



El Colegio de México



ANÁLISIS DEL NARRADOR DE “EL BIOMBO DEL INFIERNO”
DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE, DE SU PAPEL EN LA HISTORIA
Y DE SU FORMA DE PRESENTAR LOS PERSONAJES

Tesis presentada por
MANUEL CISNEROS CASTRO
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África

2012

A quienes desde temprana edad
me dotaron del amor por la literatura,

A quienes han navegado, llorado, acariciado
algún bello texto conmigo,

A quienes, en cuerpo, en espíritu, a través del monitor,
han pasado noches escribiendo a mi lado,

A quienes comparten conmigo la literatura no convencional:
cine, cómics, animación, música, videojuegos,

A quienes, junto a mí, se han perdido en la jungla de las declinaciones,
han zozobrado en los mares de los ideogramas,

todos son parte de mí
esta tesis es parte de ustedes

Índice

Introducción	6
❖ Capitulado de la tesis	8
❖ Resumen de “El biombo del infierno”	9
❖ Los personajes de “El biombo del infierno”	12
I. Akutagawa Ryūnosuke [芥川龍之介]	16
1. Su vida y su obra	19
2. Discusiones y diferencias que Akutagawa tuvo con sus contemporáneos	27
2.1. Su relación con el naturalismo japonés	27
2.2. Su postura frente al proletariado japonés	32
2.3. Polémica con Tanizaki Jun'ichirō	35
II. Un marco teórico para la mejor lectura de “El biombo del infierno”	38
1. El concepto de infierno en el Japón	39
2. El infierno de “El biombo del infierno”	42
3. El infierno como símbolo	45

III. Análisis de “El biombo del infierno” de Akutagawa Ryūnosuke	48
1. El argumento	49
1.1. Comparación entre el texto original y el de Akutagawa	49
2. El nombre de Yoshihide	50
3. El narrador	52
3.1. Perspectiva del narrador	55
3.2. Filtros de la narración	57
3.2.1. Filtros involuntarios	58
3.2.2. Filtros voluntarios	61
4. Relación entre Yoshihide y el Señor Horikawa	63
4.1. Yoshihide, Horikawa y el infierno	64
5. Dualidad Yoshihide / Saruhide	66
Conclusiones	73
Anexo 1: “Ryoshū, pintor de imágenes budistas, se alegra al ver su casa en llamas”	76
Anexo 2: Selección de imágenes de rollos del infierno	77
Bibliografía	83

Introducción

La presente tesis es un estudio del cuento “El biombo del infierno” 「地獄変」 (1918) de Akutagawa Ryūnosuke [芥川龍之介] (1892-1927). Considerando que, precisamente por ser quien cuenta la historia, el narrador selecciona qué información le llega al lector, así como cuándo y cómo, realizo un análisis literario a partir de la siguiente pregunta: ¿Hacia dónde y con qué objetivos encamina el narrador la forma de presentar personajes y acontecimientos? Parto de la hipótesis de que la narración está construida de tal forma que, ante los ojos del lector, Yoshihide [良秀], el personaje principal, se transforma en bestia, al tiempo que un pequeño mono va adquiriendo características humanas hasta tomar su papel como persona. Para ello me valgo principalmente de la teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel.

“El biombo del infierno” es uno de los cuentos más celebrados de Akutagawa; fue uno de los varios éxitos de su juventud. Una de las razones por las que ésta es una de las obras importantes de su época es porque les dio motivos a sus contemporáneos para voltear la mirada a las historias contenidas en los clásicos que muchos intelectuales y académicos de su tiempo habían relegado en favor del estudio de la literatura importada de otros continentes. En los albores del siglo XX, mientras gran parte de la sociedad japonesa seguía con mucha atención lo que ocurría en Europa y en los Estados Unidos, y hacía lo posible por asemejarse a aquellas culturas, poca gente recordaba las colecciones de cuentos clásicos escritas en tiempos pasados. Me refiero a *Konjaku Monogatari* 『今昔物語集』 y *Uji Shūi Monogatari* 『宇治拾遺物語』, sobre las que ahondaré un poco en el primer capítulo.

Considero que un estudio de este cuento es pertinente porque, además del interés que ha despertado en el extranjero (como dejan de manifiesto las múltiples traducciones que de él se han realizado), desde poco tiempo después de su aparición ha sido utilizado en el seno de la sociedad japonesa para entender la misma cultura japonesa: es lectura obligatoria en la enseñanza media superior y ha sido objeto de múltiples análisis en los círculos académicos japoneses.

*

*

*

Antes de comenzar quisiera hacer algunas observaciones: Los nombres en japonés siguen la usanza de aquel país: primero se enuncia el apellido paterno, luego el nombre propio; la excepción la constituye Kazuya Sakai (quien nació en Argentina y siempre usó el orden inverso). Las transcripciones de caracteres japoneses a latinos están en el sistema Hepburn. Para agilizar la lectura del presente trabajo presento las citas y referencias en español; las respectivas traducciones del inglés, del japonés y del alemán son mías, a menos que se indique lo contrario. La versión de “El biombo del infierno” que cito en español es la traducción que realizó Kazuya Sakai de algunos relatos de Akutagawa Ryūnosuke, incluida en la colección intitulada *El biombo del infierno y otros cuentos* publicada por La Mandrágora, en Buenos Aires, en 1959.

*

*

*

❖ Capitulado de la tesis

El primer capítulo funge como un acercamiento a la vida, tiempo y obra del escritor japonés. Para un mejor análisis del cuento resulta fundamental tanto ubicar a Akutagawa Ryūnosuke en su contexto histórico, como conocer las influencias nacionales e internacionales que lo determinaron como persona y como escritor. Una parte de sus obras están ubicadas en un Japón antiguo (como es el caso del cuento que nos atañe), pero la forma de tratar los temas en ellas presentes es indisoluble del momento histórico en el que fueron escritas; no pudo haber sido así en otro momento: la suya es una estética de la pérdida, surgida de la sensación de desvinculación con el pasado japonés a partir de la sobresaturación de influencias europeas.

Akutagawa escribió “El biombo del infierno” para un público japonés, familiarizado con ideas e imágenes asociadas al infierno budista. El segundo capítulo es una aproximación al concepto del infierno en la tradición budista y a sus representaciones gráficas; a través de él pretendo enriquecer la lectura del cuento, presentando al lector hispanohablante datos que le ayuden a tener una comprensión más profunda del texto.

En el tercer capítulo propongo mi análisis formal de este cuento, también trato brevemente sobre los orígenes del cuento. Como mencioné líneas más arriba, en él analizo la forma que tiene el narrador de presentar a los personajes y los hechos en los que participan, así como la peculiar metamorfosis que sufren el protagonista y el mono que lleva su mismo nombre, donde tiene lugar un interesante caso de *Doppelgänger*.

Al final de esta tesis, en el anexo 1, incluyo una traducción al español del texto que inspiró a Akutagawa a escribir “El biombo del infierno”. Apuntando en esta misma dirección, con el objetivo de poner sobre la mesa todos los elementos relevantes para presentar mi propuesta de análisis, me parece pertinente incluir un resumen.

❖ Resumen de “El biombo del infierno”

Los acontecimientos tienen lugar en un pasado remoto; si bien no se menciona ninguna fecha a lo largo del cuento, hay elementos suficientes para deducir que ocurre durante la era Heian (794-1185). El narrador comienza la historia contando varias de las grandes virtudes del Señor Horikawa [堀川大殿], así como algunas de las desagradables características del pintor Yoshihide [良秀], el protagonista del cuento. Dice que debido a las características físicas y al modo de caminar de Yoshihide, todos los miembros de la corte lo llamaban a sus espaldas “Saruhide” [猿秀]¹. Inmediatamente después introduce a la joven hija de Yoshihide a través de una anécdota en la que presenta al áter ego del protagonista: un mono. Nos relata que muchos de los cortesanos le hacen la vida imposible al animal y lo nombran Yoshihide. Como la joven tomara al mono bajo su protección –con el argumento de que no soportaba que lo castigaran porque le parecía que castigaban a su padre (puesto que llevaba el nombre de Yoshihide)–, la chica llamó la atención del Señor Horikawa. En este respecto cabe mencionar que en repetidas ocasiones nos enteramos de que

¹ *Saru* significa “mono” en japonés, por lo que equivaldría a llamarlo “Monohide” en español.

mucha gente opinaba que el Señor Horikawa estaba enamorado de la chica, pero el narrador desdeña esto como meras habladurías.²

Poco después el soberano decidió llamar la hija del pintor para que sirviera en los círculos interiores del palacio, lo que condujo al paulatino deterioro de la relación entre el monarca y el artista. Cada vez que se presentaba la ocasión, Yoshihide solicitaba la devolución de su hija; sin embargo, la respuesta resultaba siempre negativa. Cuando la relación entre el pintor y el gobernante estaba en su punto más tenso, éste decidió encargarle a aquél pintar un biombo de tres paneles con motivos del infierno budista. El artista se dedicó afanosamente a elaborar el biombo durante los siguientes seis meses, encerrado en su estudio; absorbido por su trabajo, no dormía ni comía.

Durante este periodo ocurrieron varias cosas dignas de mención. Yoshihide le pidió un día a un asistente que estuviera presente mientras dormía. Dormido, el pintor balbuceó incoherencias que apuntan al terrible desenlace del cuento; parecía que algún demonio lo llamaba desde el infierno. Más tétricas aún fueron un par de ocasiones en las que sometió a dos de sus asistentes a diversos suplicios para que él pudiera realizar bocetos de almas sufriendo las penas infernales.

Entre tanto, la hija de Yoshihide se había vuelto más melancólica; según relata el narrador, se le veía triste todo el tiempo. Su cambio de ánimo coincidía con rumores acerca de un creciente interés del Señor Horikawa por la chica. Pero más importante

² En una interpretación interesante y poco ortodoxa del texto, Yamanaka afirma que, contrario a lo que comúnmente se piensa, no fue el Señor Horikawa quien había tratado de forzar a la chica en el capítulo 13º (pp. 55-56 de la traducción de Sakai), sino el mismo Yoshihide. A mí no me parece factible. Yamanaka, Masaki; “Jigokuhen’ shiron -- katarite no uragiri --” en *Ōkagakuendaigaku Jinbungakubu Kenkyūkiyō*, número 8, Nagoya, 20 de marzo de 2006, p 336. [山中正樹「地獄変」私論—〈語り〉の詐術／〈語り手〉の裏切り— 『桜花学園大学人文学部研究紀要』(2006・3・20)].

aún, coincidió también con un encuentro casual que el narrador tuvo con Mono Yoshihide, a media noche. El animal lo condujo a una habitación donde estaba la hija de Yoshihide con alguien; todo apunta a que ella se encontraba en ese lugar en contra de su voluntad, y a que, sin saberlo ni proponérselo, el narrador interrumpió ese episodio, entrar en la habitación, salvando así a la chica.

Poco tiempo después Yoshihide pidió una audiencia con el Señor Horikawa, en la que le comunicó que la obra del biombo del infierno estaba casi concluida, con excepción del motivo central. El artista le hizo saber al monarca que sólo era capaz de pintar lo que había visto con anterioridad. Le dijo que tenía la intención de representar en el centro de la pintura, en primer plano, un carruaje que desciende a los infiernos envuelto en llamas, en cuyo interior arde una joven dama. Por ello le solicitó al soberano que hiciera quemar un carruaje con una doncella dentro de él, para poder completar la obra con el realismo que ameritaba; como ése sería el motivo principal del panel central, era indispensable para terminar satisfactoriamente la obra que le había encargado. El Señor Horikawa aceptó con un entusiasmo que rayaba en la locura. Citó al pintor y a varios miembros de la corte en un palacio abandonado, en las afueras de la ciudad. En el patio había un carruaje con las cortinas corridas; luego de un discurso del monarca se abrieron un instante para revelar que la dama que sería quemada viva en su interior no era otra sino la hija de Yoshihide.³ Cuando los guardias le prendieron fuego al carruaje, Mono Yoshihide apareció para hacerle compañía a la

³ Por lo aquí expuesto me atrevo a afirmar que “El biombo del infierno” sigue la estructura clásica del cuento, que culmina con un final sorpresivo luego de haberse acumulado suspenso a lo largo de la trama. El mecanismo de sorpresa del argumento corresponde al que Alberto Paredes cataloga como el cumplimiento de la sorpresa, cuando el “cuento sorprende por el cumplimiento inexorable de aquello que el lector o el personaje suponían o hasta temían que sucediese.” Paredes, Alberto; *Las voces del relato*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, pp. 16-17.

chica en su terrible muerte; no obstante, Yoshihide, el padre de la chica, se quedó fascinado observando cómo las llamas abrasaban la madera de la carroza, el cabello y la piel de la muchacha.

Un mes después Yoshihide se presentó en el palacio para entregar la que fue conocida como su obra maestra. Era de una calidad tan impresionante que incluso sus enemigos la admiraban y elogiaban sin reservas. Al volver a su casa se colgó de una de las vigas del techo de su habitación.

❖ Los personajes de “El biombo del infierno”

Un personaje fundamental en la historia, indisociable de las opiniones que el lector se forma sobre el resto de los personajes y sobre los acontecimientos en los que todos ellos participan, es el sirviente anónimo del palacio que funge como narrador. Como veremos en el tercer capítulo, él tiene propósitos muy definidos al contar la historia de la forma en que lo hace. No obstante su peso en la percepción del cuento, él mismo no es más que un personaje secundario que aparece como testigo de algunos eventos (y como mero transmisor de otros, que le fueron relatados). Él participa activamente en una sola escena, en la que interactúa con la hija de Yoshihide y con el mono.

El protagonista del cuento es el pintor Yoshihide [良秀], quien –de acuerdo con el narrador– no gozaba de las simpatías de ningún miembro de la corte o del clero, a pesar de su gran talento artístico, debido a su comportamiento asocial: no tenía ningún respeto por los usos y costumbres de la sociedad, ni por ningún espacio o

símbolo religioso.⁴ La antipatía que generaba su persona era compartida por todas las clases sociales sin distinción, según nos refiere el narrador. Yoshihide encarna al artista que sacrifica todo por su arte.

El antagonista es el Señor Horikawa [堀川大殿], poderoso soberano de la era Heian (794-1185). Aunque el lector perspicaz puede fácilmente darse cuenta de que la realidad es muy diferente, el narrador nos cuenta que el Señor Horikawa era un hombre extraordinario, colmado de virtudes; que su interés en la hija de Yoshihide no tenía ningún tinte sexual, que sólo se preocupaba por su bienestar y porvenir, que por eso es que la había hecho ir a servir al palacio, y no por las razones que aducían las personas mal intencionadas. La terrible muerte a la que sometió a la muchacha habría sido un intento por castigar la soberbia de Yoshihide, dice el narrador, y no una venganza porque ella lo hubiera rechazado. Como mencioné arriba, ahondaré en los propósitos del narrador en el capítulo tercero.

La hija de Yoshihide, a quien nunca se le llama por su nombre en la historia, contaba con quince años de edad. De acuerdo con la presentación que de ella hace el narrador, la chica era todo lo opuesto a su padre: agradable, de buen trato y muy hermosa. Sin que ella hiciera nada por iniciarlo, fue el centro del conflicto entre el monarca y el artista: tanto el Señor Horikawa como Yoshihide la querían cerca de sí, viviendo en su casa, sin compartirla con el otro. A raíz de un incidente en el que lo salvó de ser severamente castigado, trabajó gran amistad con un pequeño mono al que

⁴ En cualquier sociedad resulta difícil aceptar a un individuo que rechaza toda norma social. Si en el moderno e internacional Japón del siglo XXI es difícil ser distinto al resto en actitud, pensamiento o aspecto (recordemos aquel proverbio tan usual aún en nuestros días que dice “el palo que sobresalga será aplastado” [*deru kui ha utareru* 「出る杭は打たれる」]), cuánto más lo habría sido siglos atrás. Yoshihide habría sido un transgresor, y como tal lo habrían marginado sus coetáneos.

se le apodaba “Yoshihide” en la corte; entre ambos surgió una relación muy estrecha. Ella y el mono murieron quemados en el carruaje que dispuso el Señor Horikawa para cumplir el deseo de Yoshihide de ver arder a una dama frente a sus ojos.

Mono Yoshihide es el áter-ego del verdadero Yoshihide. Más allá de que al pintor lo llamaran “Monohide” [saruhide: 猿秀] debido a su aspecto físico, y de que al mono le dieran el nombre del artista, Mono Yoshihide fue adquiriendo características humanas a lo largo del cuento, mientras que Yoshihide se fue transformando en bestia. En contraste con su postura frente a Yoshihide y al Señor Horikawa, el narrador tiene una posición relativamente neutral frente a Mono Yoshihide y a la hija de Yoshihide.

*

*

*

Akutagawa Ryūnosuke escribió sólo textos breves: cuentos y poemas. Es un maestro de lo grotesco, de lo inquietante, de lo perturbador... Su legado más famoso son sus cuentos. En “La nariz” [Hana: 鼻] un monje que posee una nariz monstruosa trata los métodos más inverosímiles y brutales para reducirla de tamaño. En “Rashōmon” [羅生門] un sirviente desempleado que se refugia de la lluvia bajo la puerta sur de la ciudad de Kioto se debate entre robarles las pertenencias a los muchos cadáveres putrefactos que yacen a su alrededor o morir de hambre.

Debido a su brevedad, el cuento es el género que se confirma una y otra vez, en diferentes lugares y épocas, como el idóneo para las historias con elementos macabros: sólo un texto de corta duración puede llevar al lector a la cima más sublime

e inmediatamente después dejarlo caer sin miramientos al más oscuro de los infiernos. Antes, o al mismo tiempo que Akutagawa, lo usaron E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe,⁵ Horacio Quiroga,⁶ H. P. Lovecraft y Edogawa Ranpo [江戸川乱歩], y consiguieron secuestrar la imaginación de sus lectores, adueñándose de sus temores.

Es precisamente esta veta oscura y algo tétrica de la literatura de Akutagawa la que me fascinó desde que tuve contacto con sus cuentos. “El biombo del infierno” es uno de los mejores ejemplares de su arte, en el que además plantea el postulado principal de su estética personal: el artista debe estar dispuesto a sacrificarlo todo por su arte. Un estudio como el que propongo en la presente tesis resulta oportuno y necesario para entender a Akutagawa porque, como muchos autores lo han señalado, hay un paralelismo innegable entre Yoshihide y Akutagawa: ambos son artistas que llevaron su actividad creadora hasta sus límites, a costa de sacrificios personales y familiares; ambos artistas desentonaban con su época y las costumbres de la misma; y al final ambos decidieron quitarse la vida.

⁵ Acerca del cuento, Poe escribió: “Opino que en el dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento. [...] el punto de mayor importancia es la unidad o efecto de impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse de una sola vez. [...] El cuento breve permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.” Poe, Edgar Allan; “El objetivo y la técnica del cuento”, en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp. 15-17.

⁶ Por su parte, Quiroga escribió: “No cansar.’ Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de modo más miserable aún.” Quiroga, Horacio; “Manual del perfecto cuentista”, en Zavala, Lauro, *op. cit.*, p. 34.

I. Akutagawa Ryūnosuke [芥川龍之介]

Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) es uno de los escritores japoneses más conocidos en el extranjero; sus obras famosas han sido traducidas una y otra vez principalmente al inglés, pero también a otras varias lenguas, pues “fue el primer escritor japonés moderno en atraer ampliamente la atención en el exterior.”⁷ En el ámbito nacional, desde temprana edad se dio a conocer, se hizo de una reputación sólida, y aunque cambió su estilo en varias ocasiones, permaneció en el corazón de sus lectores hasta que decidió dejar este mundo. Hay teóricos que han afirmado que Akutagawa es el cuentista más famoso de la literatura moderna japonesa:⁸ “Sus historias breves, especialmente aquellas de los primeros periodos, han adquirido el estatus de clásicos, por lo que son leídas en las escuelas y reimpresos con frecuencia.”⁹

Fue durante la Era Taishō [大正時代] (1912-1926),¹⁰ comúnmente también llamada Democracia Taishō, cuando Akutagawa compuso casi la totalidad de sus escritos. Se le ha vinculado indisolublemente con la época al grado de que, en los mundos cultural y literario japoneses, su muerte y el final de la Era Taishō parecieran

⁷ Keene, Donald; “Akutagawa Ryūnosuke” en *Dawn to the West*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1984, p. 556. *Cfr.* Kinya, Tsuruta; “Akutagawa Ryunosuke and I-Novelist” en *Monumenta Nipponica*, Vol. 25, No. 1/2, 1970, Sophia University, Tokio, p. 1.

⁸ Hibbet, Howard; “Akutagawa Ryūnosuke” en *Modern Japanese Writers*, Jay Rubin (ed.) Charles Scribner’s Sons, 2001, Nueva York, p. 19.

⁹ Keene, Donald; *op. cit.* p. 556.

¹⁰ Esta época es una suerte de bisagra en la historia y cultura japonesas: es un puente entre el presente y el pasado. “El biombo del infierno” es también un puente que une personajes y acontecimientos lejanos con una narrativa moderna. El mismo Akutagawa es un puente al interior, entre dos Japones y sus respectivas literaturas, y al exterior, entre Japón y la literatura que en ese entonces llegaba desde Europa, como veremos más adelante.

ser términos intercambiables.¹¹ Esta era se caracterizó por una abundancia en movimientos intelectuales de corte nacionalista, algunas de cuyas vertientes fueron las llamadas *japonismo* [nihonshūgi: 日本主義], *nacionalismo étnico* [minzokushūgi: 民族主義] y *esencialismo nacional* [kukusuishūgi: 国粹主義]. Los partidarios de estos movimientos criticaban la falta de participación popular en el gobierno parlamentario, e introdujeron “la percepción de nación, gobierno y emperador como instituciones populares que pertenecen a la gente en su totalidad.”¹² Además de las ideologías nacionalistas, este periodo convivió con la democracia liberal y con el socialismo, éstos y aquéllas compartían las críticas contra la oligarquía y la burocracia elitista.¹³ Kōtoku Shūsui [幸徳秋水] y Katayama Sen [片山潜] adaptaron varios conceptos marxistas a la sociedad japonesa;¹⁴ además, el primero de ellos tradujo *El manifiesto comunista*, junto con Sakai Toshihiko [境利彦].¹⁵ Kawakami Hajime [川上肇] conjuntó teorías budistas del *amor desprendido* [無我愛] con marxismo para ayudar a combatir la pobreza; estaba convencido de que el error de la modernidad era creer que la ética

¹¹ Katō, Shuichi; *A History of Japanese Literature. The modern Years*, vol. 3, Kodansha, Tokio, 1979, p. 237.

¹² Najita, Tetsuo; *Japan. The intellectual Foundations of Modern Japanese Politics*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, p. 115.

¹³ Duus, Peter e Irwin Scheiner; “Socialism, Liberalism, and Marxism, 1901-1931” en Duus, Peter (ed.); *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, vol. 6, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 660.

¹⁴ A diferencia de sus colegas europeos, los socialistas japoneses no veían las contradicciones entre la sociedad burguesa como el motor de la historia social, sino “como paradojas deplorables como el origen de la injusticia social.” *Ibid.*, p. 661. Más aún, los socialistas japoneses identificaban a la burguesía como la clase media, y Kōtoku llegó a afirmar que “el propósito del socialismo es simplemente el de hacer una clase media de toda la sociedad.” *Ibid.*, p. 662.

¹⁵ *Idem.*

capitalista de acumulación de capital a expensas de otros era *natural, científica* y un *principio cósmico*.¹⁶ Él tradujo al japonés *El Capital* en 1919.

Durante los años veinte y treinta del siglo XX florecieron el marxismo, el comunismo y el leninismo entre los intelectuales y estudiantes japoneses. Aunque estas corrientes de pensamiento fueron siempre vistas con recelo y desconfianza por la clase gobernante, e incluso censuradas y reprimidas violentamente¹⁷ –o acaso precisamente por esto mismo–, hubo una ola de publicaciones (traducciones, interpretaciones y comentarios) sobre las obras de Marx, Lenin, Kautsky y Rosa Luxemburgo, entre otros, gracias a las cuales Japón seguía muy de cerca y con gran interés la vanguardia europea.¹⁸

Esta confluencia de corrientes de pensamiento tan diversas, y en ocasiones antagónicas, hizo del Japón de las primeras décadas del siglo pasado un campo fértil para la creación artística. Akutagawa se nutrió de ellas leyendo en traducciones al inglés la literatura europea y, como se verá más adelante, fue gracias a esta sobreexposición a las influencias culturales externas que dedicó una parte importante de su pensamiento y de su talento artístico a buscar las raíces de lo japonés, ocultas en los clásicos que él interpretó y reescribió, como en el caso de “El biombo del infierno”.

¹⁶ Kawakami, Hajime; “A letter from prison” en Theodore de Bary, Carol Gluck, *et.al.* (eds.), *Sources of Japanese Tradition: 1600 to 2000*, 2ª ed., Columbia University Press, Nueva York, 2005, pp. 923-926.

¹⁷ Desde principios de 1907, luego de apoyar con éxito algunas protestas populares, el Partido Socialista Japonés fue abolido por la Dieta debido a su potencial subversivo; también fueron prohibidos los grupos socialistas, así como publicaciones y asambleas con este carácter. En 1911, Kōtoku Shūsui fue ejecutado junto con otros once correligionarios bajo el cargo de conspirar para asesinar al emperador, aunque nunca se probó cabalmente que tuviera esa intención. Fue hasta después de la Revolución Rusa que revivió el socialismo en Japón, apoyado entonces por intelectuales formados en Europa, con bases teóricas mucho más sólidas. Duus, Peter (ed.); *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, vol. 6, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 670-673, 687-690.

¹⁸ *Ibid.*, p. 708.

1. Su vida y su obra¹⁹

Akutagawa Ryūnosuke nació el 1 de marzo de 1892, en el distrito de Kyōbashi [京橋], en Tokio, donde su padre, llamado Niihara Toshizō [新原敏三] (1850-1919), tenía un negocio de productos lácteos. Fuku [フク] (1860-1902), su madre, perdió la cordura cuando Ryūnosuke contaba con apenas unos meses de edad, por lo que el bebé fue llevado a la casa de su tío Akutagawa Dōshō [芥川道章] (1849-1928) y de su esposa Tomo [トモ] (1857-1937), con ellos vivía también la hermana de Dōshō y Fuku, Akutagawa Fuki [芥川フキ] (1856-1938); ésta fue la familia con la que creció y vivió durante su infancia.²⁰ Tuvo dos hermanas mayores, Hatsu [ハツ] (1885-1895) y Hisa [ヒサ] (1888-1956); y un medio hermano menor, Tokuji (1898-1930). La familia Akutagawa era descendiente de samuráis de bajo rango, y aunque no tenían muchos recursos económicos, en la casa se vivía en contacto con las artes tradicionales de la era Edo [江戸時代] (1603-1868), como la pintura, la caligrafía y la asistencia a funciones de teatro kabuki. La familia poseía también una nutrida biblioteca de textos clásicos japoneses y chinos, que Ryūnosuke devoró; disfrutaba especialmente las

¹⁹ Los datos de la siguiente sección están tomados de estas fuentes:

- Hibbet, Howard; "Akutagawa Ryūnosuke", en Rubin, Jay; *Modern Japanese Writers*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 2001, pp. 19-30.
- Rubin, Jay; "Chronology", en Akutagawa, Ryūnosuke; *Rashōmon and Seventeen other Stories*, trad. y sel. de Jay Rubin, Penguin Books, Londres, 2006, pp. xii-xvi.
- Katō, Shuichi; *A History of Japanese Literature. The modern Years*, vol. 3, Kodansha, Tokio, 1979, p. 237-241.

²⁰ No deja de ser curioso que el padre biológico, con quien no creció, se dedicara a un negocio muy nuevo, producto de los cambios de los tiempos y del espíritu de la época: entonces aún eran muy pocos los productores / comercializadores / compradores de leche. Su padre adoptivo, por el contrario, era un eslabón con el Japón de antaño, el que estaba en proceso de extinción. Pareciera que este evento de su infancia hubiese sido una suerte de oráculo de la vida posterior de Ryūnosuke, quien atrapado entre dos mundos distintos y en ocasiones excluyentes entre sí, se decidió por la opción que apuntaba a un pasado misterioso que, aunque no conoció de primera mano, había hecho suyo a través de la exposición reiterada a sus productos culturales.

historias de espíritus y fantasmas, que abundaban en su barrio y que le contaban su tía Fuki y una de las nodrizas. Gracias a estas experiencias, en aquella temprana edad quedaron sembradas las semillas de las que años más tarde germinarían sus cuentos basados en las antiguas colecciones de historias *Konjaku Monogatari* 『今昔物語集』 y *Uji Shūi Monogatari* 『宇治拾遺物語』²¹, entre los que se encuentra un cuento con la idea básica de la trama de “El biombo del infierno”.²²

Desde que empezó la educación básica se destacó como buen estudiante, al mismo tiempo comenzó a tomar clases particulares de inglés, chino y caligrafía. Antes de ingresar a la universidad ya había leído a muchos autores europeos, como Guy de Maupassant, Iván Turguénev o Anatole France a través de traducciones al inglés, que en aquel entonces importaban las grandes casas comercializadoras de libros de Tokio. A lo largo de su vida llegó a conocer bien las obras de Voltaire, Johann Wolfgang von Goethe, Edgar Allan Poe, Fiódor Dostoyevski, Charles Baudelaire, León Tolstói, Ambrose Bierce y Máximo Gorki,²³ pero sin duda los escritores extranjeros que más influyeron en su forma de leer y de escribir fueron Anatole France, Prosper Mérimée y

²¹ La primera ha sido traducida parcialmente al inglés como *Ages Ago* (trad. S. W. Jones, Universidad de Harvard, 1959) y *Tales of times now past* (trad. Marian Ury, Center for Japanese Studies, Universidad de Michigan, 1993). En su versión original consiste en una recopilación en 31 volúmenes (actualmente sobreviven 28) de cerca de mil historias que giran en torno a enseñanzas budistas, con abundantes elementos fantásticos y una fuerte carga moralizante. Está dividida en tres partes: historias de la India, de China y de Japón; fue compuesta entre los siglos XI y XII de nuestra era. La segunda fue traducida al inglés, también de forma parcial, como *A collection of tales from Uji* (trad. D. E. Mills, Universidad de Cambridge, 1970); son casi doscientas historias en 15 volúmenes que datan del siglo XIII n. e., también dividida en historias de la India, de China y de Japón.

²² Traduje este cuento al español como “Ryoshū, pintor de imágenes budistas, se alegra al ver su casa en llamas”. Véase el anexo 1.

²³ Shimada, Kinji; “Akutagawa Ryūnosuke to Roshiya shōsetsu –Hikaku bungaku kōen–”, en *Akutagawa Ryūnosuke*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1973, pp. 259-295. [島田謹二「芥川龍之介とロシア小説—比較文学講演—」『芥川龍之介』日本文学研究資料叢書 有精堂（1973）].

August Strindberg.²⁴ También estaba familiarizado con las principales corrientes artísticas europeas; conocía la obra de Rembrandt, Francisco de Goya, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Henri Matisse y Pablo Picasso.²⁵ En 1913 fue admitido en el Departamento de Inglés de la Universidad Imperial de Tokio, del que se graduó en 1916 con una tesis sobre William Morris. Durante sus estudios, Ryūnosuke, junto con un grupo de compañeros, editó la tercera época de la revista literaria de la universidad, llamada *Shinshichō* 『新思潮』, en la que publicó traducciones de Anatole France y de William B. Yeats,²⁶ y algunos cuentos, como “Rōnen” 「老年」 en 1914, “Rashōmon”²⁷ 「羅生門」 en 1915 y “La nariz”²⁸ [Hana: 「鼻」] en 1916. Éste último recibió muy buenas críticas del ya consagrado Natsume Sōseki [夏目漱石] (1867-1916), gracias a quien fue publicado en la prestigiosa revista *Shinshōsetsu* 『新小説』. En 1916 vieron la luz otros cuentos

²⁴ Morimoto, Osamu; “Akutagawa Ryūnosuke ni okeru Sutorindobery”, en *Akutagawa Ryūnosuke II*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1990, pp. 187-188. [森本修「芥川龍之介におけるストリンドベリイ」『芥川龍之介II』日本文学研究資料叢書、有精堂（1990）].

²⁵ Wada, Shigejirō; “Akutagawa Ryūnosuke ni okeru Seiō no ega”, en *Akutagawa Ryūnosuke*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1973, pp. 216-227. [和田繁二郎「芥川龍之介における西歐の絵が」『芥川龍之介』日本文学研究資料叢書、有精堂（1973）].

²⁶ Algunos de ellos fueron “Balthasar” de France, “The Celtic Twilight” y “The Heart of the Spring” de Yeats. Sangū, Makoto; “Daisanji *Shinshichō*”, en *Akutagawa Ryūnosuke II*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1990, pp. 219-220. [三宮允「第三次『新思潮』」『芥川龍之介II』日本文学研究資料叢書、有精堂（1990）].

²⁷ Este cuento está basado en una historia del *Konjaku Monogatari* 『今昔物語集』, Kazuya Sakai lo tradujo y publicó en el mismo volumen del cuento que nos concierne, en Akutagawa, Ryūnosuke; *El biombo del infierno y otros cuentos*, trad. e introd. de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959, XXII pp., 64 pp. Recientemente, Gustavo Pita Céspedes publicó una nueva traducción en *Estudios de Asia y África*, México, núm. 132 (vol. 42, núm. 1), enero-abril de 2007, pp. 195-206.

²⁸ La inspiración para esta historia se encuentra tanto en el *Konjaku Monogatari* 『今昔物語集』, como en el *Uji Shūi Monogatari* 『宇治拾遺物語』, se encuentra también en español en Akutagawa, Ryūnosuke; *El biombo del infierno y otros cuentos*, trad. e introd. de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959, XXII pp., 64 pp..

famosos, como “Imogayu”²⁹ 「芋粥」 “El pañuelo” [Hankechi: 「ハンケチ」] o “El tabaco y el diablo” [Tabako to akuma: 「煙草と悪魔」]. Ese mismo año comenzó a impartir clases de inglés en la Escuela de Ingeniería Naval de Yokosuka.

Ryūnosuke contrajo nupcias con Tsukamoto Fumi [塚本文] (1900-1968), hija de un oficial naval que había muerto en la Guerra Ruso-Japonesa, en 1918. En marzo de ese año comenzó la publicación seriada del cuento que analizo en la presente tesis, “El biombo del infierno” [Jigokuhen: 「地獄変」], en el periódico *Ōsaka Mainichishinbun* 『大阪毎日新聞』 y en el *Tōkyō Nichinichishinbun* 『東京日日新聞』.³⁰ En noviembre del mismo año contrajo la gripe española; en 1919 recayó en ella y su padre murió de la misma enfermedad. Ya con algunos éxitos en su haber renunció a su trabajo como profesor de inglés para dedicarse de lleno a la escritura, firmó un contrato de exclusividad con el segundo de los periódicos arriba mencionados y pudo viajar frecuentemente a dar conferencias, participar en simposios e intercambiar ideas con colegas escritores. En 1920 nació su primogénito, Hiroshi.³¹

El *Nichinichishinbun* envió a Akutagawa a China en marzo de 1921 para reportar sobre la nueva situación cultural de aquel país; por una parte, conoció a

²⁹ La base de la trama se encuentra en el *Konjaku Monogatari-shū* 『今昔物語集』, Silvia Novelo tradujo y publicó el cuento en la revista *Estudios de Asia y África*, México, núm. 59 (vol. 19, núm. 1), enero-marzo de 1984, pp. 91-94.

³⁰ En el mes de junio de ese año apareció la primera reseña del cuento, en la que recibió bastantes elogios. Yamanaka, Masaki; “‘Jigokuhen’ shiron-- katarite no uragiri--” en *Ōkagakuendaigaku Jinbungakubu Kenkyūkiyō*, número 8, Nagoya, 20 de marzo de 2006, p. 249-240. [山中正樹「地獄変」私論—〈語り〉の詐術／〈語り手〉の裏切り— 『桜花学園大学人文学部研究紀要』 (2006・3・20)].

³¹ Akutagawa Hiroshi [芥川比呂志] fue actor y director, murió en 1981.

muchos de los intelectuales, artistas y escritores chinos durante sus cuatro meses de estadía, pero por la otra, padeció varias enfermedades y complicaciones de salud (pleuritis e insomnio, entre otras).³² Con muchos esfuerzos, Ryūnosuke pudo concluir los reportajes que le habían encargado luego de su vuelta a Japón; también colaboró en los números especiales de año nuevo de varias revistas literarias, para las que escribió “En el bosque”³³ [Yabu no naka: 「藪の中」] y “Shōgun” 「将軍」. Sus problemas de salud iban en aumento. En 1922 nació su segundo hijo, Takashi.³⁴ Rechazó numerosas invitaciones para los especiales de año nuevo.

El 1 de septiembre de 1923 ocurrió el Gran Terremoto de Kantō [Kantō Daishinsai: 関東大震災], tuvo una magnitud de 7.8 grados en la escala de Richter, duró entre cuatro y diez minutos, destruyó dos tercios de las ciudades de Tokio y Yokohama y, en menor grado, parte de las prefecturas de Chiba, Kanagawa y Shizuoka. Las víctimas mortales estimadas oscilan entre las cien mil y las ciento cuarenta mil; debido a que ocurrió a medio día, cuando se preparaban los alimentos, hubo un gran número de incendios, algunos de los cuales aún ardían tres días después.³⁵ Si bien ni la familia de Ryūnosuke ni su hogar sufrieron mayores daños, las casas de su hermana y

³² Me llama la atención el curioso paralelismo que hay entre este viaje y su vida / obra. Akutagawa fue un gran admirador de la cultura y literatura chinas –como escribí en páginas anteriores– desde temprana edad. Pudo realizar el viaje de su vida y tratar directamente con la comunidad artística de aquel país; no obstante, más que vivir el viaje, lo padeció. Así pareciera ser la vida de nuestro escritor. Gracias a su talento pudo escribir grandes obras y ser apreciado por muchos, sin embargo padeció su vida más que vivirla. Y a riesgo de mucho forzar las interpretaciones, me parece que Yoshihide no está muy lejos: A pesar de su inigualable genio creador no pudo vivir el éxito de su obra maestra, la padeció por todo lo que significó concluirla. ¿Será acaso que (en algunos casos) el talento se sufre?

³³ La inspiración de éste también se encuentra en el *Konjaku Monogatari-shū* 『今昔物語集』, Kazuya Sakai lo tradujo y publicó en el mencionado libro Akutagawa, Ryūnosuke; *El biombo del infierno y otros cuentos*, trad. e introd. de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959, XXII pp., 64 pp.

³⁴ Akutagawa Takashi [芥川多加志] fue reclutado y llevado a Birmania durante la Segunda Guerra Mundial, murió ahí el 13 de abril de 1945.

³⁵ Nish, Ian H.; *A Short History of Japan*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1968, .p. 141

su medio hermano se quemaron. La ayuda que les proporcionó significó para él una gran carga financiera.

Akutagawa se paseó por las ruinas de la ciudad observándolo todo: muerte, saqueos, violencia contra grupos minoritarios. Esta última fue particularmente virulenta; se corrió el rumor de que, aprovechando la situación de caos, la población coreana estaba cometiendo robos, incendios e incluso envenenando fuentes de agua. Varios periódicos contribuyeron reportando estos rumores como noticias, lo que provocó un asesinato masivo de coreanos y, en menor medida, de chinos, okinawenses e incluso japoneses. Por si esto fuera poco, las autoridades utilizaron la confusión general para eliminar a personajes incómodos, como el socialista Hirasawa Keishichi [平沢計七], o como los anarquistas Ōsugi Sakae [大杉栄] e Itō Noe [伊藤野枝]; fueron arrestados y asesinados a golpes. Inspirado en estos tétricos escenarios, Ryūnosuke escribió una historia sobre la viuda de un campesino que lucha para preservar la tierra que será herencia de su hijo, llamada “Un pedazo de tierra” [Ikka no tsuchi: 「一塊の土」]. Ese mismo año comenzó a trabajar en un gran proyecto para editar literatura japonesa e inglesa contemporánea, en el que continuó laborando durante 1924 y 1925; no tuvo la acogida que esperaba, entre la comunidad literaria incluso tuvo problemas relacionados con derechos de autor y con regalías mínimas para los autores. En esos años la salud de Akutagawa continuó decayendo, padecía insomnio crónico. Nació su tercer hijo, Yasushi.³⁶ Para ese entonces, además de ser

³⁶ Akutagawa Yasushi [芥川也寸志], compositor, murió en 1989.

responsable de su familia, mantenía a su tía Fuki, a sus padres adoptivos y a un cuñado tuberculoso.

A principios de 1926, Ryūnosuke pasó dos meses en un balneario en Yugawara [湯河原],³⁷ convaleciente. En abril fue a vivir con su esposa y su hijo menor al pueblo de Kugenuma [鵜沼], para revitalizar su matrimonio. No obstante, su salud empeoró; su temor de haber heredado la locura de la madre iba en aumento, tema acerca del cual publicó “Registro de defunciones”³⁸ [Tenkibō: 「点鬼簿」]. Para finales del verano ya había resuelto quitarse la vida, por lo que empezó a poner en orden todos sus asuntos.

1927, último año de la vida de Akutagawa, comenzó con el incendio de la casa de su hermana; como el esposo fuera sospechoso de haberlo iniciado, se arrojó a las vías del tren, por lo que, no obstante su precaria condición física y mental, Ryūnosuke tuvo que hacerse cargo del asunto. De enero a marzo escribió “Kappa”³⁹ 「河童」, de abril a agosto publicó la serie de ensayos “Literario, demasiado literario”

³⁷ Pueblo en la prefectura de Kanagawa, al suroeste de Tokio, famoso por sus aguas termales. Es el lugar que le sirvió de inspiración unos años antes, en 1922, para escribir el cuento “Furgón” [Torokko: 「トロッコ」].

³⁸ En español está publicado en Akutagawa, Ryūnosuke; *Vida de un idiota y otras confesiones*, trad. de Yumika Matsumoto y Jordi Tordera, Satori, Gijón, 2011, pp. 87-98 (Maestros de la Literatura Japonesa, 5).

³⁹ Kasuya Sakai tradujo y publicó esta obra en Akutagawa, Ryūnosuke; *Kappa. Los engranajes*, pról. de Jorge Luis Borges, trad. y notas de Kazuya Sakai, Mondonuevo, Buenos Aires, 1959, 121 pp.

Este relato ha sido objeto de múltiples análisis e interpretaciones. No es mi objetivo realizar una más en este espacio, pero sí cabe una comparación. Es de conocimiento popular que en los personajes del poeta Tock y del filósofo Mag Akutagawa hizo una parodia de sí mismo: las reflexiones sobre la vida en sociedad, sobre las relaciones familiares, sobre el valor del arte y el papel del artista son las que el mismo autor expresara en diversos momentos a través de diferentes medios. Tock, incapaz de lidiar con una sociedad con la que no compagina, decidió darse un tiro en la cabeza. Akutagawa decidió envenenarse cuatro meses después. Y Yoshihide decidió colgarse. Los tres, grandes artistas en sus tiempos y lugares. Los tres, agobiados ante sociedades que no sentían como propias, y cuyos valores no comprendían y por lo tanto no compartían. Tock y Yoshihide, más que facetas de Akutagawa, son desdoblamientos del autor: los tres son, en sus puntos de convergencia, Akutagawa.

[Bungeitekina, amari ni bungeitekina: 「文芸的な、余りに文芸的な」], en los que le presentaba a Tanizaki Jun'ichirō [谷崎潤一郎] su postura sobre la importancia de la trama en una obra de ficción. En abril visitó a viejas amistades, a manera de despedida silenciosa. El 24 de julio, por la madrugada, Akutagawa Rūynosuke ingirió una sobredosis de Veronal,⁴⁰ Fumi lo descubrió a las seis de la mañana. A su lado, junto a su cabeza, dejó varios manuscritos y testamentos, el más famoso de ellos, la “Nota a cierto amigo” [Aru kyūyū e okuru shuki: 「或旧友へ送る手記」].⁴¹

*

*

*

Amén de ávido lector,⁴² prolífico escritor y traductor, Akutagawa participó en varias discusiones teóricas sobre la naturaleza del arte en general, y de la naturaleza de la literatura en particular, así como de la lengua y el lenguaje, entre otros temas.⁴³

⁴⁰ Un barbitúrico muy popular en la primera mitad del siglo XX.

⁴¹ En ella explica las razones que lo llevaron a tomar la decisión de suicidarse. Hay una reciente traducción al español intitulada “Nota enviada a un viejo amigo”, en Akutagawa, Ryūnosuke; *Vida de un idiota y otras confesiones*, trad. de Yumika Matsumoto y Jordi Tordera, Satori, Gijón, 2011, pp. 179-187 (Maestros de la Literatura Japonesa, 5).

⁴² Además de los consabidos japonés y chino clásicos e inglés, también leía, aunque en menor medida, en alemán y francés. Takahashi, Tatsuo; “Gaikokugo” en Sekiguchi, Yasuyoshi; *Akutagawa Ryūnosuke Shinjiten*, Kanrin Shobō, Tokio, 2003, p. 158. [高橋龍夫「外国語」『芥川龍之介新辞典』翰林書房(2003)].

⁴³ La suya es una estética de la pérdida, de la derrota. Según Akutagawa, el lenguaje en el que sus coetáneos se expresaban era el reflejo de una literatura moribunda; la lengua japonesa habría perdido la capacidad de albergar su memoria cultural. Akutagawa se quejaba de que los escritores de su época no creaban obras, sino que las producían; el lenguaje habría perdido la poesía, se encontraría corrompido porque sus colegas escribían más como periodistas que como artistas. Como única solución al problema Akutagawa proponía una literatura en la que la poesía habitara en la prosa; para ello había que voltear a ver al pasado y a sus técnicas narrativas, que incluían la larga tradición de copiar modelos antiguos para darle forma a textos recientes. Sólo así podría dejarse de lado la pretensión modernista de inventar cosas nuevas y entrar en una etapa de imaginación moderna de la tradición nativa.

Mucho se ha escrito sobre tendencias antagónicas entre Akutagawa y autores de diversas corrientes literarias de la época. Entre ellas cabe destacar las diferencias que tuvo con los naturalistas,⁴⁴ con los proletaristas⁴⁵ y con Tanizaki Jun'ichirō [谷崎潤一郎]. Ahondaré un poco en las que tuvo con los primeros pues, como explicaré más adelante, me parece que si bien sus ideologías y postulados básicos parten de puntos muy distintos, algunos de los elementos presentes en ciertos escritos de Akutagawa realmente no son tan diferentes de los textos creados por los naturalistas; entre éstos se encuentra “El biombo del infierno”. Mencionaré también las discusiones que sostuvo con los proletaristas y con Tanizaki, ya que si bien se alejan un poco del tema de la presente tesis, resultan fundamentales para el estudio de la literatura de Akutagawa.

2. Discusiones y diferencias que Akutagawa tuvo con sus contemporáneos

2.1. Su relación con el naturalismo japonés

El primer punto importante por aclarar cuando hablamos de naturalismo japonés es que no se desprende del naturalismo europeo. La palabra japonesa *shizenshugi* [自然主義] no es la traducción del francés *naturalisme*, aunque leyéndola desde el español

Tansman, Alan; *The aesthetics of Japanese fascism*, University of California Press, Berkeley, 2009, pp. 7-8 y 13-14.

⁴⁴ Como explico en el punto siguiente, el naturalismo japonés no es la versión insular del naturalismo europeo.

⁴⁵ Me permito aquí acuñar un término, pues me parece que escribir sobre *autores* o *escritores proletarios*, como comúnmente se les denomina, daría la falsa idea de que son obreros o campesinos quienes están ejerciendo el oficio de escribir. *Autores* o *escritores proletaristas* quiere decir, en cambio, que están identificados con el movimiento y simpatizan con él, sin que necesariamente sean proletarios.

(o desde el inglés, francés o alemán) así lo pareciera. Según nos explica Katō,⁴⁶ en el caso del término francés, naturalismo se refiere a la naturaleza vista a través de los ojos de la ciencia, mientras que en el del japonés hace referencia a la naturaleza como lo opuesto al artificio, algo distinto a lo urbano, a lo cultivado. “Nada más lejos, en fin, del tono implacable, objetivo y pretendidamente ‘científico’ de los naturalistas de Europa. Los japoneses, por el contrario, van a concentrar su foco de atención en circunstancias y episodios que, ligados a la vida del autor, representaban el lado desagradable y frecuentemente vergonzoso de la vida moderna.”⁴⁷

Aclarado entonces que el naturalismo japonés era decididamente distinto del naturalismo europeo (aquél carecía de los cimientos sociales, científicos y filosóficos de éste),⁴⁸ podemos comenzar a revisar un poco de su historia. Esta corriente se desarrolló en Japón recién comenzado el siglo XX; la literatura naturalista japonesa fue creada por jóvenes varones, hijos de familias con ascendencia samurái de bajo y mediano rango, que emigraban a Tokio para cursar estudios universitarios. Los temas tratados por ellos giraban entonces en torno a la vida en la gran capital, lejos de sus familias: pobreza, enfermedad, amoríos; los sentimientos de los protagonistas estaban detalladamente descritos, mientras que su intelecto y su voluntad quedaban prácticamente fuera de la narración.⁴⁹ Estos escritos fueron el producto de participar en las dinámicas de dos sociedades aparentemente incompatibles: la liberal, moderna, vertiginosa vida de la capital y la tradicional, conservadora, estática vida rural. Se

⁴⁶ Katō, Shuichi, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁷ Rubio, Carlos; “Introducción”, en Shimazaki, Tōson; *El precepto roto*, trad. de Montse Watkins, Satori, Gijón, 2011, p. 20 (Maestros de la Literatura Japonesa, 6).

⁴⁸ Yu, Beongcheon; *Akutagawa: An Introduction*, Wayne State University Press, Detroit, 1972, pp. 4-6.

⁴⁹ Katō, Shuichi, *op. cit.*, p. 162.

nutrieron de los novelistas del realismo europeo y de la teoría literaria de Tsubouchi Shōyō [坪内逍遙] (1859-1935), quien en su famosa tesis *Esencia de la novela* [*Shōsetsu Shinzui*: 『小説神髓』] afirmó que “la novela debe evitar el didacticismo y describir sin omisión alguna los recovecos interiores del corazón y exponer los sentimientos humanos clara y completamente”.⁵⁰

En las historias literarias japonesas tradicionalmente se ve a Akutagawa como un férreo opositor al naturalismo imperante en su época.⁵¹ Una de las características fundamentales de los escritores naturalistas era su acendrado individualismo, producto, al parecer, de la búsqueda de una identidad personal a comienzos de la era Taishō,⁵² y cuya máxima expresión literaria fue el invento de la *watakushi-shōsetsu* o *shi-shōsetsu* [私小説],⁵³ consecuencia del cambio de paradigma cultural que implicó pasar de la civilización de la auto-contención a la de la personalidad, del cambio de

⁵⁰ *Ibid.* pp. 116 y 160.

⁵¹ *Cfr.* Katō, Shuichi; *op. cit.* p. 238 y Keene, Donald; *op. cit.* p. 568.

⁵² “El movimiento naturalista en la literatura, que surgió durante la época de la guerra ruso-japonesa, es el que normalmente se lleva el crédito de haber introducido en Japón el concepto moderno de la esfera privada de la individualidad, separada de las demandas del Estado.” Hamilton, Sharon Nolte; “Individualism in Taishō Japan” en *The Journal of Asian Studies*, Vol. 43, No. 4, ago 1984, Association for Asian Studies, p. 672.

En este proceso tuvo una influencia decisiva el cristianismo, que recientemente había sido reintroducido en Japón y a cuya propagación se abocaban gran cantidad de misioneros llegados desde Estados Unidos. Los jóvenes escritores se acercaban a las iglesias para poder aprender inglés y tener un contacto más directo con obras escritas en aquella lengua (o traducidas a ella). Como escribe Rubio, “en oposición a la mentalidad tradicional japonesa, según la cual la naturaleza, los seres humanos y las deidades existen como parte de un todo, el cristianismo inculcó en muchos jóvenes japoneses una nueva conciencia del yo y del individuo como una realidad distinta de la naturaleza y de lo divino, es decir, un insólito respeto por la individualidad.” Rubio, Carlos; “Introducción”, en Shimazaki, Tōson; *El precepto roto*, trad. de Montse Watkins, Satori, Gijón, 2011, p. 14 (Maestros de la Literatura Japonesa, 6).

⁵³ “La *shi-shōsetsu* o ‘novela-yo’ se centra en la vida privada de un autor, con eventos y estados de ánimo registrados de forma libre pero íntima. Con *Futon* [布団] de Tayama Katai [田山花袋] como su primer ejemplo, la *shi-shōsetsu* se volvió con rapidez la forma predominante del naturalismo japonés después de 1910 y la forma prevaleciente de novela japonesa.” Yu, Beongcheon; *op. cit.*, p. 5.

valor de lo normativo a lo idiosincrático.⁵⁴ En el naturalismo japonés, una novela debería entonces “consistir en la *verdad* de la *vida humana* [y estar] escrita en un estilo poco complejo.”⁵⁵ Dicho en otras palabras, con el advenimiento del naturalismo en Japón, bastaba con que alguien escribiera pasajes de su vida, lo más apegado posible a la realidad, en lenguaje común y corriente; como cualquiera puede escribir tal como habla, cualquiera podía ser escritor. Akutagawa, educado en la tradición clásica, obsesionado con la belleza del lenguaje y con el papel del artista, rechazaba tajantemente estas ideas.⁵⁶

No obstante lo anterior, hay motivos para desmentir a los teóricos y al mismo Akutagawa. En sus últimos años escribió algunas piezas que podrían insertarse en la tradición de la *watakushi-shōsetsu*: “Kappa” 「河童」 y “Los engranajes” [Haguruma: 「齒車」]. No sólo están narradas en primera persona, sino que tratan de aspectos personales, muy concretos de la vida y del pensamiento del autor. A éstas podríamos sumarle “La vida de un tonto” [Aru ahō no isshō: 「或阿呆の一生」], puesto que aunque está narrada en tercera persona, trata en todo momento de sensaciones y pensamientos del autor. La *watakushi-shōsetsu* es más un género confesional que un simple contar eventos personales; a los autores naturalistas les “gustaba autorretratarse bajo las más desfavorables luces, como disipados, disolutos, incapaces

⁵⁴ Tipton, Elise K.; “Intellectual Life, Culture and the Challenge of Modernity”, en *A Companion to Japanese History*, William M. Tsutsui (ed.), Blackwell, Oxford, 2008, p. 197.

⁵⁵ Katō, Shuichi; *op. cit.* p. 161.

⁵⁶ Kinya, Tsuruta; *op. cit.*, p. 22. y Kikuchi, Hiroshi; “Shishōsetsu”, en Miyoshi, Yukio; *Akutagawa Ryūnosuke Hikken*, Gakutōsha, Tokio, 1979, pp. 68-69. [菊池寛「私小説」(三好行雄『芥川龍之介必携』) 學燈社(1979)].

de escribir;⁵⁷ y mucho hay de esto en las dos obras mencionadas arriba. Podría argumentarse que, debido al pobre estado de salud física y mental en el que se encontraba hacia el final de su vida, abandonó sus propios principios, o que cedió ante el espíritu de la época, con un inevitable deterioro en la calidad de sus cuentos, pues sus últimos escritos tienen una calidad literaria inferior a la que había alcanzado en sus obras de juventud.⁵⁸ Quizás la manifestación más patente de que Akutagawa andaba mal hacia el final de su vida es precisamente el hecho de que haya adoptado características de la *watakushi-shōsetsu*.

Pero los rasgos autobiográficos no sólo están presentes en sus escritos tardíos. La obra que nos ocupa en la presente tesis, “El biombo del infierno” [Jigokuhen: 「地獄変」], escrita en 1919, obra de su juventud en la que plasma algunos de sus ideales como artista, puede leerse también como una suerte de auto presentación. Me parece (como se verá en las conclusiones también) que Akutagawa querría verse como su personaje Yoshihide [良秀],⁵⁹ para quien lo único importante es el arte, quien desprecia toda norma social, legal y filial. Si esto es así, en cierto sentido se trata de una aproximación a la confesión personal, al *desnudarse* al que sus contemporáneos lo invitaban al instarlo a escribir una *watakushi-shōsetsu*.

Quiero terminar de contradecir a los críticos tradicionalistas citando a Kazuya Sakai: “Akutagawa, en definitiva, era un convencido del personalismo. Este

⁵⁷ Keene, Donald; *op. cit.*, pp. 506, 512.

⁵⁸ Son muchos los críticos que opinan que, comparando las obras de su juventud con las tardías, se observa una enorme distancia cualitativa. Pareciera que la calidad hubiera ido decreciendo con la edad del autor.

⁵⁹ Keene afirma que Akutagawa tenía la convicción de que el artista debe experimentar directamente lo que describe, aunque para ello tenga que padecer indecibles sacrificios. Keene, Donald; *op. cit.*, p. 566.

personalismo tendió a un liberalismo de amplios matices que no es posible encontrar en años posteriores, en los cuales la convicción en un ideal exigía automáticamente la exclusión de los otros.”⁶⁰ El personalismo no está muy alejado del individualismo. Si partimos de que el naturalismo tuvo su origen en el individualismo (como mencioné al principio de este apartado), en realidad Akutagawa no estaba tan alejado de sus contemporáneos como a él le gustaba pensarse.⁶¹

2.2. Su postura frente al proletariado japonés

Acaso por su corta duración, el movimiento de la literatura proletaria japonesa (1921-1935) produjo obras de poco valor literario;⁶² no obstante, tuvo un enorme peso en su época. Bajo el mismo rubro se agrupaban los escritores de ideas radicales, antiautoritarias y progresistas que se acogían a la idea de la lucha de clases y que luchaban por la justicia social.⁶³

Al igual que en el punto precedente, en el que abordé la relación de Akutagawa con el naturalismo, la forma tradicional de mirar las relaciones entre los escritores proletarios y Akutagawa es como una suerte de antagonismo fatídico. En las interpretaciones más extremas se llega a postular incluso el éxito del proletariado

⁶⁰ Sakai, Kazuya; *Japón: Hacia una nueva literatura*, El Colegio de México, México, 1968, p. 77.

⁶¹ Otro autor que me da la razón es Carlos Rubio, a cuyo texto tuve acceso durante las últimas etapas del proceso de revisión y corrección de esta tesis. Cuando escribe sobre las características de la literatura de Akutagawa posterior a 1922, afirma que “va a concentrarse en su vida interior. El tono autobiográfico que había criticado a los naturalistas se convierte en la característica más sobresaliente de la mayoría de los relatos que va a escribir desde entonces.” Rubio, Carlos; “Introducción”, en Akutagawa, Ryūnosuke; *Vida de un idiota y otras confesiones*, trad. de Yumika Matsumoto y Jordi Tordera, Satori, Gijón, 2011, p. 28 (Maestros de la Literatura Japonesa, 5).

⁶² Powell, Irena; *Writers and Society in Modern Japan*, Kodansha International, San Francisco, 1983, p. 103.

⁶³ *Ibid.*, p. 115.

como una de las causas del suicidio del autor: Iwamoto propone que el vertiginoso ascenso de los jóvenes escritores proletaristas habría atemorizado a Akutagawa, al tiempo que las propuestas de los proletaristas de crear una nueva literatura, haciendo de lado todo lo viejo, lo habrían hecho dudar de sus propias facultades como artista.⁶⁴ Para Powell, “[el proletarismo], que había realizado ataques fuertes a la imagen elitista del artista, finalmente destruyó su fe en las cualidades redentoras del arte y en su poder de salvación. Akutagawa se volvió un personaje trágico que había perdido el significado del arte en la vida.”⁶⁵ Si la ruta trazada por estas interpretaciones es correcta, la única salida posible era, efectivamente, el suicidio. Abundo un poco más al respecto en las conclusiones de la presente.

Las tesis arriba mencionadas contrastan fuertemente con la mayoría de las investigaciones que tratan sobre la decisión de Akutagawa de suicidarse, que la atribuyen al temor que tenía él de perder la cordura, de haber heredado la locura de su madre. Por otro lado, el mismo Akutagawa podría no haber estado muy seguro de lo que lo impulsaba a dar el paso final: según su famosa nota de despedida, su decisión se la atribuye a “una vaga inquietud”.

⁶⁴ “Académicos y críticos han ofrecido incontables explicaciones a los orígenes y la naturaleza de la inquietud que le causó la muerte [...] De entre las hipótesis más convincentes, hay una que vincula el comportamiento de Akutagawa con su posición en el mundo literario del Japón del Taishō tardío, que parece más relevante para nuestros propósitos. Parecería que, a pesar de sus enormes talentos y de la alta estima de sus pares, Akutagawa estaba asediado por dudas acerca de su valor como escritor y de su estatus en la arena literaria. Esta falta de confianza en sí mismo se agravó e intensificó por los movimientos frescos que aclamaban la necesidad de cambios revolucionarios en la literatura japonesa. Los abogados de estos cambios simplemente tiraron sin mayor ceremonia las obras de Akutagawa en un saco etiquetado como ‘literatura establecida’ [...] él era visto como zapato viejo por la vanguardia joven y fue relegado ignominiosamente al pasado.” Iwamoto, Yoshio; “Aspects of the Proletarian Literary Movement in Japan” en Silberman, Bernard y Harry D. Harootunian (eds.); *Japan in Crisis. Essays on Taishō Democracy*, Princeton University, Princeton, 1974, p. 156.

⁶⁵ Powell, *op. cit.*, pp. 100-101.

Volvamos al tema de la relación de Akutagawa con los proletaristas. Lo que resulta innegable es que tuvo intercambios de ideas con ellos, que no le simpatizaban mucho y que lo hacían sentir inseguro: “[el movimiento proletarista] adquirió tal autoridad en un periodo de tiempo tan breve, que Akutagawa se sintió obligado a responder a sus anunciados principios. [...] Pero es obvio desde su tono general que no simpatizaba con la literatura proletarista.”⁶⁶ En el avance de la literatura proletarista, Akutagawa sentía el preludio de su propia derrota, indica Sakai.⁶⁷

Sin embargo pareciera que, en su forma muy particular, Akutagawa también hubiera apoyado al movimiento proletario. Algunos de sus últimos cuentos, como “Un pedazo de tierra” [Ikka no tuchi: 「一塊の土」] o “Kappa” 「河童」 son mordaces y críticos ante la situación social, económica y política de entonces; el primero de ellos “podría haber sido producto de un miembro de la recién surgida escuela de ficción proletarista.”⁶⁸ Más aún, Akutagawa era un convencido defensor de que la prerrogativa primordial de la literatura era relacionarse con la política, exigencia principalísima de todos aquellos intelectuales y artistas que se identificaban con el proletariado.⁶⁹ Si bien Akutagawa era un entusiasta de las ideas y corrientes que llegaban a Japón desde Europa o Estados Unidos, veía con recelo las tendencias individualistas que las acompañaban, punto en el que, nuevamente, coincidía con los proletaristas. Es innegable que Akutagawa simpatizaba con algunas características de los movimientos populares: Solamente alguien interesado en la colectividad pudo

⁶⁶ Keene, Donald; *op. cit.*, p. 576.

⁶⁷ Sakai, Kazuya; *op. cit.*, p. 83.

⁶⁸ Hibbett, Howard; *op. cit.*, p. 26.

⁶⁹ Keene, Donald; *op. cit.*, p. 576.

haber escrito en *La moral de mañana* que “[la moral] debe ser lo contrario de la moral individualista de hoy, es decir, una moral colectiva que tenga como objeto la comunidad integrada por la masa mayoritaria del pueblo.”⁷⁰ Al final de su vida Akutagawa se encontraba en un punto equidistante entre la burguesía convencional y el ideal socialista,⁷¹ pero no se veía, ni a sí mismo, ni a la sociedad japonesa, desechando el capitalismo para abrazar el socialismo.

2.3. Polémica con Tanizaki Jun'ichirō⁷²

Uno de los parte aguas en la literatura japonesa del siglo XX fue la famosa disputa entre Akutagawa y Tanizaki Jun'ichirō (1927). Ésta surgió de las dudas del primero sobre el valor estético de la trama en una obra de ficción, así como de sus subsecuentes intentos por justificar historias que carecían de una estructura claramente delineada. Tanizaki opinaba que una trama o argumento bien planeado resultaba fundamental para que un texto tuviera valor estético, decía que “lo más importante era la fuerza arquitectónica de una historia entramada firmemente”,⁷³ mientras que Akutagawa afirmaba que la trama no era el punto esencial, que “la ficción japonesa necesitaba más de su cualidad poética tradicional [que de la trama] para reflejar las sensibilidades del *ojo observador* y del *corazón sensible*.”⁷⁴ Se trataba

⁷⁰ Sakai, Kazuya; “Introducción” en Akutagawa, Ryūnosuke; *El biombo del infierno y otros cuentos*, trad. e introd. de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959, p. XIX.

⁷¹ Hibbett, Howard; *Ibid.*

⁷² Tanizaki Jun'ichirō [谷崎潤一郎] (1886-1965) fue uno de los escritores japoneses más importantes del siglo XX. Gran conocedor de la literatura y la cultura europeas y norteamericanas, en muchas de sus obras presenta confrontaciones entre los estilos de vida, tradiciones y formas de pensar de las sociedades japonesa y europea / norteamericana.

⁷³ Hibbett, Howard; *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ *Idem.*

entonces, de una discusión sobre estética, sobre apreciación artística, entre dos productores del mismo arte.⁷⁵

Se suele considerar como *ganador* de la discusión a Tanizaki, en primer lugar, porque Akutagawa concluyó el intercambio intelectual al suicidarse; en segundo, porque los argumentos de Tanizaki estaban mejor cimentados.⁷⁶

Katarani propone un acercamiento interesante, que podría cambiar radicalmente la perspectiva que tenemos sobre la polémica: “Como a lo que Akutagawa se refería por trama era distinto a lo que se refería Tanizaki por el mismo término, al negar la trama, Akutagawa pudo no necesariamente haberse opuesto a Tanizaki, y viceversa.”⁷⁷ Continuando con esta línea de pensamiento, podría seguirse que no necesariamente estuvieran en desacuerdo, sin saberlo.

⁷⁵ Resulta interesante comparar las opiniones que otros autores, en otros tiempos y lugares, han expresado al respecto. Una ligera ojeada nos revela que hay tantas ideas como escritores. Guy de Maupassant no le hubiera dado la razón ni a Tanizaki ni a Akutagawa, pues para él “la meta (del escritor serio) no es contarnos una historia, ni conmovernos o divertirnos, sino hacernos pensar y llevarnos a entender el sentido oculto y profundo de los hechos.” Maupassant, Guy de; “El objetivo del escritor”, en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, p. 69. Por su parte, Bioy Casares habría pasado de ser –al igual que Tanizaki– un escritor convencido de la importancia de la trama (“Para mí, un cuento es un relato en el cual lo más importante es la historia”), a uno como Akutagawa: “Por reacción a los fáciles, pero pretensiosos cuentos sin argumento, o a los igualmente fáciles y pretensiosos cuentos con argumento disparatado (superrealistas), hemos escrito cuentos en que el argumento tenía primordial importancia; nos hemos dedicado a esa agradable relojería y hemos tramado leyendas que dejan satisfactorios dibujos en la mente del lector y que se recomiendan también porque dan brillo al diálogo. Ahora advierto que ese tipo de cuentos no es el único; que los otros producen un placer, o una impresión, más esencial; que éstos son, para quienes han aprendido a salvar sus dificultades, relativamente fáciles, porque ofrecen un criterio más seguro; los otros pertenecen a una ignorada y repugnante y ambiciosa geografía.” Bioy Casares, Adolfo; “Acerca del cuento y la novela”, en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp. 41-42.

⁷⁶ Katarani, Kōjin; *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brett de Bary, Duke University Press, Londres, 1993, p. 156.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 155.

Desde otra perspectiva un poco más conservadora, a pesar de lo vago de sus definiciones básicas, de su evasivo e incongruente método de argumentación y de análisis, los argumentos de Akutagawa parecen haber sobrevivido mejor el paso del tiempo que los de su interlocutor. “Tenemos aquí una extraña ironía de la historia de la literatura. Fue el argumento literario de quien evidentemente perdió el debate, el que más tenazmente se ha conservado, desplegando una fuerza que dominó al ganador.”⁷⁸

*

*

*

En las páginas anteriores presenté los datos más relevantes de la vida y obra de Akutagawa Ryūnosuke, así como las relaciones de este autor con otros escritores japoneses, con la doble intención de familiarizar al lector de la presente tesis con Akutagawa y de aportar algunos elementos biográficos e históricos que fueran útiles para el estudio de “El biombo del infierno”. Ha quedado claro, por ejemplo, que la convergencia de elementos necesarios para que Akutagawa compusiera el relato que nos concierne podía solamente darse en el periodo que le tocó vivir. Para continuar con esta línea, en el siguiente capítulo expondré brevemente el concepto del infierno en Japón, indispensable para comprender el cuento que nos compete.

⁷⁸ Saeki, Shōichi; en Katarani, Kōjin; *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brett de Bary, Duke University Press, Londres, 1993, p. 156.

II. Un marco teórico para la mejor lectura de “El biombo del infierno”

En el capítulo precedente presenté algunas de las circunstancias que rodearon a Akutagawa y que, de una u otra forma, determinaron la gestación del cuento “El biombo del infierno”. En este segundo capítulo mostraré ciertas características del infierno budista, seguidas de algunas interpretaciones del infierno en el texto y de su simbolismo.

El evento que desencadena los trágicos acontecimientos ocurridos en el cuento es el encargo que recibe el protagonista, Yoshihide [良秀], de su antagonista, el Señor Horikawa [堀川大殿]: un biombo que contenga imágenes del infierno.⁷⁹ Para el lector japonés, familiarizado con las representaciones pictóricas del infierno budista realizadas desde principios del segundo milenio de nuestra era, no es menester ninguna explicación.⁸⁰ No obstante, para el lector ajeno a esta tradición hace falta una introducción que, aunque sucinta y acaso superficial, le acerque parte de la experiencia del infierno, facilitándole así la comprensión del texto.

*

*

*

⁷⁹ “Repentinamente mandó llamar al pintor a palacio, y le encomendó la ejecución de un biombo que representase al Infierno.” Capítulo 5 de “El biombo del infierno” en Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 46.

⁸⁰ El mismo narrador quiere convencer a su audiencia de que, aunque está contando sobre algo tan común como una imagen del infierno, en este caso se trata de una obra extraordinaria. “Aun tratándose del mismo motivo, el haber sido pintado por Yoshihide ya indica un trabajo totalmente distinto al de cualquier otro pintor.” Capítulo 6, *Idem.* pp. 46-47.

1. El concepto de infierno en el Japón

La combinación de los dos caracteres chinos que componen la palabra japonesa infierno, [*jigoku* 地獄], significa literalmente *prisión de tierra*.⁸¹ Éste fue uno de los muchos términos importados al archipiélago a través de la introducción del budismo durante el siglo VI de nuestra era.⁸² Antes de la difusión de la doctrina budista, aparentemente la única idea que existía en Japón sobre una morada para los muertos era el concepto sintoísta de *yomi no kuni* [黄泉の国].⁸³ El *yomi no kuni* es un lugar oscuro, lleno de impurezas (como cadáveres en descomposición) y poblado por bestias, que está unido a nuestro mundo por un pasaje que bloqueó el dios Izanaki al salir huyendo de él. Quizás la diferencia más notable con otras tradiciones religiosas es que en el *yomi no kuni* no hay ningún tipo de juicio de las almas de los muertos, por lo que la noción de un lugar de castigo –o uno de recompensa– para la vida después de la muerte era completamente ajena a la idiosincrasia insular.⁸⁴

Algunos de los textos budistas más antiguos, como el *Suta Nipata* y el *Dhammapada*, en los que se registran las palabras del mismo Siddhārtha Gautama (563-483 a. n. e.), ya hacen referencias al infierno, si bien el Buda nunca predicó sobre

⁸¹ Halpern, Jack (ed.); *New Japanese-English Character Dictionary*, Kenkyūsha, Tokio, 1990, p. 353.

⁸² De acuerdo con las fuentes oficiales, este evento ocurrió en 538 o en 552, por iniciativa del rey Sōngmyōng de Paik-tyei (o Seongmyeong de Baekje [o de Paekche], según la transcripción que se utilice), pero debido a la inmigración de chinos y coreanos en los siglos precedentes sería muy probable que de hecho hubiese ocurrido antes. Cfr. Renonseau, Gaston y Bernard Frank, “El budismo japonés” en *Las religiones en la India y en Extremo Oriente. Formación de las religiones universales y de salvación*, trad. Francisco Torres Oliver, Siglo XXI, México, 7a. ed., 1998, pp. 393-396 (Historia de las religiones, 4); Mitsusada Inoue, “The Century of Reform” en *The Cambridge History of Japan*, Cambridge University Press, Nueva York, 1993, vol. 1, pp. 169-173; Lu, David John; *Sources of Japanese Tradition*, McGraw-Hill, Nueva York, 1974, vol. 1, pp. 19-20.

⁸³ Literalmente significa “el manantial bajo tierra”. (字義は「地下にある泉」) *Kōjien*; 6ª ed, Iwanami Shoten, Tokio, 2008, versión electrónica. [『広辞苑』岩波書店(2008)].

⁸⁴ Macé, François; “El Más Allá” en *Diccionario de las mitologías. Las mitologías de Asia*, ed. Yves Bonnefoy, Barcelona, 2000, vol. V, pp. 548-550 (Referencias/Destino, 41).

él.⁸⁵ De manera semejante a como ocurrió con el arribo del budismo a Japón, cuando algunos siglos antes entró en China se mezcló con creencias locales; adoptó en la forma el término sánscrito *naraka* como *diyù*,⁸⁶ [地獄] y lo aderezó con un elemento fundamental de la civilización china, la burocracia:

En el caso chino, el viaje es visto menos en términos psicológicos y más como una experiencia burocrática. Cada séptimo día el difunto, visualizado como un prisionero, debe someterse a un juicio administrado por un juez. Luego de que los burócratas de la corte y los carceleros han reunido los documentos requeridos y de que los deudos han enviado regalos aceptables, el magistrado decreta un juicio y envía al interno a la siguiente corte.⁸⁷

Debido a que el budismo llegó a Japón a través de la visión china –y coreana– del mismo, muchos de los temas de interés de los estudiosos de estos dos países fueron heredados por los de aquél. Uno de ellos fue el relativo al infierno.⁸⁸ En un principio, la nueva religión, colmada de simbolismos que requerían un vasto cúmulo de conocimientos literarios y académicos, fue una creencia casi exclusiva de las élites; el pueblo continuó durante algunos siglos practicando únicamente la religión sintoísta. En la Era Heian [平安時代] (794-1185 a. n. e.) el budismo alcanzó su mayor influencia y esplendor; son especialmente notables las representaciones plásticas y arquitectónicas de todo tipo de motivos religiosos. Es precisamente en esta época en la que está situada la trama de “El biombo del infierno” –biombo que sería, en continuidad con la línea anterior, una más de las numerosas obras de arte budista de

⁸⁵ Umehara, Takeshi; *Jigoku no shisō*, Chūkōshinsho, Tokio, 1967, pp. 6 y 7. [梅原猛『地獄の思想』中公新書 (1967)].

⁸⁶ O *ti-yü*, en el sistema Wade-Giles.

⁸⁷ Teiser, Stephen F.; *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994, p. 1 (Studies in East Asian Buddhism, 9).

⁸⁸ “La atención de muchos budistas chinos en el medioevo temprano estaba focalizada en las tres partes más bajas, particularmente aquellas del infierno. En la mayoría de los análisis, el infierno está localizado bajo la tierra y consiste de ocho niveles distintos [...]” *Ibid.*, p. 5.

aquel entonces–; el argumento gira en torno a las dinámicas de la vida cortesana, poblada de habladurías, intrigas y conspiraciones, al punto de que podría argumentarse que la forma que tiene el narrador de presentar al protagonista Yoshihide –según lo veremos en el tercer y último capítulo– es una intriga cortesana más. El nombre del antagonista del cuento, el Señor Horikawa, también es una referencia histórica a la Era Heian: hubo un emperador llamado Horikawa (reinó de 1086 a 1107 a. n. e.), así como algunos ministros y señores feudales en aquel periodo con el mismo nombre.

Volvamos al tema del budismo. Una vez que la nueva religión ya tenía adeptos entre todos los círculos sociales japoneses, algunos monjes se dedicaron a diseminar entre la gente común versiones sencillas de cómo alcanzar la salvación.⁸⁹ Entre los más importantes predicadores se encuentra Genshin (942-1017 a. n. e.), quien con su obra *Ōjōyōshū* 『往生要集』 (*Lo esencial para renacer en la tierra pura*) de 984,⁹⁰ difundió la idea de que con la sola repetición del nombre de Amida Buda se podía obtener la salvación,⁹¹ además de hacer muy populares las descripciones visuales del paraíso y del infierno.⁹²

⁸⁹ Entre las simplificaciones más destacadas está el sustituir la memorización de los largos y complicados *sutras* por los *nenbutsu*, o repetición de un nombre o palabra. Uno de los pioneros fue Kūya (o Kōya). Grapard, Allan; “Religious Practices” en *The Cambridge History of Japan*, Cambridge University Press, Nueva York, 1993, vol. 2, pp. 573-575.

⁹⁰ Ésta es la traducción al español del título 『往生要集』 tanto en Renonseau, Gaston y Bernard Frank, *op. cit.*, p. 414, como en Rotermund, Hartmut; “La tierra pura y la *nenbutsu*”, en *Diccionario de las mitologías. Las mitologías de Asia*, *op. cit.* p. 541. Por el otro lado, Grapard, Allan, *op. cit.*, p. 574 traduce el nombre al inglés como *Anthology on Rebirth in Pure Land*.

⁹¹ Cfr. Grapard, Allan, *op. cit.*, pp. 573-575 y Rotermund, Hartmut; *op. cit.*, pp. 540-541.

⁹² Véase el anexo 2 a la presente tesis, en el que están reproducidas algunas imágenes de los rollos del infierno [*jigokuzōji*: 『地獄草紙』].

Es precisamente una representación pictóricas del infierno de este tipo la que habría pintado el personaje Yoshihide en el texto “El biombo del infierno” de Akutagawa Ryūnosuke.⁹³

2. El infierno de “El biombo del infierno”

En su primera acepción, el Diccionario de la Lengua Española define *infierno* como “Lugar donde los condenados sufren, después de la muerte, castigo eterno.”⁹⁴ Ésta presupone obviamente la noción de infierno dentro del cristianismo (o al menos de alguna de las religiones semíticas), por lo que en la tercera entrada complementa: “En diversas mitologías y religiones no cristianas, lugar que habitan los espíritus de los muertos.”⁹⁵ Como el presente estudio se basa en el infierno budista japonés, agrego parte de la primera definición del *Kōjiēn* [『広辞苑』], el diccionario de mayor prestigio y circulación en Japón: “Uno de los seis mundos. Lugar donde pagan su karma las personas que obraron mal en esta vida. Se dice que está debajo de la tierra, que es gobernado por Yema, que varias clases de demonios torturan ahí a los criminales”.⁹⁶ De los seis mundos o reinos donde se perpetúa el ciclo de *samsāra*, es la más baja de las seis posibilidades para renacer, es por lo tanto (al igual que las otras cinco) un lugar de paso. En él los habitantes se purifican del karma acumulado en su

⁹³ Sakai, Kazuya; nota introductoria a “El biombo del infierno” en Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 40.

⁹⁴ *Diccionario de la Lengua Española*; Real Academia Española, 22^a ed, Espasa Calpe, Madrid, 2001, p. 1273.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ 「六道の一つ。現世に悪業をなした者がその報いとして死後に苦果を受ける所。瞻部州の地下にあり、閻魔が主宰し、鬼類が罪人を呵責するという。」 *Kōjiēn*; 6^a ed, Iwanami Shoten, Tokio, 2008, versión electrónica. [『広辞苑』岩波書店（2008）].

vida anterior a través de los castigos que les son infligidos, para poder renacer en un nivel superior.⁹⁷

Viéndolo desde ambas religiones, es un lugar de sufrimiento. En varias lenguas se usa como metáfora para designar una situación, lugar o momento difícil, desagradable o insoportable.⁹⁸ El *infierno* es, pues, un sinónimo de *sufrimiento*, y viceversa.

Dentro del cuento “El biombo del infierno”, Yoshihide –según clamaba el artista mismo– requería ver algo antes de poder plasmarlo en su obra: “En general me es difícil pintar lo que no veo. Y aunque llegase a pintarlo, nunca resultaría bueno, lo cual equivale a decir que no lo puedo pintar.”⁹⁹ Para la representación visual del infierno, Yoshihide necesitaba entonces recrear el infierno. Bajo esta premisa sometió a sus aprendices y ayudantes a ciertos tormentos y crueldades; hacía esbozos de ellos mientras se retorcían en el suelo, mientras estaban encadenados, o mientras eran perseguidos por animales salvajes. No obstante todas las imágenes creadas en su propio taller a costa de sus alumnos, aún faltaba el motivo central, pues aquéllas eran solamente el fondo y el marco de la que debería convertirse en su obra maestra: deseaba pintar a una doncella de la corte descendiendo en un lujoso carruaje,

⁹⁷ Teiser, Stephen F.; *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸ Al respecto, Salvador Elizondo es muy elocuente: “La noción de *infierno* sintetiza el carácter siniestro del mundo que nos rodea; es privativo de cosas como la carne y la tortura. Cuando nos recreamos imaginativamente en el horror, decimos que estamos imaginando infiernos. Pensamos también, aunque no tan frecuentemente como sería de suponerse, en infiernos trascendentales que es posible que nos esperen como consecuencia de actos específicos que hayamos cometido en la vida. Opera en ese momento la noción ética de castigo de la misma manera que opera cuando imaginamos los infiernos en los que habrán de caer nuestros enemigos o nuestros rivales y sentimos una placentera sensación al imaginar o constatar que aunque fuera parte de esa acción infernal, que hemos decretado en la imaginación sobre ellos, ya ha comenzado a manifestarse o a surtir efecto.” Elizondo, Salvador; *Teoría del infierno*, 2a. ed., FCE, México, 2000, p. 13 (Letras mexicanas, 132).

⁹⁹ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, capítulo 14, p. 57.

envuelto en llamas. Yoshihide había tenido éxito hasta entonces en producir infiernos particulares, momentáneos, y hasta cierto punto no tan terribles, para cada uno de sus asistentes; ahora deseaba un verdadero infierno. Pero el infierno sólo lo es cuando uno mismo sufre, no cuando son los otros los atormentados; solamente al experimentar en carne propia el sufrimiento que causa atravesar el infierno uno es capaz de aprehenderlo en su totalidad. Siguiendo la premisa de Yoshihide mencionada anteriormente, según la cual sólo podía representar lo que veía, nuestro protagonista no podría pintar correctamente el infierno sin haberlo vivido. Sin proponérselo ni imaginarlo siquiera, Yoshihide allanó así el camino para que ocurrieran los acontecimientos fatales, y selló su destino y el de su hija.

Si como afirma O'Brien,¹⁰⁰ Yoshihide y el Señor Horikawa eran enemigos a muerte, es acaso por ello mismo que éste aceptó montar el perverso espectáculo para aquél. El Señor Horikawa tendría por objetivo crear el infierno para Yoshihide haciéndolo ver morir a su propia hija en el esquema trazado por el mismo Yoshihide. Durante unos instantes, el padre compartió el infierno que inmolaba a su hija: "Con ojos despavoridos escrutó la carroza en llamas [...] Los ojos desorbitados, los labios apretados y los músculos de la cara contrayéndosele nerviosamente reflejaban su miedo, su infinita angustia [...] ni el asesino cuando comparece ante los Reyes del Infierno mostraría tanto horror y padecimiento."¹⁰¹ Para Akutagawa ésta debe haber sido la consumación de su estética. Si atendemos a las ideas que Akutagawa tenía del arte y del artista, me parece que en ese momento, junto con la amada joven, murió el

¹⁰⁰ O'Brien, James; *Akutagawa and Dazai. Instances of Literary Adaptation*, Arizona State University, Tempe, 1988, p. 7.

¹⁰¹ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, capítulo 18, p. 62.

último resquicio de humanidad de Yoshihide, y quedó únicamente el artista. El artista era capaz de apreciar la terrible belleza de la escena, y lo hizo con arrobamiento y alienación: “El mismo que momentos antes viéramos sufrir como arrojado en el mismo Infierno, daba ahora muestras de un júbilo incontenible.”¹⁰² Más aún, liberado de sus ataduras humanas, Yoshihide completó su pintura con sublime realismo, y de acuerdo con Yu, derrotó completamente a su adversario Horikawa: “La separación asegura su triunfo, mientras que el señor sufre una derrota completa. Una vez dentro de este círculo de divina locura, el artista, mucho más allá de los límites del poder secular, está de pie en el elevado cenit del arte, donde es inmune e invulnerable.”¹⁰³

3. El infierno como símbolo

Clifford Geertz define la religión como “un sistema de símbolos que actúa para establecer motivaciones poderosas, persuasivas y duraderas en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia [...]”¹⁰⁴ Me parece que el infierno es uno de los símbolos más importantes del mencionado sistema. Es un símbolo de poder por medio del cual los postulados religiosos se hacen obedecer, que funciona en dos niveles:

1. Interno. El infierno establece una motivación muy poderosa, persuasiva y duradera en la forma de comportarse de la gente. En su propia visión del mundo, el creyente tiene muy claro lo que ocurre en el infierno, así como lo que debe hacer o evitar hacer

¹⁰² *Ibid*, capítulo 19, p. 63.

¹⁰³ Yu, Beongcheon; *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁴ Geertz, Clifford; “Religion as a Cultural System” en Banton, Michael (ed.); *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Tavistock, Londres, 1963, p. 4 (A.S.A. Monographs, 3).

para ser o no ser merecedor a las penas infernales. En el nivel interno están, pues, las representaciones mentales de cada individuo. Este nivel depende del segundo.

2. Externo: Ésta es la fuente del nivel anterior. Son los soportes que tiene la jerarquía religiosa para recordarle al creyente cuáles son los comportamientos adecuados y cuáles no lo son, así como lo que ocurre en el infierno. Entre los soportes se encuentran la literatura, la arquitectura, la escultura y la pintura. Para volver al tema de la presente tesis, la pintura que le fue encargada a Yoshihide, el biombo del infierno, con sus terribles tormentos y sus condenados pertenece a esta última categoría; en él están plasmados con todo detalle “personajes fustigados por carceleros con cabezas de toro o de caballo [que] huyen en desorden en medio de las llamas y del humo sofocante.”¹⁰⁵

Las terribles imágenes de las que está colmado el biombo del infierno no tienen otro objetivo que el de infundir miedo. Después de todo, para que un infierno sea tal, necesariamente debe inspirar temor.

El miedo al infierno (es decir, el miedo al castigo) evoluciona entonces en un miedo a romper la norma. Freud hace la diferencia entre el miedo real y el miedo neurótico: “El peligro real es el peligro que conocemos; el miedo real es el miedo frente a un peligro conocido. El miedo neurótico es el miedo frente a un peligro que no conocemos.”¹⁰⁶ El tema que nos ocupa entra, a mi parecer, en ambos tipos de miedos.

¹⁰⁵ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, capítulo 6, p. 47.

¹⁰⁶ “Realgefahr ist eine Gefahr, die wir kennen, Ralangst ist die Angst vor einer solchen bekannten Gefahr. Die neurotische Angst ist Angst vor einer Gefahr, die wir nicht kennen.” Freud, Sigmund; “Hemmung, Symptom und Angst” en *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1999, p. 190 (Gesammelte Werke, XIV).

Para el creyente, el infierno es algo *real*, que se conoce a través de prédicas, imágenes y textos (los símbolos externos mencionados unas líneas arriba); es entonces, un *peligro conocido*, aunque nadie haya pasado (aún) directamente por ahí. Y por la misma razón, resulta ser un peligro desconocido a la vez: nadie ha pasado (aún) por ahí. Esta última parecería ser la postura de Yoshihide frente al infierno. No lo conoce y por lo tanto precisa de modelos para pintarlo. Como no lo conoce, tampoco le teme, a diferencia de toda la sociedad que lo rodea. Bajo esta interpretación tenemos por un lado la sociedad neurótica, y por el otro, al verdadero artista (o artista real, para utilizar la terminología freudiana). Ambos se encuentran en extremos opuestos, irreconciliables. El único momento en el que Yoshihide cruza la línea que los separa es al descubrir a su hija en el carruaje y al sufrir el infierno junto con ella, como mencioné arriba. Pero dura poco. Casi inmediatamente vuelve a su mundo, donde la belleza impera, libre de toda implicación ética, moral o filial.

*

*

*

Luego de haber puesto sobre la mesa todos los elementos que, a mi juicio, son necesarios para una lectura profunda del cuento “El biombo del infierno” en los dos capítulos precedentes, me permito entrar de lleno en el análisis literario del texto en el tercero y último.

III. Análisis de “El biombo del infierno” de Akutagawa Ryūnosuke

Como mencioné en el primer capítulo, Akutagawa era un gran conocedor de las literaturas clásicas china y japonesa; en ellas se encuentran las fuentes de varios de sus cuentos. El tema central de “El biombo del infierno” lo tomó de la antigua colección de cuentos *Uji Shūi Monogatari* 『宇治拾遺物語』, específicamente de la sexta historia del tercer volumen, intitulada “Ryoshū, pintor de imágenes budistas, se alegra al ver su casa en llamas” [絵仏師良秀、家の焼くるを見て悦ぶ事].¹⁰⁷ En el presente capítulo propongo analizar, a partir de la teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel, la forma que tiene el narrador de “El biombo del infierno” de presentar al protagonista Yoshihide [良秀], su relación con su antagonista, el Gran Señor de Horikawa [堀川大殿], así como los acontecimientos del mencionado cuento. Yoshihide no sólo tiene un antagonista, también tiene un álter ego: un pequeño mono que, por mofa, lleva el mismo nombre: Yoshihide. Como se verá más adelante, a través de la perspectiva del narrador, Yoshihide *se transforma*; así, Yoshihide y el mono evolucionan hasta que cada uno toma el lugar del otro.

Todas las citas en español de “El biombo del infierno” están tomadas de Akutagawa, Ryūnosuke; *El biombo del infierno y otros cuentos*, traducción e introducción de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959.

¹⁰⁷ Véase el anexo 1 a la presente tesis, que es mi traducción al español del relato mencionado.

1. El argumento

Para un resumen de la trama del cuento que nos ocupa remito al amable lector al segundo punto de la introducción a la presente tesis, en las páginas 9 a 12.

Además de la línea principal de la historia, en la que se presentan la rivalidad entre Yoshihide y el Señor Horikawa y el proceso de elaboración del biombo, hay otras dos historias paralelas: la relación entre Mono Yoshihide y la hija de Yoshihide por un lado, y la relación entre el Señor Horikawa y la hija de Yoshihide, por el otro. Como se verá más adelante, la primera es una suerte de relación filial, mientras que la segunda es la que da origen a la tragedia. Mención aparte requiere la relación entre Yoshihide y Mono Yoshihide, que analizaré en el último punto de este capítulo.

1.1. Comparación entre el texto original y el de Akutagawa

Como se puede apreciar en el anexo 1 a la presente tesis, el relato del *Uji Shūi Monogatari* en el que está basado el cuento objeto de análisis, intitulado “Ryoshū, pintor de imágenes budistas, se alegra al ver su casa en llamas”, es bastante breve; ocupa una cuartilla apenas, a diferencia del cuento “El biombo del infierno”, que se extiende entre 25 y 30 páginas, según la versión.

El nombre del protagonista es curioso. En el relato antiguo se llama Ryoshū, mientras que en el cuento de Akutagawa se llama Yoshihide. No obstante, los caracteres con los que se escriben ambos nombres son los mismos: 良秀. Ambos protagonistas son pintores. Si bien Yoshihide no se nos presenta como *pintor de*

imágenes budistas, sus obras a las que se hace alusión en el cuento son siempre de motivos religiosos, incluyendo el mismo biombo del infierno. Debido a la trascendencia del tema del nombre en el protagonista, llevo a cabo un análisis de él en el siguiente punto.

Ryoshū tiene esposa e hijos, Yoshihide sólo tiene una hija. Aunque las circunstancias que originan la desgracia son muy distintas, en ambos casos la familia del protagonista muere quemada, y ambos pintores se quedan fascinados con el tétrico espectáculo. El sacrificio resulta pues en provecho para los dos pintores: a partir de ese momento pueden representar correctamente la imagen que desean; gracias a la inmolación producen la que será su obra maestra.

2. El nombre de Yoshihide

La combinación de caracteres con los que se escribe el nombre de Yoshihide [良秀] significa algo así como “bondad suprema” o “excelencia superlativa”. Si nos atenemos a la primera y más inmediata traducción del nombre, nos quedamos con una evidente ironía de Akutagawa al haber bautizado así a su personaje. Pero si excavamos un poco más profundamente, el segundo significado pareciera quedarle como anillo al dedo: Yoshihide encarna al artista ideal, aquél que –según las concepciones estéticas de Akutagawa– es capaz de hacer cualquier cosa por engrandecer su arte, por llevar su creación a las más elevadas esferas, más allá de donde llegaría cualquier ser humano, aunque eso significara sacrificar a su propia hija. Esta última interpretación del nombre de Yoshihide encuadra perfectamente en lo que Pimentel llama un *blanco*

semántico con motivación semántico-narrativa, motivación en la cual “el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de ‘resumen’ de la historia y como orientación temática del relato; [...] el nombre constituye un anuncio o una premonición (*nomen atque omen*).”¹⁰⁸ En efecto, la “excelencia superlativa” del arte de Yoshihide es punto de partida, eje conductor y punto de llegada del argumento de “El biombo del infierno”.

Como mencioné en el punto anterior, los caracteres 良秀 pueden ser leídos como Yoshihide, pero también como Ryoshū; la primera de las lecturas corresponde al nombre del personaje del cuento de Akutagawa, mientras que la segunda pertenece al del personaje del texto clásico “Ryoshū, pintor de imágenes budistas, se alegra al ver su casa en llamas”,¹⁰⁹ en el que Akutagawa se inspiró. La diferencia entre ambas lecturas indica una secuencia temporal en la evolución de la escritura en Japón: el nombre del protagonista del cuento que nos llegó del siglo XIII¹¹⁰ se lee con la pronunciación china de los caracteres, llamada *onyomi* [音読み], mientras que el del relato moderno se lee con la pronunciación japonesa de los mismos, llamada *kunyomi* [訓読み].¹¹¹ Si partimos del hecho de que la mayoría de los antiguos textos japoneses están escritos en chino clásico, y de que con el paso de los siglos los sonidos del japonés se fueron adaptando poco a poco a la escritura de origen chino, la diferencia en la pronunciación de los caracteres 良秀 como Ryoshū y como Yoshihide es un

¹⁰⁸ Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁹ Una vez más remito al amable lector al anexo número 1 de la presente tesis, que es mi traducción al español del mencionado cuento.

¹¹⁰ Véase nota 21, en la p. 20.

¹¹¹ La escritura de origen chino llegó al archipiélago japonés a lo largo de varios siglos, principalmente durante los siglos III y VI n.e., durante las introducciones del confucianismo y del budismo, respectivamente. Torres I Graell, Albert; *Kanji. La escritura japonesa*; 6ª. ed., Hiperión, Madrid, 1995, p. 15 (Libros Hiperión, 72).

reflejo de la distancia histórica que hay entre ambos relatos. Debido a que el nombre del personaje Ryoshū [良秀] existe desde antaño, el nombre del moderno personaje Yoshihide [良秀] resulta ser lo que Pimentel llama un *nombre referencial*,¹¹² por lo que remite inmediatamente al texto del siglo XIII.

Aún quedan algunos aspectos sobre el nombre de Yoshihide por explorar; a saber, los que relacionan a Yoshihide con Mono Yoshihide, pero por el momento quedarán pendientes. Los retomaré en el punto número cinco del presente capítulo.

3. El narrador

Antes del comienzo del cuento, inmediatamente después del título, Kazuya Sakai escribió: “Este relato está hecho en primera persona por una doncella que sirvió en el palacio del señor de Horikawa, y de ahí el tono afectuoso con que lo trata. (N. del T.)”¹¹³ Escapa a los objetivos de la presente tesis el realizar un estudio comparativo entre el original y la traducción de Sakai, o entre diversas traducciones a otras lenguas. No obstante, me parece necesario dejar constancia de que ni en el cuento original en japonés, ni en otras traducciones al inglés, hay mención alguna sobre el género del narrador.¹¹⁴ Más aún, a pesar de que la intención de Akutagawa pudo haber sido el dejar su género a la interpretación del lector, en japonés hay algunas

¹¹² “Los nombres referenciales, desde el inicio, son síntesis de una ‘historia’ ya leída, que el relato modifica al tiempo que la despliega.” Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 66.

¹¹³ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁴ Cfr. Miyamoto, Nobutarō (ed.), *Nihon no Bunka 29 Akutagawa Ryūnosuke*, Chūōkōronsha, Tokio, 1966 [宮本信太郎『日本の文学 29 芥川龍之介』中央公論社]; Akutagawa, Ryūnosuke; *Rashomon and seventeen other stories*, trad. Jay Rubin, Penguin, Londres, 2006 y Akutagawa, Ryūnosuke; *Hell screen. Cogwheels. A fool's life*, trad. Takashi Kojima, Eridanos, [s.l.] 1987.

pistas que sugieren que se trata de un varón.¹¹⁵ Es indispensable tenerlo presente porque, como quedó asentado unas líneas atrás, utilizo la traducción de Sakai a lo largo del análisis que propongo.

El narrador trata de presentar una imagen humilde de sí mismo: “Comprenderéis que soy de esas personas que nada comprenden fuera de lo que ven.”¹¹⁶ Al mismo tiempo es extremadamente cortés con su público lector: en la versión original en japonés en todo momento utiliza el honorífico.¹¹⁷ Se presenta como alguien que había servido al Señor Horikawa por más de veinte años al momento en que ocurrieron los acontecimientos descritos en el cuento,¹¹⁸ con lo que se auto-concedería autoridad para presentar la historia y, lo que es más importante, pretendería conocimiento de causa para hacer pasar sus juicios sobre el resto de los personajes por verdades objetivas. Estas consideraciones son necesarias para comenzar con el análisis que propongo, pues parto de la premisa de que “[...] mucho de la significación [de un relato] depende de la *calidad* de la información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete.”¹¹⁹ A través de esta interpelación al lector nos damos cuenta también de que se trata de un narrador consciente de su actividad narradora.¹²⁰

¹¹⁵ En el capítulo doce, el narrador utiliza la expresión 「目にも物を見せ」, propia de un samurái. En el trece comenta que viste un *suikan* [水干], vestimenta propia de varones de la corte.

¹¹⁶ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁷ Sakai, por su parte, utiliza la persona *vosotros* en su traducción cuando el narrador se dirige a su público, logrando un efecto interesante en el lector latinoamericano, que en general asocia la segunda persona del plural con textos antiguos.

¹¹⁸ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁹ “En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista.” Pimentel, Luz Aurora; *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998, p. 95.

¹²⁰ “Los teóricos hablan de narración autoconsciente cuando los narradores discuten el hecho de que están contando una historia, dudan acerca de cómo hacerlo o incluso se jactan del hecho de que pueden

Amén de los objetivos personales que tenga el narrador para contar las partes de la historia que mejor le convengan, con los matices y tonos que acomoden a sus intereses, es un personaje secundario, por lo que presenta todos los hechos del mundo en el que habita¹²¹ a través de su visión de actor externo: “el narrador no comprende todo y a esto se suma la transformación de los hechos inherentes a su interpretación. [A lo anterior] se añade [...] un desconocimiento parcial de la historia; estas lagunas las resuelve el narrador en su discurso con suposiciones, añadidos y reordenaciones.”¹²²

De los párrafos anteriores se desprenden los dos tipos de filtros que permean la narración: filtros involuntarios y filtros voluntarios de la historia. Ahondaré en estos particulares más adelante.

“El biombo del infierno” está, pues, narrado en primera persona por un testigo presencial. Este testigo tiene un objetivo para contar la historia; con él en mente es que decide qué contar y cómo hacerlo, es el punto de partida. Como veremos más abajo, su objetivo es rememorar la grandeza espiritual y moral del Señor Horikawa, contrastándolas con la bajeza espiritual y moral de Yoshihide. Debido a que decide contar los hechos varios años después de que ocurrieron, resulta ser un *narrador estático con ubicación temporal al final de la historia*.¹²³ El narrador tiene entonces una

determinar cómo ha de desarrollarse.” Culler, Jonathan; *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 88.

¹²¹ “Es por la *mediación* de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana.” Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 12.

¹²² Paredes, Alberto; *op. cit.*, p. 61.

¹²³ “[El narrador estático] existe cuando el autor le adjudica una formación y opinión definitivas a lo largo del texto. Se encuentra [...] al final, si el narrador hace el relato después de que sucedió todo y emprende la minuciosa evocación con una opinión definitiva que se erige como inalterable,

relación temporal distante con el acontecimiento narrado;¹²⁴ más aún, lo que cuenta es una *narración retrospectiva*: “su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto).”¹²⁵ En esta configuración del narrador resulta también importante saber a quién le cuenta la historia, puesto que ésta tiene destinatarios específicos: se la dirige a contemporáneos suyos, algunos de los cuales también habrían conocido a Yoshihide, puesto que antes de comenzar con la descripción del personaje, al principio del segundo capítulo, increpa a su público lector: “Al nombrarlo, es posible que algunos de vosotros lo recordéis.”¹²⁶ Veamos ahora desde dónde narra la historia.

3.1. Perspectiva del narrador

En los párrafos siguientes profundizaré un poco en la focalización existente en el relato, por lo que se hace necesario definir el concepto. Para ello me permito citar la definición de Pimentel: “La focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo. [...] Lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador.”¹²⁷

independientemente de lo que muestre el relato de los acontecimientos en su particularización.” Paredes, Alberto; *op. cit.*, p. 54.

¹²⁴ “La situación de enunciación del modo narrativo implica, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él.” Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 16.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁶ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 40.

¹²⁷ Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 98.

Para entrar en este tema quisiera retomar las dos preguntas básicas sobre focalización en teoría narrativa: *¿Quién habla? ¿Quién mira?* Es frecuente que se confundan ambos actores en los relatos en primera persona, debido a que la respuesta parecería ser que la persona que habla es la misma que mira. Y aunque en efecto existen relatos en los que coinciden, también hay relatos en los que no. “El biombo del infierno” es uno de estos últimos, debido a que, si bien la narración está focalizada en acontecimientos que tuvieron lugar en un pasado lejano, está narrada desde el presente; lo que equivale a tener dos personas distintas: el testigo presencial del pasado y el narrador del presente. Como bien dice Culler, “la elección de focalización temporal provoca una diferencia enorme en los efectos de una narrativa.”¹²⁸ Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Pimentel apunta que un narrador en primera persona no tiene acceso a otra conciencia que no sea la suya;¹²⁹ no obstante lo cual se desplaza en el tiempo al momento de narrar mientras evoca distintos momentos que le tocó vivir en el pasado, pues “tiene la opción de cambiar la *perspectiva temporal y cognitiva*”¹³⁰ de su persona: mientras el personaje del narrador tiene una función diegética en la historia,¹³¹ el narrador tiene una función vocal.

¹²⁸ Culler, Jonathan; *op. cit.*, pp. 88-89.

¹²⁹ Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 106.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹³¹ Es decir, que es parte del universo de la historia.

De acuerdo con la clasificación que hace Pimentel, “El biombo del infierno” resulta ser una narración testimonial con focalización interna fija¹³² consonante,¹³³ presentada por un narrador homodiegético.¹³⁴

3.2. Filtros de la narración

Profundizaré ahora en los tipos de filtros que permean la narración. Como mencioné algunos párrafos más arriba, éstos se dividen en involuntarios y voluntarios. Los primeros son los que afectan la narración sin que el narrador se lo haya propuesto; que Pimentel llama *principio de selección cualitativo* que rige la *perspectiva narrativa*.¹³⁵ Los filtros voluntarios son los que el narrador antepone con la intención de influir en la opinión de sus lectores; corresponden a lo que Pimentel denomina *principio de selección cuantitativo de la narración*, en sus aspectos *espacial, temporal y actorial*.¹³⁶

¹³² “En la *focalización interna* el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural.” Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 99. La *focalización interna* es además *fija* porque el relato está “focalizado sistemáticamente en un personaje.” *Idem*.

¹³³ “El narrador se pliega totalmente a la conciencia focal: narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas” del narrador, quien fuera sirviente de Horikawa. *Ibid.*, p. 105.

¹³⁴ “El narrador está involucrado en el mundo narrado”, es decir, está en primera persona. *Ibid.*, p. 136.

¹³⁵ “La perspectiva es una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa.” *Ibid.*, p. 22.

¹³⁶ El aspecto espacial es “el mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos, e incluso los actores que pueblan ese mundo narrado”; el aspecto temporal son “las estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos” y el aspecto actorial son “las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen.” *Idem*.

3.2.1. Filtros involuntarios

El narrador, en tanto que personaje y partícipe de la historia, tiene las mismas limitaciones que cualquier persona para aprehender el mundo en que habita. Así, para él existen un *universo conocido* –consistente en todo aquello que puede percibir a través de sus sentidos– y un *universo desconocido* (que lógicamente abarca todo lo que no puede percibir). Esta división entre universo conocido y desconocido se observa tanto en el presente, es decir, en el momento en que nos cuenta la historia; como en el pasado, cuando ocurrieron los acontecimientos del universo narrado. Independientemente de las intenciones del narrador, de si miente o si es fiel a su memoria, lo que nos puede contar del pasado está por fuerza circunscrito a lo que pudo o no percibir en aquel momento; está limitado a narrarnos algo de su universo conocido.

Debido a la misma naturaleza de estos filtros, rastrearlos y delimitarlos resulta en extremo difícil, o acaso sea imposible. Con todo y las inmensas limitaciones que como lectores tenemos para deducir los filtros involuntarios, resulta indispensable tener presente en todo momento que mucho de lo que nos cuenta o no el narrador depende de lo que él mismo puede o no saber. Como ejemplo valga el siguiente. En la escena descrita en los capítulos 12 y 13¹³⁷ Mono Yoshihide le ruega al narrador con chillidos y gestos que ayude a la hija de Yoshihide, quien está sufriendo un abuso sexual; sin proponérselo, tan sólo por el proceder agresivo del mono, el narrador irrumpe en el cuarto donde está ocurriendo el mencionado abuso. Inmediatamente

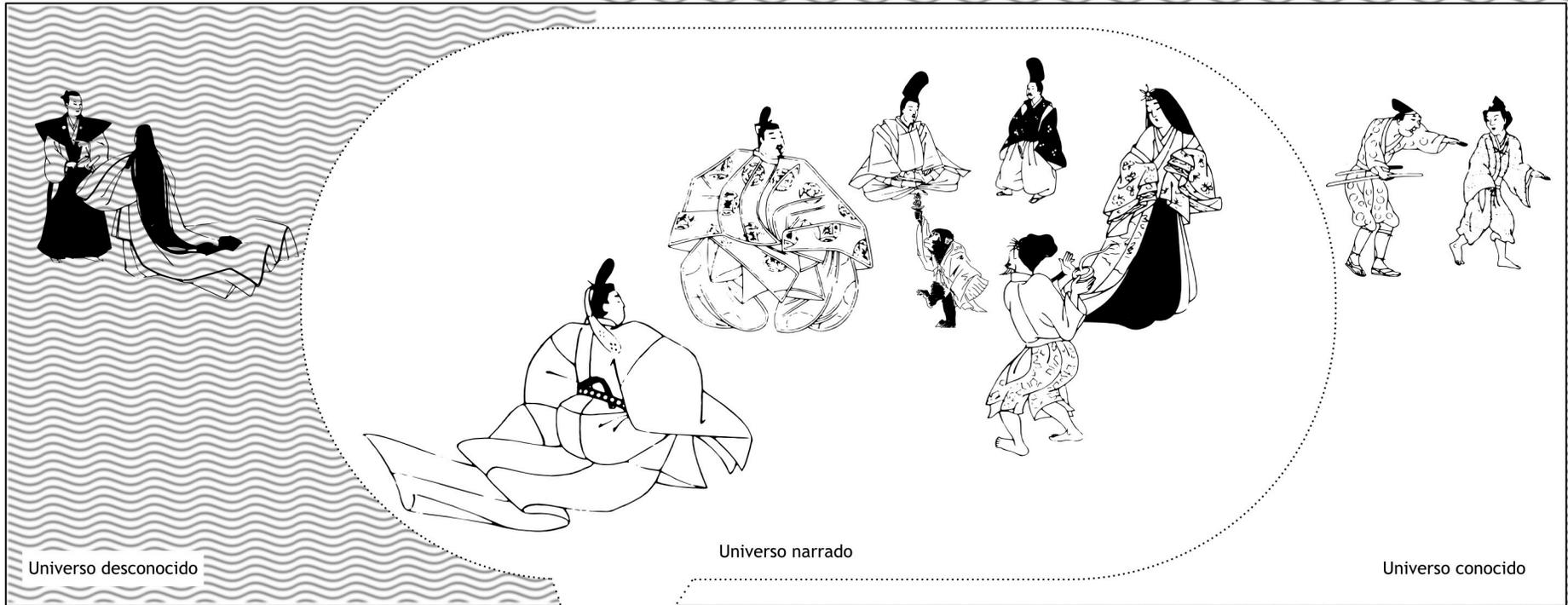
¹³⁷ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 54-56.

después ve salir a la joven, temerosa y consternada; al mismo tiempo escucha salir a alguien más de la habitación, nos dice que no tiene la menor idea de quién pueda haber sido y que la chica no le pudo o quiso contar nada de lo sucedido. Suponiendo (sin conceder) que el narrador recuerda con toda claridad los acontecimientos ocurridos aquella noche, y que además los cuenta con toda veracidad, la imposibilidad de saber quién era el agresor de la muchacha constituiría uno de los filtros involuntarios de la narración.

Las relaciones entre los universos conocidos y desconocidos del presente y del pasado, así como la que éstos tienen con el universo narrado, están esquematizadas en la imagen de la página siguiente.¹³⁸

Ahora bien, el narrador no nos relata absolutamente todo lo que está presente en su universo conocido. Con intención de ocultar información o sin ella, hay cosas que sí conoce y, no obstante, deja fuera del universo narrado. Pero estas disertaciones pertenecen ya al ámbito de los filtros voluntarios, que desarrollo con detenimiento en el punto a continuación.

¹³⁸ La imagen de la página siguiente fue diseñada por Víctor Cisneros Castro, a partir de las ilustraciones de las páginas 493-500 de Miner, Earl, *et. al.*; *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1985.



Universo conocido



Universo desconocido

3.2.2. Filtros voluntarios

Como quedó asentado en páginas precedentes, el narrador tiene objetivos muy claros para contar la historia, por lo que la orienta hacia donde mejor le conviene para alcanzarlos, convirtiéndola así en lo que Culler llama una *narración poco confiable*, la cual tiene lugar “cuando nos damos cuenta de que la conciencia a través de la cual ocurre la focalización carece de la capacidad o de la voluntad de comprender los eventos de la forma como lo haría un lector competente.”¹³⁹ Veamos ahora con ejemplos concretos la parcialidad con la que el narrador presenta al protagonista, Yoshihide, y a su antagonista, el Señor Horikawa.

Yoshihide no le agrada al narrador. Esta antipatía puede ser percibida desde el inicio y a lo largo de toda la historia. Cuando el narrador presenta a Yoshihide al lector lo describe como “un hombre bajo, delgado, con toda la apariencia de un ser perverso. [...] Todo su aspecto despedía cierto aire de bajeza, y los labios rosados y húmedos, en contraste con su edad, hacían que su presencia resultase particularmente desagradable.”¹⁴⁰ Conforme avanza la historia amplía y complementa los calificativos sobre Yoshihide.¹⁴¹ Para respaldar sus juicios negativos acerca del artista el narrador se apoya en lo que nos presenta como la opinión general; de acuerdo con su relato, casi todo mundo pensaba lo mismo de Yoshihide: “El *sōzu* Yokawa lo detestaba con tanta vehemencia que a la sola mención de su nombre se horrorizaba como si se

¹³⁹ Culler, Jonathan; *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁰ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 40.

¹⁴¹ “Era desvergonzado, haragán, avaro y codicioso, pero lo que más irritaba en él eran su prepotencia y ese enfermizo orgullo de considerarse el mejor pintor del Japón, convicción que él pregonaba como si llevase un cartel colgado de la nariz. [...] Era un hombre soberbio en extremo, que vivía convencido de ser el más genial pintor del universo.” *Ibid.*, pp. 43-44.

tratase del mismo demonio. [...] La antipatía que inspiraba Yoshihide era compartida en todas las castas sociales.”¹⁴²

Al Señor Horikawa, por el contrario, nos lo presenta como la máxima suma de virtudes humanas, casi como si se tratase de una divinidad:

Cada uno de sus actos conquistaba de inmediato la admiración de todos. [...] Las intenciones del señor de Horikawa nunca fueron egoístas, ni tampoco aspiró a la gloria o a la fama. Se preocupaba por las cosas más insignificantes, y siendo hombre de gran carácter deseaba que todos pudieran gozar de la vida en la medida en que él la disfrutaba. [...] Se dice que el espíritu de Tōru-no-Sadaijin, que se aparecía por las noches en el Templo Kawahara, desapareció repentinamente al ser ahuyentado por el propio señor de Horikawa.¹⁴³

Las descripciones arriba consignadas hacen que el lector suspicaz dude de la objetividad con la que el narrador presenta los hechos e incluso ponga en tela de juicio la veracidad de los acontecimientos. Como bien apunta Pimentel, conforme va apareciendo la subjetividad del narrador, “el ‘yo’ [que narra] se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una ‘personalidad’ y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona.”¹⁴⁴ A través de aquellas líneas entrevemos las intenciones del narrador: hacer recordar a sus lectores acontecimientos que ocurrieron algunos años atrás para reivindicar la memoria del Señor Horikawa y, al mismo tiempo, manchar la de Yoshihide. Teniendo en mente los objetivos no declarados del narrador podemos

¹⁴² *Ibid.*, p. 43.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁴ Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 139-140.

proceder al análisis de las relaciones existentes entre el protagonista, Yoshihide, y su antagonista, el Señor Horikawa.

4. Relación entre Yoshihide y el Señor Horikawa

A pesar de que el narrador se empeña en negarlo –acaso precisamente por ello–, el Señor Horikawa estaba profundamente enamorado de la hija de Yoshihide. El narrador presenta el hecho así: “El señor de Horikawa comenzó a sentir una viva simpatía por la muchacha, [...] nunca por motivos inconfesables, como murmuraba la gente.”¹⁴⁵ Y un poco más adelante: “Nadie niega que el señor sintiera simpatía por esa muchacha de virtudes tan señaladas; [pero] no era porque la desease.”¹⁴⁶ Yoshihide, por su parte, amaba desmedidamente a su hija: “Yoshihide sentía un cariño entrañable por su única hija, [...] pero este cariño [...] excedía los límites normales.”¹⁴⁷ El suyo pudo haber sido un amor obsesivo, patológico, que incluso ha dado pie a que se le interprete como un amor incestuoso.¹⁴⁸ Sea cual fuere el tipo de amor que Yoshihide sintiera por su propia hija, el antagonismo entre ambos personajes comenzó precisamente a partir de la rivalidad amorosa: ambos deseaban tener consigo, en la propia residencia, a la chica: “cuando [la muchacha] fue requerida por el señor de Horikawa para servir en palacio, el pintor no ocultó su contrariedad, y aun después [...] no podía disimular su disgusto.”¹⁴⁹ Debido a que la hija había sido solicitada por el

¹⁴⁵ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁸ Yamanaka, Masaki; *op. cit.*, p. 336.

¹⁴⁹ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 45.

mismo soberano, Yoshihide no pudo impedirlo, pero no desaprovechó la ocasión de pedir su devolución cuando el Señor Horikawa, fascinado por la calidad de una obra que le entregara el pintor, le ofreció cualquier cosa en compensación:

- Os recompensaré por vuestro magnífico trabajo. Pedid lo que deseéis. [...]
- Deseo que me devolváis a mi hija. [...]
- Eso jamás.¹⁵⁰

Si bien la rivalidad entre ambos personajes era anterior, el diálogo precedente marca el punto de quiebre en la relación entre el soberano y el artista: el narrador comenta que “a partir de entonces el señor comenzó a mirar a Yoshihide con creciente frialdad.”¹⁵¹ Aquí empezó la fatal espiral descendiente de la confrontación entre el protagonista y su antagonista; escenas como la anterior hubieron de repetirse con frecuencia, hasta llegar a la inmolación de la hija de Yoshihide.

4.1. Yoshihide, Horikawa y el infierno

La simbología del infierno se repite a lo largo del presente cuento con diversos matices. El Señor Horikawa le encarga a Yoshihide el biombo del infierno cuando la relación entre ambos está ya muy deteriorada, es una suerte de proyección del fuero interno de ambos personajes: “el señor se encontraba muy disgustado con Yoshihide. Repentinamente mandó llamar al pintor a palacio, y le encomendó la ejecución de un biombo que representase el Infierno.”¹⁵² Ambos están viviendo un infierno que se revuelve en torno a la hija de Yoshihide: tanto el soberano como el artista quieren

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵² *Idem.*

tener a la chica consigo, sin compartirla con el rival. La joven está en el centro de la confrontación: lo que equivale a decir que está en el centro del remolino infernal del antagonismo de los personajes, en torno a ella se despliega el infierno de la batalla entre ambos, teniendo a la corte y a los cortesanos como fondo: “Nobles de la corte con sus kimonos de ceremonia, atrayentes cortesanas con sus *itsutsu-ginu*, sacerdotes orando con sus rosarios budistas, samurais [sic.], estudiantes en alta *geta*, doncellas ataviadas lujosamente, hechiceros con sus equipos mágicos...”. La pintura resultante simboliza a la perfección lo acontecido:

[...] el cuadro más impresionante y terrible era el que representaba un carruaje tirado por bueyes que caía del cielo, atravesando un extraño árbol cuyas ramas semejaban espadas, y en cuya copa se amontonaban los espíritus condenados, todos con el cuerpo atravesado. La cortina de la carroza era agitada por el viento infernal, y en su interior se veía a una cortesana ataviada con un lujo propio de las *nyōgo* o de las *kōi*, debatiéndose desesperadamente, con sus negros cabellos revueltos y un cuello de impresionante blancura entre el rojo de las llamas.¹⁵³

Como mencioné en el capítulo anterior, el infierno sólo lo es cuando uno mismo sufre, no cuando son los otros los atormentados.¹⁵⁴ Así, tanto la representación gráfica del infierno, como el verdadero acto de la inmolación de la hija de Yoshihide resultaron ser el infierno para la chica y para el protagonista, pero también para su antagonista. El encargo de una imagen del infierno obedecería al deseo del Señor Horikawa de ver reflejado el sufrimiento que ocurría en su interior por los rechazos de la chica ante sus pretensiones, y quedó fascinado ante la idea de poder vengarse de la muchacha *de hecho*, gracias a la petición del padre: “De pronto estalló en una carcajada, y sin dejar de reír, respondió: ‘Seréis complacido en todos vuestros deseos.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹⁵⁴ Véase la p. 44 de la presente tesis.

[...] Pondré fuego a la carroza; tendréis también a la bella dama vestida lujosamente en su interior.”¹⁵⁵ No obstante, al tratar de crear el infierno para Yoshihide, creó también el propio, forjando su propia derrota; luego de presenciar la terrible escena, el Señor Horikawa “se había transformado: intensamente pálido, despedía espuma por la boca, apretaba fuertemente las rodillas bajo el vestido violeta, jadeaba como una bestia sedienta.”¹⁵⁶ Para resumir, tenemos entonces tres infiernos distintos: el del soberano, el del pintor y el de la chica.

Por último quiero abordar la metamorfosis que sufren a lo largo de la historia tanto Yoshihide como el mono que lleva su nombre.

5. Dualidad Yoshihide / Saruhide

La correlación entre Yoshihide, a quien “personas peor intencionadas le bautizaron con el nombre de *Saruhide*, por su parecido con este animal”,¹⁵⁷ y el mono a quien “el hijo del señor, que estaba en la edad de las travesuras, lo llamó *Yoshihide*”,¹⁵⁸ apunta a la relación más interesante en la historia. Ambos personajes son complementos y contrapartes.

Comencemos por el nombre: El hombre Yoshihide por un lado, debido a sus modales, a su personalidad y a sus características físicas, es visto menos como un humano que como un animal: es visto como un mono, y por lo tanto es llamado

¹⁵⁵ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

Saruhide o “Monohide”. Por el otro lado, como un tipo de proyección, todos en la mansión del Señor Horikawa llaman al pequeño mono *Yoshihide*, usando el verdadero nombre del hombre, y tienen al pobre animal como el blanco de las antipatías y odios que profesan al hombre Yoshihide, “no contentos con burlarse, inventaban cargos contra él, acusándolo, por ejemplo, de haber subido al pino del jardín, o de haber ensuciado el piso de la habitación de las doncellas, y se divertían maltratándolo.”¹⁵⁹ El jugar con el nombre de alguien tiene por objetivo denigrarlo, insultarlo;¹⁶⁰ ambos, hombre y animal, llegan a ser identificados entonces como un solo ente deleznable a partir del nombre. ¿Y qué implica que dos personajes compartan el mismo nombre? La respuesta es complicada. Para responderla parto de la definición del nombre de un personaje de Pimentel, quien reformula el postulado de Barthes¹⁶¹ y escribe que:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.¹⁶²

En el caso que nos ocupa tenemos un nombre compartido por dos personajes, por lo que aquel centro de imantación semántica que menciona Pimentel, en torno al cual orbitan atributos, actos e identidad, también lo comparten ambos personajes. Es por esto mismo que se puede suscitar el proceso de intercambio que describo en los

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ “Cuando es intencional, la tergiversación de nombres implica una afrenta.” [“Das Verdrehen von Namen entspricht einer Schmähung, wenn es absichtlich geschieht.”] Freud, Sigmund; “Das Versprechen” en *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1999, p. 93 (Gesammelte Werke, IV).

¹⁶¹ “Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen fijarse en él, surge un personaje.” Barthes, Roland; *S/Z*, Seuil, París, 1979, p. 74; a través de Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 60.

¹⁶² Pimentel, Luz Aurora; *op. cit.*, p. 63.

párrafos siguientes. Entre Yoshihide y Mono Yoshihide tenemos entonces un interesante caso de *Doppelgänger* tal y como lo definió Freud:

[...] la cualidad de *Doppelgänger* [*das Doppelgängertum*] en todos sus matices y formas [es] la actuación de personajes que, por tener la misma apariencia son tomados por idénticos; [es] la complicación de esta relación a través saltos de fenómenos psíquicos de uno de estos personajes al otro –lo que llamaríamos telepatía–, de tal forma que uno posee los conocimientos, sentimientos y vivencias del otro; [es] la identificación con otro personaje, de tal forma que su Yo se desorienta, o el Yo ajeno se trasplante al sitio del propio, es decir, la duplicación del Yo, la escisión del Yo, la dislocación del Yo.¹⁶³

En “El biombo del infierno”, si bien los personajes no son idénticos en la realidad, sí lo son en el imaginario de la gente: recordemos que, por una parte, muchas de las mofas hacia Yoshihide tenían el efecto de compararlo con un mono, y por otra, que el mono llevaba el nombre del hombre. Trataré de explicar esto con más detalle en los párrafos subsecuentes.

Si ambos comparten el nombre, y por ello comparten atributos e identidad, ambos son las dos caras complementarias de un mismo ente. Esta fusión entre Yoshihide y Mono Yoshihide se concreta cuando, perseguido por el joven hijo del Señor Horikawa, Mono Yoshihide busca refugio en la hija de Yoshihide. La joven suplica en nombre del animal como si fuera su padre: “como lleva el nombre de

¹⁶³ “[...] das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen [ist] das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere –was wir Telepathie heißen würden, –so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung.” Freud, Sigmund; “Das Unheimliche” en *Werke aus den Jahren 1917-1920*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1999, p. 246 (Gesammelte Werke, XII).

Yoshihide, mi padre, me parece que lo castigáis a él; no puedo soportarlo.”¹⁶⁴ Y el pequeño Señor desiste de castigar al mono porque lo reconoce como el padre de la chica: “Bien, ya que lo pedís en nombre de vuestro padre, lo perdono.”¹⁶⁵ Finalmente viene el conocimiento de este hecho por el Señor Horikawa, y con él, la aceptación pública:

Se cuenta también que el señor de Horikawa hizo comparecer a la joven juntamente con el mono, cuando tuvo conocimiento de la conducta de su hijo. [...] “Sois fiel a vuestro padre” dijo el señor. “Os recompensaré.” La muchacha recibió del señor Horikawa un *akome*¹⁶⁶ de color rojo vivo, en premio a su buen corazón. El propio mono puso una nota graciosa en esta escena cuando se adelantó reverente a recibir la recompensa de su ama, hecho que dibujó el buen humor en el rostro del señor.¹⁶⁷

Luego del reconocimiento público tienen lugar los *saltos de fenómenos psíquicos* que mencionaba Freud. Mono Yoshihide se vuelve la parte humana de Yoshihide; está presente cuando y donde el padre debería haber estado para apoyar a su hija: “Una vez que ella se resfrió y se vio obligada a guardar cama, el mono permaneció a su lado con cara compungida, mordiéndose las uñas continuamente.”¹⁶⁸ Mono Yoshihide es aceptado ahora como un humano, posee una *humanidad* que jamás tuvo Yoshihide; ya no lo molestan: “Ante esta situación, y aunque pueda parecer extraño, ya nadie se atrevió a maltratar al animal; por el contrario, todos empezaron a quererlo.”¹⁶⁹

¹⁶⁴ Akutagawa, Ryūnosuke; *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁶ Sakai apuntó en una nota a pie de página: “Ropa interior que llevaban las cortesanas, muy lujosa y profusamente bordada que se usaba para las fiestas.” *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

Mientras tanto, el Yoshihide humano aún aparece como antipático ante todo mundo y se le sigue viendo como a un animal: “Todos simpatizaban con el mono, mas a Yoshihide, que era un ser humano, seguían despreciándolo, y no cesaban de burlarse de él y de llamarlo *Saruhide*.”¹⁷⁰ El pintor, completamente sumergido en su acto creador, se olvida de todo, incluso de su propia hija amada; se nos dice que “cuando empezó a trabajar se olvidó inclusive de ella.”¹⁷¹ Yoshihide es entonces confirmado como la parte animal de este ente dual compuesto de hombre y mono, en el que el hombre es el mono, y el mono el hombre.

Conforme la historia se acerca al clímax tenemos a Mono Yoshihide realizando actos heroicos para salvar a *su hija*. Un día, se cruza con el narrador en la mansión Horikawa y desesperado le pide ayuda: “Bajo la luz de la luna me asombró ver al mono chillar como enloquecido, arrugando la nariz y mostrando sus blancos dientes.”¹⁷² Luego de seguir al animal al lugar que indicaba, e incidentalmente haber interrumpido un encuentro secreto entre la hija de Yoshihide y alguien aparentemente desconocido por el narrador –en el que podríamos inferir al Señor Horikawa tratando de forzar a la chica– Mono Yoshihide le agradece humildemente al narrador por haber impedido la escena previa, y con ello haber salvado a la dama, “haciendo gestos como si fuera una persona, inclinaba la cabeza repetidas veces haciendo sonar el cascabel de oro que llevaba al cuello.”¹⁷³ Acá estamos ya en la etapa final del fenómeno del *Doppelgänger*, en la que la identificación entre ambos personajes es completa, pues ya ocurrió el trasplante –o mejor dicho, el intercambio– del Yo.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷² *Ibid.*, p. 55.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 56.

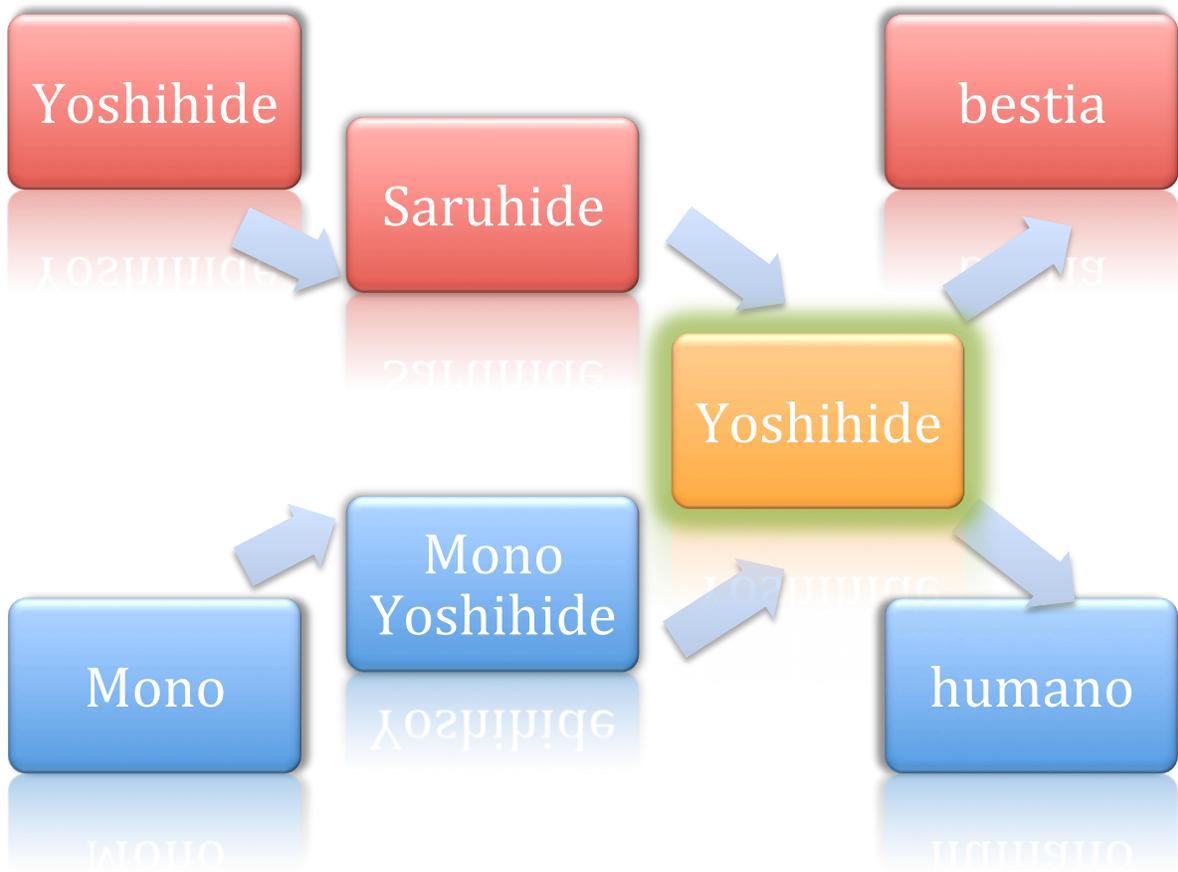
Finalmente, mientras se desarrolla el trágico final, Mono Yoshihide hace lo que Yoshihide humano no puede (o no quiere) hacer: sufre voluntariamente con la joven su terrible muerte. Yoshihide tuvo una respuesta refleja cuando se dio cuenta de que era su propia hija la que habría de encarar el horrible destino de ser quemada viva, “su primer impulso fue precipitarse a la carroza, y al estallar el fuego quedó paralizado, con las manos en alto.”¹⁷⁴ Por el contrario, Mono Yoshihide no dudó ni un instante:

[...] una bola negra se desprendió del techo y volando, o corriendo [...] se arrojó al carruaje en llamas. Saltó por entre las rejas ardientes a los hombros de la joven, lanzando un agudo grito de desesperación, y su eco dolorido se prolongó como un lamento detrás de la humareda. [...] Pero sólo fugazmente pudo verse el animal. El fuego estalló en sonora lluvia de chispas, y el mono y la muchacha se perdieron en el seno de una negra nube.¹⁷⁵

Luego entonces, lo que tenemos entre Yoshihide y Mono Yoshihide es un intercambio: el humano se convierte en animal, mientras que el animal se vuelve humano. La progresión de la transformación de ambos personajes podría esquematizarse de la siguiente manera:

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 62-63.



Conclusiones

Como ha quedado demostrado a partir de las páginas precedentes, el narrador de “El biombo del infierno” tiene objetivos muy claros no sólo para contar lo que cuenta sino para hacerlo como lo hace. No desaprovecha una sola oportunidad para envilecer a Yoshihide o para engrandecer al Señor Horikawa. El primero no le merece ni una sola frase positiva más allá de su arte; incluso el afecto que sentía por su hija era algo perverso, según el narrador. Por otro lado, el segundo no recibe ni una sola crítica; el narrador incluso encuentra una justificación razonable para haber quemado viva a la hija de Yoshihide. Quedó también comprobado que como parte del programa del narrador para defenestrar al protagonista y gracias a como está estructurada la narración, Mono Yoshihide toma el lugar de Yoshihide, mientras que el artista pierde su cualidad de humano y es degradado a la categoría de bestia.

Este cuento –ponderado por Yu como “la mejor de las historias de Akutagawa sobre artistas”¹⁷⁶ presenta algunas de las ideas fundamentales del autor con respecto al arte y al artista. El arte era, para Akutagawa, una suerte de luz en la que de pronto se veía envuelto el artista, algo como una corriente que fluye a través de la vida:¹⁷⁷ “Yoshihide, el héroe-artista de ‘El biombo del infierno’, está tan fuertemente arrastrado por esa corriente que olvida que la modelo que está siendo quemada viva

¹⁷⁶ “La más grandiosa de todas las historias de artistas de Akutagawa, y de hecho la más grandiosa de todas sus historias escritas durante su periodo temprano, es ‘El biombo del infierno’ (1918).” Yu, Beongcheon; *Akutagawa. An introduction*, Wayne State University Press, Detroit, 1972, p. 39.

¹⁷⁷ Ueda, Makoto; *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford University Press, Stanford, 1976, p. 140.

frente a sus ojos es su amada hija.”¹⁷⁸ El verdadero artista debe dejarlo todo por su arte, no hay (no puede haber) ninguna otra prioridad. Como apunta Napier,¹⁷⁹ en el protagonista de este cuento, Akutagawa creó un personaje que transgrede todos los límites sociales y morales en nombre de su elevado arte, que lo ha consumido por completo. El precio que ha de pagar a cambio es, sin embargo, demasiado alto: toma las vidas de su hija y la del mismo Yoshihide.

El único resquicio de humanidad de Yoshihide residía en el vínculo que tenía con su hija. Su relación con ella era el nexo que aún lo unía con el mundo de los humanos; la muerte de la joven rompió esta última atadura. Al someter a la chica al terrible destino de ser quemada viva, el Señor Horikawa pretendía no sólo vengarse del rechazo del que fue objeto por parte de ella, quería además aplastar a su contrincante, quitándole su tesoro más valioso. Con la inmolación de la muchacha, sin embargo, el Señor Horikawa dio al pintor el impulso que necesitaba para consumarse como el mejor artista de su tiempo. Yoshihide quedó libre de toda humanidad, pudo crear su obra maestra y derrotar con ello a su antagonista.

En sus cavilaciones acerca del papel que juegan arte y el artista, Akutagawa llega a equiparar el arte con la religión. Escribió en una carta a un amigo en 1914:

No hay necesidad de auto forzarse a buscar la fe en dios. Uno está obligado a debatir si existe o no dios porque uno piensa la fe únicamente en términos de fe en dios. Tengo mi fe: una fe en el arte. No puedo creer que la elevación que gano a través de

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ Napier, Susan J.; *The fantastic in modern Japanese literature. The subversion of modernity*, Routledge, Londres, 1996, p. 123.

esta fe mía sea inferior a la elevación obtenida a través de otras fes.¹⁸⁰

Si bien la creación artística es la expresión más compleja de la condición humana, en la concepción de Akutagawa del arte, esta misma condición humana llega a entorpecer y obstaculizar al artista, pues los vínculos y ataduras que tiene con otros seres humanos y con la sociedad no le permiten llegar a las cimas más altas de su capacidad creadora. La vida para Akutagawa era “un trámite sórdido y despreciable que solo podía tener cierto significado a través de la consecución de una belleza pulida y trabajada por el arte.”¹⁸¹ El arte, por el contrario, era –debía ser– perfección; ésta es su única razón de ser. Como bien apuntó Kazuya Sakai hace poco más de veinte años, “la fe fanática en el arte puro, el desprecio intelectual a la moral, convierten la vida de Akutagawa en un infierno que él mismo anticipa en uno de sus cuentos.”¹⁸² Éste no es otro que “El biombo del infierno”.

Akutagawa, al igual que su personaje, tenía en muy alta estima la labor del artista, y también como Yoshihide, desconfiaba de la moral y de las verdades establecidas. Para ambos, la belleza del arte es la única aspiración que debe tener el verdadero artista. Resulta una amarga ironía que el paralelo entre ambos continúe hasta sus últimas consecuencias: Akutagawa sucumbió ante su propio infierno, y al igual que Yoshihide, se suicidó.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸¹ Rubio, Carlos; “Introducción”, en Akutagawa, Ryūnosuke; *Vida de un idiota y otras confesiones*, trad. de Yumika Matsumoto y Jordi Tordera, Satori, Gijón, 2011, p. 24 (Maestros de la Literatura Japonesa, 5).

¹⁸² Akutagawa, Ryūnosuke; *Kappa. Los engranajes*, pról. de Jorge Luis Borges, trad. y notas de Kazuya Sakai, Mondonuevo, Buenos Aires, 1959, p. 13.

Anexo 1

Ryoshū, pintor de imágenes budistas,
se alegra al ver su casa en llamas¹⁸³

En la antigüedad había un pintor de imágenes budistas llamado Ryoshū. Un día ocurrió un incendio en la casa vecina; con el fuerte soplar del viento las llamas se acercaban a su casa, por lo que salió huyendo a la calle. Dentro de la casa se había quedado una pintura budista que alguien le había encargado, así como su esposa e hijos, que estaban sin ropa. Sin importarle nada, se alegró de haber podido huir; estaba de pie en el lado opuesto de la calle.

Vio que el fuego se había pasado a su casa y las llamas y el humo se esparcían. Observaba esto de pie en el lado opuesto de la calle. La gente se acercó para ver cómo estaba él, pero él no había perdido la calma en absoluto.

Le preguntaban “¿Qué pasó?”; él asentía con la cabeza viendo cómo se quemaba su casa, y de vez en cuando se reía. “¡Ah, esto sí que es un obsequio! Hasta ahora lo había estado pintando totalmente mal.” Al escucharlo decir esto la gente se quedó pasmada: “¿Por qué este tipo se queda ahí parado? ¿Estará poseído por un espíritu maligno?” Al escucharlos decir eso contestó: “¿Y por qué habría yo de estar poseído? Por mucho tiempo pinté mal las llamas de la imagen budista de Fudō Myō Ō.¹⁸⁴ Ahora que lo veo me doy cuenta de cómo es que arden las cosas. ¡Esto sí que es un regalo! Si vivo de pintar imágenes budistas y puedo pintar a los budas de una manera magnífica, una casa se puede construir cuantas veces sea. Lo que pasa es que ustedes no tienen ningún talento, por eso escatiman las cosas.” Se burló así de ellos.

Aún ahora la gente admira su obra de Fudō Myō Ō envuelto en llamas retorcidas, la cual Ryoshū debe haber pintado después de este acontecimiento.

¹⁸³ Tomado de la sexta historia del tercer volumen de *Uji Shūi Monogatari* [『宇治拾遺物語』]: [絵仏師良秀、家の焼くるを見て悦ぶ事], anotado por Miki Sumito y Asami Kazuhito, 岩波書店, Tokio, 6ª. ed., 2005, pp. 82-83. La traducción es mía; fue realizada bajo la supervisión de la Mtra. Virginia Meza.

¹⁸⁴ 不動明王. Deidad budista que se representa con rostro severo, portando una espada y rodeada de flamas.

Anexo 2

Selección de imágenes de rollos del infierno



Arriba: Algunos de los diez reyes jueces estudiando los casos a su cargo, con los sentenciados presentes. En medio y abajo: castigos ejecutados por demonios.

Nakano, Teruo (ed.); *Enma, Jūōzō*, Museo Nacional de Tokio / Museo Nacional de Kioto / Museo Nacional de Nara / Shibundō, Tokio, Junio de 1992, p. 12 (Nihon no Bijutsu: 313).

[中野照男『閻魔・十王像』(日本の美術313号)東京国立博物館/京都国立博物館/奈良国立博物館/至文堂(6月1992年)].



Arriba: Los diez reyes jueces procesando y sentenciado espíritus de difuntos.

Abajo: Condenas ejecutadas por demonios.

Nakano, Teruo (ed.); *Enma, Jūōzō*, Museo Nacional de Tokio / Museo Nacional de Kioto / Museo Nacional de Nara / Shibundō, Tokio, Junio de 1992, pp. 9 y 10 (Nihon no Bijutsu: 313).

【中野照男『閻魔・十王像』（日本の美術 313号）東京国立博物館／京都国立博物館／奈良国立博物館／至文堂（6月1992年）】



Fuego infernal consumiendo los espíritus de malhechores, atizados por demonios.

Ésta es una de las imágenes de los más famosas; es parte de un rollo que describe con gran detalle las partes del infierno y cada unos de los castigos que hay en ellas.

Komatsu, Shigemi (ed.); *Gakizōshi, Jigokuzōshi, Yamainosōshi, Kusōshiemaki*, Chūōkōronsha, Tokio, 3^a. ed., 1993, p. 46 (Nihon no emaki: 7).

[小松茂美『餓鬼草紙、地獄草紙、病草紙、九相詩繪卷』（日本の絵巻7号）中央公論社（1993年）].



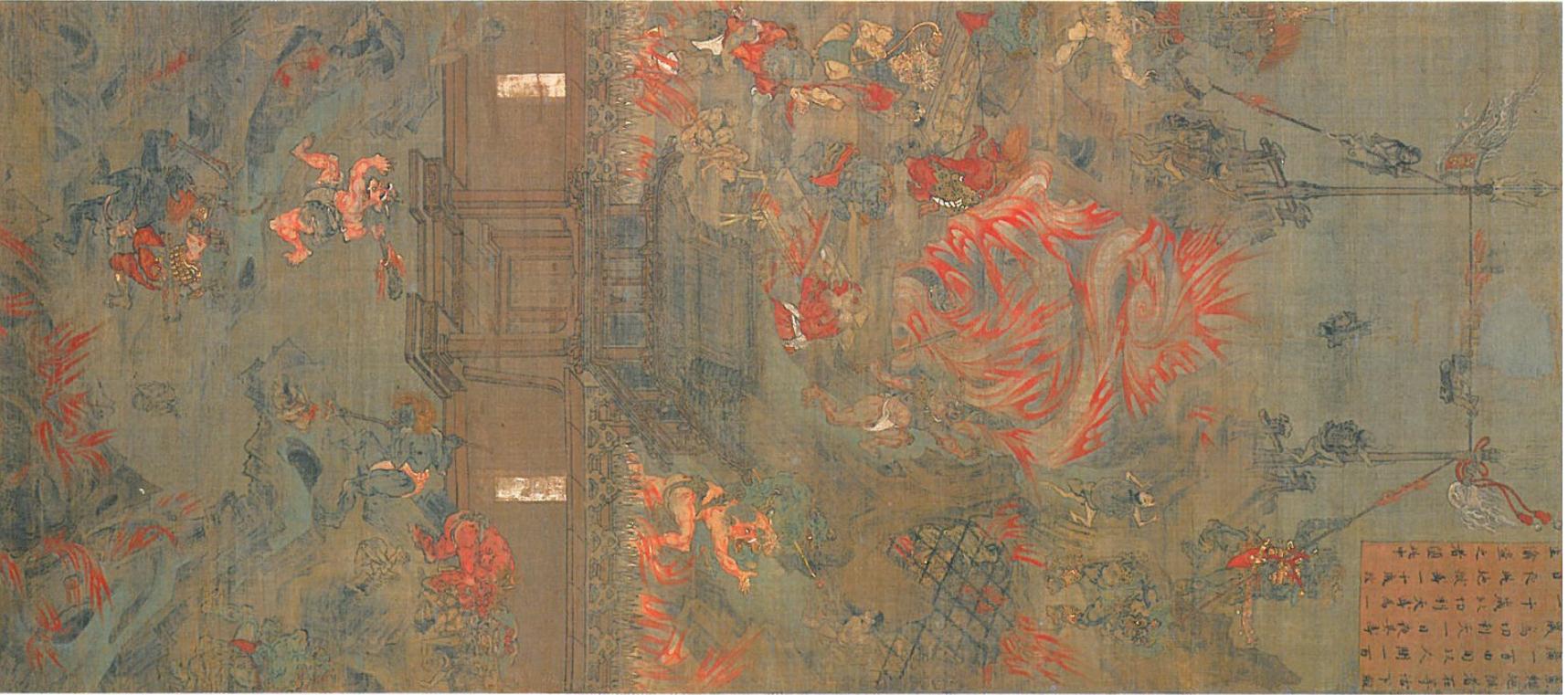
Komatsu, Shigemi (ed.); *Gakizōshi, Jigokuzōshi, Yamainosōshi, Kusōshiemaki*, Chūōkōronsha, Tokio, 3^a. ed., 1993, pp. 67 y 70 (Nihon no emaki: 7).

[小松茂美『餓鬼草紙、地獄草紙、病草紙、九相詩絵巻』（日本の絵巻7号）中央公論社（1993年）].



Ōmura, Tetsuo (ed.); *Jigoku to Gokuraku Imeeji toshite no Takai*, Asahi Shinbunsha, Tokio, Junio de 2000, p. 26 (Kokuhō to Rekishi no Tabi: 6).

【大村哲男『地獄と極楽イメージとしての他界』（国宝と歴史の旅6号）朝日新聞社（6月2000年）】.



Ōmura, Tetsuo (ed.); *Jigoku to Gokuraku Imeeji toshite no Takai*, Asahi Shinbunsha, Tokio, Junio de 2000, p. 25 (Kokuhō to Rekishi no Tabi: 6).

【大村哲男『地獄と極楽イメージとしての他界』（国宝と歴史の旅6号）朝日新聞社（6月2000年）】.

Bibliografía

- Akutagawa, Ryūnosuke; *El biombo del infierno y otros cuentos*, trad. e introd. de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959, XXII pp., 64 pp.
- ; *Hell screen. Cogwheels. A fool's life*, trad. Takashi Kojima, Eridanos, [s.l.] 1987 XX pp., 145 pp.
- ; *Kappa. Los engranajes*, pról. de Jorge Luis Borges, trad. y notas de Kazuya Sakai, Mundonuevo, Buenos Aires, 1959, 121 pp.
- ; *Rashomon and seventeen other stories*, trad. Jay Rubin, Penguin, Londres, 2006, LI pp., 268 pp.
- ; *Vida de un idiota y otras confesiones*, trad. de Yumika Matsumoto y Jordi Tordera, Satori, Gijón, 2011, 190 pp. (Maestros de la Literatura Japonesa, 5).
- Bioy Casares, Adolfo; "Acerca del cuento y la novela", en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp. 41-42.
- Culler, Jonathan; *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997, pp. 88-89.
- Diccionario de la Lengua Española*; Real Academia Española, 22^a ed, Espasa Calpe, Madrid, 2001, p. 1273.
- Duus, Peter (ed.); *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, vol. 6, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 670-673, 687-690, 708.
- Duus, Peter e Irwin Scheiner; "Socialism, Liberalism, and Marxism, 1901-1931" en Duus, Peter (ed.); *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, vol. 6, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 660-662.
- Elizondo, Salvador; *Teoría del infierno*, 2a. ed., FCE, México, 2000, p. 13 (Letras mexicanas, 132).
- Freud, Sigmund; "Das Unheimliche" en *Werke aus den Jahren 1917-1920*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1999, p. 246 (Gesammelte Werke, XII).
- ; "Das Versprechen" en *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1999, p. 93 (Gesammelte Werke, IV).
- ; "Hemmung, Symptom und Angst" en *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1999, p. 190 (Gesammelte Werke, XIV).

- Geertz, Clifford; “Religion as a Cultural System” en Banton, Michael (ed.); *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Tavistock, Londres, 1963, p. 4 (A.S.A. Monographs, 3).
- Grapard, Allan; “Religious Practices” en *The Cambridge History of Japan*, Cambridge University Press, Nueva York, 1993, vol. 2, pp. 573-575.
- Halpern, Jack (ed.); *New Japanese-English Character Dictionary*, Kenkyūsha, Tokio, 1990, p. 353.
- Hamilton, Sharon Nolte; “Individualism in Taishō Japan” en *The Journal of Asian Studies*, Vol. 43, No. 4, ago 1984, Association for Asian Studies, p. 672.
- Hibbett, Howard; “Akutagawa Ryūnosuke”, en Rubin, Jay; *Modern Japanese Writers*, Charles Scribner’s Sons, Nueva York, 2001, pp. 19-30.
- Iwamoto, Yoshio; “Aspects of the Proletarian Literary Movement in Japan” en Silberman, Bernard y Harry D. Harootunian (eds.); *Japan in Crisis. Essays on Taishō Democracy*, Princeton University, Princeton, 1974, p. 156.
- Katō, Shuichi; *A History of Japanese Literature. The modern Years*, vol. 3, Kodansha, Tokio, 1979, p. 116, 160-161, 237-241.
- Katarani, Kōjin; *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brett de Bary, Duke University Press, Londres, 1993, p. 156.
- Kawakami, Hajime; “A letter from prison” en Theodore de Bary, Carol Gluck, et al. (eds.), *Sources of Japanese Tradition: 1600 to 2000*, 2ª ed., Columbia University Press, Nueva York, 2005, pp. 923-926.
- Keene, Donald; “Akutagawa Ryūnosuke” en *Dawn to the West*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1984, pp. 506, 512, 556, 568.
- Kikuchi, Hiroshi; “Shishōsetsu”, en Miyoshi, Yukio; *Akutagawa Ryūnosuke Hikken*, Gakutōsha, Tokio, 1979, pp. 68-69.
[菊池寛「私小説」(三好行雄『芥川龍之介必携』) 學燈社(1979年)].
- Kinya, Tsuruta; “Akutagawa Ryunosuke and I-Novelists” en *Monumenta Nipponica*, Vol. 25, No. 1/2, 1970, Sophia University, Tokio, pp. 1, 22.
- Kōjien*; 6ª ed, Iwanami Shoten, Tokio, 2008, versión electrónica.
[『広辞苑』岩波書店(2008年)].
- Komatsu, Shigemi (ed.); *Gakizōshi, Jigokuzōshi, Yamainosōshi, Kusōshiemaki*, Chūōkōronsha, Tokio, 3ª. ed., 1993, pp. 46, 49, 54, 67, 70, 72-73 (Nihon no emaki: 7).
[小松茂美『餓鬼草紙、地獄草紙、病草紙、九相詩繪卷』(日本の繪卷7号) 中央公論社(1993年)].

- Lu, David John; *Sources of Japanese Tradition*, McGraw-Hill, Nueva York, 1974, vol. 1, pp. 19-20.
- Macé, François; “El Más Allá” en *Diccionario de las mitologías. Las mitologías de Asia*, ed. Yves Bonnefoy, Barcelona, 2000, vol. V, pp. 548-550 (Referencias/Destino, 41).
- Maupassant, Guy de; “El objetivo del escritor”, en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, p. 69.
- Miner, Earl, et. al.; *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1985, pp. 493-500.
- Mitsusada Inoue, “The Century of Reform” en *The Cambridge History of Japan*, Cambridge University Press, Nueva York, 1993, vol. 1, pp. 169-173.
- Miyamoto, Nobutarō (ed.), *Nihon no Bunka 29 Akutagawa Ryūnosuke*, Chūōkōronsha, Tokio, 1966; 535 pp.
[宮本信太郎『日本の文学 29 芥川龍之介』中央公論社（1966年）].
- Morimoto, Osamu; “Akutagawa Ryūnosuke ni okeru Sutorindobery”, en *Akutagawa Ryūnosuke II*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1990, pp. 187-188. [森本修「芥川龍之介におけるストリンドベリィ」『芥川龍之介 II』日本文学研究資料叢書、有精堂（1990）].
- Najita, Tetsuo; *Japan. The intellectual Foundations of Modern Japanese Politics*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, p. 115.
- Nakano, Teruo (ed.); *Enma, Jūōzō*, Museo Nacional de Tokio / Museo Nacional de Kioto / Museo Nacional de Nara / Shibundō, Tokio, Junio de 1992, pp. 3, 9-10 y 12 (Nihon no Bijutsu: 313).
[中野照男『閻魔・十王像』（日本の美術 313号）東京国立博物館／京都国立博物館／奈良国立博物館／至文堂（6月1992年）].
- Napier, Susan J.; *The fantastic in modern Japanese literature. The subversion of modernity*, Routledge, Londres, 1996, pp. 123, 141.
- Nish, Ian H.; *A Short History of Japan*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1968, .p. 141
- O'Brien, James; *Akutagawa and Dazai. Instances of Literary Adaptation*, Arizona State University, Tempe, 1988, p. 7.
- Ōmura, Tetsuo (ed.); *Jigoku to Gokuraku Imeeji toshite no Takai*, Asahi Shinbunsha, Tokio, Junio de 2000, pp. 25-26 (Kokuhō to Rekishi no Tabi: 6).
[大村哲男『地獄と極楽イメージとしての他界』（国宝と歴史の旅 6号）朝日新聞社（6月2000年）].

- Paredes, Alberto; *Las voces del relato*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, pp. 16-17, 54, 61.
- Pimentel, Luz Aurora; *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998, 191 pp.
- Poe, Edgar Allan; “El objetivo y la técnica del cuento”, en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp. 14-18.
- Powell, Irena; *Writers and Society in Modern Japan*, Kodansha International, San Francisco, 1983, pp. 100-103, 115.
- Quiroga, Horacio; “Manual del perfecto cuentista”, en Zavala, Lauro (comp.); *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp. 31-36.
- Renonseau, Gaston y Bernard Frank, “El budismo japonés” en *Las religiones en la India y en Extremo Oriente. Formación de las religiones universales y de salvación*, trad. Francisco Torres Oliver, Siglo XXI, México, 7a. ed., 1998, pp. 393-396, 414 (Historia de las religiones, 4).
- Rotermund, Hartmut; “La tierra pura y la nenbutsu”, en *Diccionario de las mitologías. Las mitologías de Asia*, ed. Yves Bonnefoy, Barcelona, 2000, vol. V, pp. 540-541 (Referencias/Destino, 41).
- Rubin, Jay; “Chronology”, en Akutagawa, Ryūnosuke; *Rashōmon and Seventeen other Stories*, trad. y sel. de Jay Rubin, Penguin Books, Londres, 2006, pp. xii-xvi.
- Rubio, Carlos; “Introducción”, en Akutagawa, Ryūnosuke; *Vida de un idiota y otras confesiones*, trad. de Yumika Matsumoto y Jordi Tordera, Satori, Gijón, 2011, pp. 9-40 (Maestros de la Literatura Japonesa, 5).
- ; “Introducción”, en Shimazaki, Tōson; *El precepto roto*, trad. de Montse Watkins, Satori, Gijón, 2011, p. 9-38 (Maestros de la Literatura Japonesa, 6).
- Sakai, Kazuya; *Japón: Hacia una nueva literatura*, El Colegio de México, México, 1968, p. 77.
- Saeki, Shōichi; en Katarani, Kōjin; *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brett de Bary, Duke University Press, Londres, 1993, p. 156.
- Shimada, Kinji; “Akutagawa Ryūnosuke to Roshiya shōsetsu –Hikaku bungaku kōen–”, en *Akutagawa Ryūnosuke*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1973, pp. 259-295. [島田謹二「芥川龍之介とロシア小説—比較文学講演—」『芥川龍之介』日本文学研究資料叢書、有精堂（1973）].
- Tansman, Alan; *The aesthetics of Japanese fascism*, University of California Press, Berkeley, 2009, pp. 7-8 y 13-14.

- Takahashi, Tatsuo; “Gaikokugo” en Sekiguchi, Yasuyoshi; *Akutagawa Ryūnosuke Shinjiten*, Kanrin Shobō, Tokio, 2003, p. 158.
[高橋龍夫「外国語」『芥川龍之介新辞典』翰林書房（2003年）].
- Teiser, Stephen F.; *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994, p. 1, 5 (Studies in East Asian Buddhism, 9).
- Tipton, Elise K.; “Intellectual Life, Culture and the Challenge of Modernity”, en *A Companion to Japanese History*, William M. Tsutsui (ed.), Blackwell, Oxford, 2008, p. 197.
- Torres I Graell, Albert; *Kanji. La escritura japonesa*; 6ª. ed., Hiperión, Madrid, 1995, p. 15 (Libros Hiperión, 72).
- Ueda, Makoto; *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford University Press, Stanford, 1976, p. 140.
- Umehara, Takeshi; *Jigoku no shisō*, Chūkōshinsho, Tokio, 1967, pp. 6 y 7.
[梅原猛『地獄の思想』中公新書（1967）].
- Uji Shūi Monogatari*, anotado por Miki Sumito y Asami Kazuhito, Tokio, 6ª. ed., 2005, pp. 82-83.
[『宇治拾遺物語』岩波書店（2005年）].
- Wada, Shigejirō; “Akutagawa Ryūnosuke ni okeru Seiō no ega”, en *Akutagawa Ryūnosuke*, Nihonbungaku Kenkyūshiryōsōsho, Yūseidō, Tokio, 1973, pp. 216-227. [和田繁二郎「芥川龍之介における西欧の絵が」『芥川龍之介』日本文学研究資料叢書、有精堂（1973）].
- Yamanaka, Masaki; “‘Jigokuhen’ shiron— katarite no uragiri—” en *Ōkagakuendaigaku Jinbungakubu Kenkyūkiyō*, número 8, Nagoya, 20 de marzo de 2006, pp. 249-240 y 336.
[山中正樹「地獄変」私論—〈語り〉の詐術／〈語り手〉の裏切り—『桜花学園大学人文学部研究紀要』（2006・3・20）].
- Yu, Beongcheon; *Akutagawa: An Introduction*, Wayne State University Press, Detroit, 1972, pp. 4-6, 39, 41.