar els sentiments”, un color que es designa *karâ* (カラー *color*) en *gairaigo* i no pas *iro* (色), en la forma autòctona.

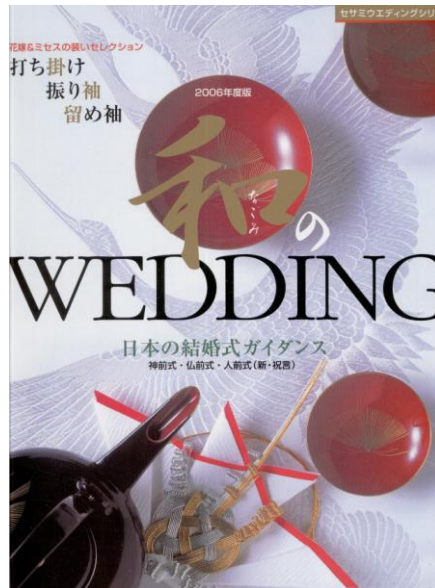
Entre els seus productes destaquen colors tan *shikku* (シック *chic*) (*karâ no shikku arenjimento*, カラーのシックアレンジメント) com *orenji* (オレンジ, *orange*), *pinku* (ピンク, *pink*), així com *ierô* (イエロー, *yellow*) enlloc de la forma autòctona *ki* (黄 “groc”), *reddo* (レッド *red*) enlloc d’*aka* (赤), *burû* (ブルー, *blue*) enlloc d’*ao* (青), *gurîn* (グリーン, *green*) enlloc de *midori* (緑), *howaito* (ホワイト, *white*) enlloc de *shiro* (白). Aquests *karâ* (カラー, *color*), referits en *katakana-go*, es troben també als diferents gerros de vidre que es poden adquirir a la botiga. Es tracta de *karâ gurasu* (カラーグラス, *color glass*), “gerros de colors” de diverses formes i dimensions, expressades en l’estàndard anglosaxó de les talles: S (*Single*), M (*Medium*), L (*Large*). Hi ha així gerros *gurê* (グレー *grey*) enlloc de *haïro* (灰色), *burakku* (ブラック *black*) enlloc de *kuro* (黒), *buraun* (ブラウン *brown*) enlloc de *cha* (茶, *te*), a més de *gurîn* (グリーン *green*) enlloc de *midori* (緑).

Tots els *bûke* per regalar es presenten en el *gifuto rappingu* (ギフトラッピング *gift wrapping*, “embolicat de regal”) més adient. Curiosament a una societat

en la que el regal constitueix una pràctica central que estructura les relacions socials en ordres jeràrquics de reciprocitats i obligacions mútues, la forma autòctona *okurimono* (regal, 贈り物) és substituïda per *gifuto* (ギフト, *gift*) i *purezento* (プレゼント *present*). Simètricament, la forma autòctona per a referir embolicat (*tsutsumu* 包む) se substitueix pel verb anglès “katakanitzat” *wrap*. Parlant d’això, la Yumi em comenta que per a ella *gifuto* té un sentit de “regal” més informal, mentre que *okurimono* implica un regal important, per a una celebració molt especial. Tanmateix aquesta distinció no sembla correspondre’s amb tots els usos representats en aquest establiment.

Aquests productes completen l’inesgotable oferta dels establiments Aoyama Flower Market, que compta a més amb els arranjaments florals per a *wedingu* (ウェディング *wedding*) o *buraidaru* (ブライダル *bridal*), un capítol a part entre les seves ofertes. Es tracta d’un gran *ibento* (イベント *event*) en el que cal abastar diversos ambients. Les flors de la núvia, en coronetes i rams, les flors decoratives a la cerimònia, i els centres florals de les taules en les diverses celebracions. L’opció més demanada és sempre les *bara no wedingu* (バラのウェディング), roses de casament. Les roses blanques del *bûke raundo* (ブーケラウンド, *round*) són el ram més popular entre les núvies. Però també, l’estil *ereganto* (エレガント *elegant*) de les malves i el vermell intens del *bûke tea* (ティア *tear*) que deixa caure en cascada la flor, la senzillesa de les gerberes roses i banques del *bûke nachuraru* (ナチュラル *natural*), i la sofisticació del més *sutairisshu* (スタイリッシュ *stylish*) de tots, el *bûke âmu* (アーム *arm*) que cobreix de flors el braç de la núvia amb quatre lliris blancs i una llaçada de ras color maquillatge.

Les flors i els colors del ram de la núvia marquen el to de la resta de motius florals conformant l’estil que es reproduïx des del detall floral del cabell, el *heado* (ヘアド, *hair dresser*) fins als *arenji* de la *main têburu* (メインテーブル *main table*) i les *gesuto têburu* (ゲストテーブル *guest table*) de la celebració, tot passant pels *bûke sutando* (ブーケスタンド *bouquet stand*) que ornamenten la sala on se celebra la cerimònia.



La floristeria *Natûra* (ナトゥーラ) també és especialista en *wedings*. Se situa a tocar de l'escola infantil del barri, a un complex residencial de tres edificis de formigó edificats el 2004, davant del centre artístic *Tokio Art Museu* i d'una galeria d'art oberta un any més tard. És a la planta baixa d'un bloc d'apartaments, una típica *manshon* (マンション, *mansion*) residencial a nivell del luxe del barri. Però *Natûra* és més que una floristeria com la resta, és una floristeria amb *tî saron* (ティーサロン *tea salon*). Al seu interior podem degustar un *remon* (レモン *lemon*) o *miruku tî* (ミルクティー *milk tea*), o un *kôcha* (紅茶 “te negre”) mentre assaborim un tros de *kêki* (ケーキ *cake*), relaxadament, gaudint de l'*hâmonî* (ハーモニー *harmony*) de les flors i plantes que ens envolten. En la seva publicitat, *Natûra* parla tant de *hana* com de *furawâ*, en una indistinció que evidencia l'ambigüitat que poua en l'ús social d'ambdós termes. Com m'explica en Hiroki:

“La diferència entre *hana ya* (花屋 “botiga de flors”) i *furawâ shoppu* (フラワーショップ) és més de moda que cap altra cosa, als dos llocs pots trobar el mateix, el que passa és que *furawâ shoppu* sona més modern, més fresc, però el *kanji* de *hana* (花) per a nosaltres és molt maco i *hana ya* també sona molt bé. A *hana ya* hi trobes sempre flor natural, flors vives, és el que també s'anomena *seika ten* (生花店 “botiga de flor natural”) mentre que a la *furawâ shoppu* també hi ha *dorai furawâ* (ドライフラワー)”

L'establiment aprofita el desnivell amb el carrer per a distribuir en tres graons testos amb flors i plantes. Un gran para-sol blanc, com a les terrasses d'estiu, resguarda la tauleta de fusta amb les flors del dia promocionades amb el rètol: "Today's Bouquet", escrit en anglès i *katakana*. Al parament exterior, les plantes i gerros colgats de flors constitueixen un reclam cridaner entre el que s'amaguen mussols, granotetes i nans de jardí "atrafegats" en diverses tasques de botànica, llestos per a esdevenir un perfecte *furawâ gifuto* (フラワーギフト *flower gift*).

Tota la botiga és un gran aparador que aprofita el xamfrà de l'edifici. La llum de sol s'esmuny pels vidres conformant un ambient càlid, reforçat teatralment pels focus que pengen del sostre. A l'interior dues sales connectades per un passadís floral integren els espais de la floristeria i el salo de te. A banda i banda, illes de líliums, gerberes, dàlies, lliris, gira-sols, clavells, camèlies i sobretot orquídiess i roses, de colors blanc, vermell, rosa pàl·lid, d'un to intensament *romanchikku* (ロマンチック *romantic*) i *antîku* (アンティーク *antique*) es disposen en gerros de metall, llestes per a integrar tot tipus d'*arenjimento*, anomenats *hanataba* (花束) o *bûke* (ブーケ), en la forma japonesa autòctona i *katakana-go*. *Arenjimento* compostats en *basuketto* (バスケット *basket*), *gâden potto* (ガーデンポット *garden pot*) i *sutando hana* (スタンド花 *stand hana*, "centres florals de peu") per a la presidència del dol en un funeral, entre altres ocasions. La botiga ofereix sempre productes *orijinaru* (オリジナル *original*) com els gira-sols del *samâ inpakuto* (サマーインパクト *summer impact*), les roses del *pinku supuringu* (ピンクスプリング *pink spring*), les gerberes del *ârî supuringu* (アールースプリング *early spring*), les tulipes del *supuringu fîrudo* (スプリングフィールド, *spring field*).

Les orquídiess blanques, les mimoses i les roses esclaten als centres amb les garlandes i els coixins florals dels *ibento furawâ* (イベントフラワー *event flower*), especials per a decorar tots els àmbits d'una *buraidaru* (ブライダル *bridal*). El servei complet de l'establiment assegura un *tôtaru purodyûsu* (トータルプロデュース *total produce*) que ens promet "flors originals sols per a tu" (*anatadake no orijinaru furawâ*, あなただけのオリジナルフラワー). Res és poc pel que recordarem com el millor dia de la nostra vida (*jinsei sairyô no hi*, 人生最良の日)

quan mirem l'*arubamu* de fotos (アルバム *album*). El servei cobreix tant la *hômu pâti* (ホームパーティー *home party*) pels amics dels nuvis, com la *ippan wedingu* (一般ウエディング, “boda estàndard”) amb els rams i els centres de taula del *resutoran wedingu* (レストランウエディング, *restaurant wedding*), passant per la *puraibêto kekkon shiki* (プライベート結婚式, “cerimònia nupcial”), la intimitat de la qual és significativament emfatitzada amb la fórmula autòctona enfront de les omnipresents fórmules en *katakana*: *wedingu* (*wedding*) o *buraidaru* (*bridal*).



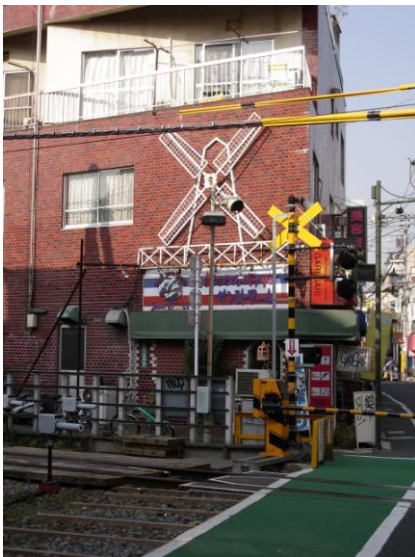
Del sostre pengen falgueres i heures, teixint un dens passadís vegetal que condueix al *tî saron* (ティーサロン) “saló de te”. Allà, dues tauletes de marbre i ferro forjat s’arregleren davant d’una petita barra, com en una cafeteria centreeuropea, amb tamborets i cadires de fusta i tapisseria a joc amb un llampant sofà situat a una raconada. Els tons pastel de les parets, la claror del migdia i la calidesa del vellut de les cadires, donen al conjunt un cert aire de nostàlgia no exempt d’ eclecticisme *wayô secchû* (和洋折衷 “estil japonès-occidental”), que em recorda els salons dels hotelets per a estiuejants alemanys del llac Balaton, a Hongria.

5.2.3.2. *gyûnyû* 牛乳 - *miruku* ミルク

Però l’especificitat del *Natûra* està en el seu te. Un te servit en tassetes de porcellana, *kappu* (カップ *cup*) i cullereta de metall *supûn* (スプーン *spoon*), amb un tros de *kêki* (ケーキ *cake*) que tallarem amb uns minúsculs forquilla (*fôku* フォーク

fork) i ganivet (*naifu* ナイフ *knife*). El concepte comercial no és del tot desconegut. A pocs metres d'allà, a la plaça davant de l'estació hi ha una agència immobiliària en la que podem prendre un te o un cafè mentre el venedor ens ensenya el catàleg de finques disponibles. Al Natûra s'hi serveix *kôcha* (紅茶 “te negre”), *dâjirin kôcha* (ダージリン 紅茶), *roiaru miruku tî* (ロイヤルミルクティー *Royal milk tea*), *miruku tî* (ミルクティー *milk tea*), *remon tî* (レモンティー *lemon tea*), *aisu* (アイス *ice*) o *hotto* (ホット *hot*), etc. El mateix que a qualsevol *kissaten* (喫茶店 “cafeteria”) o establiment com el *Saron de te Anjerîna* (サロン・ド・テ・アンジェリーナ), a pocs metres d'allà.

Mentre prenem te podem degustar un *chîzu kêki* (チーズケーキ *cheese cake*), *puchi choko kêki* (プチチョコケーキ *petit choco cake*), *Monburan* (モンブラン Montblanc). Són aquests, pastissos més elaborats que els que podem trobar a les *pan-ya* (パン屋 “fleques”) i les *bûranjerî* (ブーランジェリー *boulangerie*), amb els seus *remon pan* (レモンパン *lemon pan*), *shitorasu pai* (シトラスパイ *citrus pie*), *meron pan* (メロンパン *melon pan*), *kurîmu chîzu sufure* (クリームチーズスフレ *cream cheese soufflé*). La “francesitat” d'aquests establiments es correspon tant amb el seu nom, com en el cas de la cadena d'establiments *vi do Furansu* (ヴィ・ド・フランス *vie de France*), amb la seva decoració.



Com a totes les *kissaten*, la llet és *miruku* (ミルク *milk*) i no pas *gyûnyû* (牛乳 “llet”), i així l'anomenen les cambres. També com a molts establiments similars, se

serveix en una gerreta petita, una mena de didal metàlic. La forma *katakana-go* de referir la “llet”, *miruku*, esdevé *rate* (ラテ *latte*) a establiments d’imatge “italiana” com la cadena Lavazza. Allà, en l’ambient de parets clares, sofàs i fusta envernissada, el cambrer ens desitja una “buona sera” amb la mateixa cadència automàtica amb la que ens diu *arigatô gozaimashita* quan marxem. Tot plegat fa pensar en la descripció de Roland Barthes sobre la “italianitat” dels anuncis de *Panzani pasta* en els que uns paquets de pasta, una llauna de salsa, uns tomàquets i uns pebrots sobreixint d’una malla en una imatge en la que dominaven els tons grocs, verds i vermell, representava la “frescor” i “naturalitat” de la cuina italiana.



Anunci d’o’cha (お茶) te japonès, en *hiragana* i *kanji*



Anunci de Lipton, *remon tî* (レモンティー *lemon tea*), en *katakana*

Comparant els mots *gyûnyû*, *miruku* i *ratte*, el Sr. Nishimura em comenta: “Si hi penso, *gyûnyû* és més japonès que *miruku*, sens dubte, i *miruku* més que *rate*, que crec que sols es fa servir en cafeteries italianes. *Gyûnyû* és sempre “llet”, “llet de vaca” però també pot ser *tônyu* (豆乳), “llet de soja”. *Miruku* és la llet pel cafè o el te, te negre és clar, *Earl Grey Tea*, *burekkufâsuto ti* (ブレイクファーストティ). Un cambrer mai et preguntarà a un restaurant si vols *gyûnyû*, el que

t'oferirà és *miruku*. És un tema d'hàbit. Crec que el que es pronuncia i s'escriu en japonès sempre és japonès a no ser que sigui una paraula molt nova, però sabem que el japonès és el que s'escriu en *kanji* i *hiragana*, si veiem una paraula en *katakana* sabem que és *gairaigo*. No m'hi havia parat a pensar mai, a partir d'ara m'hi fixaré més”

El Sr. Nishimura és didàctic i metòdic en les seves explicacions. Pren temps per pensar i per exposar la seva argumentació. La precisió és una característica de la seva personalitat. Va estudiar ciències polítiques a Todai (Universitat de Tokio). La carrera més prestigiosa a la universitat més prestigiosa. Es llicencià el 1951 amb el propòsit de seguir la carrera diplomàtica però el context polític no l'acompanyà en un període com el de la postguerra en el que Japó tancava les delegacions diplomàtiques. Entrà a treballar a la divisió d'internacional d'una companyia farmacèutica japonesa. Allà estaria fins a jubilar-se. Un dia l'empresa va rebre una remesa de flascons d'un producte del seu proveïdor als Estats Units. Un dels treballadors del magatzem va observar que una de les ampolletes presentava una petita esquerra, gairebé imperceptible, d'uns pocs mil·límetres. No era admissible. El Sr. Nishimura va ser la persona encarregada de gestionar la reclamació. No podien acceptar la comanda perquè si els consumidors s'adonaven de la petita esquerra desconfiarien de la marca i pensarien que el producte estava en mal estat. El proveïdor al·legava que com a fabricant era responsable del contingut però no pas del continent. Finalment va acceptar la devolució del producte. El Sr. Nishimura m'explica aquesta anècdota per a il·lustrar-me, d'un mode positiu i força reificador, fins a quin punt als japonesos els hi agrada la precisió en tot, com en el llenguatge, “si trobem que una paraula estrangera es pot ajustar millor a un significat no dubtem a incorporar-la, però sabem que no és japonesa. Històricament hem incorporat moltes coses d'altres cultures, l'escriptura, la religió de Xina, la tecnologia d'Occident, suposo que per això sentim la necessitat de preservar la nostra cultura i per això escrivim el *gairaigo* en *katakana*”.



El Sr. Nishimura és clar, la llet que va en paquet o en ampolla, la llet del supermercat, la llet de casa, que es guarda a la nevera, és *gyûnyû*, i la que es beu en got, la que s'afegeix al cafè o al te, és *miruku*. Amb gairebé les mateixes paraules la Yumi m'explica també la diferència entre *miruku* i *gyûnyû*.

“Quan vaig a una cafeteria com Doutor o Tomato Cafè casi sempre em demano un *american kôhî* (アメリカンコーヒー). Però si vull llet dic *miruku*, mai *gyûnyû*. *Gyûnyû* és la llet de vaca o de soja, la que es pren a casa, mentre que *miruku* és la de la cafeteria, pel cafè o el te. Te la serveixen en una gerreta per a afegir-la la teu gust”.

La Haruna té igual de clar que la llet de casa, la que es compra al supermercat i es guarda a la nevera és *gyûnyû*, mentre que la que es beu en got, la que s'afegeix al cafè o al te, és *miruku*.

“A la cafeteria no et diran *gyûnyû*, el que et diran és *miruku*, pel cafè, o pel te, te anglès és clar. També se li diu *rate* a la llet del cafè, ve de l'italià, amb el *caffè espresso*. Te la serveixen a part per a afegir-la al teu gust”.

Miruku forma part del domini del *yô*, els productes lactis que en l'imaginari japonès són referits com “occidentals”. El gran holding d'empreses de begudes Kirin, productor de begudes alcohòliques, sucres de fruita, te, cafè, etc. té un producte estrella: el

gogo no kôcha (午後の紅茶) el “te negre” de tarda. La idea del te de tarda evoca ressos d’Imperi Britànic, tant com la imatge estampada a les seves ampolles de plàstic d’una *lady* romàntica amb barret de plomes i gases, com sortida d’un passador, sota la que s’escriu “Since 1896”. Es presenta en tres versions, la *miruku tî*, *remon tî*, i *sutorêto tî* (ストレートティー *straight tea*). El *kanji* d’*ocha* estableix un joc amb el classicisme de la imatge del producte, tant com l’escriptura en *romaji* i *katakana* del tipus de te (amb llet, llimona, o sol) l’articula amb la seva “foranitat”.

El *katakana*, a l’establir una diferència entre la forma “japonesa” de referir a un producte i la “no-japonesa” permet que les possibilitats per a designar un mateix objecte siguin gairebé infinites, en una pràctica que sempre té un denominador comú, la preservació de la veu autòctona per a certs usos en front de la diversitat de les veus estrangeres.



5.2.3.3. *tori* 鳥 - *chikin* チキン

Situat davant de l’estació de tren, el rètol del restaurant de cuina *yôshoku* (“occidental”) *Bâgu chikin* (バーグチキン *hamburger chicken*) no deixa lloc a dubtes de que es tracta d’un establiment on trobaren referit *mîto* (ミート *meat*) i *chikin* (チキン *chicken*), i no pas *buta niku* (豚肉 “carn de porc”) o *wakadori* (若鶏 “pollastre”). És un local petit, més semblant a un bar de nit que a un restaurant, situat a un segon pis. Al *hôru* (ホール *hall*), uns catàlegs d’art i unes revistes de moda i cinema conviden a

un àpat tranquil. Les *hambâgu* (ハンバーグ *hamburger*) poden ser *shinguru* (シングル *single*) o *daburu* (ダブル *double*) i el propietari, únic membre del *sutaffu* (スタッフ *staff*), és generós amb el *saido menyû* (サイドメニュー *side menu*) d'acompanyament: unes *furaïdo poteto* (フライドポテト *fried potato[es]*), una *poteto sarada* (ポテトサラダ *potato salad*), una *hausu sarada* (ハウスサラダ *house salad*).

Darrera el *kauntâ* (カウンター *counter*), en un dels prestatges que emmarquen el mirall un on s'escriu “Bon Appétit”, hi ha unes setrilleres de vidre, plenes d'aigua que empra per regar uns petits cactus. El jazz de la música ambient, la fusta de les parets, els tamborets encoixinats, unes tauletes amb lamparetes i uns sofàs de pell, fan del restaurant un lloc acollidor. A través dels vidres de les finestres es reflecteix el lluminós *orenji* del local de Pachinko (パチンコ) veí, i el rètol de l'establiment 24 hs. de *manga*. Dins d'una estona, aquells que hagin perdut el tren per tornar a casa es quedaran a dormir en un dels seus sofàs, mentre fullegen un *manga*, evitant així haver de pagar una fortuna per travessar la ciutat en taxi. El barri és principalment residencial i la seva dinàmica econòmica no dona lloc a l'existència d'un hotel capsula com els de Shibuya o Kichijoji [Kichijôji] que farien aquesta funció.

El restaurant obre tard, als vespre, pensant ja en els darrers *sararîman* (サラリーマン *salary man*) que arriben des de dos quarts d'onze fins a un quart d'una en els darrers trens. Procedents d'una jornada que els ha tingut tot el dia fora de casa, i després d'haver fet un seguit de transbordaments. Arriben al barri cansats, amb els seus *burakku sûtsu* (ブラックスーツ *black suit*) exhalant una forta barreja de fregit, alcohol i tabac, amb els ulls vermells i l'alè carregat. Molts han anat amb els companys de feina de *nomikai*, i a l'arribar a casa van fent tentines pel cansament i la beguda. Alguns cauen directament al terra, i els empleats del ferrocarril els agafen diligentment i els acompanyen fins un banc de l'andana mentre els hi pregunten si estan en condicions de tornar a casa. Gesticulen i parlen torpement. Alguns s'enfaden, sense violència, com el nen que no es vol llevar per anar a escola i fa veure que no sent els crits de la mare. No és estrany trobar-se'n algun dormint en un banc, mig tapat per una manta que han portat els empleats del ferrocarril, fins que localitzin casa seva i el facturin en un taxi.

Dormir al ras amb la cartera al terra, les claus de casa i el moneder deixat a la intempèrie no desperta massa intranquil·litat en una societat tan segura com controlada. Tanmateix el personal de nit, ja siguin els empleats del tren o els agents del *kôban* (交番) la caseta de la policia que vetlla per la seguretat de cada barri, vigilen que tothom sigui a casa a partir de dos quart d'una, com el mestre encarregat de passar recompte dels estudiants d'un internat, cada vespre, mentre els hi desitja bona nit. Rares vegades ha d'intervenir la policia, i s'ho fa és de forma més aviat paternal, poques vegades sancionant, fins i tot en els pocs casos en els que s'esdevenen conductes violentes. En un cas en el que dos homes van fondre's en una baralla, els policies semblaven incapaços de reduir-los intentant apaivagar els ànims amb bones paraules mentre una senyora al meu costat es lamentava dient-me avergonyida "Japó ja no és un país segur". Hi ha una gran tolerància en el consum d'alcohol. S'entén que forma part de la jornada laboral anar amb els companys a beure i menjar alguna cosa, tots plegats a la *izakaya* o el *karaoke*, drenant així les tensions del dia. No participar d'aquestes reunions informals a la sortida de la feina pot ser vist com un comportament insolidari, d'individualisme extrem, amb voluntat d'aïllar-se i de no participar totalment en l'empresa. Cal netejar el que hagi pogut passar a l'oficina per a l'endemà tornar tots nets i polits, renovats, a la feina.

Al vespre, quan torno tard cap a la meva habitació al dormitori per estrangers, he d'anar en compte d'esquivar amb la bicicleta tres, quatre, cinc *sararîman* que avancen arrossegant els mocassins negres pel mig de la carretera. No hi ha trànsit, els carrers són a fosques, i l'única llum és la que surt esmorteïda dels fanals i les finestres d'alguna casa. El barri dorm profundament, o si menys no, davant del televisor. Caminen fent tentines, alguns, més intrèpids s'han atrevit a recollir la bicicleta a l'aparcament i pedalegen tot desafiant les lleis de la gravetat. D'altres, avancen trontollant d'esquerra a dreta, i guardant l'equilibri sols pel contrapès que suposa el maletí carregat d'informes i comptes. La corbata negra desajustada, els pantalons caiguts, la camisa blanca amb les puntes per fora, componen una trista imatge de rendició i cansament. Avancen sols, en silenci, cap a les seves *terasu hausu* (テラスハウス *terrace house*) del suburbi, per carrers sense voreres travessats per tendals elèctrics, i en no és difícil imaginar que els mils de vats d'electricitat que circulen per sobre dels nostres caps farien una mala combinació amb l'alcohol que acumulen els seus cossos cansats.

El restaurant *Bâgu chikin* és, com el seu nom indica, especialista en *pollastre*, però allà on el pollastre adquireix celebritat és a *Kentakkî Furaido Chikin* (ケンタッキーフライドチキン, KFC). El *chikin* del KFC dóna nom a un plat reconegut arreu de la gastronomia japonesa contemporània: el *furaido chikin* (フライドチキン, *fried chicken*). El KFC del barri rivalitza en oferta amb el McDonald's i la cadena local MOS Burger, tanmateix entre tots ells, el personatge del *Kâneru Sandâsu* (カーネル・サンダース, *Colonel Sanders*) és l'únic reclam que ha esdevingut una autèntica icona de la cultura popular japonesa només superada per la omnipresent *Harô Kitty* (ハローキティ *Hello Kitty*). KFC és així la cadena de menjar d'estil "occidental" més apreciada al Japó, encunyant nous rituals com la celebració del *kurisumasu ranchi* (*Christmas lunch*) en els seus restaurants, al cant del *Jingle Bells*, i amb el ninot del *Kâneru Sandâsu* vestit de *Santa Kurôsu* (サンタ・クロース *Santa Claus*) cada 25 de desembre.

El *chikin* (チキン *chicken*) és el producte estrella d'un menú en el que l'arrebossat crepitant (*kari-kari* カリカリ) del *furaido chikin* (フライドチキン *fried chicken*) adobat amb la *shikuretto reshipi* (シークレットレシピ *secret recipe*) fa possible el seu *orijinaru teisuto* (オリジナルテイスト *original taste*). El trobem en el clàssic *chikin fire sando* (チキンフィレサンド), en els *kâneru kurisupî* (カーネルクリスマスピー) i en els *chikin nagetto* (チキンナゲット). En front del *sandoicchi* (サンドイッチ, *sandwich*) d'estil "clàssic" trobem les variacions "asiàtiques" del *Ajian supaitsû chikin* (アジアンスパイシーチキン), "pollastre picant al gust asiàtic", i la varietat "expressament japonesa" del *wafû chikin katsu sando* (和風チキンカツサンド), que és "a l'estil japonès".

El *wafû chikin katsu sando* (和風チキンカツサンド *wafû chicken cutlet sandwich*) és l'hamburguesa de pollastre feta a l'estil "japonès". És a dir, un *sandoicchi* que segons la seva publicitat es pot anomenar *wafû* (和風 "estil japonès") perquè tot i tractar-se de *chikin* està adobat amb el japonès gust de la soja (*shôyu fûmi* しょうゆ風味) i la *teriyaki sôsu* (テリヤキソース), escrit en *katakana* i no en *kanji* i *hiragana* (照り焼き *teriyaki*). Tot plegat dóna un "gust japonès" al *chikin katsu* (チキンカツ *chicken cutlet*). El *sandoicchi* està fet amb *zenryû fun pan* (全粒粉パン "pa de farina

integral”) i s’acompanya amb un *setto* (セット *set*) de *furaido poteto* (フライドポテト *fried potato*) i *dorinku* (ドリンク *drink*).



Wafû chikin katsu sando setto

L’*Ajian supaishî chikin setto* (アジアンスパイシーチキンセット, *Asian spicy chicken set*), “menú pollastre picant asiàtic”, constitueix una altra proposta que adapta el *derishasu* (デリシャス *delicious*) *chikin* del KFC al que en el menú s’anomena el *orientaru teisuto* (オリエンタルテイスト *oriental taste*). El menú es compon de *Ajian supaishî chikin* (アジアンスパイシーチキン *Asian spicy chicken*), dos tovets *mochi-mochi nan* (もちもちナン) i *Ajian nûdoru sûpu* (アジアンヌードルスープ *Asian noodle soup*). Com menú d’“estil oriental” no inclou beguda a part de la sopa, a l’igual que els *teishoku* (定食 “menú japonès”) japonesos en els que la sopa de *miso* constitueix la beguda.



Ajian supaishî chikin setto

(アジアンスパイシーチキンセット, *Asian spicy chicken set*)

Des del seu nom mateix, el menú es vincula imaginàriament amb la idea d'“Àsia”. En aquest sentit, la sopa conté ingredients com: *takenoko* (たけのこ “bros de bambú”), *shîtake* (椎茸 “bolet japonès”), *seri* (せり “enant comestible”) i *ninjin* (にんじん “pastanaga”). Tots ells, escrits en *kanji* i *hiragana* com elements “autòctons”, en front de l'escriptura en *katakana* dels productes habituals en el menú del KFC. Resulta significativa aquesta pràctica, ja que de fet, haurien d'escriure's en *katakana* per tractar-se de noms de vegetals. En aquest sentit, l'escriptura dels seus noms en *kanji* i *hiragana* sobre-intensifica l'“asianisme” d'uns ingredients que són presentats com a radicalment diferents del “blat de moro” de la *kôn potâju sûpu* (コーンポタージュスープ *corn potage soup*), així com la ceba (*onion* オニオン), el pa (*pan* パン) i el formatge (*chîzu* チーズ *cheese*) de la *onion guratan sûpu* (オニオングラタンスープ *onion gratin soup*), un plat d'estil “occidental” també ofert per aquest establiment.

L'onomatopeia del *mochi-mochi* (もちもち) *nan* (ナン *nan*) juga alhora amb un dels símbols de la rebosteria tradicional japonesa, el *mochi*, la pasta feta a base d'arròs cuit triturat. Aquest és l'element bàsic en els dolços *wagashi* (和菓子) com el *kagami mochi* (鏡餅) tradicionals en la celebració de l'any nou japonès. La repetició juguesca del mot *mochi*, escrit en *hiragana* tal com correspon als productes japonesos, contrasta amb el mot *nan* escrit en *katakana* com a mot d'origen hindú.

Simètricament en els *tsuisutâ* (ツイスター *twister*), al *mangôchiri tsuisutâ* (マンゴーチリツイスター *mango chili twister*), el *rôsuto bêkon* (ローストベーコン *roasted bacon*) i la *bâbekyû sôsu* (バーベキューソース) del *sazan BBQ tsuisutâ* (サザン BBQ ツイスター *southern barbecue twister*) han estat substituïdes pel que se'ns presenta com el sabor “oriental” (*orientaruna ajiwai* オリエンタルな味わい) de la *mangô chiri sôsu* (マンゴーチリソース *mango chilli sauce*). Així, una salsa que combina l'acidesa (*sanmi* 酸味) de la millor de les *furûti* (フルーティ *fruity*) del *Pashifikku* (パシフィック *Pacific*) i el picant (*karasa* 辛さ) de la cuina d'*Ajia* (アジア) acompanya el *kâneru kurisupî* (カーネルクリスピー *Colonel crispy*) embolcallat per una fina *torutîya* (トルティーヤ *tortilla*). Un darrer element assegura el toc japonès del plat, una lleu pinzellada de mongeta (*ingen* いんげん), que escrit en *hiragana*

emfasitza la seva natura típicament japonesa, tot recordant els tradicionals dolços de *kasutera* i mongeta (*dorayaki* だら焼き).



mangôchiri tsuisutâ (マンゴーチリツイスター *mango chilli twister*)

En un sentit similar trobem també patates *supaishî* (スパイシー *spicy*) a l'estil "tailandès" (タイ風 *taifû*), amb el sabor *tomu yamu gun* (トムヤムクン *tom yum goong*), una sopa tailandesa picant i àcida. Però, com la publicitat ens recorda, el picant no és un element sols present al món que aquí s'anomena *orientaru*, i és per això que podem triar també un *harapênyo* (ハラペーニョ) condimentat amb *pikante sôsu* (ピカントソース *picante sauce*). Finalment, en un menú a Japó no pot faltar l'oferta de peix, però com en el cas del mot *chikin*, aquí el peix no és pas *sakana* (魚) sinó *fisshu* (フィッシュ *fish*). Trobem així *furaido fisshu* (フライドフィッシュ *fried fish*) servit en dues barretes amb un toc de *tarutaru sôsu* (タルタルソース *tartar sauce*) disposada d'un mode que recorda el *wasabi* que acompanya el *sushi*. La "japonesitat" del plat es referma en la seva presentació al menú en un text que ens convida a provar-lo amb un "que aprofiti", *omeshi agarikudasai* (お召しあがりください).



furaido fisshu (フライドフィッシュ *fried fish*)

Aquest *fisshu* no es menja amb *gohan* (ごはん, ご飯 “arròs”) ni amb *o’hashi*, sinó amb les mans i com a molt, amb una bola de *raisu* (ライス *rice*). Mentre a KFC l’única oferta a base d’arròs és una mena d’*o’nigiri* (お握り) amb gust a *ketchup* i trossets d’ou i pèsols anomenat *kechappu raisu* (ケチャップライス *ketchup rice*), la cadena japonesa d’hamburgueseries MOS BURGUER ofereix tota una sèrie d’hamburgueses que substitueixen el *pan* per bases de *raisu* premsat.

Aquestes hamburgueses anomenades *Mosu raisu bâgâ* fan les delícies de la Haruna, que m’explica que hamburgueses com les d’*umi no sachi* (海の幸 “fruits del mar”) amb *ebi* (海老 “gamba”) *ika* (烏賊 “calamar”) i *hotate* (帆立 “ostra”) són millors que les de McDonald’s. A més, porten *tamanegi* (玉葱 “ceba”), *ninjin* (人参 “pastanaga”), *edamame* (枝豆 “soja verda”), *goma* (ごま “sèsam”) i *shôga* (生姜 “gingebre”), tot força *yutakana* (豊かな “abundant”) i *irodori* (彩り “acolorit”). Tanmateix el producte singular de MOS Burger són les *wafu baga*, les hamburgueses a “l’estil japonès” anomenades *Nippon no bâgâ* (ニッポンのバーガー) “hamburgueses del Japó” fetes amb el “sabor de l’enyorança” (*natsukashî ajiwai desu* 懐かしい味わいです). MOS Burger se sent orgullós de la “japonesitat” dels seus productes fins al punt de presentar-se esportivament com una empresa “en actiu, representant al Japó” (*geneki, Nihon daihyô* 現役、日本代表。)



現役、日本代表。

geneki, Nihon daihyô 現役、日本代表。
“En actiu, representant al Japó”

Llevat del *chikin*, tots aquest productes es mengen amb les mans. E. Ohnuki-Tierney (1997)³⁷³ ha vist en això la seva consideració com *snacks* i no pas com a menjar constituït d'un àpat. “The irony in this story of cultural interchange is that the impact of McDonald’s food has been minimal. McDonald’s remains, in the eyes of most consumers, a ‘snack’; it has most assuredly not replaced traditional Japanese dinners or even lunches. And yet McDonald’s and its many rivals and imitators had a profound impact in the revolution of public manners. This transformation is particularly significant in a society –present-day Japan- that cherishes interpersonal relationships and civil behavior” (E. Ohnuki-Tierney, 1997: 181-182). La manera social de menjar resulta significativa en la distinció precisa entre els universos culinaris *washoku* i el *yôshoku*, universos que s’escriuen en *kanji-hiragana* o en *katakana*, representant respectivament les idees essencials del “Japó” i “Occident”.

5.2.3.4. *gohan* ご飯 - *raisu* ライス

L'Eiko m'explica: “Arròs en *kanji* s'escriu *kome* (米) és el que posa als paquets d'arròs. Per mi, escrit així és molt japonès. Si ho veig escrit en *katakana*, コメ, em crida més l'atenció perquè em sembla estrany, i en fa pensar que potser es refereix al nom de la planta, o a un producte comercial que es vol fer notar. Amb “arròs cuit”, *gohan*, ご飯

³⁷³ E. Ohnuki-Tierney (1997) “McDonald’s in Japan: Changing Manners and Etiquette”. J. Watson (ed.) *Golden Arches East: McDonald’s in East Asia*. Stanford: Stanford Univ. Press.

[御飯] em passa el mateix. La paraula *gohan*, en *kanji*, em fa pensar en l'arròs de casa, el que cuina la meua mare. En *katakana-go*, *raisu*, ライス, és l'arròs del restaurant, del *setto*, quan et donen a triar entre *raisu* o *pan*. Anomenar *raisu* a l'arròs de casa seria molt estrany, ridícul”.

La diferència *raisu* - *gohan* vertebrava la distinció entre “cuina japonesa” (*washoku* 和食) i “occidental” (*yôshoku* 洋食) als restaurants amb menús “internacionals”. La publicitat d'aquestes cadenes de restaurants amb noms d'aspecte anglosaxó com *Denny's*, *Royal Host* o *Jonathan Kitchen* dona a entendre que són especialistes en cuina *yôshoku*. A les seves cartes, estructurades en torn la idea del *gurando menyû* (グランドメニュー *Grand Menu*), la cuina japonesa hi té un lloc destacat. Si els plats d'estil “occidental” no solen referir-se com a entitats singulars, atès que es consideren l'oferta característica d'aquests restaurants, el “menjar japonès” es refereix amb una gran varietat de noms: *wa* (和, “japonès”), *washoku* (和食 “menjar japonès”), *nihon ryôri* (日本料理 “cuina japonesa”), metonímicament *wazen* (和膳 “taula japonesa”), *ozen* (御膳 “tauleta-safata”), o fins i tot en anglès i *katakana* com *Japanîzu fûdo* (ジャパニーズ・フード *Japanese Food*).

Entre aquests establiments el *Denny's* és un dels més concorreguts per les famílies del barri. És un local gran, amb fusta clara i entapissat de vius colors, plantes enormes i poms daurats a les portes. Les *kâten* (カーテン *curtain*) de les finestres, recollides a banda i banda, deixen veure un paisatge de carretera i cotxes a través dels vidres. Sembla un local tret de qualsevol carretera dels Estats Units sinó fos perquè als seus menús s'ofereixen productes referits com “japonesos”. L'entrada és un reduït rebedor, anomenat *entoransu* (エントランス *entrance*), en el que els dies de pluja es deixen els paraigües i es penjen els abrics. Una altra porta de fusta i vidre dona pas al restaurant, dividit clarament en tres ambients. Les àries de fumadors i no fumadors i al mig, a mode de nexa, el *kauntâ* (カウンター *counter*) en el que s'abona l'àpat i es rasquen, davant l'atenta mirada de la cambrera encarregada de la caixa, els *kâdo* (カード *card*) amb obsequis com una *furî mîru* (フリーミール *free meal*). La cuina és al darrera, i s'intueix l'activitat a través de l'esclatxa de la porta cada vegada que entren i surten les cambres. Al costat, una *shôkêsu* (ショーケース *showcase*) amb joguines,

records corporatius, cartes i jocs magnètics de sobretaula constitueix un reclam pels nens. Hi ha uns bancs per a esperar mentre la cambrera acompanya als clients a la seva taula després de preguntar-los-hi mecànicament si desitgen seure a l'àrea de fumadors o no fumadors.

El terra, de gres terracota i moqueta, llueix amb una il·luminació extrema donant una sensació d'amplitud i netedat refermada per les jardineres amb falgueres i palmeretes que es disposen a mode de separació entre taules i seients. Tot és fusta polida i clara, bancs entapissats, uniformes amb *shatsu* (シャツ *shirt*) blanca a *ratlles* (*sutoraipu* ストライプ *stripe*) verd ampolla, *sukâto* (スカート *skirt*) marron i corbatins. El fil musical, amb grans èxits en anglès dels anys 80, combina a la perfecció amb un ambient que convida a menjar gruixuts *sutêki* (ステーキ *steak*) de carn, enormes *aisu kurîmu* (アイスクリーム *ice cream*) carregats de *chokorêto* (チョコレート *chocolate*), i *kurîmu sôda* (クリームソーダ *cream soda*) de *banira* (バニラ *vanilla*) i *sutoroberi* (ストロベリー *strawberry*). La carta té unes dimensions tan desmesurades com les copes de gelat que surten de la cuina. La cambrera explica amb dedicació on se situa el *dorinku bâ* (ドリンクバー *drink bar*), la secció de begudes on per poc més de 500 円 es pot gaudir de refrescos, sucs, i tant de cafè i te com es vulgui, *hotto* (ホット *hot*) o *aisu* (アイス *ice*).

Una gran varietat de begudes espera als clients, referides com *dorinku* i no pas com *nomimono* (飲み物), gerres amb *furesshu jûzu* (フレッシュジュース, *fresh juice*) d'*orenji* (オレンジ *orange*), *remon* (レモン *lemon*), *raimu* (ライム *lime*), *kiui* (キウイ *kiwi*), *pinku remonêdo* (ピンクレモネード *pink lemonade*). Hi ha també *american kôhî* (アメリカンコーヒー *American coffee*), *cafe o re* (カフェ・オ・レ *café au lait*), *miruku* (ミルク *milk*), *miruku tî* (ミルクティー *milk tea*), *remon tî* (レモンティー *lemon tea*), *aisu tî* (アイスティー *ice tea*), *rôzu hâbu tî* (ローズハーブティー *rose herb tea*), *dâjirin kôcha* (ダージリン紅茶 *Darjeeling kôcha*), a més de la carta de *dorinku* i *wain* (ワイン *wine*), *bîru* (ビール *beer*), alcohols *yôshu* (洋酒 “occidentals”), i tota mena de refrescos. Mentre totes aquestes begudes s'escriuen en *katakana*, les

“japoneses” com l’*uji ryokucha* (宇治緑茶 “te verd d’Ujî”), o el *shôchû* (焼酎 “aiguardent”) del *nihonshu* (日本酒 “alcohol japonès”) s’escriuen en *kanji* i *hiragana*.

La cambrera em porta un got d’aigua amb gel, i una tovallola humida precintada en plàstic. Quan acaba l’explicació, i després de dipositar la carta, m’assenyala el timbre (*botan* ボタン *button*) de la taula per a que el premi quan vulgui fer la meua comanda. A l’altra banda del local, un conjunt de taules s’arreglaren al costat d’una llarga barra de bar on un grup de joves prenen uns *kurîmu sôda* (クリームソーダ *cream soda*) mentre sona una cançó de Roxette.

A la carta, una selecció de propostes culinàries ens planteja una bifurcació entre el menjar *yôshoku* (“occidental”) i el *wazshoku* (“japonès”), en la que el primer constitueix la norma i el darrer una excepció singular. A les pàgines del menjar *yôshoku* la silueta d’un plat i uns coberts dibuixada a l’extrem superior de cada pàgina em situa en el tipus de menjar que trobaré. Se succeeixen així imatges a tot color de suculents *hambâgu* [*hanbâgu*] (ハンバーグ *hamburger*) i *sutêki* (ステーキ *steak*), varietats diverses de *pasuta* (パスタ, *pasta*), *piza* (ピザ *pizza*), *guratan* (グラタン *gratin*) i *doria* (ドリア *doria*), seleccions de *sandoicchi* (サンドイッチ *sandwich*) i diferents tipus de *pan* (パン *pan*), *sarada* (サラダ *salad*) i *sûpu* (スープ *soup*). La secció de plats *wazen* ofereix diversos *teishoku* a base de *tendon* (天丼), *mizore tonkatsu* (みぞれとんかつ), *râmen* (ラーメン), *wakadori* (若鶏 “pollastre”), *buta niku* (豚肉 “carn de porc”), *maguro* (まぐろ “tonyina”), *unagi* (鰻 “anguila”), *kaki age* (かき揚げ), etc. A les pàgines finals, esclaten les imatges dels *bisuketto* (ビスケット *biscuit*) i els *aisu kurîmu* dels *dezâto* (デザート *dessert*).

Els menjars del menú “occidental” del *Denny’s* es refereixen en *gairaigo*. Així l’*asa gohan* (朝ごはん) es refereix com *burekkufâsuto* (ブレックファースト *breakfast*), el *hiru gohan* (昼ごはん) es diu *ranchi* (ランチ *lunch*) i el *ban gohan* (晩ごはん) s’anomena *dinnâ* (ディナー *dinner*). Entre els *ranchi* (ランチ *lunch*) destaquen clàssics d’aquests restaurants com el *rôsu sutêki* (ロースステーキ *roast steak*), el *sâroin sutêki* (サーロインステーキ *sirloin steak*), servit amb un trosset de *furesshu*

raimu (フレッシュライム *fresh lime*), la *tomato chîzu hambâgu* (トマトチーズハンバーグ *tomato cheese hamburger*), el *bîfu karê* (ビーフカレー *beef karê*) i el *karê hambâgu & raisu* (カレーハンバーグ&ライス *kare hamburger rice*). Es tracta d'una oferta rica en proteïnes animals i hidrats de carboni provinents de la *pasuta* i els *guratan* de *poteto* (ポテト *potato*).

Les *sarada* (サラダ *salad*) són tan rotundes com la resta de plats, abundants en la seva presentació colorista i teatral. Trobo així la *chikin sarada* (チキンサラダ *chicken salad*), la *hamu sarada* (ハムサラダ *ham salad*), las *tsuna to furesshu beji sarada* (ツナとフレッシュベジサラダ *tuna i fresh veggie salad*) i l'especialitat de la casa, la *shurinpu sarada* (シュリンプサラダ *shrimp salad*). Els ingredients d'aquestes amanides són referits en *gairaigo*. Es tracta de *tsuna* (*tuna*) enlloc de *maguro* (鮪 “tonyina”), *chikin* (*chicken*) enlloc de *wakadori* (若鶏 “pollastre”), i *shurinpu* (*shrimp*) enlloc d'*ebi* (海老 “gamba”).

El *pan* dels *american kurabu hausu sando* (アメリカンクラブハウスサンド *American club house sandwich*) constitueix juntament amb als *sutêki* (*steak*) la imatge corporativa del restaurant. Es tracta d'entrepans amb *chikin* (チキン *chicken*), *retasu* (レタス *lettuce*) i *mayo* (マヨ), servits amb una bona ració de *furaido poteto* (フライドポテト *fried potato[es]*). Tots els menjars *yôshoku*, inclosos els *sando*, se serveixen en plat i es mengen amb *fôku* (*fork*) i *naifu* (*naife*) no pas amb *o'hasi*. Les postres dels *dezâto* són igualment de cullereta i forquilla, com els grans gelats del *chokorêto sandî* (チョコレートサンデー *chocolate sundae*) i del *furûtsu nata de koko* (フルーツ・ナタ・デ・ココ *fruit nata de coco*), els *kêki* del *gatô furêzu* (ガトーフレーズ *gâteau fraise*), el *sutoroberî shokora buraunî* (ストロベリーショコラブラウニー *strawberry chocolate brownie*), el mil fulles del *berî mirufîyu* (ベリーミルフィーユ *berri mille-feuille*), el *kyarameru hanî pan kêki* (キャラメルハニーパンケーキ *caramel honey pan cake*) i el cèlebre *chîzu kêki burûberî sôsu* (チーズケーキブルーベリーソース *cheese cake blueberry sauce*).

L'oferta de menjà japonès no es compona per plats sinó per les safates del *teishoku* en les que s'encaixen la *jûbako* (重箱 “carmanyola de fusta pel menjar”) amb el menjar principal, el *chawan* (茶碗 “bol de ceràmica”) amb el *gohan* (ご飯 “arròs”), un *kozara* (小皿 “platet”) amb els confitats del *kô no mono* (香の物), i en funció del tipus de menú, un *wan* (椀 “tassa”) amb la *miso shiru* (味噌汁 “sopa de miso”). Aquí el dinar es refereix en japonès com *hiru teishoku* (昼定食 “àpat del migdia”) i és a base de *gohan* (“arròs”), *udon* (うどん), *râmen* (ラーメン), *sakana* (魚 “peix”), *tori*, *wakadori* (鳥, 若鶏 “pollastre”), *buta niku* (豚肉 “porc”), tots –amb la particularitat del *râmen*– referits amb les seves designacions autòctones.

Tant el *ranchi* com els *hiru teishoku* es poden acompanyar pel seu corresponent *saido menû* (サイドメニュー *side menu*) o les *saido ôdâ* (サイドオーダー *side order*). És aquí on s'arrodoneix i es tanca la tria d'un tipus de menjar “occidental” o “japonès”. Pel menú *yôshoku* el *sûpu setto* (スープセット *soup set*) és l'indicat. A diferència del menú “japonès”, les *sûpu* (スープ *soup*) són preses amb *supûn* (スプーン, *spoon*) i servides en bol de ceràmica blanca, en una cassoleta de terrissa o un recipient de vidre transparent. També poden constituir un menjar principal, i aleshores venen en plat fons de ceràmica blanca. Entre les opcions sempre són presents la bàsica *kôn sûpu* (コーンスープ *corn soup*) o *kôn potâju sûpu* (コーンポタージュスープ *corn potage soup*), una sopa de gran èxit que es pot adquirir enllaunada com el *kan kôhî* (缶コーヒー *canned coffee*), a les màquines expendedores de begudes arreu del paisatge urbà japonès. La *onion guratan sûpu* (オニオングラタンスープ *onion gratin soup*) constitueix una oferta també indiscutible, servida en una cassoleta de terrissa coberta per una tapadora, seguida de la *minesutorône* (ミネストローネ *minestrone*), la *gurîn potâju* (グリーンポタージュ *green potage*) o la *gurîn pîsu* (グリーンピース *green peas*), i la *tomato* (トマト *tomato*) i la *kabocha no sûpu* (カボチャのスープ *sopa de carbassa, Cambodia soup*)³⁷⁴.

³⁷⁴ *Kabocha* (カボチャ en *katakana*) del portuguès *Camboja*, en referència a la seva importació al Japó pels missioners portuguesos a l'inici del segle VI. Com en cassos similars (*tempura*, 天ぷら, 天麩羅) compta amb expressió logogràfica (南瓜).

En el menú “occidental” l’arròs s’anomena *raisu* (ライス *rice*) i és servit en un plat de ceràmica i coberts. El *raisu* es menja amb forquilla, i no es barreja amb el menjar constituint un complement idèntic al pa. Aquest, generalment es tracta d’un *puchi pan* (プチパン *petit pan*), un panet servit en un platet, amb una terrina de mantega i un ganivet. Les varietats són diverses des del “tradicional” anomenat *kanpânyu* (カンパーニュ *campagne*), a l’elaborat amb cereals i sabors diversos com el *dorai tomato pan* (ドライトマトパン *dried tomato pan*). *Raisu* i *pan* constitueixen així dos elements anàlegs entre els que cal triar: *raisu matawa pan tsuki* (ライスまたはパンつき “amb arròs o pa, el que desitgi”), completant el *setto* que juntament amb la sopa acompanyarà l’àpat.

En el menú “japonès”, l’arròs rep el nom de *gohan* (ごはん, ご飯) i és servit en l’habitual *chawan* de plàstic grana i negre, imitació dels tradicionals bols de fusta polida de cirerer. L’arròs pot venir condimentat per algun ingredient addicional, *furikake* 振り掛け i *tamago* (卵, “ou”) o *katsuobushi* (鰹節 “bonítol assecat”). D’aquest mode el *gohan setto* (ごはんセット “menú d’arròs”) constitueix un petit *teishoku* addicional integrat pel bol d’arròs, la imprescindible *miso shiru* (味噌汁 “sopa de *miso*”) i els “aromatitzats” o confitats del *kô no mono* (香の物). Servit en *kaku bon* (角盆 “safata”) a la manera “tradicional”, en la que s’arreglaren els tres receptacles, el nom de *gohan* correspon a la perfecció a la imatge que hom espera d’un *saido setto* d’estil *wafu*, tal com simètricament el mot *sûpu* simbolitza el *setto yôshiki*.

També en els esmorzars s’observa aquesta diferència entre el menjar “occidental” i “japonès”. Potser, fins i tot, és més manifesta en la representació dels productes que integren cada opció. Des del seu nom mateix, s’estableix una diferència entre els *menyû* del *burekkufâsuto* (ブレックファースト *breakfast*) i els del *chôshoku* (朝食 “esmorzar”), que conformen les dues propostes pels *Denîzu môningu* (*Denny’s* モーニング *morning*).



El *burekkufâsuto* és generós en la seva presentació i correspon a la idea d'esmorzar “americà”. Un plat carregat d'ingredients succulents rics en greixos: *sôsêji* (ソーセージ *sausage*), *bêkon* (ベーコン *bacon*), *sukuranburu eggu* (スクランブルエッグ *scrambled eggs*, “ous remenats”), *retasu* (レタス *lettuce*) i una mica de *poteto sarada* (ポテトサラダ *potato salad*). Dues *tôsuto* (トースト *toast*) amb *batâ* (バター *butter*) i *jamu* (ジャム *jam*). Un bon *môningu orenji jûzu* (モーニングオレンジジュース *morning orange juice*) i l'imprescindible *american kôhî* (アメリカンコーヒー *American coffee*). D'altres opcions alternatives passen pel *gurirudo chîzu sando* (グリルドチーズサンド *grilled cheese sandwich*), les *furenchi tôsuto* (フレンチトースト *French toast*), el xarrup i la mantega del *pan kêki* (パンケーキ *pan cake*), i el *furûtsu yôguruto* (フルーツヨーグルト *fruit yoghurt*).

Els productes que integren el *chôshoku* es tanquen dins de l'espai de la *kaku bon* (角盆 “safata”) que els integra en una totalitat coherent. El *chawan* amb el *gohan*, el *wan* amb la *miso shiru*, i una menja a escollir, generalment *nattô* (納豆). El gust dels fesolets fermentats del *nattô*, fort i intensament agre, és reconegut com la quinta essència del paladar japonès. Haruna es fa un tip de menjar-ne, un a un, de pressa de pressa, amb una mica de salsa de soja, mentre em comenta la particularitat d'un sabor que, em diu, “sols agrada als japonesos”.

Tres quarts del mateix succeeix amb el rovell cru de l'*onsen tamago* (温泉卵) que es remena decididament amb els *o'hasi* dissolent-lo en la clara mig bullida, amb

una mica de soja i un pessic de *negi* (葱, “porro”). El menjar principal de l’esmorzar “japonès” l’integra el *yaki zake* (焼鮭), un filet de salmó servit en un *sara* (“plat”) rectangular amb un trosset de *tamago yaki* (卵焼き “truita japonesa”), els confitats del *tsukemono kyûri* (胡瓜 “cogombre”) i una muntanyeta de ratlladura de *daikon* (大根 “nap japonès”), *daikon oroshi*, sobre una fulla de *shiso* (紫蘇 “sajolida”). Intentant evitar que quedin fora de la safata, s’insereixen entre el *kobachi* (小鉢 “petit bol”) del *nattô* i el marge de la safata, unes làmines de *nori* (海苔), les algues per acompanyar l’arròs o el *nattô*. Agrupat en una línia imaginària, el *sake* (鮭) deixa pas a la salsa de soja dipositada en un *kozara* (小皿 “platet”) encaixat al rectangle del plat principal. No hi ha un ordre d’ingesta preestablert. És aquest un element gairebé normatiu a la cuina *washoku*, ara es menja una mica d’arròs, ara s’esgarrapa un tros de salmó i es mulla en salsa de soja, o es pincen uns fesols mentre es beu una mica de sopa.

La safata del *chôshoku* no sols trasllada les menges de l’esmorzar sinó que les recull i tanca, separant-les de tot allò que queda fora dels seus límits. Al *burekkufâsuto* “occidental” un mateix plat conté salsitxes, cansalada i ou remenat al costat de les terrines de mantega i melmelada, l’amanida i les torrades. En aquell cas es tracta més d’una demostració d’abundància basada en la barreja excessiva d’ingredients que respon a l’explícit nom de *konbinêshon* (コンビネーション *combination*). La safata de l’esmorzar “japonès” integra sense mesclar els diferents continguts dels que es compona l’àpat: la sopa, l’arròs, el peix, la soja, i els inscriu en una superfície de la que no sortiran en cap moment de la ingesta. En aquest sentit, resulta significatiu que el cafè es dipositi fora de la safata, com un afegit, un producte que no encaixa en l’àmbit ideal de l’“esmorzar japonès”, però que tanmateix és demandat com a necessari. No en va, els noms de les principals marques de *kan kôhî* que omplen les màquines de venda als espais públics responen a idees tan sonores com *Morning Shot*, *Fire* o *Rush*, reclams prou expressius en l’univers de consum d’un país que no coneix els productes descafeïnats.

A les darreres pàgines del menú, *Denny’s* recapitula la seva oferta de plats en la secció *ara karuto* (アラカルト *à la carte*) i ens ofereix una sèrie de propostes especials

per sopar i celebracions, respectivament anomenades: *mai dinâ* (マイディナー *my dinner*) i *pâtî serekushon* (パーティーセレクション *party selection*). Els plats que fins ara conformaven el *ranchi* (ランチ *lunch*) i els *môningu menyû* (モーニングメニュー *morning menu*) passen a integrar noves propostes, juntament als imprescindibles *gohan & soba* (ごはん & そば) o *pan matawa raisu & sûpu* (パンまたはライス & スープ *pan o rice & soup*) *settos* (セット *set*). Ara la bifurcació entre el menjar “occidental” de la cuina *yôshoku* (洋食) i el “japonès” de la cuina *washoku* (和食) ja no sols es manté, sinó que es torna, fins i tot, més explícita en l’organització gràfica del mateix menú.



La dicotomia menjar “occidental” de la cuina *yôshoku* 洋食 (a dalt) i “japonès” de la cuina *washoku* 和食 (a baix)

A mig camí dels estils “japonès” i “occidental” trobem també la *wafû hambâgu ranchi* (和風ハンバーグ, *hamburger* a l’estil japonès) o l’*ika to tarako no supageti* (いかとたらこのスパゲティ, *spaghetti* amb calamar i ous de bacallà). D’igual mode, per esmorzar, entre els *chôshoku*, crida l’atenció el *bêkon eggu* (ベーコンエッグ朝食 *bacon eggs*). Significativament, l’*ika* i el *tarako* s’escriuen en *hiragana* tot i

tractar-se d'un *ranchi*, simètricament a com el *bêkon* i l'*eggu* ho fan en *katakana*, malgrat inscriure's en un *chôshoku*, és a dir, en un esmorzar “japonès”.



bêkon eggu (ベーコンエッグ朝食 *bacon eggs*)

Sigui com sigui, la majoria de japonesos no tenen massa temps per a esmorzar. Així m'ho explica en Hiroki que cada matí ha de sortir corrents per arribar a la feina o a les classes de la universitat. Viu a Yokohama, i cal llevar-se força aviat per a poder ser a Tokio a les nou del matí. Les sobres del sopar d'ahir serveixen d'esmorzar, mentre es beu un *kan kôhi* davant la màquina del carrer, o es compra un *meron pan* a la *konbini* de l'estació de tren. A mig matí ja es dina, potser uns *sandoicchi*, un *katsudon* (カツ丼) o un *râmen*. Sigui el que sigui, ha de ser ràpid. Si el treball ho permet, alguns empleats es porten el seu *o'bentô* (お弁当 “menjar per emportar”) o el compren a les paradetes del carrer i les *konbinis* que queden literalment buides a les dotze del migdia, tot i la diligència dels empleats per a reomplir les neveres.

Un tros de *sake/shake* (鮭 “salmó”) cuit, una mica d'arròs, un *korokke* (コロック *croquet*) i *poteto sarada* fan un bon *o'bentô*. Si no hi ha hagut sort i ja s'ha venut tot, sempre queden disponibles alguns *o'nigiri* o uns *sandoicchi*. Coses ràpides i fàcils de menjar, sense haver de seure, com als econòmics restaurants automàtics, ja siguin de *chikin* i *hambâgu* com Pepper Lunch, de curri com C&C Karê, de *sushi* com els *kaitenzushi* (回転ずし) de cada cantonada, o de *gyûdon* (牛丼 “bol de vedella”) com Yoshinoya (吉野家), una coneguda cadena de menjar ràpid que es presenta com la combinació de la “cuina tradicional japonesa” en el millor dels “entorns del *fast food* americà”. Si es pot allargar una mica més l'àpat, a més de les cadenes d'estil “americà”, “italià” o “xinès”, establiments com *Ootoya* (大戸屋) s'auto-caracteritzen com

l'autèntica *nihon ryôri* (日本料理 “cuina japonesa”), en front d'establiments com KFC i McDonald's, o les seves versions locals, Lotteria i MOS Burguer.

La “japonesitat” està assegurada als establiments de cuina *washoku*. Restaurants en els que cal descalçar-se, desar les sabates i caminar amb mitjons pel terra de fusta. Còmoda, confortablement, a mitja llum, amb parets estucades i pintades en colors clars, rebedors amb joncs de bambú, fonts de pedra, i mobles de fusta vermella polida en els que es “menja japonès” mentre es conversa amb els amics a la sortida de la feina o un dissabte al vespre. En aquests establiments no hi ha opció entre menús “japonesos” i “occidentals”. La “japonesitat” és total, i s'expressa des de l'*o'cha* fins als *wagashi* (“postres japoneses”), tot passant pels seus serveis més bàsics. Aquí, els lavabos no són *toire* (トイレ *toilet*) sinó *tearai* (手洗い) i la prescripció de calçar-se unes xancles és clara. A l'entrar al bany cal evitar trepitjar el terra de gres amb els mateixos mitjons amb els que caminem per la fusta del menjador. Les taules, juntes unes al costat de les altres, se separen per mitges parets de fusta i estuc, la llum és baixa i es crea una atmosfera deliberadament íntima.

A Kichijoji, el propietari de la *izakaya* (居酒屋 “taberna tradicional”) on solem anar es mostra sempre content de veure'ns arribar plegats per celebrar algun aniversari o simplement per sopar un dissabte al vespre. La seva *izakaya* és tan petita com concorreguda. Enclotada en un subsòl, descendir-hi implica entrar a un lloc en el que les parets estan escrites, plenes a vessar de cartells en *kanji* i *hiragana* indicant noms de plats amb *sashimi*, *sushi*, *yakitori*, *nattô*... Aquí el menjar és *tabemono* (食べ物) i les begudes *nomimono* (飲み物). Ampolles de *sake*, vells gravats d'Okinawa, un quadre amb bitllets antics, fusta envernissada folrant les parets.

Tres llargues taules de fusta desbastada i uns tamborets conformen l'espai presidit per una barra que separa la cuina de la resta del local. Amb davantal blau, cinta al cap i barba blanca, seguit de prop pel seu ajudant, el taverner és el perfecte *tenshu* (店主 “propietari”) d'un establiment on enlloc de *raisu* i *pan* s'hi serveix *gohan*. És un lloc de cuina senzilla, típica d'Okinawa, i on segons la Haruna el *nattô* “és excel·lent”. Dista força dels grans establiments de cuina *washoku* en els que les diverses sales permeten triar menjadors privats. Aquí no hi ha taules enclotades tipus *kotatsu* en les que encabir les cames mentre se seu sobre un coixí fi a nivell de terra. Els tamborets de la *izakaya* es mouen a conveniència i això permet, de tant en tant, que els clients es girin tot d'una alertats per una de les cançons que improvisa el seu propietari. Hama-chan em diu entre divertit i un xic condescendent “és d'Okinawa, i allà són molt alegres, el menjar és molt bo i els hi agrada molt la festa”.



L'Ootoya fa d'aquesta idea la divisa comercial, com a restaurants que han adaptat el concepte de *gurando menyû* (グランドメニュー) del menjar d'estil "americà" al menjar "tradicional japonès". És com diu la Yumi "una opció molt convenient" per qualitat i preu. A la seva publicitat s'explica que Ootoya es proposa "readreçar la dieta dels japonesos amb una cadena de restaurants seriosos que tornen a l'autèntic menjar japonès". Tot a Ootoya és "japonès", des de l'escriptura del nom, fins a la decoració dels seus locals a base de fusta clara polida, joncs de bambú i parets d'estuc, a més de les sales *o'zashiki* (お座敷) amb *tatamis* i *zabuton* (座布団), els coixins pel terra, als seus establiments més selectes. És tan "japonès" que fins i tot a la seva carta, entre els *dezâto* de les postres, d'innegable arrel "occidental", *miruku* s'escriu també en *hiragana* i no sols en *katakana*, en un rar exercici de "nativització" gràfica.

Entrar a un Ootoya es confrontar-se amb un *display* visual de la idea de "cuina japonesa". Un plafó amb una carta mural amb imatges succulentes ens indiquen, en *kanji* i *hiragana*, els noms d'uns plats elaborats amb ingredients "japonesos". Tries el *teishoku* i esperes a una taula amb un vas (*yunomi* 湯飲み) amb te verd i uns aperitius. Els *teishoku* serveixen el menjar principal en *chawan* i *sara*, en *kaku bon*. A una banda la *miso shiru*, l'*o'cha* i el *kô no mono* per acompanyar. A l'altra, uns encurtits, el *chawan* amb el *gohan* i el plat principal. És aquesta la forma "tradicional" de presentar un àpat, tot simultàniament, sense un recorregut establert. Sempre em resulta incòmode la situació del *chawan* a la part inferior de la safata en línia recta amb la *miso shiru* i el *yunomi* del te. Als meus ulls, la barrera que formen aquests tres recipients fa difícilment accessible el "plat principal", a risc d'abocar-ho tot. Tanmateix és l'ordre establert i em sorprèn que la Yumi canviï també l'ordre dels recipients a la meua manera: el got a la part superior del plat i al seu costat, a mà dreta, el bol d'arròs. Em diu "jo tampoc ho entenc, però es fa així, penso que és perquè és més bonic, i queda molt japonès".

A la taula del costat, la cambrera carrega dues safates i es disculpa per no poder deixar-les en la seva orientació correcta, aquella que per a mi i la Yumi resulta ser la més incòmode. La "japonesitat" del lloc arriba a tots els nivells. Mentrestant, davant nostre, una mare i els seus dos fills, una noia adolescent i un noi d'uns vint anys, dinen plegats. En arribar l'àpat, el noi junta les mans i pronuncia un *itadakimasu* (いただきます

す“gràcies pel menjar”, “em dispenso a menjar”) que és secundat amb el mateix gest per les seves mare i germana. Entre ell i la mare componen en un platet una petita “amanida” feta dels millors trossos dels seus *teishoku*. Cadascú aporta alguna cosa, un tros de *tamago*, *retasu*, *tofu*, uns germinats. Delicadament van conformant una composició en una tasca a la que s’hi suma la germana. Descarten colors i així van organitzant plegats un plat per a compartir, format del millor de l’àpat de cadascú. Al noi se li rellisca dels *o’hashi* una mica de *daikon* (“nap”), i ho corregeix d’immediat mossegant-se el llavi inferior davant del somriure de la resta. És una tasca de precisió, l’espai petit i els ingredients van cobrant forma. Un cop fet, la mare dona la volta al plat. Poc a poc, i sense bescanviar paraula ni indicació prèvia, comencen a desfer-lo, com si tot hagués estat filmat i ara rebobinessin la situació, pinçant un per un els ingredients que comencen a ingerir. Acabada aquesta operació, el noi dóna la volta a la tapadora de la seva sopa de *miso* i comencen a conformar una nova “amanida” amb les restes del que queda als seus plats.



A l’Ootoya, com restaurant de cuina *washoku*, ningú empra coberts *yôshokki* (洋食器) no hi ha *fôku* ni *naifu*. L’itinerari *o’hashi* (“menjar japonès”) – *fôku*, *naifu* i *supûn* (“menjar occidental”) sols es planteja als restaurants amb doble oferta, de qualsevol nivell. Al mateix menjador universitari, al costat de la màquina d’aigua per l’*o’cha*, dos compartiments separen els *o’hashi* dels coberts d’alumini, a triar per cadascú en funció del menú pel que opti. La Haruna m’explica com de convenient és agafar els dos tipus de coberts, *o’hashi* pel *gohan*, *fôku* pel *bîfu karê* (ビーフカレー *beef curry*). Si hi ha *supagetti*, forquilla, però pel *râmen* (ラーメン “fideus xinesos”) o l’*udon* (うどん “fideus japonesos”), *o’hashi*.

“Faig servir els *o’hashi* pel menjar japonès i els coberts per l’occidental. Quan és un *teishoku* sols agafo *o’hashi*, si em ve de gust un *menyû* agafo coberts, com tothom. El

râmen ningú se'l menja amb forquilla, ni la sopa de *miso* amb cullera, si faig això a un restaurant segur que el cambrer em crida l'atenció, a tu no perquè ets estranger" [i com que em veu riure em diu] "però amb mi no ho facis que passaré molta vergonya" [i riu també]

També usa els *o'hashi* per a tallar la *hambâgu* "és molt tova i es pot tallar molt fàcil amb *o'hashi*, com el menjar japonès". És carn de porc rica en greix i es talla com un tros de mantega, sense necessitat de clavar-hi el ganivet. "Mira, el sí em sembla estrany és que serveixin el *purin* (プリン *pudding*) en bols de sopa de *miso* com si s'hagués de menjar amb *o'hashi*". Sembla clar que cada aliment s'ha de servir en el seu continent apropiat, expressant la seva adscripció simbòlica a l'univers ideal del "japonès" o l'"occidental", tal com en l'escriptura fan el *kanji* i el *hiragana* amb el lèxic *kokugo* i el *katakana* amb el *gairaigo*.

Així mateix, la Haruna m'assenyala la diferència entre el *wakadori karaage* (若鶏からあげ / 若鶏から揚げ "pollastre fregit") i el *furaido chikin* (フライドチキン *fried chicken*) per bé que l'ingredient sigui el mateix i la preparació comparteixi processos. En la vida quotidiana, la qüestió dels estris *washokki* (和食器 "japonesos") - *yôshokki* (洋食器 "occidentals") no suposa cap disjuntiva. Tampoc se li plantegen dubtes al dependent de la *konbini* quan hi compro menjar preparat. En l'univers de les botigues 24 hs., la *konbini* AM-PM excel·leix per la seva àmplia selecció de plats precuinats. Sols cal triar una fitxa entre les diverses opcions i lliurar-la al dependent per a que en marqui el codi de barres i un cop abonat el seu import, la tregui del congelador i l'escalfi per a gaudir-ne a l'instant. Quan hi compro *hambâgu*, *guratan*, *sarada* o *pasuta*, el dependent introdueix directament a la bossa un joc de coberts de plàstic, forquilla i ganivet, a més d'una cullera dentada per a la pasta i el *guratan*. Els únics problemes arriben quan a més afegeixo una bandeja d'arròs, peix fumat o uns *nigiri*. Aleshores, el seu acte reflex d'incloure també uns *o'hashi* enfundats en un sobret de paper es veu deturat per la pregunta "li poso també *o'hashi*?" (お箸もお入れしましょうか) que m'adreça davant del dubte que com estranger en faci servir, tal com cal en aquests plats.

Al *Denny's* l'ambient de l'establiment es concep com a diferent al dels Ootoya. Des de la decoració fins als uniformes de les empleades, passant per la presentació dels plats considerats “no-japonesos”. A les tardes, algunes mares hi van amb els seus fills a berenar espectaculars *aisu kurîmu* i *kurîmu sôda*, i a les taules s'hi pot veure tant adolescents fent els deures de l'escola, com mares amb nens petant la xerrada, i *sararîman* que repassen amb els companys documents de l'empresa enmig d'un parament de xifres i papers, tot aprofitant l'amplitud de les taules. Per sopar, el públic va canviant a mesura que avança la nit, algunes mares amb fills, gent jove amb amics, i a última hora, gent que surt de treballar tard i no arriba a casa a temps de fer un mos. Gent que menja sola fent veure que no parla pel mòbil, respectant la prohibició a les taules, o xerrant amb els companys sobre com van les coses a la feina. Els caps de setmana són fonamentalment familiars. Famílies amb pares i fills, avis amb nets que van a fer un àpat quantiós. Un bon *buranchi* (ブランチ *brunch*) a base de *sandoicchi*, *furaido poteto*, *sarada*, *aisu kurîmu*. El fet que *Denny's* ofereixi un menú de tres plats més postres per poc més de 1000 ¥, a qualsevol hora del dia, fa que l'establiment sempre estigui força ple.

Aquest ambient del *Denny's* sembla fer realitat el desig que la companyia expressa a la seva informació corporativa, oferir als seus clients una *delightful atmosphere* en la que el “racional sistema americà” s'adapti a la “societat i cultura japoneses”. *Denny's* s'auto-caracteritza com una empresa pionera en aquesta tasca. Fundada el 1974 amb la voluntat d'oferir un *furendorî sâbisu* (フレンドリーサービス *friendly service*) tant si es degusta un cafè com si es pren un *ranchi* (*lunch*). Des de fa més de vint anys, i convertida ja en una de les primeres empreses del sector, *Denny's* persevera en el seu esforç per oferir confort i satisfacció als seus clients en quelcom que es planteja més que com un simple “restaurant of a coffee shop style”, com un centre de trobada en torn la taula.

La narrativa corporativa del *Denny's* es reproduïx en les imatges que integren les *Denîzu shîn* (*Denny's* シーン *scenes*), històries al voltant de les taules dels seus establiments que ens proposen estils de ser i consumir al *Denny's*, de viure *Denny's*. Propostes felices per a després de sortir de la feina “avui, tots cansats, ens trobem al *Denny's* al voltant d'una cervesa, fent fora el cansament” és el lema que il·lustra una

imatge d'uns companys de feina, una noia i dos nois, brindant, “*otsukaresama!*”. Amb menjar “tradicional japonès” per a celebrar amb els *ojîchama* (おじいぢゃま “avi”) i *obâchama* (おばあぢゃま “àvia”), noms escrits en *hiragana* com a les floristeries, emfasitzant en l'escriptura la seva dimensió íntima i familiar tant com amb el sufix *chama* (ぢゃま, desviació del formal *sama* 様). Amb vi i menjar *yôshoku* per una vetllada romàntica d'enamorats; després de fer esport amb els companys, o senzillament, conversant amb les amigues relaxadament durant el *tî taimu* (ティータイム *tea time*).



Les *shîn* del *Denny's* em recorden les il·lustracions d'inspiració francesa impreses a l'envàs del *guratan* venut a la *konbini* AM-PM. La banda de cartró que envolta la safata rodona en la que es presenta està decorada amb vuit escenes diferents de parelles menjant a la terrassa d'un cafè de París. Són personatges allargats, com fets en aquarel·la de vius colors, dones amb vestits *wan pîsu* (ワンピース *one pice*), *sûtsu* (スーツ, *suit*), *karâ shatsu* (カラーシャツ *color shirt*), *hatto* (ハット *hat*), *hankachîfu*, (ハンカチーフ *handkerchief*) i *sangurasu* (サングラス *sunglasses*) com estrelles del cinema dels anys 50. És l'imaginari de la Côte Bleue, Cannes i París, del Ritz i Maxim's, dels Champs-Élysées.

Sobre el tendal vermell que cobreix totes les escenes s'escriu “French Restaurant” en línies que semblen fetes a ploma i que es reproduïxen en el rètol de cada situació. “Charman[t]” per a la parella de nuvis que comparteix alegrement una

ampolla de vi, mentre ella olora una rosa vermella i ell alça la mà vaporosa il·lustrant el seu discurs. “Bonjour”, diu un cambrer que entre notes musicals espera l’aprovació del client per a servir a la senyora. “Favorite Place” diu al seu costat un matrimoni de mitjana edat de turisme per França. “Chic” expressa una parella indolent amb la mirada perduda tot prenent un combinat a mitja tarda. “Comme faire?” descriu la imatge d’un matrimoni gran que pren una tassa de xocolata mentre el senyor llegeix el diari. “Ah! amour” s’escriu a l’altra taula per a una parella d’enamorats que brinden enlairant les seves copes en un ambient ple de cors vermells. Mentre ressegueixo les il·lustracions d’aquest envàs, la imatge del cambrer, amb llargs bigotis arrissats, corbatí i vestit fosc, amb la carta vermella a un braç, un tovalló penjant a l’altre, em ve al cap el *menyû* anomenat *ara karuto* (アラカルト *à la carte*) del *Denny’s* i el “Buona sera” amb que els cambrers de la cadena de cafeteries Lavazza obsequien cada tarda als seus clients al cor de Tokio.

5.2.3.5. *kaimono* 買い物 - *shoppingu* ショッピング

El Sr. Tanaka ja fa anys que està jubilat, va estudiar dret a Todai i tota la vida ha estat treballant al departament jurídic d’una gran empresa d’electrònica. És un home curiós i àgil que no s’ha permès deixar d’estar actiu. “Ara faig una vida mes tranquil·la [m’explica] la meda dona i jo vivim tranquil·lament. Fem un viatge cada estiu, a l’estranger, i m’agrada molt estar en contacte amb gent de fora, amb els estudiants estrangers de Todai, i aprendre coses noves dels seus països”. Comentant els fulletons publicitaris que porto a una de les entrevistes es queda sorprès de la gran quantitat de paraules en *katakana* que s’usen “indiscriminadament”. “Ehhh? no ho entenc, què vol dir això? quina bogeria, no entenc res!”, repeteix d’un mode un xic teatral quan el llenguatge es torna massa nou, massa local, en expressions comercials adreçades a un públic més jove. Em confessa encuriós pel que faig: “La veritat, no m’havia parat a pensar mai en tot això, de *gairaigo* n’hi ha massa, això ja ho tenia clar. Moltes coses es poden dir en *nihongo* però es diuen en *gairaigo* perquè queda més *sutairisshu* (*stylish*) però mai m’havia fixat fins a quin punt, hi ha moltes paraules que no crec que les entengui ningú”.

“*Shoppingu* és per roba, per articles de moda, mentre que *kaimono* s'utilitza per comprar coses bàsiques, menjar, coses per la casa” m'explica. Disposat a mostrar-me la diferència entre aquestes dues pràctiques, el Sr. Tanaka m'acompanya als grans magatzems Tokyu (*Tôkyû* 東急). Es tracta d'un *depâto* (デパート *department store*) dels més antics de tot Japó. Fundat el 1919, va experimentar la seva primera gran expansió a la dècada dels anys vint i trenta. El sector dels grans magatzems japonesos és d'una complexitat econòmica i social considerable. Són consorcis empresarials (*keiretsu* 系列), d'origen familiar, estructurats inicialment en torn companyies de transport. La urbanització exponencial del Japó a començament del segle passat implicà un desenvolupament ràpid de les comunicacions per ferrocarril. De fet, tot Japó és travessat de línies fèrries dirigides per grups empresarials que integren la comunicació a nivell nacional. El pla de desenvolupament observat resulta manifest a qualsevol racó de la geografia. Una nova línia de tren permet la urbanització d'un territori mitjançant el grup immobiliari de la companyia. L'adquisició dels terrenys de les principals destinacions que comunica multiplica el preu de mercat dels habitatges que s'hi construeixen. El seu interès es veu reforçat per la ràpida comunicació amb els centres de la ciutat. La zona en qüestió s'urbanitza ràpidament amb escoles, hospitals i serveis en estreta col·laboració amb el poder polític.



A cada destinació principal es construeix en el mateix edifici de l'estació uns grans magatzems o en el seu defecte una *shoppu* (シヨップ *shop*) bàsica, de menjar i roba, que pertany també al mateix grup empresarial. El disseny de l'edificació permet emplaçar les diferents sortides de l'estació a diverses plantes dels grans magatzems, de forma i manera que hom no surt al carrer, sinó al centre comercial i d'aquest a l'exterior,

després de fer una transició per l'espai del consum de l'empresa que l'ha transportat fins allà. Finalment, la comercialització de l'oci completa l'omnipresència d'aquestes corporacions de negoci mitjançant el desenvolupament de grans parcs d'atraccions que ofereixen promocions especials els caps de setmana i per vacances. El cercle del transport, els immobles i el lleure familiar, en parcs temàtics o de *shoppingu*, es tanca abastant tots els nivells i facetes de la vida quotidiana. Keio, Odakyu són noms tant de companyies de ferrocarrils com de grans magatzems. De fet, el viatger es podria arribar a preguntar si els trens porten realment a Shinjuku, Shibuya, Ginza, Ueno, Ikebukuro, o als seus grans centres comercials situats a aquestes estacions. L'íntim lligam entre urbanització, comunicació i comercialització arriba a tal extrem que es fa difícil precisar si un territori ha estat comunicat per la seva importància estratègica o si aquesta és un producte derivat de la seva comunicació.



Els grans magatzems Tokyu que visitem són un dels dos establiments d'aquesta companyia al districte comercial de Shibuya. Es tracta d'un dels grans centres comercials i d'oci metropolità de Tokio, potser el més característic per les seves cruïlles en diagonal, els seus grans edificis-pantalla, i els rètols lluminosos que, com a Akihabara i Shinjuku, saturen l'“espai públic” de llums, electricitat i decibels. La noció d'*espai públic* resulta força elusiva en la caracterització de les ciutats japoneses. Com em fa notar el Sr. Tanaka, enlloc hi ha bancs per seure ni zones per a passejar. Malgrat que les voreres del carrer són prou amples com per a permetre el flux d'autèntiques riuades humanes, aquestes esdevenen llocs de transició entre un punt i un altre, una botiga i una altra, un restaurant i un *karaoke*, i és a l'interior dels edificis, als

restaurants i les discoteques situades a les diverses plantes, o a les botigues de les galeries i els centres comercials, on podem passejar tranquil·lament, gaudint d'una atmosfera artificial i prefabricada a mida dels interessos comercials dels seus patrocinadors. En aquesta tasca els *depâto* són uns especialistes tan grans com els seus establiments i la retòrica comercial que els embolcalla. Sols cal veure el colossal centre de Takashimaya o el monumental edifici de pedra i forjats de l'Isetan a Shinjuku, que res té a envejar al Harrods de Londres, les grans escalinates del Keio, o la impressionant terrassa panoràmica de l'Odakyu, al mateix districte. L'edifici dels grans magatzems Tokyu s'alça imponent al centre de Shibuya amb els seus ascensors exteriors i la gran balustrada daurada de l'entrada principal. Al seu costat, el centre cultural Bunkamura, propietat de la mateixa companyia, completa la superfície de l'illa de cases.

La galeria d'art i la pinacoteca del museu, les sales d'exposicions i concerts, l'auditori, el teatre i el cinema del Bunkamura fan d'aquest indret un centre cultural de referència a tot Japó. Però el Bunkamura no constitueix sols un centre cultural sinó també un lloc de trobada, un espai d'encontre social a les terrasses dels seus cafès i restaurants. Es tracta d'un espai estratègicament emplaçat al costat d'un dels principals centres comercials de la companyia, la seva seu històrica, i darrera del seu flamant centre comercial "109" (*ichi maru kyû/Tokyû*), en el que significativament s'anomena la Bunkamura-dôri (Avinguda Bunkamura), abans Tokyu Honten-dori. Si pensem que els carrers de Tokio, com el de la resta de ciutats japoneses no tenen nom, llevat d'algunes grans avingudes, el fet que aquesta porti el nom d'una de les joies del grup empresarial resulta prou revelador de la importància social i econòmica de la companyia. Els planetes blaus i vermells del rètol mironià del Bunkamura és conjuguen en l'espai amb l'*orenji* del lluminós del Tokyu, i el seu famós logotip "Q". Així, les lones que anuncien les exposicions que allotja el centre cultural, travessen la façana noble establint un joc visual amb els principals reclams de temporada oferts pels grans magatzems.

"For the Supreme Classic Modern" és el lema repetit *ad nauseum* per la publicitat d'uns grans magatzems obsedits en l'esforç de transmetre al seu públic les idees de "tradició" i "modernitat" que integra el seu establiment, un dels pioners en la vertebració del consum de masses a la societat japonesa. Una gran *entoransu* en marbre blanc ens situa en un dels clàssics escenaris del luxe continental. Les sanefes de marbre del terra polit dibuixen amplis carrils envoltats per mostradors cromats de vidre.

Vitrines, miralls i moquetes componen elegants espais per a l'assessoria estètica i demostracions cosmètiques. Impacte l'amplitud de tot l'espai, l'elevació del sostre, les escales mecàniques, les baranes de fusta, els passamans daurats, i la retòrica sol·licitud de les hostesses, informant dels productes de cada planta i fent una pronunciada reverència a l'entrar i sortir, com les *konsheruju* (コンシェルジュ *conserge*) del metro de Tokio, amb les seves americanes crema de solapa blava, amb guants blancs i barretets de feltre a joc amb el *karâ* de les faldilles, tan *fômaru* (フォーマル *formal*) com la seva tasca.



A primera hora de la tarda no hi ha pas massa gent, senyores amb elegants vestits acompanyades per amigues, fent vida social, passejant encuriosides entre mostradors i vitrines en el seu recorregut fins les cafeteries de la vuitena i novena plantes, on passar la tarda tot gaudint del *tî taimu* (ティータイム *tea time*). Els estrangers tampoc hi falten, movent-se amb seguretat per un espai estranyament conegut al mig del centre d'una ciutat fins aleshores inextricable. L'establiment desplega una semiòtica internacional i cosmopolita que permet a tots moure's amb un nivell de competència similar. És una atmosfera d'agradable confiança entre perfums, cosmètics i complements signats per les grans marques internacionals. No en va la planta és referida com *shigunechâ avenyû* (シグネチャーアヴェニュー *signature avenue*), i el luxe hi desborda entre marbres i miralls, aparadors de vidre i daurats, somriures i reverències de vellut. Chanel (シャネル), Christian Dior (クリスチャン・ディオール), Yves Saint-Laurent (イヴ・サンローラン), Gucci (グッチ), Boucheron (ブシュロン), Bulgari

(ブルガリ), Fendi (フェンディ), Hermes (エルメス)、Max Mara (マックスマラー), Etro (エトロ), etc.

Les principals marques de l'imaginari internacional del luxe es transliteren en *katakana* als lleterets, plafons d'informació i fulletons orientatius. El Sr. Tanaka ho té clar: “Les marques es reconeixen millor en les seves llengües originals, tal com les hem après, si també s'escriuen en *katakana* és per assegurar-se que la gent les pugui llegir, encara que totes són molt conegudes”. Això passa fins i tot en els noms pròpiament japonesos. “Si uséssim *kanji* per a escriure el nom d'un perfum sonaria realment molt antic, no seria gens atractiu. És una qüestió d'atmosfera”. L'ús recurrent de mots *gairaigo* conforma l'atmosfera d'internacionalitat i cosmopolitisme de l'univers del *fureguransu & byûtî* (フレグランス& ビューティー-*fragrance & beauty*) del *fasshon & akusesarî* (ファッション& アクセサリー-*fashion & accessory*).



Avancem pels passadissos com pels carrers de Ginza, Aoyama o Omotesando [Omotesandô], les grans avingudes de la moda a Tokio. Les portes dels ascensors s'obren i tanquen amb l'ajuda diligent de les hostesses amb vestits blau marí, camises blanques i armilles blaves. Les senyores i els turistes tafanegen per les vitrines, proven nous perfums, es deixen aconsellar per les venedores, i compren flascons i pólvores com si fossin petites joies. Al nostre voltant s'arregleren en filera vitrines amb fragàncies, cosmètics, peces de joieria i complements de moda. A les illes centrals, s'organitzen tota mena de *purodakuto* (プロダクト *product*) de *byûtî* (ビューティー-*beauty*) i *esute* (エステ *esthétique*). Els *parufan* (パルファン *perfume*), les *fureguransu* (フレグラン

ス *fragrance*) i les *essensu* (エッセンス *essence*) més exclusives, així com les línies de *kosumechikku* (コスメチック *cosmetic*) que les complementen. Trobem així *mêkyappu* (メーキャップ *make up*) en preciosos *sutikku* (ステイック *stick*) i *konpakuto* (コンパクト *compact*) *nêru enameru* (ネールエナメル *nail enamel*), *rippu sutikku* (リップステイック *lip stick*), *rippu penshiru* (リップペンシル *lip pencil*), *aimeiku* (アイメイク *eye make-up*), *airainâ* (アイライナー *eye liner*), *aishadou* (アイシャドウ *eye shadow*), *masukara* (マスカラ *mascara*), *fandêshon kurîmu* (ファンデーションクリーム *foundation* “base de maquillatge”).

Destaquen també les *kurîmu* (クリーム *cream*) i *rôshon* (ローション *lotion*) per al *sukin kea* (スキンケア *skin care*), *kurenjingu kurîmu* (クレンジングクリーム *cleansing cream*), *moisuchâ kurîmu* (モイスチャークリーム *moisture cream*), *asutorinzento* (アストリンゼント *astringent*), etc. Totes de marques com l'americana Elizabeth Arden (エリザベスアーデン), la suïssa La Prairie (ラ・プレリー), les franceses Orlane (オルラーヌ) i Guerlain (ゲラン), les japoneses Shiseido (資生堂), Kosé (コーセー) i Kanebo (カネボウ) amb la seva nova línia “T'estimo” (テステイモ). El Sr. Tanaka m'assenyala un lletreret en el que s'escriu en *katakana*: *ru kureiyon rêvuru* (ル・クレイヨン・レーヴル *le crayon lévers*) i em diu: “per la forma ha de ser un pintallavis, però no crec que ho entengui massa gent, sembla francès”.

Sobre el vellut de les altres vitrines s'arreglaren les peces de *juerî* (ジュエリー *jewelry*) i *fain juerî* (ファインジュエリー *fine jewelry*), *ringu* (リング *ring*), *ea ringu* (イヤリング *ear ring*), *ea pin* (イヤピン *ear pin*), *burôchi* (ブローチ *broach*), *pendanto* (ペンダント *pendant*), *nekkuresu* (ネックレス *necklace*), *buresuretto* (ブレスレット *bracelet*), *kafurinkusu* (カフリンクス *cufflinks*), *wocchi* (ウォッチ *watch*), així com aquells *supesharu dezain* (スペシャルデザイン *special design*) dels *engêjimento ringu* (エンゲージメントリング *engagement ring*), *wedingu ringu* (ウェディングリング *wedding ring*) o *buraidaru ringu* (ブライダルリング *bridal ring*).

El *gôrudo* (ゴールド *gold*) i *shirubâ* (シルバー *silver*) deixen pas als *howaito gôrudo* (ホワイトゴールド *white gold*), *shanpan gôrudo* (シャンパンゴールド *champagne gold*), *shirubâ orenji* (シルバーオレンジ *silver orange*), *shirubâ pinku* (シルバーピンク *silver pink*), *buronzu* (ブロンズ *bronze*), al *purachina* (プラチナ *platina*), *daiamondo* (ダイヤモンド *diamond*), *buririanto* (ブリリアント *brilliant*), etc.



La segona planta es dedica a la moda masculina, a la *yôhin* (洋品, “confecció d’home”, “camiseria europea”) referida com a *menzu fasshon* (メンズファッション *men’s fashion*). Aquí es troba tot el relatiu a la roba d’home, per a *jentoruman* (ジェントルマン *gentleman*). Els *sûtsu* (スーツ *suit*), *pantsu* (パンツ *pants*) i les *shatsu* (シャツ *shirt*) són els productes que ocupen la pràctica totalitat de la planta. Els característics vestits negres (*burakku sûtsu* ブラックスーツ *black suit*) dels oficinistes japonesos, del *sararîman* (サラリーマン *salary man*). Roba per anar a treballar, és a dir, *fômaru wea* (フォーマルウェア *formal wear*): vestits *burakku* (ブラック *black*) amb pantalons de “pines” *uesuto purîtsu* (ウエストプリーツ *west pleat*) i camises de vestir *wai shatsu* (ワイシャツ *white shirt*).

Aquests conjunts de *pantsu sùtsu* (パンツスーツ *pants suit*) o *bijinesu sùtsu* (ビジネススーツ *business suit*) porten les camises en *regyurâ karâ* (レギュラーカラー *regular color*) i aquest any incorporen les *kûru bizu shatsu* (クールビズシャツ *COOL BIZ shirt*), unes camises de coll ample (*waido karâ* ワイドカラー *wide collar*) especialment dissenyades per a portar sense corbata, en observança de la campanya endegada pel Primer Ministre Koizumi que encoratja les empreses a reduir el consum d'aire condicionat a les oficines durant el xafogós estiu japonès.

Als penja-robes s'arreglaren les *karâ shatsu* (カラーシャツ *color shirt*) amb els colors imprescindibles (blanc, gris, blau, verd), multiplicant-se en variacions de tons "clars" (*raito* ライト *light*), "foscos" (*buraun* ブラウン *brown*), "intensos" (*dîpu* ディープ *deep*) i descolorits o "rentats" (*uosshudo* ウオッシュド *washed*). Colors llisos i amb quadres (*puraddo* プラッド *plaid*), *chekku* (チェック *check*) i *tattâsôru* (タッタール *Tattersall*), a ratlles (*sutoraipu* ストライプ *stripe*), i en combinacions diverses (*maruchi* マルチ *multi*). Ens dediquem una estona a mirar les etiquetes dels productes. Per al Sr. Tanaka la majoria d'aquests colors són nous i no volen dir gran cosa, "no entenc perquè no hi posen *aka*, *kuro*, els noms en *nihongo*", em diu. Però acte seguit m'explica que si els colors fossin *iro* (色) i no pas *karâ* (カラー *color*) no semblaria tan *fashion*, tal com passa amb els noms dels cosmètics i els perfums.

Contrastem els noms dels colors amb els tons de les peces de roba i descobrim els *howaito* (ホワイト *white*) del *sunô howaito* (スノー ホワイト *snow white*), el *wintâ howaito* (ウィンターホワイト *winter white*), el *paudâ akua* (パウダーアクア *powder aqua*) i el "blanc matisat" del *howaito dobî* (ホワイトドビー *white doobby*). Els *gurê* (グレー *gray*) "clars" del *pâru gurê* (パールグレー *pearl gray*), *yunikôn* (ユニコーン *unicorn*), *semento* (セメント *cement*), *sutôn* (ストーン *stone*), *suchîmu* (スチーム *steam*) i *fogî* (フォギー *foggy*), i "foscos" del *hîsugurê* (ヒースグレー *heather gray*) i el *chakôru gurê* (チャコールグレー *charcoal*).

El *burû* (ブルー *blue*) "marí" del *burû indigo* (ブルーインディゴ *blue indigo*) i dels *neibî* en el *raito hausu neibî* (ライトハウスネイビー *light house navy*), *turû*

neibî (トゥルーネイビー *true navy*) i *neibî purobansu* (ネイビープロバンス *navy Provence*), el “blau intens” del *reiku burû* (レイクブルー *lake blue*), *burû jentîru* (ブルージェンティール *blue gentry*), *safaia* (サファイア *sapphire*), *inku burû* (インクブルー *ink blue*) i *nokuturunu* (ノクテュルヌ *nocturne*), el “clar” del *sakkusu burû* (サックスブルー *saxe blue*), el “lavanda” del *ingurisshu rabendâ* (イングリッシュラベンダー *English lavender*), el “cromat” del *bandeto* (バンデッド *bandit*), i el *sutômu burû* (ストームブルー *storm blue*).

Els *gurîn* (グリーン *green*) de les camises amb tons “llorer” (*beirîfu* ベイリーフ *bay leaf*), “pi intens” (*dâku pain* ダークパイン *dark pine*), “xiprer” (*saipuresu gurîn* サイプレスグリーン *cypress green*), o “oliva” del *raito orîbu buraun* (ライトオリーブブラウン *light olive brown*) i *bintêji orîbu* (ビンテージオリーブ *vintage olive*), el “clar” del *eijian gurîn* (エイジアグリーン *Asian green*) i el “fosc” dels *hantâ* (ハンター *hunter* “caçador”) i el *dâku barusamu* (ダークバルサム *dark balsam*).

Els *buraun* (ブラウン *brown*) “clars” del *raito kâki* (ライトカーキ *light khaki*), *dezâto kâki* (デザートカーキ *desert khaki*), *hikkorî buraun* (ヒッコリーブラウン *hickory brown*), i “foscos” del *sêburu buraun* (セーブルブラウン *light sable brown*), *dâku kyameru* (ダークキャメル *dark camel*) i *chokorêto buraun* (チョコレートブラウン *chocolate brown*). A més del simplement *burakku* (ブラック *black*), i dels diversos tons de *bâgandî* (バーガンディ *Burgundy*).

La sobrietat dels colors i el patronatge dels *sûtsu* (*suit*) enllaça amb el *katto* (カット *cut*) dels *kôto* (コート *coat*) i *ôbâ kôto* (オーバーコート *overcoat*) d’aquesta temporada, ajustat a la cintura i amb les espatlles ben marcades dels *taun kôto* (タウンコート *town coat*) i els *hâfu kôto* (ハーフコート *half coat*), així com en les més informals *jaketto* (ジャケット *jacket*), *buruzon* (ブルゾン *blouson*), *shatsu jaketto* (シャツジャケット *shirt jacket*) i *sutorecchi denimu buruzon* (ストレッチデニムブルゾン *stretch denim blouson*).

Sobre una caçadora s'escriu en un lletreret: *toraberu rizôto sutairingu* (トラベルリゾートスタイリング *travel resort styling*) “roba estil de vacances”. El Sr. Tanaka entén el que vol dir, però em diu, “potser molta gent no ho entengui, però sona bé, i ja es veu que no és roba per anar a treballar, es tracta sols de crear una sensació *fasshon*, *sutairisshu*”. Sobre una altra peça de roba veiem escrit: *nyû arairaru* (ニューアライバル *new arrival*). El Sr. Tanaka no ho acaba d'entendre, “ha de ser una cosa nova” em diu. Penjat d'una jaqueta veiem un lletreret on es llegeix *mobairu jaketto* (モバイルジャケット *mobile jacket*). “Això sí que és graciós, què vol dir: ‘jaqueta mòbil’?, és anglès, oi?. No ho entenc, les jaquetes sempre són mòbils, no?!” i em diu: “El *katakana* s'usa per a fer totes aquestes coses més *sutairisshu*, més *fasshon*, importa poc si s'entén o no”.



Amb el Sr. Tanaka veiem escrit *on sutairu* (オンスタイル *on style*) sobre una americana. El Sr. Tanaka no n'entén el significat. Potser el fet que no hi hagi separació entre els mots *on* (オン) i *style* (スタイル) ho dificulti. Quan vaig a comentar-li el que crec que pot significar veig que s'adreça decidit a una dependenta de la secció. És una noia jove, impecablement vestida amb el seu uniforme blau marí. El Sr. Tanaka li pregunta encuriós el significat de la frase. Convençut que com a persona d'una generació molt posterior a la seva i una mica inferior a la meva, entendrà el significat, em sorprèn veure-la enrojolar-se mirant del dret i del revés l'etiqueta per entendre què significa. “*Nandaro*” (なんだろう “què és això?..”) repeteix mentre somriu. Busca ajuda en una companya que des de fa uns instants mira l'escena fent veure que no ho veu. La noia s'apropa somrient. Comenten el cas. Ens mira i tots quatre somriem. Mira del dret i

del revés l'etiqueta. Tots quatre seguim fent veure que riem per a treure pressió al moment. El Sr. Tanaka els hi explica la meua recerca i finalment la dependent s'arrenca i ens diu, "ho sento molt, no ho entenc, no sé que vol dir". Tornem a riure i aleshores les dues noies convenen que tot i no entendre'n el significat els hi sembla molt *sutairisshu* (スタイリッシュ, *stylish*). El Sr. Tanaka em mira satisfet al veure corroborada la seva argumentació inicial. El significat no és important, es tracta sols de crear una *fashion atomosufia* (ファッション・アトモスフィア).

Això em fa pensar en el que m'explica el Sr. Nishimura. Per al Sr. Nishimura, el *katakana* s'utilitza per a incorporar "paraules noves de la globalització, quan les nostres paraules no són suficients per a expressar el que volem dir, però darrerament s'usen moltes paraules angleses en anuncis i publicitat, crec que és per a cridar més l'atenció de la gent, no és important si s'entén o no, de vegades fins i tot les paraules s'escriuen malament, en un anglès 'japonitzat', però el que es busca es cridar l'atenció més que s'entengui". Mirem plegats un fulletó dels grans magatzems Takashimaya. El Sr. Nishimura se sorprèn de la paraula *depâteinmento!* (デパーテインメント segurament: depâ[to] デパー[ト] + *entâteinmento* [エンター]テインメント) i em diu:

"Mai l'havia vista abans. La paraula que s'usa és *depâto*, la forma curta de dir *depâtomento-sutoa* (department store). De fet, el més comú és la forma abreujada *depâto*. La paraula *depâteinmento* podria ser que significués 'grans magatzems' en una variació nova de la paraula *depâtomento*. Clar que també podria ser que el seu sentit fos similar al de la frase superior que s'escriu en *kanji*, després del nom de Takashimaya en *katakana*: *Takashimaya de, kandô jikan* (タカシマヤで、感動時間) 'a Takashimaya, temps d'emoció'. Potser vol dir *depâ* (デパー) de *depâto* (デパート), *tein* (テイン) com una forma de dir *taimu* (タイム) "temps", o potser *depâte* (デパーテ) com una forma de dir *depâto* (デパート), *in* (イン) en anglès i *mento* (メント) com abreviatura de *mômento* (モーメント *moment*) amb el significat de 'moment de grans magatzems!'. No ho se"

A mesura que anem avançant per la planta tot sembla més confós als ulls del Sr. Tanaka. La mixtura de *kanji*, *hiragana* i *katakana* sembla complicar-se més i més en paral·lel a la seva repetició exponencial. Resulta fascinant veure'l encuriosit intentant

entendre cada frase, si el mot que tenim al davant és “tabun eigo”, “tabun furansugo” “tabun itariago, supeingo?” (“potser, anglès, potser francès, potser italià o espanyol?”).

Entrem a la secció de la roba informal de la *menzu kajuaru wea* (メンズカジュアルウェア *men's casual wear*). Aquí es troben els colors més llampants. Tota una paleta d'orenji (オレンジ *orange*), *reddo* (レッド *red*), *pinku* (ピンク *pink*), *howaito* (ホワイト *white*), *ierô* (イエロー *yellow*), *gurîn* (グリーン *green*), *burû* (ブルー *blue*), *buraun* (ブラウン *brown*), *burakku* (ブラック *black*). Destaquen el *remon ierô* (レモンイエロー *lemon yellow*), *raito pinku* (ライトピンク *light pink*), *hîtâ* (ヒーター, *heather*), *cheri reddo* (チェリーレッド *cherry red*), el *sarada gurîn* (サラダグリーン *salad green*), el rosat del *shanpan baburu* (シャンパンバブル *champagne bubble*), els marrons del *miruku howaito* (ミルクホワイト *milk white*) i el *marûn gurei* (マルーングレイ *maroon gray*), els blau-verdosos del *nepuchûn* (ネプチューン *Neptune*), *sumôkî akua* (スモークアキア *smoky aqua*), *ekô* (エコー *echo*) i *suporingu nôto* (スプリングノート *spring note*).

Marques com Stanley Blacker (スタンリーブラックー) i Zephyr (ゼファー) mostren pantalons *surakkusu* (スラックス *slacks*), *botan daun shatsu* (ボタンダウンシャツ *button down shirt*) “camises amb botons a les solapes”, i samarretes *T-shatsu* (Tシャツ *T-shirt*) i *T-shatsu surîburesu* (Tシャツスリーブレス *T-shirt sleeveless*). També hi ha pantalons informals *zubon* (ズボン *jubón*) i *jînzû* (ジーンズ *jeans*), *sunîkâ* (スニーカー *sneakers*) per a la *supôtsu wea* (スポーツウェア *sport wear*), roba pel *hantingu wârudo* (ハンティングワールド *hunting world*), i els *torankusu* (トランクス *trunks*) la *taoru* (タオル *towel*) i les *sandaru* (サンダル *beach sandal*) de la *bîchi wea* (ビーチウェア *beach wear*).

Aquestes són les tendències i els colors que ens proposen per a la primavera-estiu les *fasshon korekushon* (ファッション・コレクション *fashion collection*) de marques internacionals com Armani Collezioni (アルマーニ・コレツィオーニ), Hugo Boss (ヒューゴ・ボス), Epoca Uomo (エポカウオモ), Corneliani (コルネリアーニ), Burberry (バーバリー), Daniel Cremieux (ダニエル・クレミュ), Dunhill (ダ

ンヒル), D'Urban (ダーバン), Etro (エトロ), Allegrì (アレグリ), Henry Cotton's (ヘンリーコットンズ), Brooks Brothers (ブルックスブラザーズ), Canali (カナーリ), Loro Piana (ロロ・ピアーナ), Hilton (ヒルトン), Harrods (ハロッズ), Lanvin Collection (ランバンコレクション), J. Press (Jプレス), C.P. Company (シーピーカンパニー), Paul Smith's Collection (ポールスミスコレクション), les sabates de Bruno Magli (ブルーノマリ), la roba esportiva de Stone Island (ストーンアイランド), i els complements de Aquascutum (アクアスキュータム).

Entre els seus dissenys per a la *naito wea* (ナイトウェア *night wear*) destaquen les anomenades *kurerikku shatsu* (クレリックシャツ *cleric shirt*), camises amb *karâ* (カラー *collar*) i punys (*surîbu* スリーブ *sleeve*) de *howaito karâ* (*white color*) i que en la seva màxima expressió de formalitat, com a *doresu shatsu* (ドレスシャツ *dress shirt*), incorporen *due bottôni* (ドゥエボットーニ *due bottoni*) i s'han de portar amb *kafurinkusu* (カフリンクス *cufflinks*).

Els complements del *fashion akusesarî* (ファッション・アクセサリー *fashion accessory*) d'aquestes firmes ens proposen la seda (*shiruku* シルク *silk*) dels mocadors (*hankachîfu* ハンカチーフ *handkerchief*), els *sukâfu* (スカーフ *scarf*), els *poketto chîfu* (ポケットチーフ *pocket chief*) i les *nektai* (ネクタイ *necktie*); la llana (*ûru*, ウール *wool*) per a les *nekkachîfu* (ネックチーフ *neckerchief*); el *kotton* (コットン *cotton*) per a la *andâ wea* (アンダーウェア *under wear*) i la pell (*rezâ* レザー *leather*) per als cinturons (*beruto* ベルト *belt*), els moneders (*woretto* ウォレット *wallet*), les carteres del *bijunesu bakku* (ビジネスバッグ *business bag*) i les sabates (*shûzu* シューズ *shoes*).

Un lloc especial ocupen els *rezâ guzzu* (レザーグッズ *leather goods*), els articles de pell de firmes com Sergio Rossi (セルジオ・ロッシ), Bottega Veneta (ボッテガ・ヴェネタ), Salvatore Ferragamo (サルヴァトーレ・フェラガモ), Antepima Plastiq (アンテプリマ・プラスティーク), Louis Vuitton (ルイ・ヴィトン). Es tracta de *burîfu kêsu* (ブリーフケース *briefcase*), *nôto bukku* (ノートブック *note book*), *daiarî*

(*ダイアリー diary*), de les *sûtsu kêsu* (スーツケース *suitcase*) del *shitî bakku* (シティーバック *city bag*), *bijinesu bakku* (ビジネスバック *business bag*) i *ragêji* (ラゲージ *luggage*), que es conjuguen amb objectes de metalls nobles com els de la primera planta: els *botan* (ボタン *button*) dels punys de camisa i *kafurinkusu* (カフリンクス, *cufflinks*), agulles de corbata (*taibâ* タイバー *tie bar*), rellotges (*wocchi* ウォッチ *watch*), anells (*ringu* リング *ring*), clauers (*kî ringu* キーリング *key ring*), plomes (*pen* ペン), així com la fusta de les *kurashikku* (クラシック *classic*) capses de cigars, les *shigâ kêsu* (シガーケース *cigar case*), i el metall o els aliatges (*metaru furêmu*, *メタルフレーム metal frame*; *asetêto furêmu* アセテートフレーム *acetate frame*) de la “moda ocular” de l’*ai wea* (アイウェア *eye wear*). Al fons de la planta, però en un lloc destacat, se situa el *kauntâ* (*counter*) del *têrâ* (テーラー, *tailor*), el sastre que fa els arregaments a mida de cada client.

Els espais de les marques són autèntiques escenografies del *ragujuarî* (ラグジュアリー *luxury*) i la *sofisutikêshon* (ソフィステイクーション *sophistication*). Diorames que posen en acte imageries del *sutairisshu* (スタイリッシュ *stylish*) i l’*eregansu* (エレガンス *elegance*), d’un celebrat *kosumoporitan* (コスモポリタン *cosmopolitan*) *raifu sutairu* (ライフスタイル *life-style*).

A l’espai d’Hugo Boss, la fusta fosca, el vidre, els estrets miralls horitzontals conformen un escenari sota la silueta lluminosa de les lletres de la marca retallades en el metall cromat. El seu entorn ens proposa la freda executiva del *ereganto bijinesu* (エレガントビジネス *elegant business*). Un espai clar, extremament lluminós, expressa les idees de *ekusukurûshibu* (エクスクルーシブ *exclusive*) i *ragujuarî* (ラグジュアリー *luxury*) a través de superfícies *ofu howaito* (オフホワイト *off white*). *Sêtâ* (セーター, *sweater*) i *T-shatsu* (T シャツ *T-shirt*) s’organitzen en diferents *têburu* (テーブル *table*) mentre les camises es disposen als prestatges d’un *rokkâ* (ロッカー *locker*), com expedients mercantils que seguissin un codi cromàtic. A prop, les corbates es classifiquen per *karâ* dins les caselles d’un “rebot” *tekisutairu* (テキスタイル *textile*), a punt pels colls sense cap dels maniquins del *furî sutairu* (フリースタイル *free style*) de la marca.

A Armani la sobrietat esdevé gairebé quirúrgica en una asèpsia expositiva. Sobre la moqueta *aiborî* (アイボリー *ivory*) del terra es distribueixen geomètricament les formes rectilínies de les *têburu* (*table*) de fusta negra. La foscor del mobiliari contrasta amb el *raito* (ライト, *light*) de l'entapissat de les parets, en les que s'obren punts de llum blanca que il·luminen indirectament un espai racional i exacte. De peu, maniquins blancs, amb el rostre desdibuixat, semblen esfumar-se afectats per un excés atmosfèric de llum i pulcritud, abandonant sota els *hatto* (ハット *hat*) les seves siluetes incorporïes, com si es tractessin de personatges sortits d'un quadre de Magritte.

Howaito shatsu (ホワイトシャツ *white shirt*), *pantsu* (パンツ *pants*) i *burakku sûtsu* (ブラックスーツ *black suit*) s'arreglaren sobre lleixes de fusta. Al seu costat, *nekutai* (*necktie*), *beruto* (*belt*) i *shûzu* (*shoes*) es disposen curosament en vitrines de vidre com els busts d'un panteó romà. Al seu voltant, *bakku* (バック *bag*) i *ragêji* (ラゲージ *luggage*) conformen una constel·lació d'atolons en un mar de tons *ekurû* (エクルー *ecru*). És l'atmosfera de l'*âban misutikku* (アーバン・ミステック *urban mystic*), la *insupirêshon* (インスピレーション *inspiration*) del "Zen in the city" (ゼン・イン・ザ・シティー) d'una marca que fa de l'*eregansu* (エレガンス *elegance*), *kontenporarî* (コンテンポラリー *contemporary*), que *apîru* (アピール *appeal*) amb *nonsharan* (ノンシャラン *nonchalance*), la clau de volta de la seva *firosofî* (フィロソフィー *philosophy*) comercial.

El *buritissu sensu* (ブリティッシュセンス *British sense*) vesteix els espais de Burberry, Dunhill i Paul Smith's Collection. L'elegància i el confort de Burberry s'expressa des de la fusta polida del terra, fins el color clar de les *kâten wôru* (カーテンウォール *curtain wall*) i el *nachuraru buraun* (ナチュラルブラウン *natural brown*) dels mobles. *Sûtsu* (*suit*) i *nekutai* (*necktie*) són exhibits en *hangâ* (ハンガー *hanger*) i *shôkêsu* (ショーケース *showcase*) que separen l'espai i sobre les que fotografies de nois i noies rossos d'ulls clars lluint el *Bâbarî chekku* (バーバリーチェック *Burberry check*), el *tâtanchekku burando* (タータンチェックブランド *Tartan check brand*), l'estampat de quadres característic de la marca.

Al costat, el mobiliari noble de Paul Smith's Collection, una làmpada de peu (*furoa sutando*, フロアスタンド *floor stand*) i una *kâpetto* (カーペット *carpet*) davant d'una llar de foc imiten el pavelló d'una mansió anglesa traslladada al cor de Tokio. Al seu voltant, s'arreglaren les lleixes d'una aristocràtica biblioteca en les que els únics volums són *shatsu* (*shirt*) i *nekutai* (*necktie*) i on enlloc de llibres hi ha *shûzu* (*shoes*) i *sûtsu* (*suits*). A les parets de tons *pasuteru* (パステル, *pastel*), els quadres han estat substituïts per quadres amb complements i *wea guzzu* (ウェアグッズ *wear goods*) però no pas per això s'ha prescindit d'unes rengles de *gôrudo ranpu* (ゴールドランプ *gold lamp*) que els il·luminen tal com es fa amb les obres d'art d'un museu. És l'escenografia del *ingurisshu kantorî* (イングリッシュカントリー *English country*), del *buritisshu sutairu* (ブリティッシュスタイル *British style*).

Mirant tot això penso en móns “francesos”, “anglosaxons” i “italians”, escenaris per al consum en exhibició continua. Cada espai esdevé un entorn temàtic on exposar els productes de la marca, des del terra fins als sostre amb els colors, les llums, el perfum, com a les artèries de la moda de les avingudes d'Omotesando, Aoyama, Cat Street (*kyatto sutorîto* キャットストリート). Són aquests, eixos del luxe en la confluència de tres districtes centrals de Shibuya, Shinjuku i Roppongi. Allà on cada una de les grans marques internacionals ha construït el seu edifici singular, signat per un arquitecte de renom internacional i amb tot el propòsit d'innovar i sorprendre, tant en l'estètica com en els materials.

Christian Dior, Chanel, Prada, Dolce&Gabbana, Fendi, Gucci, Hugo Boss, Donna Karan New York, Burberry, Issey Miyake, Kenzo, Hiroko Koshino, Lanvin, La mia vita, per sobre de tots, l'omnipresent Louis Vuitton, el símbol del luxe al Japó. Al desembre, els carrers estan travessats per la il·luminació nadalenca, uns cercles concèntrics de llum blava, no tan espectaculars com el festival de figures lluminoses de Shinjuku davant del Tokyu Hands (*Tôkyû Hanzu*, 東急ハンズ) i Takashimaya. El paviment de les voreres, enrajolades com a París, les columnes de llum estil *art nouveau* que il·luminen els carrers, els arbres engalanats amb petits llums blancs i blaus, el canal pavimentat de Cat Street, recordant una carrer d'Amsterdam, i l'única placa de carrer de tota la ciutat que ens indica en francès que ens trobem a la confluència de l'Avenue Omotesando amb la Rue Anniversaire. Al fons d'aquest paisatge, com als “altres”

Champs-Élysées, es perfila il·luminada la silueta de la torre de Tokio, en una orgullosa rèplica de la Torre Eiffel. Simètricament, a la ciutat de Nagoya, un entorn similar ens convida a passejar pels Champs-Élysées d'aquesta ciutat, agermanats amb els de París, en una gran avinguda decorada amb imatges de la capital francesa i coronada també per una rèplica de la Torre Eiffel.



Els Champs-Élysées de Nagoya



A Aoyama, al bell mig del que es consideren els Champs-Élysées de Tokio, la botiga d'Elysée ret homenatge a la seva doble filiació i saluda el país que l'acull amb un *kimono* fet amb la bandera francesa. Un *kimono* que, en un complex “re-made” (J.J. Tobin, 1992) agermana la “tradició” de la “japonesitat” amb el luxe i el refinament de “França”. Al costat, les classes benestants entren i surten mudades de Le Café Bleu.

Hom pot fins i tot comprar l'ambientador d'aquestes, més que botigues, hàbitats del consum tematitzats, i a l'olorar-lo, sentir-s'hi a prop, a tocar del seu luxe. En Sho m'explica “quan estic trist, obro *Kitchen* de Banana Yoshimoto i qualsevol pàgina em revifa, és com si el que hi diu hagués estat escrit per a mi. També quan em sento deprimat passejo per Omotesando i Aoyama, i la llum de les botigues de moda, la gent

arreglada caminant amb bosses, m'alegren i em donen ganes de viure". A l'escoltar-lo penso que cada vegada més ens envoltem d'entorns per a ser contemplats més que no pas per a ser viscuts. Entorns espectaculars en els que representar-nos, contemplar i contemplar-nos, com escenaris d'un teatrí de cartró.

Tokio es revela així com una metròpoli retòrica. Una "ciutat mimètica" feta de llocs cèlebres, el Times Square del centre comercial i de negocis de Shinjuku, amb l'edifici DoCoMo "citant" al Empire State Building, el Central Park del Yoyogi-Kôen, les botigues d'art i tendències del Soho i Camden de Harajuku i Shimokitazawa, les rutilants avingudes de la moda d'Omotesando i Ginza, els "turons" de la *city* de Roppongi Hills (*hiruzu* ヒルズ), l'estàtua de la llibertat a la badia, retallant a l'horitzó la silueta del Bronx-Whitestone Bridge "capturada" en el Rainbow Bridge (レインボーブリッジ *reinbô burijji*), la seu del govern metropolità "re-interpretant" Notre Dame, les Twin Towers de la nova campanya municipal titulada: "*I love New Tokyo*" que ens convida a visitar un Tokio representat com Nova York, com sorgit del Disneyland de les afores o de las imatges virtuals dels edificis pantalla de Shibuya.



És la ciutat imaginària, la *ciutat-ficció* de la que parla Augé (1997, 2000), la *ciutat planetària* que s'assembla a d'altres, construïda en cristall, formigó i alumini, una ciutat que dilueix els seus límits i flueix, persistentment, com observa Augustin Berque (1976). Una ciutat que se conforma en l'amalgama de postals de l'imaginari del paisatge global, d'escenaris per al simulacre i la hiperrealitat (J. Baudrillard, 1981) en els que la

representació espectacular de l'espai (G. Debord, 1967), entre la *mimesis* i el *mimetisme* (H.K. Bhabha, 1984), revela en l'experiència urbana la precarietat de la distinció del "propi" i l'"aliè", el "japonès" i l'"occidental", l'"Orient" i l'"Occident", la invenció i reinvençió constant a les que estan sotmeses unes categories que troben el seu sentit en la seva representació.

Tot mirant plegats una revista d'una coneguda cadena de Pachinko, el joc de saló recreatiu més popular al Japó, una paraula crida l'atenció del Sr. Tanaka. S'hi escriu *esupasu tawâ* (エスパスタワー). S'ho mira i em diu, "No entenc què significa, potser és anglès. *Tawâ* (タワー *tower*) segur, és anglès. Però *esupasu* (エスパス fr. *espace*) no ho sé. Hi ha moltes paraules que no entenem però que les usem perquè ens sonen bé. Com en la roba. Als japonesos ens agrada usar mots *gairaigo*, o que semblin *gairaigo*. El francès en els cosmètics, l'alemany en esports de muntanya o en la medicina. Això ve dels primers professors de medicina de la Universitat de Tokio que eren alemanys. Les paraules *gairaigo* ens semblen molt *furesshu*, molt *sutairisshu*".

Mirem un embolcall d'una xocolatina *Kit Kat* en la que hi diu *puchi* (プチ) en *katakana* al costat de la seva escriptura en francès *Petit*. "Això és francès, en japonès seria *chîsai* (小さい) però sonaria molt estrany, molt còmic, i així sona més modern. Mira, s'escriu *Petit* en francès per a que la gent s'hi fixi, i també en *katakana* per a que tothom ho pugui llegir. Aquí al costat s'escriu ひと口 (*hito guchi*). Saps que vol? 'mossegada'. Significa el mateix, una petita mossegada perquè és una xocolatina petita, és com *puchi*. Ho escriuen en francès per a que soni més *sutairisshu* i en *katakana* per a que tothom ho pugui llegir però sols s'usa en publicitat. *Hito guchi* s'escriu en *hiragana* i *kanji* i no sols en *kanji* perquè així sona més dolç, que és el que volen".

Mirem un diari de premsa esportiva. Es diu "El Golazo", escrit en alfabet i transliterat en *katakana* com *eru gorasso* (エル・ゴラッソ). La capçalera indica en anglès que es tracta d'un diari esportiu de tarda, "*The Football Evening Paper*". S'ho mira i em pregunta "Com s'ha de llegir això? És francès, italià?". Aleshores llegeix la transliteració en *katakana*: "*Eru Gorurazo*, sembla italià, oi?. És alguna cosa de futbol però no sé què significa". Li comento que em sembla espanyol i el que significa. El Sr. Tanaka hi pensa una mica i em respon: "Potser sí, l'italià i l'espanyol s'usen molt per

l'esport, són els idiomes del futbol. L'italià també s'usa molt en noms de cotxes esportius mentre que l'anglès és l'idioma del beisbol. Sona bé, però s'entendria millor si enlloc d'*eru gorasso* エル・ゴラッソ s'escriu *shûto* (シュート *shut*). *Shutto* és anglès però ja és *casi nihongo*, perquè tothom ho entén, és *Japanized English*. Una vegada em va sorprendre veure escrit la paraula *futbol* en japonès com *shûkyû* (蹴球) enlloc de *sakkâ* (サッカー) era a un anunci i feia una sensació molt rara, com d'una cosa antiga, però també molt japonesa”.

El “casi *nihongo*” del Sr. Tanaka em fa pensar en el “almost the same but not quite” formulat per H.K. Bhabha en relació a l'ansietat amb la que ens confronta la còpia d'un mateix, la rèplica que incardinada en el joc abans esmentat, entre la *mimesis* i el *mimetisme*, replica i contesta amb una aparença inquietantment propera a la semblança. La pregunta surt sola: “Però aleshores, quan s'escriu en *katakana*, no s'escriu ‘en *nihongo*’?” “Sí, però sabem que no és *nihongo*, no és el mateix que el *kanji* o el *hiragana*. Amb el *katakana* s'escriuen en *nihongo* paraules que no són japoneses”. Continuo la pregunta: “Però els sons entre *hiragana* i *katakana* són els mateixos?”, i al respondre'm: “Sí, són iguals”, pregunto novament: “Aleshores, per què hi ha dos tipus d'escriptura?”. El Sr. Tanaka hi pensa uns segons i em respon: “*Nandaro*, per què no s'escriu tot en un... no hi havia pensat mai”.

Al cap d'uns dies el Sr. Tanaka m'explica que ha estat pensant en la meua pregunta. Ha revisat exhaustivament el diari *Asahi Shimbun* del dia 1 de maig del 2005 i m'ha relacionat totes les paraules escrites en *katakana*. Ha estat una feina enorme i voluntariosa. Les ha classificade en cinc categories que ha establert en base a la seva consideració. Em fa lliurament del diari i els papers i m'explica entusiasmat per les troballes:

“Usem el *katakana* quan no poden trobar paraules apropiades *nihongo*. Per exemple, al món de l'esport (*supôtsu* スポーツ *sport*) o en la informàtica (*konpyûta* コンピュータ *computer*). També quan la gent està tan acostumada a una paraula que ja pensa que la paraula és japonesa. Moltes vegades ja existeix la paraula en *nihongo* però usar la paraula *gairaigo* resulta més precís, com en els esports, en la ciència... També, de vegades, preferim usar la paraula *gairaigo*, enlloc de la paraula en *nihongo*, perquè ens sembla més fresca i especial. Per exemple: en la moda, en els cosmètics, tot el que vam

veure als grans magatzems. Això passa molt quan parlem de coses importades (*yunyû hin* 輸入品) dir-ho en *gairaigo* crea una atmosfera especial, en el menjar, en l'art, en la cultura, etc.”

El Sr. Tanaka exposa implícita i repetidament que allò que s'expressa en *katakana* no és pas *nihongo*, tot i respondre a un patró fonètic japonès i escriure's en japonès, tot i haver estat “domesticat”, en el sentit exposat per J. Stanlaw (1992). En aquest sentit m'explica:

“També hi ha moltes expressions que imiten l'anglès, és *wasei eigo* (anglès de factura japonesa) com *konbini* (コンビニ *convenient + store*), o *karaoke* (*kara* 空 “buit” + *oke* オーケ abreviatura del mot *ôkesutora* オーケストラ “orquestra”), tot això s'escriu en *katakana*. D'altres que ja són velles, *shabon* (シャボン, “sabó”) és una paraula portuguesa o espanyola, oi?. Aquesta també de vegades s'escriu en *hiragana*. S'usa per a dir *shabon dama o fuku* (シャボン玉を吹く, “fer bombolles de sabó”). Això ve dels portuguesos, però en els envasos de sabó no s'escriu *shabon*, sinó *shampû* (シャンプー *body shampoo*), *bodî shampû* (ボディーシャンプー *body shampoo*)”.

Les paraules del Sr. Tanaka expressen l'elusivitat que integra la designació del que es considera “japonès” i el que es veu com a “no-japonès”. És aquest un lloc comú que esdevé evident en moltes entrevistes: el *katakana* respon a un patró fonètic japonès i les seves grafies són un desenvolupament japonès, però la consideració dels mots que s'hi escriuen presenten dubtes en torn la seva entitat “japonesa”. Tanmateix la seva percepció és ferma, el japonès s'escriu en *kanji* i *hiragana*. En aquest sentit, el Sr. Tanaka em comenta:

“Potser és perquè som una illa. Els japonesos sempre hem tingut molta curiositat per les coses de fora. La nostra escriptura és xinesa, o la religió, xintoisme, budisme i cristianisme. Però volem preservar la nostra cultura, i potser per això escrivim les paraules estrangeres en *katakana* perquè així sabem que no són japoneses”.

M'explica que les lletres del *hiragana* li semblen més suaus i properes que no pas les del *katakana*, en un joc entre el semàntic i el sintàctic en el que un nivell reforça l'altre. Així em diu:

“El *hiragana* és l’escriptura antiga de les dones, dels contes japonesos i els diaris privats, les lletres són més suaus, són més íntimes. El *katakana* és més rígid, més fred. Per exemple: a l’àlbum de fotos del meu viatge a Espanya vaig escriure a la portada *Supein* (*Spain*) en *hiragana* (すぺいん) i no en *katakana* (スペイン) que és com s’escriu. Crec que ho vaig fer perquè expressa millor la nostàlgia del viatge que ja s’havia acabat”

És aquesta mateixa experiència la que refereixen l’Eiko i en Hiroki, quan em comenten que el *katakana* sembla més fred, més dur que no pas el *hiragana*. Hiroki m’explica:

“Si una paraula està escrita en *katakana* sempre tens la impressió que és una cosa diferent, de fora, o estranya. Encara que els sons entre *hiragana* i *katakana* són els mateixos, la sensació és molt diferent”.

L’Eiko em diu:

“En *katakana* escric les paraules *gairaigo*, onomatopeies i termes científics, per exemple noms de plantes i d’animals. Si els escric en *kanji*, em sembla que llegeixo com una part de la natura, té més sentiment. Per exemple, si veig escrit *sakura* (サクラ) en *katakana* em sembla més fred, menys artístic que si ho veig escrit en *kanji* (桜). Recordo que vaig veure escrit, crec que era en un fulletó, la paraula ‘gos’ en *katakana* (イヌ) em va semblar molt dur. Escrit en *kanji* (犬) o en *hiragana* (いぬ) em fa pensar que ho ha escrit una persona que s’estima els gossos, que en té a casa, o que es tracta d’un conte, d’una història en la que els personatges són gossos”

Per a l’Eiko el japonès és una llengua suau, sense arestes, una llengua “en la que tot encaixa”, en la que l’escriptura troba en el *kanji* una expressió oberta, poètica, en el *hiragana* la suavitat, i en el *katakana* la contundència. Així recorda la impressió que li causà veure a l’aparador d’una llibreria de Shinjuku la portada d’un llibre de la sociòloga feminista Ueno Chizuko. A la portada s’escrivia la paraula “dona” en *katakana* (オンナ), enlloc de *kanji* com és habitual (女) o *hiragana* (おんな). L’agressivitat i estridència que l’Eiko experimentà al veure l’escriptura d’aquest mot en *katakana*, en un llibre escrit per una dona, li feu identificar una voluntat política

reivindicativa i transgressora, en sintonia amb l'esperit del projecte emancipador d'aquesta teòrica.

“Em va sorprendre per la seva agressivitat, em va semblar molt dura, feia de la dona una màquina o una mena de monstre. Era la ‘dona’ tal com és imaginada des del punt de vista feminista, una cosa a la que jo no pertanyo”.

Després de diversos dies cercant aquesta obra, constato que no hi ha cap llibre de Ueno Chizuko que es tituli *Onna*, o en el que a la portada s’hi escrigui aquest mot en *katakana*. Li ho comento a l'Eiko i em diu: “Em deuria equivocar, però crec que el vaig veure a un aparador de Shinjuku, anava de passada, no sé per què vaig pensar en Ueno Chizuko”

5.2.3.6. *washitsu* 和室 - *Japanîzu rûmu* ジャパニーズ・ルーム

De les diverses ciutats que integren el gran Tokio, Tachikawa és el que en Hama-chan anomena la seva *urusato* (故郷 també *kokyô*, “terra natal”). Va viure aquí fins a principis dels 90, quan els seus pares van comprar una casa unifamiliar en un districte residencial més proper als centres de Tokio. Hama-chan és un home jove, encara no té trenta anys. D'aparença escadussera, prim i poca cosa. El cabell llis, perfectament tallat amb la nuca nua. Ulleres de fina muntura metàl·lica i roba sòbria, texans foscos, camises grises, jaqueta marron fosc. Els dies que va a l'escola d'adults on treballa com a professor, porta corbata i un vestit negre que li queda tan gran que sembla que s’hi hagi de perdre entre les costures. És un home culte, dotat d’una mirada reflexiva, un punt distant i melangiosa. Curiós i summament tímid, estudia filosofia i literatura a la universitat i sempre va carregat de llibres mentre escolta en el seu *iPod* György Ligeti o Alfred Schnittke. “M’encanten els matisos de Stravinsky, és com escoltar Frank Zappa”, em comenta. “Ara estic a la meua etapa més *funky*, em passo el dia escoltant James Brown. Em fa ràbia no haver-me esperat a que sortís l’*iPod nano*, tinc l’altre i al seu costat aquest no és res!”

Fa temps que Hama-chan no ha tornat a Tachikawa, i m’ha convidat a fer-hi una visita atret pel fulletó d’un edifici d’apartaments que s’està construint a prop d’on vivia.

Tachikawa se situa gairebé al centre de la prefectura de Tokio, com una ciutat-districte de la seva megalòpolis. És fronterera amb les urbs de Kunitachi, Kokubunji i Kodaira a l'est, Higashiyamato i Musashimurayama al nord, Fussa i Akishima a l'oest, i Hino al sud. El riu Tama travessa la ciutat d'oest a est, deixant al seu marge la gran planura de Musashino sobre la que s'aixeca el *Kokuei Shôwa Kinen Kôen* (国営昭和記念公園, Parc Estatal Memorial Shôwa). Però Tachikawa és coneguda arreu del Japó per haver albergat des del final de la guerra fins la dècada dels setanta la principal base militar nord-americana. Aeroports, oficines, casernes, zones d'entrenament, vivendes del personal, economats, escoles i teatres feien de la base una autèntica ciutat militar dins de Tokio. De les seves pistes, l'exèrcit dels Estats Units enlairava els bombarders B29 durant la Guerra de Corea. La base ocupava la pràctica totalitat del municipi que es passà a conèixer amb el sobrenom de *bêsu taun* (ベースタウン *base town*). En una estreta sinèrgia amb la base, Tachikawa va anar creixent fins annexionar la ciutat de Sunagawa a principis de la dècada dels 60. El desmantellament de la base el 1977 implicà un repte econòmic alhora que una oportunitat urbanística inaudita en un indret a poc menys d'una hora en tren del centre de Tokio.

L'escassetat de sòl edificable de Tokio trobà en els terrenys de l'antiga base militar un territori pràcticament verge. Des de la dècada dels 90, la urbanització del territori ha estat marcada pels interessos immobiliaris. La construcció d'un costós monorail, la planificació i execució de zones residencials i de serveis, la monumentalització del municipi, han encobert la promoció política d'una consciència de ciutat basada en l'oblit del passat més recent. En aquest context, *Sankutasu Manshon Tachikawa* (サンクタスマンション立川), abreujat com T-1, constitueix el primer immoble residencial del que es vol que sigui la nova Tachikawa.

T-1 és un gran complex residencial situat al costat de l'estació de Takamatsu, a tocar dels principals atractius de la ciutat. L'ària comercial del centre en torn l'estació de tren, les galeries del Pâku Avenyû (パークアベニュー *Park Avenue*), cinemes, grans magatzems, restaurants, i el Palace Hotel Tachikawa. Tot entre 10 i 15 minuts a peu i sols a 2 minuts en el Tama monorail. A una distància similar es troben els serveis principals del municipi, les dependències del consistori, les oficines de correus, policia, l'escola bressol, de primària i institut municipals, la biblioteca i l'hospital.

El tríptic publicitari ens convida a participar de l'orgull de ser els primers de viure en aquesta nova Tachikawa. S'ha encetat l'última fase de venda d'uns apartaments que se situen en el que la propaganda no dubta en qualificar de *mirai toshi* (未来都市 “ciutat del futur”). La publicitat explica que la promotora és conscient de la responsabilitat que implica construir el primer edifici d'aquest anhelat *raifu sutairu* (*life style*). El nom de T1 (Tachikawa N°1) refereix el fet de ser la primera *manshon tawâ* (マンションタワー *mansion tower*) que es construeix a la zona, amb la voluntat de fer realitat el reclam de “live in the future”.

La publicitat ens explica que l'edifici observa una “impressionant” forma d'U, oberta a la *North view*. Una cascada dibuixa el perímetre de l'edifici en un *esupasu* (エスペース *espace*) de vegetació natural integrat en l'entorn. A la zona central, un gran *ea gâden* (エアガーデン *air garden*) dialoga amb els jardins del parc, visibles des de l'edifici. L'espai s'organitza en torn a un gran llac circular, travessat per una passarel·la de fusta en forma de *kurasutâ* (クラスター *cloister*) que condueix des de l'*entoransu* (エントランス *entrance*) a través del jardí, fins a la zona d'esbarjo i de jocs per a infants a l'aire lliure. Aquest gran espai ha estat dissenyat en funció d'un *gurîn konfôto* (グリーンコンフォート, *green confort*) que permeti viure el pas de les estacions, gaudint dels canvis en flors i arbres. Del roig dels aurons a la tardor i l'intens olor dels presseguers a les acaballes de l'estiu, tot passat per l'esclat dels pruners i els cirerers a la primavera.

Comentant un fulletó similar el Sr. Tanaka em feia notar que si enlloc de *gurîn taun* (グリーンタウン *green town*) s'escriu *midori machi* (緑町), o enlloc de *pâku taun* (パークタウン *park town*) *kôen no machi* (公園の町) no sonaria tan luxós ni “modern”. En aquest cas també es tracta d'una *manshon* pensada com la *fashiriti* (ファシリティ *facility*) d'un gran *hoteru raiku* (ホテルライク *hotel like*) regit per la idea del *konfôto modan* (コンフォートモダン *confort modern*). La *mein entoransu* (メインエントランス *main entrance*) ha estat concebuda com un *hôru* (ホール *hall*) de gran luxe. Es destaca que l'edifici és obra del gabinet d'arquitectes autor del complex Roppongi *hiruzu* (ヒルズ *hills*). Aixecat al bell mig de Tokio des de la dècada dels 90, en un dilatat procés d'execució, Roppongi Hills és la màxima expressió del luxe

metropolità. Es tracta d'un complex d'oci i residencial d'alt nivell situat al districte central de Roppongi, al costat dels hotels més luxosos, les principals ambaixades i les seus de corporacions internacionals, així com de la zona d'oci per a "occidentals".

Les imatges virtuals mostren el que ha de ser l'entrada de l'immoble. Una avinguda envoltada de jardins i arbres conduirà a la *gêto* (ゲート *gate*) principal, dissenyada com un gran *pôchi* (ポーチ *porch*) de vidre a dos nivells. S'accedirà així al *robî* (ロビー *lobby*) pavimentat en marbre gris amb sanefes negre. El vermell fosc de la fusta de cirerer que folrarà les parets i els pilars, es conjuguarà amb l'entapissat marron dels sofàs conformant tres àmbits d'espera diferenciats. Al mig, una base de marbre negre polit contindrà un petit estany rectangular, recobert de pedres blanques en un símbol de lluminositat. Al seu costat, un arbret completarà l'estètica naturalista que conformarà l'atmosfera de l'espai. Diversos *raito sutando* (ライトスタンド *light stand*) il·luminaran aquesta zona en jocs de clar obscurs que definiran diferents ambients. Al fons una gran escalinata de marbre i vidre conduirà a un segon nivell concebut per a gaudir d'una *doramachikku shîn* (ドラマチックシーン *dramatic scene*) de tot el conjunt. En un edifici dotat de diversos *erebêtâ* (エレベーター *elevator*), tant des del jardí com la zona d'aparcament de cotxes i bicicletes, la funció d'aquesta escalinata així com del pis al que condueix serà merament espectacular, constituint un mirador privilegiat del conjunt. Sospesa en l'aire, l'escala deixarà un enorme buit a sota seu, creant un sensació d'amplitud que es veurà reforçada per la llum que dimanarà de la paret de vidre lateral. A la part inferior, se situarà el *kauntâ* (*counter*) en el que el *sutaffu* (スタッフ *staff*) de recepció vetllarà per a que res pertorbi la seguretat i el confort del *raifu sutairu* (*life style*) dels seus inquilins.

Tres tipus d'apartaments integren la proposta de vivenda de l'immoble. Tots tres compten amb els mateixos espais i nombre d'habitacions, variant-ne sols les dimensions en funció del preu. Els diferents ascensors ens portaran a cada nivell de la *tawâ* (タワー *tower*). Un *pôchi* conduirà a l'*entoransu* de l'apartament, al que accedirem amb una *kî* (キー *key*). Dins l'apartament ens trobarem amb un *koridôru* (コリドール *corridor*) que organitzarà l'espai en tres amplis dormitoris estil *yôshiki* anomenats *beddorûmu* (ベッドルーム *bedroom*) amb els seus respectius *kurôzetto* (クローゼット

closset), un d'ells *wôkuin-kurôzetto* (ウォークインクローゼット, *walking closset*), un lavabo també estil *yôshiki*, i a distància, la *paudâ rûmu* (パウダールーム *powder room*) i el *basurûmu* (バスルーム *bathroom*).

Al *basurûmu* (バスルーム *bathroom*), una *basutabu* (バスタブ *bathtub*) convertirà l'espai de l'o'furo (お風呂) en un àmbit per al descans i la restitució física i psíquica després de la jornada diària. La cuina, anomenada *kicchin* (キッチン *kitchen*), s'integrarà en l'espai del *ribingu-dainingu-rûmu* (リビング・ダイニング・ルーム, *living-dining-room*) a mode de *kauntâ* obert com és costum a les *manshon*. Un gran *barukonî* (バルコニー *balcony*) o la *terasû* (テラス *terrace*), que donarà a l'illa interior en forma d'U ocupada per l'*ea gâden*, oferirà una magnífica *shîn* del paisatge de la zona. Tots els àmbits de l'apartament són d'estil "occidental", llevat de l'habitació japonesa, *washitsu*, a la publicitat també anomenada *japanîzu rûmu* (ジャパニーズ・ルーム, *Japanese Room*), en anglès i *katakana*.

En els plànols, tant en els de treball com en els destinats als clients, les immobiliàries marquen amb els *kanji* de *yôshitsu* (洋室) i *washitsu* (和室) el dos tipus d'habitacions "occidental" i "japonesa" que integren l'espai d'una vivenda japonesa. Com àmbits d'estil "occidental", les cambres *yôshitsu* són nominades amb termes *gairaigo* i escrits en *katakana* o directament en anglès transliterat en *katakana*. Així, ens trobem amb *entoransu* enlloc de *genkan*, i *kicchin* enlloc de *daidokoro*. La superfície de les cambres *yôshitsu* es mesura en metres quadrats amb el numeral *jou* (帖) mentre que l'espai de l'habitació *washitsu* es compta en *tatamis* amb un numeral també pronunciat *jou* (畳) però amb *kanji* diferent. Mirar el plànol d'un apartament és per tant contemplar una representació del que es consideren espais "japonesos" i "occidentals" en la llar, marcats des de l'escriptura fins al còmput de la seva superfície.

A les llars l'estil *washiki* es concentra a l'habitació que rep aquest nom, i que d'un mode més sofisticat és anomenada *zashiki* (座敷). Aquesta habitació constitueix un espai a part en la continuïtat de la casa. Generalment, el terra de la vivenda, ja sigui una casa unifamiliar o un apartament, sol estar recobert de fusta polida i en menor mesura, de gres, en un estil considerat més *yôshiki*. L'habitació *washitsu*

trenca aquesta pauta amb una superfície recoberta amb *tatami* que pot estar elevada uns centímetres en una tarima de fusta. El *tatami* no sols cobreix la superfície sinó que l'integra conformant precisament els seus límits. Les parets de l'habitació solen estar estucades de forma naturalista o folrades de fusta. A nivell funcional, les seves parets poden integrar armaris encastats anomenats *tansu* (箆笥), en una designació japonesa divergent a l'emprada per a la resta d'armaris de la casa en *gairaigo*. Les portes corredisses, de fusta i paper d'aquests armaris s'integren en l'estètica de l'espai definint un àmbit considerat "tradicionalment japonès".

A les parets una obra de *cal·ligrafia* o un paisatge (*kakejiku* 掛け軸), una finestra, per mínima que sigui, real o simulada amb un llum darrera d'un vidre opac, doten l'espai d'un punt d'orientació. Al centre de la cambra, una petita tauleta rodona, *chabudai* (卓袱台), o a l'hivern una *kotatsu* (炬燵) quadrangular amb un brasier interior i un *futon* (*kake-buton* 掛け布団), conformen un espai íntim dotat de la senzillesa i rusticitats desitjades. En contraposició a les designacions de la resta d'habitacions, aquí no hi ha *kurôzeto*, *teburu*, *kâpeto*, *kâten*. El poc mobiliari, així com els objectes són d'una expressió mínima i reben noms *kango* i *wago* que s'identifiquen amb la "tradicció autòctona". El *kamidana* (神棚), l'altar xintoïsta de la llar, i el *butsudan* (仏壇), l'altar budista on es dipositen les *ihai* (位牌 "tauletes funeràries") amb el nom pòstum de difunt, poden ser aquí dimensionant així aquest espai com un àmbit estretament vinculat amb l'*ie* i els seus membres passats. L'ús que es fa de la cambra és en estreta correspondència amb aquesta dimensió íntima. Els *tatami* del terra, l'elevació del sòl per una tarima, aïllen l'habitació del fred i la calor permetent seure a la manera tradicional sobre un coixí amb les cames doblegades, sota la *chabudai* o encaixades dins de la *kotatsu*, beure *o'cha*, llegir un llibre, conversar amb la família, els amics més íntims, o quedar-se a dormir sobre el terra, amb un llibre que rellisca entre les mans, tot sentit l'olor profunda del bambú trenat de les estores.

A nivell pràctic, l'habitació japonesa constitueix un espai addicional en les reduïdes dimensions de les llars japoneses. El seu ampli espai es pot convertir ràpidament en una habitació per a convidats, simplement estirant un *futon* al terra. Així mateix, els seus *tansu* serveixen per a guardar roba de la llar i roba d'altres estacions.

Tanmateix, inscrita en un plànol de distribució *yôshiki*, la seva funció principal és representacional, amb un sentit eminentment simbòlic. Així l'Eiko em comenta:

“L’habitació *washitsu* generalment s’usa pels convidats. A casa dels meus pares tenim *o’zashiki* però els àpats els fem al *dainingu-rûmu*, a la *teburu* amb cadires. És una casa de dos pisos i tenim també un *ribingu* on està el televisor i el sofà, és on fem vida. La gent que no té una casa prou gran també hi menja i veu la tele a l’habitació *washitsu*. Parlant amb tu me n’adono que *o’zashiki* em sona més sofisticat que *washitsu*. Seria més con un *saron* [*salon*] que no pas una *rûmu*”

La Haruna confirma aquesta idea:

“És molt comú, casi totes les cases, gran o petites, tenen una habitació *washitsu*, fins i tot els apartaments més petits intenten tenir-ne. Els mobles que hi ha depèn de cada casa, del gust de la família, però en general agrada més posar mobles ‘japonesos’, la *kotatsu*, el *tansu*, és més maco i queda millor. La *kotatsu* també es pot posar a d’altres habitacions de la casa. M’agrada molt a l’hivern, sota el *futon* i amb la calefacció encesa, però a una altra habitació ja no es veu tan ‘tradicional’, és més *wayô secchû*”

En la meua pròpia experiència, l’habitació *washiki* constitueix un àmbit més íntim. Sols en un cas, les dimensions de l’apartament obliguen a convertir-la en una sala d’estar polivalent. Els meus amics, una parella jove sense fills, utilitzen l’espai de la cuina-menjador per a fer els àpats i unes portes corredisses connecten o tanquen l’espai *washiki*, diferenciat pels *tatami* del terra en front la fusta polida de la resta del paviment. A l’interior, el televisor situat a un cantonada, orienta el mobiliari. Un parell de butaques sense potes, integrades sols per un coixí com a base i un respalller embuatat, es reclinen contra una paret al seu davant. Al centre, una *kotatsu* tapada per un *kake-buton* organitza l’espai circumdant. Al costat del televisor se situa l’ordinador, en una tauleta baixa i un coixí al davant com a seient. Una prestatgeria amb llibres completa la resta de l’espai a la tercera de les parets, on s’hi obren un parell de finestres. Després de recollir els plats del sopar, es fan lliscar les portes corredisses i s’entra a la *washitsu* per a veure la tele, navegar per internet o llegir un llibre reclinat a la butaca. Quan després de sopar se’ns fa tard i ja he perdut l’últim tren, l’habitació es converteix en una improvisada cambra de convidats. Un *futon* al terra i les portes tancades, transformen el seu espai en una habitació suplementària preparada en un moment per a

que hi pugui dormir. A casa els meus amics, l'habitació d'estil *washiki* funciona com un *ribingu* polivalent, a falta d'espai que permeti comptar amb una *washitsu* aïllada, que és de fet l'ideal.



A les cases més grans l'habitació *washitsu* constitueix un espai a part de la resta de la vivenda. La Sumiko m'explica:

“Suposo que tenim una habitació d'estil japonès perquè és la nostra part més japonesa. A les cases, els mobles, els objectes són d'estil *yôshiki*, bé, una barreja de *wayô secchû*, depèn del gust de la família, i per això ens agrada tenir un lloc sols japonès on seure amb els genolls doblegats, sobre els *tatami*, beure te i trobar tranquil·litat i silenci. És un lloc on descansar, el tacte, l'olor del *tatami*. M'agrada seure-hi amb un llibre i passar l'estona, em relaxa molt. Les coses de la nostra cultura potser no són tan pràctiques, els *kimono* que t'entortolliquen, seure al terra, anar al lavabo en clivelles, però en sentim nostàlgia i ens agrada tenir-les a prop, al menys en una habitació”.

L'habitació *washitsu* esdevé així l'expressió més “autèntica” i “tradicional” de la “japonesitat”. La seva “japonesitat” és troba en estreta correspondència amb la intimitat amb que és caracteritzada. Fins i tot, els dissenyadors d'interiors i les botigues de mobles ofereixen una solució per a les vivendes més petites que malgrat la manca d'espai no es resignen a renunciar a aquest espai “japonès” al mig de l'entorn “occidental” de les seves llars. En aquests casos un *tatami kônâ* (タタミコーナー *tatami corner*) constitueix la solució. En front dels sis *tatami* que generalment conformen l'habitació *washitsu*, un *tatami kônâ* sols ocupa una mica més de la meitat.

Elevat sobre una tarima de fusta, que a l'hora serveix d'armari per als *futon* i altres objectes de la llar, compta amb una *chabudai* o una *kotatsu* en torn la que es disposen varis coixins. El poc espai que ocupa, en relació a una habitació, permet situar-lo a un extrem de la cambra principal de l'apartament o la casa, a tocar de la *teburu* del *dainingu-rûmu*, arrecerada a una cantonada, transformant així un espai dissenyat com a cambra *yôshitsu* en un àmbit d'estil japonès, adaptable flexiblement a les necessitats de la llar. Com en els casos anteriors en les flors i el menjar, l'escriptura en *katakana* del seu nom ens mena a una dimensió que considero significativa, enllaçant estretament amb la seva dimensió representacional.

En sintonia amb l'ultra-futurisme de la Tachikawa T-1, l'habitació *washitsu* és designada en *katakana-go* com *japanîzu rûmu*, mitjançant un estrangerisme, tal com succeeix als espais *yôshitsu* de la resta de la casa. Hama-chan té una explicació “usen el *katakana* perquè així en anglès, en *katakana-go*, sona més *sutairisshu*, més *kûru* (クール *cool*)” i em comenta com de ridícul li sembla que s'anomeni *japanîzu rûmu* a l'habitació *washitsu*, “és còmic” diu, i mirant el fulletó sentència: “més que *mirai toshi* (‘ciutat del futur’) sembla *akarui mirai* (‘futur brillant’)”.

Akarui mirai és el títol d'una pel·lícula de Kurosawa Kiyoshi (2002). L'escriptura en *katakana* dels mots *akarui mirai* アカルイミライ (“futur brillant, prometedor”) en els cartells promocionals del film establia un joc irònic amb el seu significat semàntic. Hama-chan m'explica que “escrita en *kanji* i *hiragana* (明るい未来) com seria normal, la frase tindria un sentit molt positiu però la seva escriptura en *katakana* li donava un sentit molt diferent”, establia una distància amb aquest significat, qüestionant-lo, relativitzant-lo en una mirada irònica i desencantada, com quan en escriptura alfabètica posem un mot entre cometes. “Quan sentim *akarui mirai* entenem un sentit molt positiu (‘futur brillant, prometedor’) però al veure-ho escrit en *katakana* ens deturem a pensar per què s'escriu així. La seva escriptura en *katakana* obliga a qüestionar el que hi diu, a reflexionar sobre el que s'expressa”. I em posa un nou exemple relacionat amb aquest:

“No fa massa em va sorprendre veure escrit Tokio en *katakana* (トーキョー), enlloc de en *kanji* 東京. Ho vaig veure a una botiga de música de segona mà, a la portada d'un

àlbum de Led Zeppelin, crec. Em va causà una sensació estranya. La meva primera impressió va ser de sorpresa, ‘Oh!! Led Zeppelin va venir a Tokio! Increïble!’ però després em va semblar que l’escriptura de Tokio en *katakana* era humiliant. ‘Live in Amsterdam’, en anglès, no em produeix aquesta impressió. És natural que un grup occidental enregistri un directe a una ciutat occidental, però els occidentals gravant a Tokio em fa pensar en ‘micos grocs tractant de ser blancs’, la caricatura ‘ianqui’ dels japonesos durant la guerra, i en les dones japoneses com ‘yellow cabs’ de la prostitució. Per mi, la dècada dels 70, amb l’Expo d’Osaka és el temps en que molts micos grocs van intentar semblar blancs. Això em fa pensar en les dones que es blanquegen la pell i que s’operen el ulls per arrodonir-se’ls, en tots els nostres complexos”

Des dels tres *erebêtâ* exteriors que connectaran l’*ea gâden* amb els apartaments es podrà contemplar la *doramachikku shîn* de tota la planúria de Tachikawa. El monorail travessant la ciutat, els nous edificis, els jardins del Parc. Ara sols hi ha un gran edifici tapat per mampares de metall i lona, però indistingible del mar de grues i bastides dels edificis en construcció. Les tres càmeres de seguretat, l’internet d’alta velocitat, el gimnàs, de les tan publicidades *fashiritî* encara estan en desenvolupament. Tot sembla tan simulat i a l’hora tan real com les *imêji* (イメージ, *images*) del fulletó publicitari en el que resulten indistingibles aquelles creades per ordinador de les composades en un estudi per a ser fotografiades, del *ribingu* (*living*), el *dainingu-kicchin* (*dining-kitchen*), el *ribingu-dainingu* (*living-dining*), i l’*entoransu* (*entrance*) decorats com *interia shîn* (*interior scenes*). Models d’aspecte anglosaxó habiten les *imêji* d’aquest complex residencial encara inexistent. No semblen tenir rostre. Enfocats sempre d’espatlles, asseguts al sofà, pedalejant sobre una bicicleta estàtica del gimnàs o prenent un refresc a la *terasu* (*terrace*), no resulta difícil reconèixer els seus trets occidentals en el ros del cabell, el to de la pell. Els únics japonesos que hi apareixen són els arquitectes, i un parell de famílies de les que sols s’intueixen els volums, dibuixades en una ficció virtual que les representa al costat d’un cotxe, accedint a l’edifici il·luminat d’un mode radiant. Sols una nena japonesa saltirona en malles de ballet de la mà d’una nena pèl-roja. És l’únic rostre japonès que apareix en tot el fulletó. Fins i tot la venedora del catàleg és occidental, i atén amb un somriure des del *kauntâ* una clienta que s’intueix japonesa. L’entorn *yôshiki*, els noms *yôshiki*, fins i tot en els espais més *washiki* com l’habitació japonesa, conformen aquest *Sankutasu raifu sutairu* d’una Tachikawa que mira cap al futur.

El desmantellament de la base militar deixà al descobert una superfície de gairebé 600 hectàrees sense urbanitzar. Requisades per l'administració nord-americana, havien estat un aeroport militar de l'armada japonesa durant la guerra. L'actual parc té una extensió de 180 hectàrees de les quals gairebé tres quartes parts es tanquen dins del perímetre del seu paisatge. La resta roman com extensió preservada per a l'evacuació de la població en cas de terratrèmol, catàstrofe o desastre natural. És aquesta una àrea dotada d'un aeroport, serveis mèdics i instal·lacions de refugi en cas d'emergència. El parc ocupa el que era la part oest de l'antiga base. Inaugurat el 1983 en els actes de commemoració dels 50 anys de regnat de l'emperador Shôwa, Hirohito, constitueix el·lípticament l'única referència al passat en un municipi obsedit per a projectar-se en el futur.

El parc és en contínua transformació. Els dibuixos infantils d'esquirols, marietes, conillets i ocells sobre els plafons de metall blanc de les obres ens donen la benvinguda. Després d'abonar els 400 ¥ de l'entrada a les màquines expenedores, les hostesses reben els visitants amb una reverència. És finals de tardor i és el millor moment per a veure en la seva màxima expressió l'esclat del roig dels aurons. Hamachan m'explica que és l'estació de les fulles vermelles, del *momiji* (紅葉). La sorra del terra, la gespa, és plena a vessar de fulles vermelles i grogues que cauen dels arbres formant una densa catifa que ens embuata les passes, donant la sensació que es flota al caminar. El parc és ple de famílies, parelles i grups d'amics que han vingut a gaudir del dissabte. Llegir un llibre, practicar esports, fer bicicleta, jugar a rugby, o senzillament passejar i fer fotos del paisatge. Un pare, ajupit al terra, fotografia als seus dos fills sobre les fulles. Les famílies han sortit a veure l'espectacle de tons i colors de la tardor i es fan fotos. Un altre captura una branca amb la càmera del mòbil.

Avancem per una avinguda amb arbres als costats. Sobre nostre, les branques tanquen el cel en una volta natural. Un estany presideix el passeig de l'entrada. L'aigua brolla d'una font sobre la que uns nens de bronze deixen anar una munió de coloms a l'aire. Al costat, la silueta de l'arxipèlag japonès es retalla entre els quatre punts cardinals en un mosaic al mig d'un pont. A sota, l'aigua de pluja travessa un petit canal construït abans de la guerra. L'estàtua amb els nens, el planisferi del Japó, el canal anterior a la base militar. Tot plegat sembla integrar una complexa al·legoria dels 50

anys de l'era Shôwa amb la pau com a únic motiu exhibit. Sota els nostres peus, soterrat en un canal residual, es fa present el deliberat oblit de la guerra, però sols perceptible pel lleuger so de l'aigua, com un record neurotitzat, el fluït involuntari del qual no és possible deturar.

La demolició de totes les instal·lacions de la base nord-americana i l'edificació d'un parc que en la celebració de la pau es consagra a la memòria d'una era travessada per la guerra, fan del parc, com de la nova Tachikawa, un paisatge travessat d'intencionalitats polítiques, un display representacional polièdric i complex de la Tachikawa que escapa del passat i es projecta envers el futur. La no conservació de cap resta que recordi el passat més recent, ens mena a la conciliació problemàtica de la societat japonesa d'avui amb la seva història més propera. Em comentaven en una conversa la paradoxal relació dels japonesos amb la història recent, palesa en l'articulació d'imatges ultra-futuristes que projecten un futur tecnològic en les comunicacions fonamentat en la completa amnèsia del passat. Des de la ciutat tecnològica i futurista d'Odaiba, en la que podem admirar les habilitats del robot ASIMO al museu de la ciència i la tecnologia, fins al tren bala, passant per la nova campanya dels ferrocarrils nacionals "Ambitious Japan!" i l'Exposició Universal d'Aichi (2005), centrada en l'ecologia i la sostenibilitat. Tot plegat ens mena a una projecció contínua dels japonesos en un futur de pau, tecnològic i verd, en el que l'única referència històrica se situa en un passat estereotípic de llars de fusta, *kimonos* de seda, *sakura* i flors de foc que travessen el cel estelat de les nits d'estiu. Les responsabilitats de la guerra, els projectes imperials i de colonització a Corea, a Manxúria, a Taiwan, són assumptes que ressonen en les relacions interasiàtiques contemporànies com episodis històrics no afrontats que retornen contínuament, mode recurrent. El museu memorial d'Hiroshima mostra aquesta difícil relació amb el passat en una narració expositiva que s'endega a l'inici de la guerra amb Estats Units, situant el conflicte com un esdeveniment sostingut en un "no-temps" que n'esborra el context de la interpretació històrica.

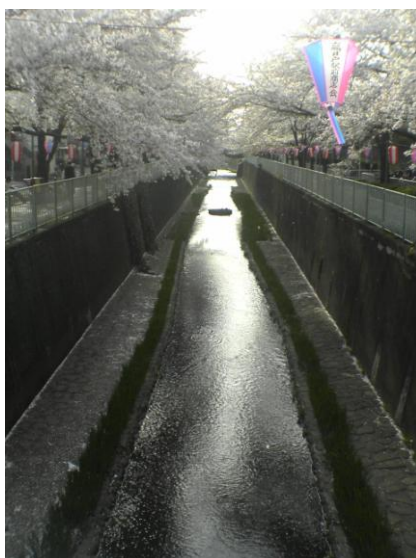
Començo a entendre la fascinació d'en Hama-chan per les runes. Com al costat del meu dormitori, fent-me parar en sec la bicicleta per fotografiar els fonaments d'una casa demolida. "La runes ens parlen de la vida. És el temps, els records d'algú, aturats. Hi veig tanta bellesa" em diu. Avancem cap al llac central mentre grups de famílies i amics caminen en sentit contrari, entre els pins i els avets, després d'haver passat el dia plegats,

menjant un *o'bentô* sota els arbres. Grups de nois de l'institut amb xandall que han estat jugant a beisbol i rugby, pares en *kajuaru wea* i gorra de beisbol portant cotxets infantils, jubilades amb visera de plàstic opac pel sol de tardor. Al llac uns bots blancs i grocs naveguen entre els joncs portant parelles de nuvis i famílies. No és l'espectacle del *sakura* pel *hanami* (花見) però és igualment un paisatge familiar.

Per primavera, els amics, els companys de feina, les famílies, es reuneixen varis dies sota els cireres florits. La diada del *hanami* és la de màxima afluència als parcs de tot Japó. Les emissores de radio, la televisió, els diaris, els anuncis als comerços, els productes especialment concebuts per a aquesta època, des de les *poteto chippusu* (ポテトチップス *potato chips*) amb gust a “flor de cirer” fins als refrescos o els menús especials amb branca de *sakura*, han estat preparant l'expectació. El dia de l'esclat de les flors, la gent ocupa els parcs amb lones de plàstic blau sobre les que seuen descalços i en clivelles, amb els amics, amb la família, mentre les flors blanques cauen sobre els seus caps, esmunyint-se sobre el menjar i les begudes. És el *hanami*, el dia d'anar a “mirar la flors”, de sortir el migdia de la feina i anar amb la resta de companys a menjar l'*o'bentô* al lloc que un dels empleats guarda zelosament des de primera hora del matí. Maletins, mocassins, *burakku sùtsu*, *nekutai* es relaxen tot bevent cervesa i menjant *nigiri*, *sushi*, *nabe ryôri*. Al vespre es repeteix la celebració, potser a una altra banda, en l'intent de veure la floració més espectacular proporcional a la voracitat que suscita un espectacle efímer, que mai sembla haver-se vist del tot, impossible de retenir-se a la mirada, que es fon amb la mateixa fragilitat que es desfan les seves flors blanques.

Les senyores d'edat provecta, vestides amb *kimono*, s'apropen delicadament una branca de *sakura* als seus rostres i l'acaronen amb la galta, somrient mentre una altra els hi pren una fotografia, com si estiguessin posant per a la portada d'un CD d'*enka*, la balada melòdica japonesa. Representen des del vestit fins l'expressió, passant pel maquillatge i els moviments, amb la cadència de les seves veus i l'escenari de la imatge, l'essència de la “feminitat japonesa”. Aquella que ploren les cantants d'aquest gènere musical en una expressió folklòrica de la cultura popular que als joves troben tan rància com per cantar-la fent broma al *karaoke*. Pel *sakura*, el dia gran del *hanabi*, contemplant el paisatge del canal al costat del parc de Kichijoji, la Haruna em diu al fil del meu comentari: “També per a mi, això és molt japonès”. La frase de la Haruna

desvetlla una dimensió de teatralitat, de representació, que em fa pensar en entorns urbanitzats, de punta apunta del l'arxipèlag, en els que no s'ha passat per alt plantar arbres de *sakura* als marges dels indrets més paisatgístics conformant entorns japonesos escenaris que parlin del Japó als propis japonesos, que els ensenyin com és el seu país, la seva cultura feta expressió natural, un cop l'any, en un esclat incontestable. "Hem equivocat la forma de ser japonesos", em comenta en un sentit essencial el Sr. Tanaka, explicant-me que amb la modernització i el desig d'emular les nacions occidentals, el Japó ha perdut la seva essència, la vida tranquil·la i harmoniosa d'abans que ara sols torna unes poques vegades l'any, en aquests esdeveniments.





El cap de setmana és familiar i pels amics. Dissabte i diumenge els parcs estan plens a vessar, com els trens que hi porten, i de no matinar resulta impossible trobar-hi un lloc per ínfim que sigui. *Kimono*, *yukata*, roba esportiva, conformen el paisatge humà sota els arbres. Al parc de Kichijoji, un dels més apreciats aquestes dates, s'hi organitzen activitats de “cultura tradicional”, representacions de teatre *nô*, escenes de *kabuki*, actes de les marionetes del *bunraku* (文楽), mentre es reparteix *o'cha* gratuït, s'encenen els fanalets de paper i els patinets en forma de signe travessen el llac cobert per petits pètals blancs. També hi ha danses “tradicionals”, referides com *odori* (踊) i no pas *dansu* (ダンス) com en el *sôsharu dansu* (ソーシャルダンス *social dancing*) que desperta passions en altres àmbits. Per tot arreu, la gent pren fotos, capta imatges, amb el mòbil, amb la càmera, d'amics, de parents, de les flors, dels arbres, del menjar, en un intent que sembla desesperat per retenir aquell moment. Després les compartiran amb els amics, les enviaran per *e-mail*, n'emmarcaran alguna a casa i seguiran esperant un any més. Sols pel *hanabi* (花火 lit. “flors de foc”), la pólvora mistificada en els focs d'artifici de l'estiu, repetiran l'operació de presa de l'espai, de parcs i esplanades, si cal, fins i tot, passant-hi la nit anterior per tenir el millor lloc. A la tardor, la contemplació de les fulles groguenques, del roig dels aurons, no és comparable a la brillantor i l'exposició festiva del *sakura* de la primavera, però la seva caiguda de tons càlids enllaça encara més amb la representació nostàlgica de la pròpia cultura, tan propera a l'imaginari japonès.

Al Shôwa Kinen Kôen un trenet blau recorre els carrers del parc mentre els nens juguen a pilota i criden als gronxadors de bambú. Els pares fan fotos, divertits, dels petits caminant fent tentines i aixecant-se del terra plens de fulles. Al llac, botes i patinets es posen en filera organitzat el replegament com petits utilitaris aquàtics. Un camí poc

transitat condueix al *kodomo no mori* (こどものもり “Bosc dels nens”). Uns bancs de pedra recoberts d’un mosaic en trencadís serpentegen com a l’esplanada del Parc Güell de Barcelona. No és pas una coincidència, són sols l’entrada al “Bosc dels nens”, concebut com un paisatge lunar amb obres d’estil gaudinià. Les lletres en *hiragana* del mosaic modernista, fetes en trencadís de colors, escriuen al terra de l’entrada el nom del bosc. La dolçor i la innocència de la infància s’expressa així en les formes arrodonides del *hiragana*. Les amalgames de pedres dels bancs obren petits forats, com grutes. Un brollador pels nens i el pilar d’un rellotge que marca dos quarts de quatre ens condueix a les escales del turó de la lluna. La plaça del meteorit envolta en una espiral de terra un pou enclotat al sòl. Al seu costat, un *doragon* (ドラゴン *dragon*) amb la boca oberta amaga a la seva panxa una piscina de sorra pels jocs infantils. Dins de la gruta del *waku waku dômu* (ワクワクドーム “*dome* del batec del cor”) les parets es recobreixen de mosaic blanc i trencadís de colors, fent flors i dibuixos noucentistes. Les columnes blanques que la sostenen formen una estructura òssia de referències orgànics, com el Parc Güell de *Paruke Esupânya* (パルケエスパーニャ *Parque España*), a Shima (Mie).

Parque España (*Shima Supein mura*, 志摩スペイン村) és un parc temàtic dedicat a “Espanya” que es troba situat a prop de la ciutat de Nagoya. Allà podem entrar per la portalada del Mercat de la Boqueria de Barcelona, sortir per la Plaza Mayor de Madrid, amb la Cibeles al mig, pujar a les muntanyes rocalloses del *Gran Montserrat*, o a la muntanya russa *Pyrenees*, després passejar per un típic poble andalús, i fer-nos una fotografia al peu del monument a Colom de Barcelona, al costat del seu vaixell pirata.



Des de l'arribada tot ens parla del lloc que ens disposem a visitar. A l'autobús que ens condueix de la estació de tren, remodelada com un palau castellà, a l'entrada del parc, una gravació explica al so d'una guitarra espanyola i unes castanyoles que ens apropem al lloc on *Don Kihôte* i *Sancho Pansa* (ドンキホーテとサンチョパンサ), dos gossets de peluix disfressats de cuiners, “hidalgos” i “chulapos”, viuen amb la gateta *Darushinea* (ダルシネア) en una ciutat que sembla construïda per Gaudí amb gran varietat de restaurants deliciosos i espectacles de *furamenko* (フラメンコ).

Al Shôwa Kinen Kôen de Tachikawa, al costat del *kodomo no mori*, s'alça la tanca de fusta que envolta el perímetre del *nihon teien* (日本庭園, “jardí japonès”). Tal com el seu nom expressa es tracta d'un jardí “japonès” que res te a veure amb l'*ea gâden* del fulletó de la T-1 *manshon* que es construeixen a pocs quilòmetres d'allà. La informació del parc explica que és un espai únic i singular en el que gaudir dels canvis de llum durant el dia, tant com del pas de les estacions en el paisatge, d'una simple flor o de la bellesa i rusticitat d'un jardí de pedra, tot passejant amb la família o participant en les activitats de “cultura japonesa” que s'hi organitzen. Ha estat concebut per a reunir els elements més característics del paisatgisme tradicional en un mateix espai que permeti apreciar-ne la seva bellesa. Al jardí una casa d'estil “tradicional” japonès, la “caseta dels aurons alegres” *kanfûtei* (歡楓亭), els pavellons de la “caseta vora l'estany” *seichi-ken* (清池軒), un llac envoltat d'arbres i un rierol, i al seu costat, el petit jardí de *bonsais*. La casa s'ha construït seguint l'estil *sukiya dukuri* (数寄屋造り), en fusta de xiprer a la manera tradicional, encaixant les fustes sens emprar claus, i coure a la teulada. Al sud s'hi aixeca el *seichin-ken*, amb el pont en ziga-zaga que creua l'aigua del llac, d'un verd intens. A l'altra banda, a mode de teló de fons, s'alça un turó artificial en el que s'ha anat amb cura de plantar sols arbres autòctons, pins, roures blancs i cirerers. És un lloc per a gaudir de la fresca de les nits d'estiu al costat del pou. Del turonet cau una cascada d'aigua per un camí de roques coronat per un petit pavelló des del que contemplar el paisatge.

Se'ns explica que a diferència d'altres jardins japonesos, aquí el paisatge no es veu alterat per edificis alts ni gratacels que l'obstrueixin. Es pot experimentar així l'autèntica bellesa d'un jardí japonès a cel obert, com si ens trobéssim al bell mig del bosc, entre les muntanyes, i un petit rierol fluís cap el llac. Al costat de la casa

de fusta un jonc de bambú degota sobre unes lloses de pedra rodona, el paisatge és “supremament japonès” i penso en la Haruna dient “també per a mi, això és molt japonès”. Un indret en el que des de la tanca de fusta i les parets de bambú, fins als edificis tradicionals tot s’integra en el que es relata com un microcosmos harmònic concebut per a sostraure de l’activitat de la vida quotidiana. La “japonesitat” del lloc es transmet des dels mateixos mots que integren l’explicació, en una escriptura formal, articulada en veus *kango* i *wago* que s’escriuen en *kanji* i *hiragana*, en la que el *katakana* és completament absent. Contrasta fortament la “japonesitat” del seu discurs, sadoll de “tradicció” i “autenticitat” pels quatre costats, amb el *katakana* i l’ús de l’anglès en el fulletó del T-1 *manshon*.

El recorregut pel display representacional de la casa tradicional japonesa, del pavelló del llac on experimentar una “autèntica cerimònia de té”, del jardí de *bonsais*, i la pràctica del *ikebana*, és relatat en discursos que encaixen les idees d’harmonia, equilibri, simplicitat i rusticitat (*wabi-sabi*, 侘寂), tranquil·litat i serenor, la nostàlgia del *mono no aware* (もののあわれ), tots els llocs comuns de l’imaginari tradicional sobre la cultura japonesa. És aquesta una narració solemne que s’escriu en *kanji* i *hiragana* epitomitzant la rotunditat i transcendència de la seva natura japonesa per contraposició amb la natura forana, tan “anhelada” com “abjectada”, tan desitjada com exclosa, del *katakana*. Si la Tachikawa del futur s’escriu en *katakana* i *anglès*, la idea de tradició s’escriu en *kanji* i *hiragana*, com una entitat suprahistòrica, imprecisa més enllà d’un escenari imaginari, que afecta el real des dels menús d’un restaurant fins als objectes de consum d’uns grans magatzems i els articles de temporada que el servei postal promociona cada estació, tot passant pels arbres que s’ha decidit plantar en un parc municipal per a ser apreciats un capvespre de tardor.

A la *kanfûtei*, en el *genkan*, el llindar que marca els límits de l’*uchi* i el *soto*, es deixen les sabates i s’accedeix a l’interior en mitjons sobre el terra de fusta. Des del *hiroma* (広間 “salo”) conformat en la superfície d’onze *tatami*, podem apreciar un vista encara millor del llac, asseguts al terra, davant per davant de les portes corredisses obertes de bat a bat. A l’interior de la casa cada dia se celebra en varis torns la *chakai* (茶会 “cerimònia del té”), com a manifestació més representativa de la cultura tradicional japonesa. Les mestres de la cerimònia preparen la mescla de *maccha* (抹茶

“té verd”) amb els *chaki* (茶器 “estrís per a la cerimònia del té”), la *chagama* (茶釜 “pot de ferro per fer bullir l’aigua”) i porten en *kaku bon* el dolç *wagashi* que l’acompanya, un *chagashi* (茶菓子). Sols cal donar la volta a la *chawan* (茶碗), mostrant al davant el seu gravat, i degustar-lo a poc a poc, assaborint-lo lentament, sense remoure’l. Per primavera, el jardí s’omple de flors de *sakura*, i es descobreixen els cirers que tot just ara romanen dormits.

Al costat del jardí japonès s’ha construït un petit jardí de *bonsais* (盆栽苑) imprescindible en la representació de la “cultura tradicional japonesa” i dels que l’emperador a qui es consagra el parc n’era entusiasta. El fulletó subtítula en naturalistes lletres de color verd un orgullós: “El nostre primer jardí nacional de bonsais” (我が国初の国営盆栽苑). Inaugurat el dia de la cultura (*bunka no hi*, 文化の日, 3 de novembre) de l’any 16 de Heisei (2004), el jardí exhibeix la primera mostra permanent de *bonsais* procedents de tot el país, en un conjunt que varia en funció de cada estació. La informació del parc ens introdueix en “l’art mil·lenari dels bonsais”, un element de la cultura tradicional que “conreen els japoneses amb el seu dolç amor per la natura”. Les obres d’aquest “art viu” (*ikita geijutsu* 生きた芸術) no finalitzen mai perquè es realitzen en el “gaudi de veure créixer els arbres”.

És l’*ikebana* (生け花) l’altre art natural japonès reconegut com a valor pregó de la cultura tradicional. La natura simbolitzada en una única flor, el bambú com a expressió de la integritat, del que no es doblega, el pi de la longevitat, de les coses que romanen i la bona sort. Les diverses escoles d’*ikebana* han deixat un llegat històric de criteris estètics que conformen línies d’un ritme harmoniós, proporcions, colors i materials, en composicions que evocuen el pas del temps, de les estacions, a través de “l’elegància de les branques i les flors” que aquí es refereixen com *hana* (花), escrit en *kanji* o en *hiragana*. Com la Sra. Miyamoto cap del taller d’*ikebana* de l’associació de veïns del barri on resideixo em diu d’un mode força histriònic “Ehhh?” *Furawâ dewa arimasen, hana desu!* (フラワーではありません、花です!“Res de *furawâ*, *hana!*”).

L’*ikebana* es representa gairebé com una vivència transcendent que es transmet familiarment i en escoles de cultura japonesa, a través de la figura del *iemoto* (家元). Aquest “gran mestre” o “fundador”, representant residual de la institució de l’*ie* abans

esmentada, certifica amb el seu prestigi els coneixements d'uns deixebles disposats, en els més alts graus socials i econòmics, a desembutxacar grans sumes de diners per aconseguir-ho. És aquesta una indústria popular de l'intangibles, de la cultura més essencial i absoluta, que fa de la idea de la *nihon no bunka* (日本の文化 “cultura japonesa”) una noció transcendent que tenyeix d'autenticitat tot allò que adjectiva. És a través de descripcions com la que ens ofereix el parc a la guia, de programes d'escoles d'arts tradicionals en *bonsais*, *ikebana*, *kimono* i danses tradicionals, de classes de *shodô* (書道 “cal·ligrafia tradicional”), dels programes de viatges i gastronòmics que es repeteixen a la televisió japonesa, de menús *washoku* i *hambâgâ* a l'*orientaru teisuto*, que es reproduïxen els llocs comuns que integren la idea essencial del que és la “cultura i la tradició japoneses”.

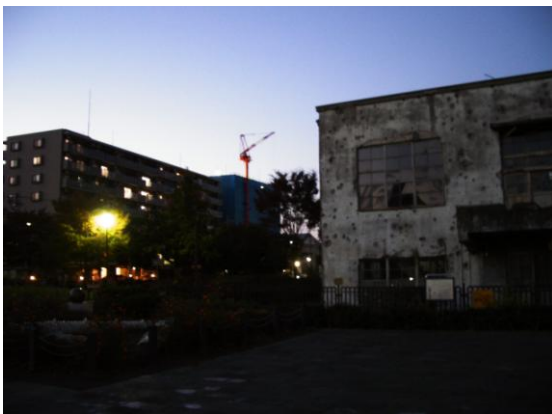
El parc tanca mentre per megafonia ens agraeixen la visita i ens conviden a dirigir-nos cap a la sortida. Avancem pel carrer desert, en silenci. Al fons, a través de la reixa metàl·lica que envolta el parc, es veuen els llums vermells del radar de l'aeroport, donant voltes al mig de la gran esplanada d'emergència. Dalt la reixa, el filferro d'espines esgarrapa un cel travessat per núvols roses. Cau la tarda i dins d'uns minuts serà negra nit. Som els únics al carrer. Ja han plegat els obrers de Tokyo Gas, amb els seus uniformes blaus i cascs, que a l'entrar assenyalaven el camí. El terra romanen els dibuixos de guix del traçat de les instal·lacions, tendals de llum, *hyaku en shoppu* (100 円ショップ), *konbinis* AM-PM, Lawson's Station, una benzinera, el rètol lluminós de la *gurando ôpun* d'una botiga de *shûzu* (*shoes*) per a *menzu* (*men's*) i *redî* (*lady's*), el monorail travessant la ciutat, noves *manshon* a mig edificar...



Hama-chan recorda el Tachikawa de la seva infància, una ciutat emergida entre les runes d'una base on els nens jugaven a fet i amagar. Una superfície enorme d'edificis fantasmes, plena de racons en els que es podien inventar mil històries, mil ficcions com

les que ara representen els mots en *katakana*. El silenci sols es trenca pels records d'en Hama-chan, “el 3, el 5, el 7”, números d'edificis que ja no hi són, de cases que han estat demolides i de runes que sols romanen a la seva memòria. “Hi havia molts edificis abandonats arreu de la ciutat, inclús al costat de l'estació central, eren com illes mortes que anaven quedant entre les que creixien les cases, com els matolls. Fins i tot quinze anys després de la seva demolició no puc evitar sentir-ne l'existència”.

Hama-chan pot ser un home afectat per les lletres, literari en les seves poques paraules, però certer. Es recorda anant en bicicleta entre les runes, per una passarel·la de llistons de fusta grisa que encara serpenteja per sobre d'un rierol, en una petita placeta. Uns bancs als marges, uns arbres, unes flors carbasses, unes turbines recorden que allò algun dia va tenir un sentit, envolten l'última resta en un jardinet precari, retolat amb un plafó explicatiu. “Això és l'únic que queda, penso que era alguna cosa per l'electricitat, la caseta d'un transformador. És anterior a la base, de l'antic aeroport militar, japonès. Aquí venia amb els meus pares els diumenges al matí, jugava amb els meus germans, saltant entre les runes. Quans records...”.



Al costat, s'aixequen els edificis residencials de les *manshon*, les grues i les bastides de les noves edificacions sortejant els pilars del monorail. La via travessa sospesa en l'aire el paisatge i s'estableix un tens contrast entre la llum i el blanc intens de les noves instal·lacions i el gris trencat de les parets foradades de les runes. Des de l'andana del monorail Hama-chan mira el paisatge. L'elevació de l'estació permet contemplar-lo amb certa distància, a cel obert. “M'agrada la vista, allà encara no hi ha massa edificis, queda molt d'espai i puc reconèixer alguna cosa, la vista és molt...” i deixa suspena la frase, sense acabar-la. Dins del vagó, una dolça veu femenina

anuncia amablement les estacions. Un traçat de color *appuru gurîn* (アップルグリーン *apple green*) unifica tot el recorregut d'un territori comunicat per un transport tan modern com deficitari. La voluntat política de vertebrar de bell nou la ciutat ha implicat uns costos elevadíssims i un alt nivell d'endeutament municipal. S'ha connectat així una topografia traçada en dependències governamentals, feta amb esquadra i cartabó sobre el que s'ha considerat un territori sense urbanitzar, sense vida ni història anterior a aquesta Tachikawa del futur que ara s'inaugura amb pólvora de rei.

És aquesta una nova ciutat seduïda pel *purojekuto* (プロジェクト *project*) d'auto-representar-se com la *torio shifî* (トリオ・シティー *trio city*): *karuchâ* (カルチャー *culture*), *neichâ* (ネイチャー *nature*), *fyûchâ* (フューチャー *future*). A través de la finestreta, Hama-chan recorre amb el ulls un paisatge de taulades i casetes unifamiliars, *tawâ* de noves *manshon* a mig edificar, la cimentera, aparcaments de cotxes, locals de Pachinko, hotels capsula, una orografia travessada per torres d'alta tensió, tendals elèctrics i antenes de telefonia mòbil. M'ensenya un cementiri que ha quedat absorbit per l'estació, a tocar d'un dels pilars del monorail. Petits túmuls de marbre gris s'arreglaren en una quadrícula lineal. Sense dir res, m'assenyala el Fujisan sobreixint entre els núvols al fons de la planura. El cel s'encapota de malva i cobalt, comença a ploure. Hama-chan mira per la finestra i penso que els seus records s'esmunyen entre la pluja com les gotes que travessen el vidre.



A prop de l'estació del ferrocarril, se celebra la *gurando ôpun* d'un restaurant de cert luxe situat a la nova avinguda de les botigues, al costat del *shinema shifî* (シネマシテイ *cinema city*). El lloc s'anomena *Mother's Oriental* (マザーズ・オリエンタル) i aspira a convertir-se en un referent de moda a la ciutat. A banda i banda de l'*entoransu*

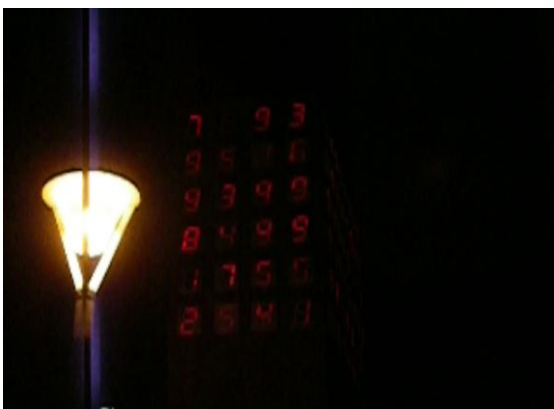
s'arregleren els *sutando furawâ arenji* enviats per proveïdors i amics amb grans cartells plens de bons disigs pel negoci que comença. Sobre les estovalles blanques, jocs de plats, copes i coberts esperen a ser requerits. Sis empleats, impecablement vestits en *fômaru wea* reben als visitants mentre els hi lliuren una copa de xampany. Tothom hi està convidat. A l'interior, el local és ple de gent. La música jazz, interpretada per un quartet situat a un escenari entarimat al segon pis, recorre el local ressonant a les parets estucades en crema i els sostres recoberts de tela negra de la que pengen làmpades de disseny, de vidre i coure. Hama-chan fa broma "retorn a Tachikawa, amb *Moon River* de fons!" i dedica un gest de gratitud als presents que passa desapercebut pel soroll i la multitud.

Sobre la taula principal, un gran mirall reflecteix els moviments de visitants i curiosos. Els assistents han vingut vestits per l'ocasió, bosses Louis Vuitton, ulles de Chanel, vestits i americanes. La majoria s'aposta davant de la taula, fent guàrdia a que arribin noves safates amb *sarada, sando, sushi, sutoroberi to banana no mûsu* (ストロベリーとバナナのムース *strawberry & banana mousse*). D'altres, més discrets, conversen animadament a les tauletes laterals o evolucionen pel local aferrats a una copa, tot sorteiant la gent. La llum és baixa i l'ambient càlid. A la sala interior, les parets estan cobertes per grans llibreries de fusta amb els prestatges il·luminats. A les lleixes es disposen alguns volums, revistes de tendències i discos de jazz, a mode de decoració. La llum que s'esmuny per les pantalles de les làmpades es fon amb el daurat de la barra, reflectint els convidats més distingits que seuen als sofàs. Una munió de cambrers vestits de blanc s'afanyen darrera la barra, obrint-se pas entre els convidats, amb safates, plats, copes i ampolles de vi. D'altres, amb armilla i corbata negra revisen que tot flueixi. Hi ha molt de soroll, l'ambient és carregat, a la barra es preparen combinats mentre a la *kicchin* tot és dedicació i la gent felicita al personal. Tothom assenteix del nivell de l'establiment. Al carrer es conforma l'atmosfera de jocs de llum, sintonies i electricitat de la nit, *Big Camera* (ビックカメラ), *Lotteria* (ロッテリア), *KFC*, *Lumine* (ルミネ), *Takashimaya* (タカシマヤ[高島屋])...

El *fyûchâ* dels nous edificis, la *neichâ* del gran parc i la *karuchâ* del municipi integren el discurs representacional d'aquesta nova *shitû* que es monumentalitza a marxes forçades. En l'empresa de dotar-se de referents comuns que substitueixin els records del passat més recent, el projecte Faret Tachikawa (ファーレ立川) dissemina

109 obres d'art pels carrers de la ciutat. El nombre no és aleatori. Es tracta d'un joc de paraules en el que 10 es llegeix com *too*, 十, i 9 com *kyû*, 九. És un artifici conegut per tots, i explotat comercialment pels centres comercials 109, pertanyents també a la corporació empresarial propietària dels grans magatzems Tokyu. A cada indret decidit com emblemàtic s'ha plantat una obra que el singularitzi, en un recorregut que refereix quelcom tan aliè a la història urbana del lloc com el popular joc que el formula.

Al costat de l'estació central, davant de l'hotel Palace es troba l'obra de escultor Miyajima Tatsuo titulada *Luna*. És tracta d'una instal·lació de mitjans dels noranta. Un enorme monòlit de formigó de tres pisos d'alçada mesura el temps en 144 comptadors digitals que avancen a ritmes diferents. Alguns varien ràpidament en l'escala de l'1 al 9, d'altres molt lentament, n'hi ha que semblen aturats. El ritme és percep com atzarós, però respon a una experiència precisa. Uns comptadors se sincronitzen amb els segons, d'altres amb les hores. Pel seu autor, aquestes mesures temporals inconnexes al·legoritzen la fractura entre el temps estandarditzat, com a constant abstracta que existeix més enllà de l'experiència humana, i la seva vivència psicològica. És per això que Miyajima refusa incloure el 0, inexistent en el temps psíquic, en l'experiència temporal d'aquells que participen en la instal·lació. L'obra reflecteix, com un mirall, la diversitat de temps personals que s'esdevenen simultàniament, en sintonia amb la captura de l'experiència temporal interna d'aquells que la contemplen. Com la lluna, que li dóna nom, reflecteix la llum del Sol projectant la seva ombra sobre la superfície de la terra, l'obra ha de veure's de nit, en una experiència reflexiva sobre el pas dels temps i el solc entre el temps matemàtic i el temps vivencial.



Per a Hama-chan l'obra ens parla de la memòria i l'oblit inexorable que l'assetja amb el pas del temps. Tal com en aquesta instal·lació els diferents cronometratges

refereixen la pluralitat de l'experiència temporal, l'oblit es fa de cadències discontinues, de records que marxen i d'altres que creient-se oblidats retornen. Hama-chan em refereix una instal·lació posterior del mateix artista. En aquella obra, anomenada *Mega Death*, una sèrie de comptadors disposats en filera al llarg d'un pany de paret marquen un compte enrere a diversos temps. Amb el seu descomptar Miyajima ens confronta amb la mort. Hama-chan veu en aquella obra un gir més negre de la reflexió sobre el temps que ens planteja a *Luna*. Si la ironia és la diferència entre l'expectativa i la realitat, *Luna* ens aboca a una reflexió tan irònica com horroritzada en torn l'oblit sobre el que s'aixeca la nova Tachikawa. “Tot això canvia contínuament, em poso trist de veure-ho, ja no reconec la meva *furusato* (故郷 “terra natal”). Ara hauré de dir-li *mai hômu taun* (マイホームタウン *my home town*)”, em diu amb un somriure travessat per la melangia. A prop, una façana principal exhibeix un cartell enorme en el que s'escriu: “Tachikawa, chikara mochi !?” (“Tachikawa és poderosa!?”) en una afirmació punyent engendrada en un dubte tan desassossegant com la seva manca de resposta.



5.2.4. A mode de conclusió

No existeix hiat entre l'exotització de l'Altre i l'essencialització d'un mateix. Una estratègia comuna opera en ambdues: l'estereotipat d'una diferència, atribuïda o arrogada, en la representació de la identitat cultural. És aquest un procés d'alienació i estranyament, de “katakanització”, a través del marcatge i la caracterització d'entitats lingüístiques concretes. És a dir, de paraules, conceptes i expressions que nomenen experiències socials noves i ressemantitzen d'altres ja conegudes, que emfasitzen

voluntats i vetllen motivacions, que possibiliten ambigüitats i configuren contextos d'interacció social. D'aquest mode, el *katakana* representa la diferència cultural en l'experiència quotidiana a través d'una mirada allunyada i distant.

Mai hômu taun, shitî , entoransu, raisu, chikin, miruku, furawâ, etc., són nocions que conformades en el joc representacional amb les seves contraparts autòctones evidencien el lloc simbòlic que es reserva a la idea de l'Altre en la construcció identitària. Simètricament, *Orientalu teisuto, Japanîzu rûmu, Nippon* són nocions que evidencien dinàmiques d'anada i tornada, que assumeixen la mirada de l'Altre en aquest mateix procés. L'exotització de l'Altre, l'autoexotització del propi, s'impliquen així a igual nivell en la construcció cultural de la identitat a través de la relació simbòlica amb un referent extern, un Altre significatiu des del que referenciar la pròpia identitat.

5.2.4.1. Transvaloració especular, transvaloració escòpica

És en aquesta dimensió on resideix la significació principal del *katakana*, com a tècnica de representació cultural que fa de l'Altre punt de referència en l'escriptura del propi. El mecanisme a través del qual opera és en cert sentit similar a l'exposat per Tzvetan Todorov (1986) en el concepte de *transvaloració*, com a “vuelta sobre sí mismo de la mirada previamente informada por el contacto con el otro” (T. Todorov, 1988: 23). Una mirada crítica, fundada en el coneixement de l'aliè que pren consciència de la pròpia particularitat descobrint en ella una expressió universal. Comporta per tant el desenvolupament de la sensibilitat del revisitar la pròpia cultura des d'una perspectiva externa, sacsejant la seva consideració exclusiva mitjançant una mirada relativista. Com assenyala M. J. Buxó (1994)

“Ciertamente, con este ejercicio se presupone que la sensibilidad se incrementa en cuanto que se puede apreciar con nuevos ojos lo habitual y sabido de la propia cultura, adquiriendo ésta una dimensión menos externa y más íntima. Es decir, en lugar de sentirse cogido por la cultura, y ser un reflejo de sus significados explícitos e implícitos, se puede desarrollar una reflexividad a través de la cual no miramos tanto las cosas y las acciones, sino que miramos nuestra forma de considerar lo que hacemos y actuamos [...] Así, la sensibilidad por transvaloración contribuye a ampliar la perspectiva de considerar las cosas y las acciones

como realidades exclusivas y particulares en la dirección de abrirlas a un valor o sentido más universal e irónico”

M.J. Buxó (1994a: 256)

Ara bé, mentre la *transvaloració* constitueix un valor que emana del creuament de cultures i implica una mirada crítica cap a la pròpia particularitat, el cas que ens ocupa permet desenvolupar un nou prisma en el qual el particular esdevé essencialitzat d'una manera peculiar, en la reificació etnocèntrica de la seva diferència. A partir de les tesis de Jacques Lacan (1964) podem caracteritzar aquest procés d'una manera més precisa en la duplicitat de la *transvaloració especular* (com la mirada cap a si mateix conformada en l'exterioritat de la pròpia imatge) i *escòpica* (com la contemplació de l'espectacle de la pròpia representació). És a dir, l'allunyament de mirada del “veure's” i el “veure's vist”, del “contempler-se” i del “ser contemplat”. Una mirada, per tant, mediatitzada per la representació de la pròpia singularitat, que pren el lloc de l'Altre en el plaent exercici de l'autocontemplació.

És en el doble procés del “ser vist” i del “veure's” on Lacan (1964) situa la presa de consciència del propi cos i la il·lusió d'integritat, en una mirada inscrita en el camp imaginari de l'*escòpic*. Per a aquest autor la construcció del “jo” succeeix en virtut d'un acte psíquic essencial: la identificació alienant amb una imatge externa, la captura -captivada- del cos per la seva imatge en el registre Imaginari. En la descripció del cèlebre *estadi del mirall*, Lacan estableix en la mirada la clau de volta de la formació de l'“ego” en la relació especular que s'esdevé entre un nen i la seva imatge reflectida a les pupil·les de la mare o en un mirall. La identitat psíquica resulta així construïda en una alienació visual, la identificació del nen amb la seva imatge, sobre la qual s'edificarà el “jo”. Un “jo” imaginari, *imago* d'unitat, que oculta l'escissió d'un ésser fragmentari, iníntegre i paradoxal.

“En el campo de lo escópico, todo se articula entre dos términos que funcionan de manera antinómica –del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y yo, no obstante, las veo. Hay que entender en este sentido las palabras remachadas en el Evangelio –*Tienen ojos para no ver. ¿Para no ver qué? –que las cosas los miran, precisamente*”

J. Lacan (2001: 116)

D'aquesta manera, la pròpia realitat resulta traçada en un ressò, en el captivador reflex de la seva projecció externa, alienada i alienant, que oculta la complexitat identitària sota una imatge ideal, transsumpte de si mateixa. És aquesta una imatge reificadora i essencial, conformada en l'espectacle de la seva representació en un sentit proper a l'exposat per Guy Debord (1967) en el seu anàlisi de la substitució, del "segrest", del "món sensible" per la il·lusió de la representació:

"El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por la imágenes [...] La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuando más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes [...] El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad"

G. Debord (2002: 38, 49, 50)

L'anàlisi de la publicitat de l'*Exotic Japan Summer Festival 2006* em permetrà il·lustrar aquesta qüestió a mode cloenda. L'escriptura en *katakana* de les paraules *ekizochikku* (エキゾチック) i *Japan* (ジャパン), "nativització" de les veus angleses *exotic* i *Japan*, representa especular i escòpicament la imatge d'un Japó que no és l'"imperial" *Nippon*, ni el "neutralitzat" *Nihon* (日本), sinó un *Japan* "katakanitzat" en la seva representació exoticista i estrangera. En un sentit similar Marilyn Ivy (1995) ha analitzat la campanya publicitària de la companyia nacional de ferrocarrils del 1984. L'escriptura en *katakana* d'aquest mateix missatge construeix el Japó com una realitat aliena, una destinació turística que visitar a l'estranger. Una estampa estereotípica forjada en l'imaginari occidental de l'exòtic i reproduïda en anuncis i guies turístiques que prometen un viatge nostàlgic al país de les "geishes", el "sakura" i el "Fujiyama", un fictici *tableau vivant* entre la "tradició" i la "modernitat".



エキゾチック・ジャパン, *Exotic Japan Summer Festival 2006*

El festival *Eki Japa* (エキジャパ), en l'expressió *wasei eigo*, se celebra a finals d'estiu a Hashima, una localitat de la prefectura de Gifu interessada en un reclam davant el turisme de *ryokan* (旅館), *onsen* (温泉), temples i *matsuri* (祭) capitalitzat per la ciutat de Takayama i els llogarrets rurals de Shirakawa, declarats el 1995 Patrimoni Mundial de la Humanitat. Entre les seves activitats, els tallers de “cultura tradicional japonesa” (dansa, música, cal·ligrafia, ceràmica, artesanía en fusta i metall) es combinen amb els procedents d'altres “tradicions culturals” (“flamenc espanyol”, “menjar nepalès”, etc.) en un mercat d'activitats i productes pel que podem passejar mentre comprem artesanía local. El programa d'actes proporciona l'exotisme promès en una publicitat que ens exhorta a “jugar a *Nippon!*, ballar a *Nippon!*”³⁷⁵.

Davant el terme anglès *Japan*, l'escriptura en *katakana* de la noció de *Nippon*, intensifica la imatge d'un Japó tradicional en estreta correspondència amb la sobreimpressió gràfica, a mode de segell, de la frase en color vermell: *man'in gorei* (満員御礼, “agraïment pel ple total”). Aquesta fórmula, escrita en cal·ligrafia semicursiva (*gyōsho*, 行書), refereix al tradicionalisme d'espectacles com el *sumō*. D'aquesta manera, la imatge estereotípica del Japó tradicional es realitza i completa en la representació exoticista d'un *Nippon* tan “katakanitzat” com el propi *Japan*. És aquesta una representació coincident amb l'escriptura d'*Orientalu* o *Japanizu* abans esmentades.

Resulta també significativa la presència de veus angleses. Tractant-se d'un petit festival destinat al turisme domèstic en el qual la informació en anglès resulta inexistent,

³⁷⁵ *Nippon de asobe! Nippon de odore!* (ニッポンで遊べ! ニッポンで踊れ!).

el seu ús esdevé emblemàtic com a expressió simbòlica de la dimensió global atribuïda a aquesta llengua. És aquesta una pràctica cada dia més estesa en la publicació de productes i serveis a la societat japonesa. Si el *katakana* expressa paradigmàticament el discurs de la *kokusaika* (国際化 la “internacionalització” de la societat) articulat des de mitjans de la dècada dels vuitanta a l'emparedament d'un nacionalisme japonès seduït per la idea de pensar-se en clau de diversitat³⁷⁶, l'ús de l'anglès aprofundeix i consolida la representació del Japó com una societat internacionalitzada, inscrita en l'escenari mundial de la globalització³⁷⁷.

Ara bé, l'ús de l'anglès i del *katakana* en la representació de la “tradició japonesa” refereix una ambivalència que expressa tant el desig d'integrar alguna cosa com de mantenir-ho a ratlla. La inquietud de formar part, de ser acceptat, i alhora, d'afirmar la pròpia diferència. L'escriptura en *katakana* del lèxic autòcton remet així a la representació del Japó en un escenari mundial inscrit en una dinàmica anglosaxona de la globalització. Un escenari en el qual el *katakana-go* es revela com una tècnica d'adaptació cultural incapaç d'absorbir i metabolitzar la totalitat d'un sistema que s'expressa en anglès. L'“anglesització” de la llengua i la societat japoneses corre paral·lela a la “katakanització” de la cultura, a l'anhel d'articular una veu singular en l'univers de la globalització.

El *katakana* se'ns revela així com una tècnica de representació no ja de l'Altre, sinó d'un mateix, com una escriptura amb capacitat per a parlar-nos de les pròpies accions i significats culturals, una escriptura de la pròpia diferència articulada en la representació imaginària de la identitat. És en aquest sentit que resulta significatiu el seu ús no només en l'escriptura del *gairaigo* sinó també i d'una manera principal -és a dir, tan marginal com l'anterior- en l'escriptura del *kokugo*, del *kango* i el *wago*.

5.2.4.2. Condició de possibilitat, condició de necessitat

És amb aquesta ambigüitat amb la que ens confronta el *katakana*, com expressió incerta i elusiva, que encobreix significats i es mou en l'opacitat de l'inintel·ligible, en la tensió d'allò insinuat, del que sols adquireix sentit en la inestabilitat d'un entramat de

³⁷⁶ Veure Y. Sugimoto (2006).

³⁷⁷ Veure J.S. Eades; T. Gill; H. Befu (2000); A.D. King (1997).

referències i usos contextuals. És a dir, l'escriptura d'una diferència inefable realitzada sols en l'exercici de fer present alguna cosa sense acabar de presentar-la mai, com “*representació* d'una absència” (J. Goody, 1997) que materialitza un lliscament, una paradoxa cognitiva: quant més “japonitza” més s'allunya del “japonès”; quant més aliena més s'aproxima al “propi”. Altrament dit, quan més “nativitza” una veu estrangera³⁷⁸, més la singularitza en l'escriptura; quant més camufla un terme, més certerament en comunica el sentit; quant més exotitza el “Japó”, més s'apropa a la seva representació “autèntica”.

Una escriptura, que tant reifica com burla i confon “el propi” i “l'aliè”, que dilueix els limitis entre “l'un” i “l'altre” en la *carnavalitització* de l'experiència -en el sentit bakhtinià- que transgredeix seguretats i subverteix conviccions sobre “el japonès” i “el no-japonès”, “el cert” i “l'impostat”, “el segur” i “l'amenaçador”, “el pur” i “el contaminant”, semblant el dubte i l'ansietat sobre unes nocions la certesa de les quals no aconsegueix sobrepassar els límits del sentit atribuït a la seva representació.

Aquesta ansietat te molt a veure amb el “repte de les coses aberrants” de què parlà Foucault (1966) a propòsit de la referència de Borges a certa enciclopèdia xinesa. La confrontació amb aquell llistat exòtic evidenciava la incongruència de l'ordre propi, l'absurd de tota classificació, una de sola entre moltes de possibles, una simple opció. Aquí resideix l'inquietant de les coses, en la possibilitat que es puguin ordenar d'una altra manera, sense per això estar “desordenades”, fent-se agregacions “contra-natura”, escindint el que positivament estimem igual. L'alteració en l'ordre del “propi” i “l'aliè” revela així fins a quin punt totes les categories són arbitràries i conjeturals, investint el seu sentit i mostrant que l'impossible no és el seu veïnatge sinó el lloc mateix on podrien ser veïnes, la possibilitat de pensar-les juntes.

En aquest sentit, el *katakana* és significativament l'escriptura de l'expressió *wasei eigo* i de l'estètica *wayô secchû*, del que tant pot ser vist com composició creativa o confusió de gests, com síntesi o amalgama. És a dir, com la síntesi

³⁷⁸ Adaptant-la fonètica i gràficament al *nihongo* en la transformació de les veus *gaikokugo* (“veus estrangeres”) a *gairaigo* (“estrangerisme”).

innovadora del *re-made* (J.J. Tobin, 1992)³⁷⁹, la re-elaboració inaudita d'entitats “alienes” que *re-fa* “l'occidental” i *re-forma* “el japonès” en la seva *re-producció*, i.e., en la seva “producció novedora” (D. Sperber, 1993), o com l'eclecticisme del pastitx, la imitació de “la paròdia buida”, “d'una mímica, d'una ganyota” (F. Jameson, 1984)³⁸⁰

Conformada així entre la rèplica i la replicació de l'Altre, el *katakana* s'assembla a aquell artefacte que en paraules de Bhabha “emergeix entre la mimesis i el mimetisme una *escriptura*, un mode de representació que marginalitza la monumentalitat de la història, es burla directament del poder com a model, aquest poder que suposadament la fa imitable”³⁸¹. Ho veiem en l'obliquïtat de l'eufemisme, en l'emfatització del particular, en l'expressió alienada i estranya de tot allò que escapa a la classificació, a la demarcació fixa. Una escriptura que exhibeix i oculta, que afirma i nega, que sotmet i emancipa, que refereix a la precarietat des de la qual es construeix la identitat com a allò que mai no es completa, una expressió cursiva³⁸², un gerundi, la fragilitat d’“un punt de *sutura*”, d’“una adhesió temporal a les posicions subjectives que ens construeixen en les pràctiques discursives” (S. Hall, 1996: 20).

Les implicacions representacionals del *katakana* esdevenen així ontològiques en un intercanvi lingüístic inscrit en contínues relacions de poder simbòlic, social, cultural i històricament situades (P. Bourdieu, 1991). L'anàlisi de la seva pràctica social implica per tant aprofundir en el terreny de la vaguetat, en l'ambigüïtat cultural que integra la construcció identitària, en un procés atributiu de negociacions i ressignificacions mútues. Algunes de les estratègies a través de les que opera el *katakana* no són desconegudes a d'altres llengües i sistemes d'escriptura, però l'especificitat del seu encaix en l'articulació social ens permet revelar d'una manera significativa tendències culturals que expressen a l'hora dimensions profundes en la

³⁷⁹ El que D.E. Westney (1984) anomena el *re-shaping*, l'emulació que implica una innovació.

³⁸⁰ Imitació no exempta d'una dimensió irònic-satírica, tal com ens recorda L. Miller (1998): “Wasei eigo is the language of Japanese with a sense of humour, as seen in the constructions *paipu katto* ‘pipe cut’ for vasectomy, *bâjin rôdo* ‘virgin road’, a term for the main aisle of church during a wedding, *sukin redii* ‘skin lady’ for housewives who sell condoms door-to-door, and *faundêshon jiwa* ‘foundation wrinkle’, a term created by young women to refer to someone with so much pancake makeup on that it cracks” L. Miller (1998: 131)

³⁸¹ H.K. Bhabha (2002: 114).

³⁸² Com en la seva aplicació més elemental, en l'emfatització de paraules i expressions.

construcció de la identitat cultural. La seva singularitat rau doncs en testimoniar l'especificitat d'una pràctica que incorpora tant con manté al marge.

Un exemple final em permetrà il·lustrar aquesta qüestió. En una de les entrevistes, la Sumiko em va fer notar que els sons de l'*hiragana* i el *katakana* eren una mica diferents. Els de l'*hiragana* una mica més suaus, assenyalava, que els del *katakana*, més marcats i abruptes. Aquesta era la seva clara percepció en considerar la síl·laba “ra” (ラ/ら) en la paraula *rajio* (ラジオ, en *katakana*, com anglicisme de *radio*) i *rakugo* (らくご, en *hiragana*, com veu japonesa³⁸³). L’“aspre” de l'estrangerisme i la “dolçor” del japonès referien així a un joc gairebé sinestèsic entre veu i lletra, en el qual el semàntic i el sintàctic es reforçaven a mode de pleonasme, intensificant-se l'un a l'altre. Després de pronunciar diverses vegades aquestes paraules les diferències es van començar a esvaïr i va sorgir el dubte.

Entre *hiragana* i *katakana* els sons són idèntics, l'isomorfisme fonètic és total, ambdues escriptures tan sols es distingeixen per les diferents aplicacions conferides al seu ús. Un ús l'aprenentatge del qual s'incorpora a l'escola primària mitjançant jocs i exercicis amb cubs de fusta i targetes amb lletres, deures i exàmens a través dels quals s'aprèn que *aisu kurîmu* (アイスクリーム *ice cream*) s'escriu en *katakana*, mentre que *ame* (“pluja”) ha de ser escrit en *hiragana* (あめ) i més endavant en *kanji* (雨). És a dir, s'incorporen les regles ortogràfiques de la correcta escriptura de “el japonès” i “l'estranger”. Aquesta prescripció sociolingüística és poderosa i profunda, tant com l'abisme intercultural que salva: la idea de l'Altre, l'experiència sensorial i intel·lectual de la seva diferència absoluta, es conforma en la seva representació cultural.

En darrer terme, el *katakana* constitueix així una escriptura que transacciona entre “l'un” i “l'altre”, que confon, repta i esperona, interpel·lant, escatant, desconcertant sobre què és “el propi” i què és “l'aliè”. Una escriptura que ens parla de com es representa la diferència i reconeix la semblança, de la voluntat de fer de l'Altre condició de possibilitat i condició de necessitat per pensar “el propi”. Una escriptura, en definitiva, des de llur estranyament es delibera, conforma i representa la pròpia identitat.

³⁸³ *Rakugo* (落語, “monòleg còmic japonès”).

**SISENA PART
BIBLIOGRAFIA**

- ANDERSON, B. (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 1991.
- AOKI, T. (2006) [1990] “El caràcter d’*El crisantem i l’espasa*” a B. Guarné (coord.) “*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- AOKI, H. (1983) *Kodansha Encyclopedia of Japan* (Vol. 4). Tokyo: Kodansha.
- APPADURAI, A. (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2005.
- APPADURAI, A. (ed.) (1986) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge; New York : Cambridge University Press.
- ARAI, H. (新井白石) (1882) *Seiyô kibun* (西洋紀聞) [Mitsukuri, S. (箕作 秋坪); Ôtsuki, F. (大槻 文彦)] Tokyo: Hakusekisha.
- ASTON, W.G. [trad.] (1896) *Nihongi. Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D.697*. Rutland; Vermont; Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1993.
- AUGÉ, M. (1992) *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- AUGÉ, M. (1997) *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris: Payot et Rivages.
- AUGÉ, M. (2000) *Fictions fin de siècle suivi de Que se passe-t-il? 29 février, 31 mars, 30 avril 2000*. Paris: Fayard.
- BACHNIK, J.M. (1992) “*Kejime: Defining a shifting self in multiple organizational modes*” a N.R. Rosenberger (ed.) *Japanese Sense of Self*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- BACHNIK, J.M.; QUINN, C.J. (eds.) (1994) *Situated Meaning. Inside and Outside in Japanese Self, Society and Language*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- BACKUS, R.L. (1983) *Kodansha Encyclopedia of Japan* (Vol.4). Tokyo: Kodansha.
- BAKHTIN, M. (1994) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas.
- BARTHES, R. (1970) *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.
- BARTHES, R. (1999) *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- BASTIDE, R. (1970) *Le prochain et le lointain*. Paris: Editions Cujas.
- BAUDRILLARD, J. (1966) *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI, 1970.
- BAUDRILLARD, J. (1981) *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- BAUMAN, Z. (1991) “Modernidad y ambivalencia” a J. Beriain (comp.) *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona: Antropos, 1996.
- BEFU, H. (1971) *Japan. An Anthropological Introduction*. London: Chandel Publishing Co.
- BEFU, H. (1984) “Civilization and Culture: Japan in Search of Identity” a T. Umesao; H. Befu; J. Kreiner (eds.) *Japanese Civilization in the Modern World. Life and Society*. “*Senri Ethnological Studies*”, nº 16, National Museum of Ethnology, Osaka.
- BEFU, H. (2001) *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of “Nihonjinron”*. Melbourne: Trans Pacific Press.

- BEFU, H. (2006) “Aspectes de la identitat nacional japonesa” a B. Guarné (coord.) *“Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó”*. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- BEFU, H. (ed.) (1993) *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California.
- BEFU, H.; KREINER, J. (eds.) (1991) *Otherness of Japan: Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries*. Munich: Deutsches Institut für Japanstudien.
- BEFU, H.; GUICHARD-ANGUIS, S. (eds.) (2001) *Globalizing Japan. Ethnography of the Japanese presence in Asia, Europe, and America*. London; New York: Routledge.
- BEN-ARI, E.; MOERAN, B.; VALENTINE, J. (eds.) (1990) *Unwrapping Japan: Society and Culture in Anthropological Perspective*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- BENEDICT, R. (1946) *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Boston: Houghton Mifflin. [*El crisantemo y la espada*. Madrid. Alianza, 2003]
- BERQUE, A. (1976) *Le Japon. Gestion de l’espace et changement social*. Paris: Flammarion.
- BESTARD, J. (1998) *Parentesco y modernidad*. Barcelona: Paidós.
- BESTARD, J.; CONTRERAS, J. (1987) *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos*. Barcelona: Barcanova.
- BHABHA, H.K. (1983) “The Other Question: the Stereotype and Colonial Discourse” a L. Evans; S. Hall (ed.) *Visual Culture: the Reader*. London: SAGE-The Open University, 1999.
- BHABHA, H.K. (1984) “Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse” a *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1995. [*El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002]
- BOSCARO, A. et al. (eds.) (1990-91) *Rethinking Japan*. New York: St. Martin’s Press.
- BOURDIEU, P. (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge, Mass.: Harvard University P.
- BOWRING, R.; KORNICKI, P. (eds.) (1993) *The Cambridge Encyclopedia of Japan*. New York: Cambridge University Press.
- BUCKLEY, S. (ed.) (2002) *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture* London; New York: Routledge.
- BUNKACHÔ (文化庁) (2003, 2004, 2005) *Kokugo ni kan suru seron chousa* (国語に関する世論調査), Tokyo.
- BURGUESS, C. (2004) “Maintaining Identities. Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan”. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*. April, 2004.
- BURKE, P. (1986) *El renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza, 1993.
- BURKE, P. (2000) *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BURUMA, I. (1984) *A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture*. London: Cape.
- BURUMA, I. (2003) *Inventing Japan: 1853-1964*. London: Weidenfeld & Nicolson.

- BURUMA, I.; MARGALIT, A. (2004) *Occidentalism. The West in the Eyes of Its Enemies*. New York: Penguin Press.
- BUXÓ, M.J. (1994a) “Sensibilidad Antropológica en la reflexión transcultural. Esencias, problemas y estéticas” a J.A. Fernández de Rota (coord.) *Las diferentes caras de España*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- BUXÓ, M.J. (1994b). “La confusión de los discursos: voces etnográficas y escrituras étnicas” a R. Sanmartín (coord.) *Antropología sin fronteras*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- BUXÓ, M.J. (1995a) “Violencia y estética en la cultura chicana” a *Actes du VI Congrès Européen sur les Cultures d’Amérique Latine aux États-Unis. Confrontations et Métissages*. Bodeaux: Maison des Pays Ibériques.
- BUXÓ, M.J. (1995b) “El imaginario étnico en Cataluña” a *Antropológica* (18).
- BUXÓ, M.J. (1999) “...que mil palabras” a M.J. Buxó; J.M. de Miguel (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- CALVO, L. (ed.) (1998) *Perspectivas en Antropología Visual. “Revista de Dialectología y Tradiciones Populares”*. Tomo LIII, Cuaderno II. Madrid: CSIC-Instituto de Filología.
- CARRIER, J.G. (ed.) (1995) *Occidentalism. Images of the West*. New York: Oxford University Press.
- CARROLL, T. (2001) *Language Planning and Language Change in Japan*. Richmond: Curzon.
- CERTEAU, M. de (1980) *L’invention du quotidien, I: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- CHAMBERLAIN, B.H. (1890) *Things Japanese. Being Notes on Various Subjects Connected with Japan*. London: John Murray; Yokohama: Kelly & Walsh; Tokyo, 1905.
- CHAMBERLAIN, B.H. (1899) *A Practical Introduction to the Study of Japanese Writing*. London: Sampson Low, Marston, & Co., Ltd; Yokohama, Shanghai, Hong Kong, Singapore: Kelly & Walsh, Ltd.
- CHAMBERLAIN, B.H. [trad.] (1882) *The Kojiki. Records of Ancient Matters*. Rutland; Vermont; Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1993.
- CHIBBETT, D. (1977) *History of Japanese Printing and Book Illustration*. Tokyo: Kodansha.
- CLIFFORD, J. (1988) “On Orientalism”. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CORDIER, H. (1894) *Notice sur le Japon*. Paris: H.Lamirault et Cie.
- COULMAS, F. (1989) *The Writing Systems of the World*. Oxford: Blackwell.
- CRANSTON, E.A. a D.M. Brown (ed.) *The Cambridge History of Japan, Vol.I Ancient Japan*. Cambridge, Cambridgeshire; New York: Cambridge University Press, 1993.
- CRAWCOUR, E.S. (1965) *An Introduction to Kanbun*. Ann Arbor, Mich.: Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- CREIGHTON, M.R. (1991) “Maintaining Cultural Boundaries in Retailing. How Japanese Department Stores Domesticates ‘Things Foreign’” a *Modern Asia Studies*, Vol. 25 (4), Oct. 1991.

- CREIGHTON, M.R. (1996) *Imaging the Other in Japanese Advertising Campaigns* a J.G. Carrier (ed.) *Occidentalism. Images of the West*. New York: Oxford University Press.
- DALE, P. (1986) *The Myth of Japanese Uniqueness*. Nissan Inst. for Japanese Studies; Routledge.
- DE VOS, George A.; WAGATSUMA, Hiroshi (eds.) (1966) *Japan's Invisible Race, Caste in Culture and Personality*. Berkeley: University of California Press.
- DE VOS, George A.; WETHERALL, William O.; STEARMAN, Kaye. (1983) *Japan's Minorities: Burakumin, Koreans, Ainu and Okinawans*. London: Minority Rights Group.
- DEBORD, G. (1967) *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.
- DENOON, D. et al. (eds.) (2001) *Multicultural Japan. Palaeolithic to Postmodern*. New York: Cambridge University Press.
- DERRIDA, J. (1967) *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI, 1978.
- DERRIDA, J. (1967) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DERRIDA, J. (1968) "La Différance". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- DOI, T. (1973) *Anatomy of Dependence*. Tokyo; New York: Kodansha International.
- DOI, T. (1985) *The Anatomy of Self: The Individual Versus Society*. Tokyo; New York: Kodansha International.
- DOUGLAS, M. (1966) *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- DOUGLAS, M (1970) *Símbolos Naturales*. Madrid: Alianza, 1978.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. (1979) *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London: Routledge, 1996.
- DURKHEIM, E. (1900-1901) "Sobre el totemismo" a M. Delgado; A. López Bargados (eds.) *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- DURKHEIM, E. (1915) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Shapire, 1968.
- DURKHEIM, E.; MAUSS, M. (1901-1902) "Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas" a M. Delgado; A. López Bargados (eds.) *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- EADES, J. S.; GILL, T.; BEFU, H. (eds.) (2000) *Globalization and Social Change in Contemporary Japan*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- FEATHERSTONE, M. (1991) *Cultura de consumo y postmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FINEGAN, E. (2003) "Linguistic prescription: Familiar practices and new perspectives" a *Annual Review of Applied Linguistics* (2003) n° 23, 213-224.
- FOUCAULT, M (1969) *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M (1975) *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M (1977) *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.
- FOUCAULT, M (1985) *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1991.

- FOUCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard. [*Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1974]
- FOUCAULT, M. (1999) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- FRÓIS, L. *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*. R. de la Fuente Ballesteros (ed.) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- FUNABIKI, T. (2006) “Raons històriques del *Nihonjinron*” a B. Guarné (coord.) “*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 2001
- GEERTZ, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- GEERTZ, C. (1988) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.
- GELB, I.J. (1952) *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza, 1982.
- GLUCK, C. (1985) *Japan’s Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- GOLDSTEIN-GIDONI, O. (1997) *Packaged Japaneseness: Weddings, Business, and Brides*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- GOLDSTEIN-GIDONI, O. (2001) “*The Making and Marking of the ‘Japanese’ and the ‘Western’ in Japanese Contemporary Material Culture*” a *Journal of Material culture*, Vol.6 (1), 2001.
- GOLDSTEIN-GIDONI, O.; DALIOT-BUL, M. (2002) “‘*Shall We Dansu?*’: Dancing with the ‘West’ in contemporary Japan” a *Japan Forum* 14 (1) 2002: 63-75.
- GOODY, J. (1977) *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal, 1985.
- GOODY, J. (1996) *The East in the West*. New York: Cambridge University Press.
- GOODY, J. (1996) *El hombre, la escritura y la muerte*. Barcelona. Península, 1998.
- GOODY, J. (1997) *Representations and Contradictions: Ambivalence, toward Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*. Oxford: Blackwell.
- GOODY, J.; WATT, I. (1963) “Las Consecuencias de la cultura escrita” a J. Goody (1968) (ed.) *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona. Gedisa, 1996.
- GOTTLIEB, N. (1995) *Kanji Politics. Language Policy and Japanese Script*. London; New York: KPI.
- GOTTLIEB, N. (2002) “*Language*” a S. Buckley (ed.) *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London; New York: Routledge.
- GOTTLIEB, N. (2005) *Language and Society in Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUARNÉ, B. (1997) “Comunicación visual a través de las imágenes” a A. Aguirre (ed.) *Cultura e identidad cultural. Introducción a la antropología*. Barcelona: Ediciones Bárdenas.

- GUARNÉ, B. (2004a) “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” a E. Ardèvol; N. Muntañola (eds.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC (Basat en GUARNÉ, B. ‘Mirades Intencionades’. *Imatge i Cultura*. UOC, 2000).
- GUARNÉ, B. (2004b) “La mirada fetichista: representación y alteridad en el imaginario occidental del africanismo” a E. Ardèvol; N. Muntañola (coords.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.
- GUARNÉ, B. (2005) “*La mirada escrita*. Imágenes de la alteridad en la representación japonesa” a E. Ardèvol; J. Grau Rebollo (coords.) *Antropología de los media. Actas del X Congreso de Antropología de la FAAEE*. Sevilla: Fundación El Monte; Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Asociación Andaluza de Antropología.
- GUARNÉ, B. (2006a) “Oralidad, escritura y tecnologías modernas de la comunicación” a A. Gil (coord.) *Tecnologías Sociales de la Comunicación*. Barcelona: UOC.
- GUARNÉ, B. (2006b) “Entre ‘lo propio’ y ‘lo ajeno’: *Wa-Yô*. Clasificación y mimetismo en la representación japonesa”. Cirlot, L.; Buxó, M.J.; Casanovas, A.; T. Estévez, A. (eds.). *Arte, arquitectura y sociedad digital*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GUARNÉ, B. (2006c) “Introducció” a B. Guarné (coord.) “*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- GUARNÉ, B. (2006d) “La escritura de la diferencia. Identidad y representación cultural en el *Katakana* japonés”. *Pensamiento, Ciencias de la Salud, Derecho y Antropología*. I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico (FEIAP). Granada: FEIAP; Universidad de Granada (en prensa)
- HAARMAN, H. (1989) *Symbolic Values of Foreign Language Use. From the Japanese Case to a General Sociolinguistic Perspective*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- HADAMITZKY, W.; SPAHN, M. (1981) *Kanji & Kana*. Rutland, Vermont, Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
- HALL, J.W. et al. (ed.) (1989-1999) *The Cambridge History of Japan* (6 Vol.). Cambridge, Cambridgeshire; New York: Cambridge University Press.
- HALL, S. (1992) “The West and the Rest: Discourse and Power” a S. Hall; B. Gieben (eds.) *Formations of Modernity*. Oxford: Polity Press & The Open University, 1995.
- HALL, S. (1996) “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?” a S. Hall; P. du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- HALL, S. (1997) *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE-The Open University.
- HANNAS, Wm.C. (1997) *Asia’s Orthographic Dilemma*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- HAROOTUNIAN, H.D. (1988) *Things Seen and Unseen: Discourse and Ideology in Tokugawa Nativism*. Chicago: University of Chicago Press.
- HAVELOCK, E.A. (1963) *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor, 1994.
- HAVELOCK, E.A. (1986) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.

- HENDRY, J. (1987) *Understanding Japanese Society*. London: Croom Helm.
- HENDRY, J. (1993) *Wrapping Culture: Politeness, Presentation, and Power in Japan and Other Societies*. Oxford: Clarendon Press.
- HENDRY, J. (1999) *An Anthropologist in Japan: Glimpses of Life in the Field*. London; New York: Routledge.
- HENDRY, J. (2000) *The Orient Strikes Back: A Global View of Cultural Display*. Oxford; New York: Berg.
- HENDRY, J. (ed.) (1986) *Interpreting Japanese Society: Anthropological Approaches*. Oxford: JASO.
- HENDRY, J.; WONG, H.W. (eds.). (2006) *Dismantling the East-West Dichotomy: Essays in Memory of Jan van Bremen*. London; New York: Routledge.
- HOGAN, J. (2003) "The Social Significance of English Usage in Japan" a *Japanese Studies*, Vol.23 (1).
- HOWLAND, D. (2002) *Translating the West: Language and Political Reason in Nineteenth-Century Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- IVY, M. (1995) *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- IWABUCHI, K (2002) *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- IWABUCHI, K. (1994) "Complicit Exoticism: Japan and its Other" a *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 8 (2), 1994.
- JAMESON, F. (1984) "De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia" a *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- JANSEN, M.B. (2000) *The Making of Modern Japan*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- JEAN, G. (1987) *La escritura, archivo de la memoria*. Madrid: Aguilar, 1989.
- JEREMY, M.; ROBINSON, M.E. (1989) *Ceremony and symbolism in the Japanese home*. Manchester: Manchester University Press.
- KATADA, Y. (片田康明) "Kôkoku de miru katakana-go ni tsuite" (広告で見るカタカナ語について) a *Tenri University Journal*, nº 208, Tenri, Nara, Febrer 2005.
- KAY, G. (1995) "English loanwords in Japanese" a *World Englishes*, Vol.14 (1) 1995.
- KEENE, D. (1969) *The Japanese Discovery of Europe 1720-1830*. Stanford: Stanford University.
- KEENE, D. (2002) *Emperor Of Japan: Meiji And His World, 1852-1912*. New York: Columbia University Press.
- KING, A.D. (ed.) (1997) *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KOKURITSU KOKUGO KENKYÛJO (国立国語研究所) (2003, 2004) *Gairaigo ni kan suru ishiki chousa* (外来語に関する意識調査), Tokyo.

- KOMAI, A.; ROHLICH, T.H. (1988) *An Introduction to Japanese Kanbun*. Nagoya: The University of Nagoya Press.
- KONISHI, J. (1991) *A History of Japanese Literature* (Vol.I, II, III). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- KORNICKI, P. (1998) *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Leiden: Brill.
- KOYASU, N. (2006) “Formació del concepte de ‘nació japonesa’” a B. Guarné (coord.) “*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- KRISTEVA, J. (1980) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LACAN, J. (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 2001.
- LEACH, E. (1976) *Culture and Communication. The Logic by Which Symbols Are Connected*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- LEBRA, T.S. (1976) *Japanese Patterns of Behavior*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- LEBRA, T.S. (2004) *The Japanese Self in Cultural Logic*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962) *La pensée sauvage*. Paris: Plon. [*El pensamiento salvaje*. México, D.F.: F.C.E, 1992]
- LÉVI-STRAUSS, C. (1965) *El totemismo en la actualidad*. México D.F.: F.C.E, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1985) *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós, 1986.
- LISÓN TOLOSANA, C. (2005) *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis, 1549-1592*. Madrid: Akal.
- LITTLEWOOD, I. (1996) *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. London: Secker & Warburg.
- LOVEDAY, L. (1996) *Language Contact in Japan. A Socio-linguistic History*. New York; Oxford: Clarendon Press.
- McCREARY, D.R. (1990) “Loan words in Japanese” a *Journal of Asia Pacific Communication* (Vol.1) nº 1, 1990.
- MacGREGOR, L. (2001) “The Role of English in Japanese Popular Culture” a *Lingua*, nº 12, Center for the Teaching of Foreign Languages in General Education, Sophia University.
- MacGREGOR, L. (2003) “The language of shop sings in Tokyo” a *English Today* 73, Vol. 19 (1) January 2003.
- MARTÍ, J. (1997) “Los burakumin en la sociedad japonesa” a *Revista Internacional de Sociología*, nº 16, 1997.
- MARTINEZ ROBLES, D. (2005) *L’escriptura xinesa*. Barcelona: UOC.
- MEECH-PEKARIK, J. (1986) *The World of the Meiji Print. Impressions of a New Civilization*. New York: Weatherhill.

- MILLER, L. (1998) "Wasei eigo: English 'loanwords' coined in Japan" a J.H. Hill; P.J. Mistry; L. Campbell (eds.) *The Life of Language. Papers in Linguistics in Honor of William Bright*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- MILLER, L. (2006) *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. Berkeley: University of California.
- MILLER, R.A. (1967) *The Japanese Language*. Chicago; London: The University of Chicago.
- MILLER, R.A. (1977) *The Japanese Language in Contemporary Japan. Some Sociolinguistic Observations*. Washington: American Institute for Public Policy Research.
- MILLER, R.A. (1982) *Japan's Modern Myth: The Language and Beyond*. New York; Tokyo: Weatherhill.
- MIYOSHI, M.; HAROOTUNIAN, H.D. (eds.) (1989) *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press.
- MOERAN, B. (1989) *Language and Popular Culture in Japan*. Manchester: Manchester University Press.
- MOERAN, B. (1996) *A Japanese Advertising Agency: An Anthropology of Media and Markets*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MOERAN, B.; SKOV, L. (1993) "Cinderella Christmas: Kitsch, Consumerism and Youth in Japan" a D. Miller (ed.) *Unwrapping Christmas*. Oxford: Clarendon Press.
- MORRIS-SUZUKI, T. (1998) *Re-inventing Japan: Time, Space, Nation*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe.
- MOUER, R.; SUGIMOTO, Y. (1986) *Images of Japanese Society: A Study in the Social Construction of Reality*. London; New York: KPI.
- NADER, L. (1989) "Orientalism, Occidentalism and the Control Women" a *Cultural Dynamics* 2 (3): 323-355.
- NAKANE, C. (1970) *The Japanese Society*. Berkeley: University of California Press.
- NEEDHAM, J. (1969) *Dentro de los cuatro mares: el diálogo entre Oriente y Occidente*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- NIHON KOKUGO DAJJITEN (日本国語大辞典) (2001), Tokyo: Shôgakukan (2^a ed).
- OGUMA, E. (2002) *A Genealogy of 'Japanese' Self-images*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- OGUMA, E. (2006) "Creació i reconstrucció del 'japonès'. Integració nacional i autoimatges dels 'japonesos' en el Japó modern" a B. Guarné (coord.) "*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- OHNUKI-TIERNEY, E. (1984) *Illness and Culture in Contemporary Japan. An Anthropological View*. Cambridge, Cambridgeshire; New York: Cambridge University Press.
- OHNUKI-TIERNEY, E. (1987) *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- OHNUKI-TIERNEY, E. (1993) *Rice as Self: Japanese Identities through Time*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- OHNUKI-TIERNEY, E. (1997) “McDonald’s in Japan: Changing Manners and Etiquette”. J. Watson (ed.) *Golden Arches East: McDonald’s in East Asia*. Stanford: Stanford University Press.
- OHNUKI-TIERNEY, E. (2002) *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago: University of Chicago Press.
- OKAMOTO, S. (岡本 佐智子) (2004) “*Gairaigo no juyô to kanri: gengo seisaku no shiten kara*” (外来語の受容と管理 : 言語政策の視点から) a *Journal of Hokkaido Bunkyo University*, n° 5, 2004.
- OLSON, D.R. (1994) *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 1998
- ONG, W.J. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, D.F: F.C.E., 1999.
- ORTIZ, R. (2000) *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense. [Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo. Buenos Aires: Interzona, 2003]
- ÔTSUKI, F. (大槻 文彦) (1884) *Gairai Gogen Kou* (外来語源考) a *Gakugei Shirin* (学芸志林), Tomo 14, 1884.
- POLLACK, D. (1986) *The Fracture of Meaning. Japan’s Synthesis of China from the Eight through the Eighteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- PRATT, M.L. (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge.
- ROBERTSON, J.E. (1991) *Native and Newcomer: Making and Remaking a Japanese City*. Berkeley: University of California Press.
- ROSENBERGER, N.R. (ed.) (1992) *Japanese Sense of Self*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- SAID, E.W. (1978) *Orientalism*. London; Henley: Routledge & KP, 1980. [*Orientalisme*. Vic: Eumo, 1991]
- SAKAI, N. (1988) “Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism”. *Translation and Subjectivity. On ‘Japan’ and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. [“La modernitat i la seva crítica: el problema de l’universalisme i el particularisme” a B. Guarné (coord.) “*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, n° 29, Desembre 2006.
- SAMPSON, G. (1985) *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford: Stanford University Press. [*Sistemas de escritura*. Barcelona: Gedisa, 1997]
- SATO HABEIN, Y. (1984) *The History of the Japanese Written Language*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- SEELEY, C. (1991) *A History of Writing in Japan*. Leiden; New York: E.J. Brill.
- SPERBER, D. (1993) “Interpreting and explaining cultural representations” a G. Pálsson (ed.) *Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse*. Oxford; Providence, RI: Berg.

- STANLAW, J. (1992) "For Beautiful Human Life': The use of English in Japan" a J.J. Tobin (ed.) *Re-Made in Japan. Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*. New Haven; London: Yale University Press.
- STANLAW, J. (2004) "Language and culture contact in the Japanese colour nomenclature system: From neon oranges to shocking pinks" a *Japanese English: Language and Culture Contact*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- SUGIMOTO, Y. (1997) *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003.
- SUGIMOTO, Y. (2006) "Conflicte paradigmàtic en el discurs sobre 'Japó'" a B. Guarné (coord.) "Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- SUGIMOTO, Y.; MOUER, R.E. (1989) *Constructs for Understanding Japan*. London; New York: KPI.
- SUZUKI, T. (1973) *Japanese and the Japanese. Words in Culture*. Tokyo; New York; San Francisco: Kodansha Int., 1978.
- SUZUKI, T. (1987) *Reflections on Japanese Language and Culture*. Tokyo: Keio University.
- TAKAHARA, K. (1991) "The Changing Language in a Changing Society" a A. Boscaro; F. Gatti; M. Raveri (eds.) *Rethinking Japan*, Vol. I. New York: St. Martin's Press.
- TAKASHI, K. (1992) "Language and desired identity in contemporary Japan" a *Journal of Asia Pacific Communication* (Vol.3), nº 1, 1992.
- TAKEUCHI, L. (1999) *The Structure and History of Japanese: From Yamatokotoba to Nihongo*. London; New York: Longman.
- TANAKA, S. (1993) *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*. Berkeley: University of California Press.
- TANAKA, S. (2006) "Els orientes i l'Orient" a B. Guarné (coord.) "Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.
- TOBIN, J.J. (ed.) (1992) *Re-Made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*. New Haven: Yale University Press.
- TODOROV, T. (1986) "El cruzamiento entre culturas" a T. Todorov et al. (1988) *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Júcar.
- TREAT, J.W. (ed.) (1996) *Contemporary Japan and Popular Culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- TURNER, B.S. (1994) *Orientalism, Postmodernism & Globalism*. London; New York: Routledge.
- TWINE, N. (1991) *Language and the Modern State. The Reform of Written Japanese*. London; New York: Routledge.
- UNGER, J.M. (1996) *Literacy and Script Reform in Occupation Japan: Reading Between the Lines*. New York: Oxford.

VALIGNANO, A. *Sumario de las cosas de Japón (1583) Adiciones del sumario de Japón (1592)* J.L. Álvarez-Taladriz (ed.) Tokyo: Sophia University, 1954.

VLASTOS, S. (ed.) (1998) *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.

WESTNEY, D.E. (1987) *Imitation and Innovation: The Transfer of Western Organizational Patterns to Meiji Japan*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

WIERZBICKA, A. (1991) "Japanese key words and core cultural values" a *Language in Society*, nº 20, 333-385.

YOSHINO, K. (1992) *Cultural Nationalism in Contemporary Japan: A Sociological Enquiry*. London; New York: Routledge.

YOSHINO, K. (2006) "Nihonjinron i nacionalisme: des de la perspectiva del mercat" a B. Guarné (coord.) "*Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó*". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, nº 29, Desembre 2006.

YOSHIOKA, H. (1995) "Samurai and self-colonization of Japan" a J. Nederveen Pieterse and B. Parekh. *The Decolonization of Imagination: Culture, Knowledge, and Power*. London: Zed Books.

ŽIŽEK, S. (1993) "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional" a F. Jameson; S. Žižek. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.