

Kazuya Sakai

JAPON: HACIA UNA NUEVA LITERATURA



609
18j

EL COLEGIO DE MEXICO

**JAPÓN: HACIA UNA NUEVA
LITERATURA**

ENSAYOS 1

CENTRO DE ESTUDIOS ORIENTALES

Kazuya Sakai

**JAPON:
HACIA UNA
NUEVA LITERATURA**

EL COLEGIO DE MEXICO

Primera edición, 1968

Derechos reservados conforme a la ley
© 1968, El Colegio de México

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

Gráfica Panamericana, S. de R. L.
Parroquia 911 México 12, D. F.

A SUMIKO KAWANO

Prólogo

EL MATERIAL aquí reunido fue escrito en diferentes circunstancias en estos últimos tres años, desde mi llegada a México. Por lo tanto, no he intentado otorgarle un carácter unitario, ni siquiera en la serie de cinco artículos sobre literatura japonesa moderna que al parecer deberían manifestar un propósito definido y obedecer a un orden cronológico. Como productos de circunstancias, así también difieren en sus alcances, ya que en algunos casos fueron escritos para conferencias públicas, en otros para publicaciones especializadas o de difusión general, con el resultado inevitable de que en estos preliminares de ensayos no existe un principio en el abordamiento de los diversos temas y tampoco se advierte unidad en el estilo y en el tono empleados. Por lo mismo, el lector encontrará algunos temas recurrentes o repeticiones llanas en el texto. Pero no obstante he querido conservar la autonomía de cada una de las partes porque creo que no está reñido con el carácter mismo del ensayo; y tratándose de un trabajo de introducción a una literatura y a un teatro casi desconocidos en lengua española, tampoco intenté rodearlo de un aparato académico, con su dosis obligada de citas y referencias.

La unidad de este libro sólo puede encontrarse en la elección de los artículos y en la preferencia que he dado a algunos temas. En la Primera Parte agrupé mis notas sobre la literatura japonesa moderna, desde el siglo XIX hasta el presente, limitándome al género novelístico. Asimismo incluyo una referencia a la novela del "mundo flotante" y a Saikaku, por la necesidad de poner en claro los antecedentes más inmediatos de la nueva literatura japonesa bajo la influencia occidental y explicar el concepto de *gesakusha*, al cual me refiero en "El mundo literario y la posición social del escritor japonés". Al abordar la literatura moderna, la relación de obras o de autores —en su mayoría desconocidos en Latinoamérica— fue hecha en conexión con los factores políticos, sociales e ideológicos que gravitaron en la evolución de la literatura, con la sola excepción de Abe Kōbō. Así se formaron los cinco capítulos donde expongo puntos de vista personales, cuyo solo mérito tal vez sea su larga elaboración y su probable utilidad como base para una próxima historia de la literatura japonesa moderna.

Los estudios que aparecen en la Segunda Parte se relacionan

con el teatro Noh, sobre el cual, por encargo de El Colegio de México, he venido trabajando en estos últimos dos años. Al reunirlos aquí, los presento como resultado parcial de mis estudios, y en especial como primera impresión extraída de mi visita a Tokio en 1966; a ello se debe su tono de crónica, que por otra parte traslada con cierta fidelidad mi estado de ánimo en ese momento.

No he añadido ningún ensayo sobre el Kabuki o el Jōruri por la misma razón que me llevó a excluir la literatura Heian y medieval de la Primera Parte. Mi propósito es presentar, dentro de su heterogeneidad, sólo aquellos problemas que me preocupan específicamente en estos momentos.

Queda dicho que el contenido de este libro ha estado condicionado a las circunstancias. Pero no pocas veces las presiones exteriores ayudan a libertar ciertas conclusiones que van tomando forma pero que no llegan a formularse en el mismo orden. Por lo mismo agradezco a las personas, instituciones y publicaciones que han hecho posible, o me han obligado a redactar, lo que hoy veo reunido en un primer volumen. Mi agradecimiento a: El Colegio de México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Francés para la América Latina; a los directores de la *Revista de la Universidad de México*, *La cultura en México*, *Revista de Bellas Artes y Estudios Orientales*. A Sumiko Kawano, por la constante vigilancia de los textos, y a Graciela de la Lama, Coordinadora de la Sección de Estudios Orientales de El Colegio de México, que me alentó a publicar este libro, el primero que aparece sobre literatura japonesa originalmente escrito en español,* mi primero impreso en México.

NOTA: Los nombres japoneses aparecen transcritos a la manera japonesa, con el apellido en primer término.

México, noviembre de 1967

* Traducido del inglés, existe el excelente ensayo *La literatura japonesa* (Fondo de Cultura Económica) de Donald Keene.

I

**PANORAMA DE LA LITERATURA
JAPONESA MODERNA**



1. ANTECEDENTES: EL MUNDO FLOTANTE DE LA NOVELA JAPONESA DEL SIGLO XVII

INTRODUCCIÓN

Es curioso que desde la época de los hermanos Goncourt los occidentales se hayan sentido tan familiarizados con las estampas japonesas y que, en cambio, persistan en el desconocimiento de uno de los más grandes novelistas japoneses, Saikaku, que representa la contraparte literaria de ese movimiento pictórico conocido como *ukiyo-e* o “pintura del mundo flotante”.

Resulta también asombroso que entre la mayoría de los occidentales las estampas del “mundo flotante” sigan siendo consideradas como las obras más características del arte japonés, al tiempo que identifican a la literatura japonesa, como dice Howard Hibbett, únicamente con algunas de sus formas tradicionales, como

los romances de la corte de los siglos x y xi, las misteriosas piezas medievales del teatro Noh, o los delicados poemas *haiku* del siglo xvii. La imagen fija que atesora Occidente del colorido Japón se produce, primero, por la difundida creencia de que las estampas reflejan a una sociedad refinada y aristocrática; y segundo, por su profunda ignorancia de la literatura japonesa o, para decirlo de otro modo, por su afán de aceptarla a través de esas imágenes invariablemente envueltas en una atmósfera romántica, sentimental, de delicadeza imperceptible, con su descripción de actitudes y sentimientos refinados o de un anhelante mundo melancólico; en consecuencia, no han tenido ni tienen muchos deseos de modificar su idea del Japón tradicional, ya que quedarían despojados de la lánguida caída de los cerezos en flor o la fuga susurrante de las hojas de otoño.

Desde luego, no es justo culpar la ignorancia ocultando las deficiencias de divulgación, así como no siempre es válido atacar la creencia generalizada de que es posible producir la imagen típica de un pueblo basándose en informaciones históricas o culturales de reciente data. Era Nietzsche quien decía que no podíamos juzgar el pensamiento de un pueblo o el *Volksgeist*, apoyándonos únicamente en la historia de sus últimos tres o cuatro siglos. A su vez, el conocido pensador japonés Iizuka Kōji ataca con cierta virulencia a sus compatriotas cuando éstos tratan de manejarse con fórmulas mágicas para definir la cultura occidental, como cuando afirman que Alemania ha sido y es el país de la ciencia y la tecnología, omitiendo que hace apenas 120 años los alemanes llamaban embustero a Daguerre o insultaban a Haeckel haciéndolo discípulo del diablo.¹

Mutatis mutandis; sería (¿sería?) entonces chocante y de mal gusto enterar al occidental de que en determinado —aunque corto— momento de la historia japonesa, tan cercano como Molière y Defoe, la mujer japonesa no fue el ser sumiso, obediente y casto que todos ellos imaginan, o que los escritores parodiaban irreverentemente a los clásicos sagrados, no lejos de los dadaístas que pusieron bigotes a Mona Lisa; de que se burlaban de la virtud y de los valores establecidos, no siempre creían en el triunfo del bien

¹ Iizuka, Kōji, *Tōyō e no shikaku to seiyō e no shikaku* (Puntos de vista hacia Oriente y hacia Occidente), p. 47.

y vivían en un hedonismo lindante con el delirio; de que, en fin no sólo la persecución de la felicidad era identificada con los placeres lujuriosos, sino que el derroche del dinero, si bien podía tener consecuencias no muy deseables, no era de ninguna manera considerado pecado, pese a la legislación neo-confuciana y a la influencia del austero código del samurai, aun cuando estos códigos y reglas morales eran más benevolentes que la ética calvinista que tanto pesó en el desarrollo económico de Europa.

La novela del “mundo flotante” (*ukiyo-zōshi*) y las estampas japonesas (*ukiyo-e*) pertenecen a esta época identificada generalmente como la era Genroku, que comprende más o menos desde 1680 a 1740 —aunque el nombre de la era (Genroku) proviene de los 15 años situados entre 1688 y 1703. Este es, sin lugar a dudas, uno de los capítulos más absorbentes de la historia de la cultura japonesa moderna.

(Cuando Ihara Saikaku (1642-93) creaba y perfeccionaba sus cuentos y novelas del “mundo flotante” reflejando los placeres, la sensualidad y la miseria de la vida cambiante en la ascendente burguesía (*chōnin*) japonesa, Matsuo Bashō (1644-94) apresaba en las minúsculas formas poéticas *haikai* una esencia más allá del tiempo; Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) dedicaba su talento al perfeccionamiento del increíble mundo de los muñecos en su teatro Jōruri; en tanto Hishikawa Moronobu (1645-1715) y los artistas de la escuela Torii cargaban sus grabados en madera con la caprichosa y excéntrica belleza del erótico “mundo flotante” y del teatro Kabuki, que a su vez, al comienzo del siglo XVIII, alcanza uno de sus más logrados momentos. Por otro lado se inicia, simultáneamente, un movimiento intelectual que trata de desplazar la influencia china —especialmente el confucianismo— para establecer un firme centro de estudios filológicos de la antigua lengua y literatura japonesas, centrandó la atención en la re-interpretación de clásicos, como el *Kojiki* (*Crónicas de las cosas antiguas*), la antología poética *Manyōshū* (*Colección de las diez mil hojas*) o la famosa novela del siglo XI *Genji monogatari* (*Los cuentos de Genji*), con lo cual se inicia el *kokugaku* (estudios nacionales) influido por el shintoísmo que, en su exceso, se volcó con no poca frecuencia al ultranacionalismo y a la xenofobia.

Ukiyo es un término budista que originariamente significó el “mundo triste” del cambio y la transitoriedad, para luego conver-

tirse en el “mundo flotante” del placer y la moda y en el principio que rigió la conducta de la burguesía en la *affluent society* del siglo xvii japonés. (Pocas veces en la historia de este país se había advertido una efervescencia artística e intelectual de tan alto nivel concentrada en un corto período de tiempo) Saikaku, por ejemplo, es el más grande novelista de los seis siglos siguientes a la aparición de Murasaki Shikibu, autora de *Los cuentos de Genji*; contemporáneamente Chikamatsu produjo las mejores tragedias desde la época de los creadores del teatro Noh (en el siglo xiii: Kan'ami y su hijo Zeami), con una especial significación, por ser las primeras obras de madurez que toman como personajes centrales al hombre común, al comerciante, al sirviente o a la prostituta, lo cual fácilmente hubiera horrorizado a Aristóteles. A Bashō, hoy bastante conocido en Occidente, pocos vacilan en señalarlo como a uno de los más grandes poetas japoneses, al lado de Hitomaro (siglo viii) o Tsurayuki (859-945), para mencionar sólo algunos. Agreguemos también la inventiva e imaginación de los primeros cultivadores de las más tarde famosas estampas japonesas, que pese a todas las críticas y reservas, reafirman la sostenida vitalidad de la tradición en el arte japonés, que continúa manifestándose hasta nuestros días.

LA ERA GENROKU Y SUS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A mediados del siglo xviii, cuando en Europa las instituciones feudales ya habían sido reemplazadas por poderosas monarquías, un “feudalismo” centralizado se concretaba en Japón. Esto había requerido bastante tiempo, además de la habilidad de un político como Tokugawa Ieyasu. Al cabo de una persistente inestabilidad institucional acompañada de sangrientas guerras civiles, Oda Nobunaga logra despojar (1573) a la familia Ashikaga que retenía el poder político-militar del país desde comienzos del siglo xiv, pero es asesinado por uno de sus generales (Akechi Mitsuhide) en 1582, y Toyotomi Hideyoshi toma a su cargo la tarea de continuar la unificación del país —que estaba dividido en numerosos feudos, aunque reconociendo tácitamente la autoridad fantasma del emperador—, empresa que es completada en 1590, el mismo año en que regresa de Roma la misión japonesa de los señores feudales (*daimyō*) convertidos al cristianismo. Hideyoshi, de ori-

gen campesino, fue un hombre ambicioso, y mantuvo toda su vida una política interna y externa grandilocuente y agresiva, llegando al extremo de invadir Corea con la idea de lanzarse a la conquista de China continental, absurdo cometido que, pese a los siete años de victoriosas —bien que costosas— operaciones militares, quedó truncado con su muerte (1598). Hideyoshi reunía en sí las cualidades tradicionales que dicta el código del samurai y la tradición sangrienta del filibusterismo japonés. Por eso mismo, mientras protegía a Rikyū, el maestro creador del *cha-no-yu*² (a quien años más tarde le ordenaría matarse), y levantaba enormes castillos y suntuosos palacios, trataba obstinadamente de expandir las actividades piratas, que ciertamente causaron enormes pérdidas materiales y honda preocupación a las autoridades del gobierno de Corea y de la debilitada dinastía Ming. Muerto Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu logra derrotar, en 1600, en la importante y decisiva batalla de Sekigawara, a las fuerzas remanentes de su ex amigo y predecesor.

De todas maneras, la reciedumbre y hasta la vulgaridad de Hideyoshi abrieron perspectivas insólitas para el nacimiento de una nueva sociedad, una nueva cultura y un nuevo gusto. Cuando la paz y el orden volvieron a Japón, fueron seguidos por una prosperidad económica sin precedentes, lo que irónicamente permitió a los comerciantes recuperar con creces mucho de lo perdido en el campo de batalla. De esta forma se desarrollan los centros urbanos, y comienza una *belle époque* en que artistas profesionales —desde cortesanas hasta maestros de marionetas, actores de Kabuki, acróbatas, etc.— se dedican a entrever y satisfacer los gustos de estos *nouveaux riches*, mientras que los samurai, privados de sus actividades por la nueva paz, se entregan también a la extravagancia, al punto que muchos de ellos contraen deudas que jamás podrán pagar. Los financieros y comerciantes acumulan enormes fortunas y con ellas promueven una cultura urbana de clase media, vigorosa y al mismo tiempo sensual, en oposición a la austera filosofía del código del samurai, que había nacido y se había desarrollado bajo los principios filosóficos del budismo Zen.

Por otra parte Ieyasu, fundador del shogunato Tokugawa que decidió los destinos del país por más de 250 años, fue un hombre

² Comúnmente traducido y conocido como "ceremonia del té". Ver Okakura Kakuzō, *El libro del té*.

de muy diferente estampa: menos ambicioso que Hideyoshi, su preocupación fue equilibrar su propio poder, y utilizando una complicada maquinaria político-policial, mantener un férreo control sobre los distintos feudos; esta política extremadamente pasiva desembocó en un final previsible cuando en 1638 el tercer shōgun cierra las puertas de Japón al mundo exterior. Tal determinación cuenta con antecedentes históricos, políticos, económicos y religiosos largos de mencionar aquí; lo cierto es que después de suspender las relaciones comerciales con Inglaterra, el gobierno expulsa a los españoles en 1624, bajo la sospecha de una posible infiltración de elementos perturbadores, que efectivamente estalló en la rebelión católica de Shimabara, en la provincia de Nagasaki, en 1637. Aparecen entonces los edictos anti-cristianos con la persecución consiguiente (es bien conocida la historia de los mártires de Nagasaki, descrita hasta en un mural de la catedral de Cuernavaca). Por un lado, el gobierno prohíbe la salida del territorio nacional a todo ciudadano japonés y la construcción de barcos de ultramar, y por el otro, la entrada de todo extranjero, excepto un puñado de chinos y holandeses en la célebre isla de Dejima, en Nagasaki, bajo estricto control; de esta manera, el gobierno se convierte en un poderoso sistema policial que trata de mantener el *status quo* a cualquier precio. Este aislamiento físico de Japón, único en la historia moderna, se mantiene por más de 250 años, hasta la Restauración de Meiji, en 1868.³

Es difícil ignorar los efectos de esta política de reclusión, no solamente en la sociedad y en la vida intelectual del período Tokugawa, sino también en la historia más reciente de Japón. Se deberá tener en cuenta constantemente este aislamiento físico del país, al examinar las obras de Chikamatsu, Saikaku y otros escritores de la época.

Pero si bien la irrupción de la vigorosa vulgaridad del período de Hideyoshi llegó al extremo de romper el equilibrio de ese decoro del viejo y aristocrático Japón, que aún prevalecía en la vida social, e incluso pudo seducir al samurai que se caracterizaba por su austera disciplina, al mismo tiempo, pronto produjo la reacción

³ Podríamos agregar que si este aislamiento voluntario de un país en la historia moderna es un fenómeno curioso, también lo es el hecho de que durante esos 250 años, Japón no haya tenido ninguna clase de conflicto bélico.

del gobierno central, que desconfió de estas “novedades” e implantó regulaciones suntuarias y una censura que restringió las flagrantes expresiones del nuevo espíritu. Con tal motivo, el gobierno Tokugawa patrocinó los estudios neo-confucianistas —especialmente el estoicismo de Chu Hsi (1130-1200)— y un buen número de especialistas trataron, no sin cierto resultado, de popularizar dichos ideales.⁴ Los amoldaron a las necesidades internas del país, convirtiéndolos en una doctrina eminentemente práctica, en una ortodoxia conservadora que obligaba al pueblo a aceptar el orden existente y la conformidad con el *status* hereditario de cada uno. La lealtad al superior, la jerarquía social, política y militar, todas estas relaciones verticales propias de una sociedad feudal prevalecieron en todos los niveles y fueron reguladas con gran severidad. Así se implantaron las cuatro jerarquías sociales de acuerdo al nacimiento y a la profesión: 1) los guerreros (*samurai*), 2) los campesinos, 3) los artesanos e industriales y 4) los comerciantes. Los *samurai*, que representaban el 8 por ciento de la población total, eran los amos indiscutibles, con el virtual monopolio de la política y la administración. En cambio los comerciantes que desde la época de Hideyoshi —y aun antes⁵— habían ido afianzando su poder económico y formando el núcleo central de los llamados *chōnin* o “gente de la ciudad”, los mismos que en la época de Saikaku tenían en sus manos el control financiero de las grandes ciudades como Osaka, Sekai, Edo y Kyoto, eran los más despreciados, y a quienes les estaba vedada la participación en cualquier actividad política o administrativa.⁶

LOS CHŌNIN Y SUS EXCENTRICIDADES

El surgimiento de los *chōnin* trae como consecuencia un cambio considerable en la sociedad japonesa, que aun permaneciendo in-

⁴ Anesaki, Masaharu, *History of Japanese Religion*, pp. 260 y 270.

⁵ Hayashiya, Tatsusaburo, *Kabuki izen (Antes del Kabuki)*, pp. 142-3.

⁶ Es interesante observar que en la época del zar Nicolás I (1825-55), mientras la reacción política y social ahogaba al país, florecieron las artes y las letras. Marc Slonim dice así: “La sociedad rusa educada, obligada a respirar esta fétida atmósfera de reacción y estupidez, buscó aire fresco en el arte y en la especulación filosófica. Puesto que se le negaba cualquier iniciativa social y política, halló una compensación en el estudio y la creación.” Ver *La literatura rusa*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México; p. 68.

móvil estructuralmente, se encamina hacia una sociedad de corte netamente capitalista, y dentro de los límites feudales impuestos por el gobierno, hacia una mayor individualización. La paz, el aislamiento, la prosperidad económica, el establecimiento de las monedas de oro y plata, la difusión de la imprenta, el paulatino crecimiento de la población⁷ —al final del siglo xvii, con un millón de habitantes, Edo (actual Tokio) era probablemente la ciudad más grande del mundo, como lo es actualmente—, fueron acompañados por el aumento de los centros de consumo como Osaka, ciudad natal de Saikaku, que ya con su medio millón de habitantes era el centro comercial más importante del país y quizá del Oriente.⁸

Esta notable dualidad de la civilización japonesa durante el gobierno de los Tokugawa (es decir la bifurcación en poder político y económico) se manifestaba en un precario balance entre el ideal moral de los samurai con todo su rigor espartano y la indulgencia, sensual del “mundo flotante”, sin que existiera una vía media.

Es necesario conocer este estado dual, esta lucha de dos mentalidades opuestas en la sociedad japonesa del siglo xvii, para comprender el origen de las novelas japonesas y de las historias burlescas y picarescas del “mundo flotante”, de la misma manera que se hace necesario conocer la realidad social del Londres del siglo xviii para entender a un Defoe concibiendo sus novelas de aventuras y a Moll Flanders como a una heroína.

El advenimiento de esta burguesía (*chōnin*) tuvo la virtud de alterar casi por completo el panorama de la vida literaria y artística del país. Los comerciantes japoneses hicieron una fortuna inmensa —como queda dicho— y en uno de sus libros Saikaku hace referencia al hecho de que solamente en Kyoto había cuando menos 47 mercaderes poseedores del equivalente a 2 800 000 dólares⁹

⁷ Se debe notar que la situación económica de Japón se estanca en el siglo xviii, debido principalmente a que el “capitalismo comercial” de los *chōnin* no logró transformarse en un “capitalismo industrial”. Por consiguiente, al final del siglo xviii disminuye el índice de crecimiento de la población.

⁸ Una estadística demuestra que en 1626 Osaka tenía 1 304 mayoristas de arroz, 50 librerías y 15 teatros.

⁹ Los datos estadísticos en dólares están basados en *The Life of an Amorous Woman*, de Ivan Morris. Para un estudio más amplio de la época

en oro y plata cada uno, y 36 de ellos, del doble de esa suma. Sobre esta base, podríamos entender entonces las razones del auge de los barrios licenciosos y de una casta de fabulosas cortesanas (muchas de las mejores provenían de familias de samurai desocupadas o arruinadas), cuya institución, que data del siglo XVII,¹⁰ se encontraba en su apogeo cuando Saikaku escribía *Kōshoku ichidai otoko* (*El hombre que dedicó su vida al amor*, 1682). El Yoshiwara de Edo (Tokio), por ejemplo, comprendía más de 150 casas y cerca de 3 000 cortesanas, sin incluir un gran número de asistentes, bailarinas, músicos, guías, comerciantes, artesanos especializados, etc.¹¹

Entender esta institución es otro de los puntos claves para la comprensión de la literatura de Saikaku o los dramas de Chikamatsu, ya que como institución y como sistema alcanzó niveles y realidades inimaginables para el occidental. En primer lugar existió una complicada jerarquía entre las cortesanas, en torno a las cuales se fue estructurando una microscópica pero elaborada sociedad, cuya magnitud y complejidad podríamos deducir del hecho de que existiera, atendiendo a las variantes locales y a las épocas, una lista de 450 términos diferentes en idioma japonés para designar a estas *filles de joie*. Las cortesanas llamadas generalmente *agejorō* (cortesanas superiores) y entre ellas, las de más alto rango, *tayū*,¹² eran los miembros privilegiados de esta peculiar sociedad, y aparte de sus encantos físicos, con frecuencia eran mujeres de considerable cultura que dominaban diversas artes, desde la caligrafía a la música, la danza y el arte de la conversación, por lo cual muchas de ellas alcanzaron justo renombre. Iban escoltadas por sus doncellas, vestían espléndidamente y desfilaban por las angostas calles con real dignidad. Estas grandes heroínas del *demi monde* de la sociedad feudal japonesa se permitían el lujo de re-

de Saikaku y sus instituciones licenciosas, ver Donald Keene, *Major Plays of Chikamatsu*.

¹⁰ El gobierno Tokugawa aprobó la instalación y funcionamiento de los barrios licenciosos, comenzando con el conocido Yoshiwara en Tokyo (1617); luego sigue el Shinmachi en Osaka (1620) y el de Shimabara en Kyoto (1641); hacia 1679 había en todo Japón unos cien barrios licenciosos establecidos.

¹¹ Morris, *op. cit.*, p. 9 y De Becker, J. E., *Yoshiwara, The Nightless City*.

¹² Sobre jerarquías y rangos de las cortesanas, ver Morris, *op. cit.*, p. 285 y Keene, *op. cit.*, p. 573.

chazar propuestas, y sus "honorarios" eran simplemente prohibitivos, ya que el servicio de una simple noche significaba el equivalente a 420 dólares.¹³

Buscando las razones que permitieron la existencia de esta institución y estos precios recordemos que, aparte de la tendencia hedonista reinante en la época, existían comerciantes suficientemente ricos, vanidosos, extravagantes y libertinos, que podían afrontar el patronazgo de una de estas cortesanas de alta jerarquía, capaz de "consumir" en un periodo de 12 meses el equivalente a 22 100 dólares. En sus escritos, Saikaku advierte constantemente del peligro de caer en esta tentación de *dandy* o de mundano excéntrico, y en *El hombre que dedicó su vida al amor* establece la fortuna mínima de que debe disponer un hombre para gozar de los placeres, diciendo que por una *tayū* se necesitaría por lo menos el equivalente a 382 000 dólares; para la del siguiente rango (*tenjin*) unos 153 000 dólares y por otra de más bajo rango (una *kakoi*, por ejemplo), unos 38 000. Como se podrá ver, la tentación en estos casos podía provocar la ruina más o menos precipitada de cualquier exitoso comerciante o financiero. Así, en un cuento de *Erarios del Japón* (*Nippon eitaigura*, 1688), del mismo Saikaku, se menciona la historia de un hombre que, en posesión de una herencia, descubre los encantos del "mundo flotante" y logra gastar la fantástica suma que en dólares llega a 1 500 000, y pasados cuatro o cinco años termina en pordiosero. En *El mensajero del infierno* (*Meido no hikyaku*, 1711), tragedia "doméstica" de Chikamatsu, el protagonista Chūbei paga un rescate equivalente a 10 000 dólares en oro cuando se enamora de una cortesana de bajo rango. Desde luego, como dice Donald Keene, Chikamatsu exageró la suma para consumir el efecto dramático, pero aun así, no dista mucho de las estadísticas de Saikaku.¹⁴

En cuanto a los barrios licenciosos en sí, consistían en grupos de grandes edificios, algunos verdaderamente magníficos, que funcionaban como finos restaurantes o clubes muy exclusivos y cum-

¹³ Según Keene, 350 dólares, Keene, *op. cit.*, p. 474.

¹⁴ Es de notar que en la época de Saikaku todavía no existían las conocidas geisha, aunque su origen se relaciona con las cortesanas del siglo XII y en cierto modo mantienen la misma tradición en lo que respecta al dinero, ya que actualmente una geisha de fama de Shinbashi, Tokio, puede "recaudar" no menos de 280 dólares en una sola actuación.

plían a la vez funciones de “salones” artísticos o literarios a la manera europea, tradición que nunca existió en Japón; a esos “salones” acudían las cortesanas de fama para servir de compañía en los banquetes y *parties* de los personajes de moda. Una de estas casas, la llamada Sumi-ya, de Shimabara, un barrio de Kyoto, ha sido declarada “Importante Propiedad Cultural” por el gobierno japonés. Se comprenderá entonces que no sólo se trataba de locales espaciosos, sino que estaban diseñados y decorados con el mejor gusto, más bien dentro de una línea aristocrática y austera de la mejor tradición decorativa japonesa, sin asomo de lo voluptuoso, vulgar o rococó que con frecuencia hallamos aplicado en Occidente. Tampoco nos debe extrañar el hecho de que muchos de sus murales, puertas corredizas (*fusuma*) y biombos fueran ejecutados por artistas famosos de la época.

Esta es otra demostración de la creciente y asombrosa prosperidad de los *chōnin*. En *Erarios del Japón*, Saikaku no vacila en decir que “no importa el origen; con ciertas cualidades esenciales, cualquier persona puede hacer una gran fortuna”, y para este propósito, receta lo que él mismo llama “píldoras millonarias” que el aspirante debe tomar regularmente, a la mañana y a la noche. Los consejos, advertencias y sugerencias de Saikaku acerca de cómo hacer dinero y triunfar, dan comienzo al llamado “camino del comerciante” (*chōnindo*), el reverso del extremadamente ascético “camino del samurai” (*bushido*); allí se enumeran ciertas virtudes como: buena disposición, inteligencia, laboriosidad, tenacidad, constancia, etc., que según el profesor Ueda, son las mismas aplicables a cualquier sociedad capitalista mercantil y que son esencialmente las mismas que el contemporáneo inglés de Saikaku, Defoe, describe en *The Complete English Tradesman*.¹⁵

SAIKAKU Y LA FICCIÓN DEL MUNDO FLOTANTE

a) *El dinero*

La gran inventiva de Saikaku como novelista, a la que se suma la paranomasia adquirida en su larga carrera de poeta *haikai*, y su gran sentido del humor, le permiten describir el carácter o la con-

¹⁵ Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, p. 193.

ducta de un comerciante en una sola frase, como ésta, aplicada a uno que no perdía oportunidad de aumentar su fortuna: "Ni cuando se caía desaprovechaba la ocasión y cogía pedernales para las estufas." O si no: "Nada le era más caro que la felicidad de su hija. . . Mandó hacer un biombo matrimonial para ella, pero como pensara que uno decorado con vistas de Kyoto le daría impaciencia por visitar lugares que aún no conocía. . . hizo que le pintaran animadas escenas de las minas de plata y cobre de Tada." Estos son pasajes de *Erarios del Japón*, libro compuesto de 30 cuentos, que lleva el sugestivo e irreverente subtítulo de *Nuevas lecciones para hombres ricos*, o como lo traduce Hibbett, *La nueva biblia para hacerse rico*.¹⁶

En este compendio delicioso y a la vez amargo, encontramos también la historia de un rico comerciante, que en el séptimo día del Año Nuevo recibe la visita de unos jóvenes en busca de consejos para ser millonarios: los hace esperar en la sala y yendo a la cocina empieza a preparar algo en el mortero, mientras los jóvenes hacen conjeturas acerca de la comida que les va a ofrecer. Pasado un momento, entra el comerciante a la sala y les dice: "Tal vez pensáis que ya es hora de que se sirva la cena. Pero os diré que un modo de llegar a millonario es no dando de cenar. El ruido del mortero que oísteis al comienzo, era el de preparar engrudo para forrar el libro de contaduría."

(El dinero era la piedra de toque para el triunfo de un comerciante, y es natural que Saikaku escribiera sobre él, convirtiéndose en el primer autor japonés que expuso con lujo de detalles la vida económica de la época.) La natural extensión de su simpatía hacia el "camino del comerciante" lo llevó a la mención, no solamente del proceso económico, sino también del costo de los objetos, detalle considerado burdo por la literatura anterior.¹⁷ Recordamos

¹⁶ Hibbett, Howard, *The Floating World in Japanese Fiction*, p. 37; Morris, *op. cit.*, pp. 211-232 y Donald Keene, *La literatura japonesa*, p. 104. Para la traducción completa de *Erarios del Japón*, ver G. W. Sargent, *The Japanese Family Storehouse*.

¹⁷ Ivan Morris dice: "La fascinación de Saikaku ante los objetos concretos fue parte de su zest hacia el mundo real y sensual. Estaba especialmente interesado por los detalles de la vestimenta y en el estilo del peinado y, como señala Sir George Sanson, en el período Genroku, la vestimenta en sí se había convertido en una de las bellas artes, y raras veces Saikaku pierde oportuni-

que este interés por las cosas también es característico de Defoe, cuando se ocupa de detallar la vestimenta de Moll Flanders; en *The Rise of the Novel*, un brillante estudio sobre las novelas de Defoe, Richardson y Fielding, Ian Watts nos dice que “los héroes de Defoe, cualesquiera sea su origen y educación, llevan en su sangre el distintivo característico del capitalismo moderno, y nos informan con detalles del estado de sus acciones bancarias más que ningún otro carácter de ficción”. Así, Robinson Crusoe siente como Moll Flanders que, “con dinero en el bolsillo uno se siente cómodo en cualquier lugar”. La pasión casi innata por el dinero, el interés de llevar un libro de contabilidad que Max Weber considera un rasgo característico del capitalismo moderno, se presenta con similitudes extraordinarias entre la Inglaterra del siglo XVIII y la época de Saikaku. Desde luego debemos tener presente la diferencia del trasfondo religioso y filosófico de ambas sociedades, ya que por ejemplo, la moral protestante expuesta por Max Weber del uso posterior a la consecución del dinero, poco y nada tiene que ver con el punto de vista de la era Genroku, en que la realización de la verdadera naturaleza del “hombre” se lograba disfrutando la vida, simplemente porque consideraban que “la vida debía ser disfrutada”. Pero en el proceso de descripción de esta alegre y hedonística actitud hacia la vida, Saikaku va descubriendo al mismo tiempo la estupidez humana revelada en su estado brutal bajo estas circunstancias; dice: “Nada más tonto que el hombre que parece inteligente”, o “Es necio también aquél que no es más que la concreción del deseo”.¹⁸

Pero como sea, Saikaku, al menos en sus primeras novelas, describe el deleite de vivir, deleite que expresa con el deslumbramiento ante el mundo material tal como es, el mundo en que la gente del pueblo vive, goza y sufre. Si en numerosos pasajes de su monumental obra revela un afán obsesivo por el dinero, es debido a que éste se había convertido en la “medida”, en un poderoso índice que modificaba y amoldaba el carácter y el estilo de vida de la época. El dinero había llegado a reemplazar a la religión y la moral: era un nuevo “tótem”.

dad de narramos qué era lo que vestían sus personajes...” Morris, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸ Nihon Bunka Forum, *Nihon-teki naru mono (Definición de lo japonés)*, pp. 57-59.

b) *Los personajes y los viajes de Saikaku*

Lo que nos sorprende asimismo en Saikaku es el vasto alcance de sus intereses, expuesto tanto en la forma como en los temas de sus obras.¹⁹ Lo que en ellas nos trasmite es el reflejo de una amplia experiencia personal. Fue un viajero infatigable, como Defoe, y la experiencia viajera convierte en espacio la atmósfera que domina la novela. Viajar significa cambiar, afrontar experiencias, recibir impresiones y tal vez, como dice Franz Altheim,²⁰ significa carecer de nexos, por lo cual lo proteico de la novela tiene que expresarse por medio del viaje. Sin embargo, hay muchas formas de viajes, como variadas son sus motivaciones. Por ejemplo, los viajes del poeta Bashō fueron una fuga, el medio por el cual un "auto-desterrado" procuraba encontrar el balance entre la prosaica realidad sometida a un rigor moral impuesto por el gobierno (causa de los conflictos que se describen en la obra de Saikaku y más acentuadamente en los dramas de Chikamatsu) y la aspiración espiritual de lograr la liberación del ser, del individuo, basándose en la vieja pero siempre renovadora filosofía Zen. Vale decir que Bashō viajó para trascender los conflictos sociales y humanos inmediatos, la tensión amo-esclavo del feudalismo Tokugawa, y en ese sentido sigue la línea de una poesía filosófica iniciada por Saiyō entre 1180 y 1190, que tiene también sus antecedentes en poetas chinos como Li Po (701-762) y Tu Fu (712-770).

En tanto Saikaku trata de describir en forma realista la manera de vivir y el modo de pensar de sus contemporáneos y Chi-

¹⁹ Saikaku desplegó una amplia actividad literaria y artística que comprende principalmente la poesía haiku, más cuentos, dramas joruri, lista de actores y cortesanas, guías de barrios licenciosos, obras epistolares, novelas de amor, policiales —por cierto las primeras de cierto valor literario escritas en Japón—, ilustraciones de sus propias obras —en colaboración con Moronobu—, etc. En los comienzos de su carrera poética como maestro y miembro de la escuela Danrin (de haikai), Saikaku se hizo notar por su heterodoxia y por sus verdaderas proezas en improvisar versos encadenados —conocidos como yakazu haikai— de los que en 1684 compuso una serie de 23 500 en el término de 24 horas. Ya en 1673 era llamado "Saikaku el holandés", sinónimo en esa época de erudición, extravagancia, interés por las cosas insólitas y por lo que está fuera de la ortodoxia, pero además implicaba un sentido peyorativo. Sobre su actividad poética y el uso del epíteto "holandés" (oranda), ver Morris, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁰ Altheim, Franz, *Visión de la tarde y de la mañana*, p. 22.

kamatsu intenta resolver sin éxito aparente el conflicto humano —el deber y el amor— dentro del marco feudal. Bashō logra una solución en un nivel espiritual mayor, pero por lo mismo se convierte en un anacoreta, un ermitaño, un trascendente.

En cambio Saikaku recorre todo Japón impulsado por una curiosidad a la vez que científica casi morbosa de conocer, acumular más y más experiencias personales, y recoger en lo posible cuentos y anécdotas de los comerciantes ambulantes; es así que en todas sus obras encontramos relatos de lugares distantes de su nativa Osaka, que nos hacen suponer varios meses de tortuosos recorridos. Pero debemos dejar en claro que su interés no fue dirigido a los aspectos turísticos. Sus cuentos provincianos (*Saikaku shokokubanashi, Cuentos provinciales de Saikaku, 1685*), a diferencia de las obras similares anteriores a Saikaku, tienen poco que ver con montañas, lagos, ramas de cerezos y salidas de la luna en otoño. El interés se centraba esta vez en la gente del lugar, su vida, sus costumbres o las contingencias a que se hallaban sujetos. Como Defoe cuando describe la clase media inglesa de la época de la reina Ana, Saikaku nos proporciona en estos libros una larga lista de *dramatis personae* y de objetos. Comerciantes pobres o millonarios, pordioseros, mendigos, monjes depravados, actores, homosexuales, servidoras de los baños públicos, avaros, borrachos, aduladores, fanfarrones, mundanos inescrupulosos, glotones, guías de burdeles, jugadores, samurai corrompidos y cientos de caracteres más. Si es ésta una galería de personajes pertenecientes en mayor o menor grado a cualquier sociedad, no existían como personajes de novelas hasta entrar en el siglo XVIII e incluso XIX. Lo que describe Saikaku es la decadente —cuanto sofisticada— sociedad Genroku, que se inclinaba por el mundo material y prefería la palabra concreta a las ideas. Y aquí es donde se origina el conflicto —que ya mencioné al comienzo— entre el modo de vivir y la mentalidad de los *chōnin* y la virtud confuciana impuesta por vía oficial. Por eso mismo el logro de la libertad individual que permite a los burgueses el desahogo de sus energías vitales y el disfrute de la inmensa fortuna que han logrado acumular, se efectúa en un terreno cuyos límites nunca tocan la estructura moralista del gobierno, recordemos la estricta división de las clases sociales (no castas sociales) que consideraba a los *chōnin* de condición inferior si no infra-humanos, y en ese estado de cosas la

liberación de ciertos aspectos de la naturaleza humana estaba permitida dentro de esos límites. Sería la misma actitud que hoy adoptaría un hombre "civilizado" frente a ciertas sociedades "primitivas": lo que ocurriera dentro de esas sociedades no afectaría ni la moral ni los sentimientos del "civilizado", porque transcurriría en un nivel y en un estrato social y humano "diferentes".

c) *El sexo y la posición de la mujer*

Para Saikaku, el deseo sexual, los negocios, el dinero, precedían a la devoción religiosa; esta actitud la encontramos también en Defoe. Ciertamente, el budismo se había convertido entonces en práctica de ceremonias fúnebres. Si bien la concepción budista de la vida había penetrado profundamente en la conciencia nacional y nociones budistas tales como *karma*, re-encarnación, etc., eran aceptadas en general, el budismo había perdido esa gran vitalidad que había impulsado la cultura de la época anterior.²¹ Similar tendencia encontramos en la Inglaterra del siglo xviii, cuando el individualismo económico empieza a socavar los sólidos basamentos del sistema patriarcal. El adulterio, el crimen, la prostitución y el debilitamiento de las relaciones familiares eran moneda corriente que hacía clamar a los jacobinos, y tanto Defoe como Richardson, si bien seguían sosteniendo, como buenos londinenses de clase media, la autoridad familiar, moral y religiosa, en sus novelas (*Moll Flanders*, *Clarissa*, *Pamela*) tendían hacia una mayor liberación del individuo, especialmente en lo concerniente al sexo.

Pero en definitiva, entre el budismo y el puritanismo anglicano existe una diferencia, por lo menos en su moraleja final. En *La vida de una mujer galante* (*Kōshoku ichidai onna*, 1686), la heroína de Saikaku termina sus días en una celda religiosa, pero no porque persiga ninguna clase de salvación final, sino simplemente porque el mundo ya nada le puede ofrecer. (Los elementos didácticos y moralizantes son siempre secundarios en las obras de Saikaku) como lo fueron para Murasaki Shikibu, la famosa autora de *Los cuentos de Genji* (siglo xi). En cambio vemos que Defoe justifica repetidamente la conducta licenciosa de Moll

²¹ Anesaki, *op. cit.*, pp. 265-67; Morris, *op. cit.*, p. 36.

Flanders tratando de dejar a salvo un margen moral. Y este efecto no disminuye aunque leamos en *The Complete English Tradesman* (1726): “No te cases hasta que triunfes”, máxima que perturbó, como dice Ian Watts, a la Sociedad por la Propagación del Conocimiento Cristiano, que lo tomó como una incitación a la inmoralidad sexual. Subsistía, pues, una fuerte tendencia de concebir el matrimonio sobre bases económicas, con el consiguiente debilitamiento de la posición de la mujer, que perdía todos sus privilegios, hasta su propia fortuna, lo cual hace meditar a Roxana: “La verdadera naturaleza del contrato matrimonial no es otra cosa que la pérdida de la libertad, de la propiedad, de la autoridad y de todas las cosas en beneficio del hombre; la mujer se convierte, después del matrimonio, en una verdadera mujer, es decir, en una esclava.” Y de este modo la pública Roxana rechaza hasta la proposición matrimonial de un aristócrata arguyendo que ella se sentía más feliz ganando 2 000 libras esterlinas al año que siendo prisionera de un noble.²²

La sociedad individualista y capitalista inglesa no trajo aparejada hasta cierto punto la felicidad de la mujer, pese a los intentos que se venían observando desde la época isabelina y de la marcada tendencia a la promiscuidad en las relaciones amorosas; el adulterio, por ejemplo, era castigado tanto por la ley como por la religión, pero siempre en la mujer. Sin embargo, se debe admitir que, en lo que respecta al matrimonio, la libertad de “elección” se logró mucho antes en Inglaterra que en cualquier otro lugar, quizá por influencia de la concepción puritana del matrimonio y de las relaciones sexuales. Pero hay una diferencia entre el matrimonio y el amor “cortesano”, y entre la realidad y la literatura. Por ejemplo, encontramos una marcada diferencia entre la tradición novelística inglesa y francesa en lo que respecta al amor romántico o libre, ya que, como señala Denis de Rougemont en *L'Amour et l'Occident* con referencia a la novela francesa, “juzgando por su literatura, el adulterio parece haber sido una de las ocupaciones más características del hombre occidental”. Esto no ocurrió en Inglaterra, donde George Moore (1852-1933), el autor de *Esther Waters* y *The Lake*, reclama que fue él quien inventó el adulterio, hasta entonces ausente de la novela inglesa.

²² *Roxana*, ed. Aitken, p. 189.

La situación de la mujer era mucho peor, desde luego, en Alemania o en Italia, hasta el punto que, según Ian Watts, Lady Wortley Montagu criticó a Richardson por su ignorancia de las restricciones de los derechos femeninos en Italia, puesto que en realidad el héroe de Sir Charles Grandison (la contraparte masculina de Clarissa) nunca habría podido comenzar sus amores con Clementina en casa del padre de ésta.

No era más alentadora la situación en el Japón de la era Genroku, y el advenimiento del capitalismo no logró (salvo en su período inicial) la total liberación de la mujer, ni debilitó los lazos familiares para posibilitar la adopción de un nuevo sistema que se hacía común en la mayoría de las sociedades modernas occidentales. Ya hemos mencionado las diferencias en la estructura social y política de Japón y Europa; de esa diferencia nacen los conflictos entre el deber y el amor (filial o romántico), lo que comúnmente los japoneses llaman *giri* y *ninjo*, y que se convirtió en tema central de la mayoría de las piezas teatrales "domésticas" de Chikamatsu. El adulterio o la fuga amorosa, como nos lo cuenta Saikaku, eran castigados con la pena de muerte, tanto en el hombre como en la mujer, pero por otra parte, como el dinero contaba en los "contratos matrimoniales", los comerciantes enriquecidos pretendían casar a sus hijos con la nobleza militar en decadencia. Las historias más sórdidas y oscuras se encuentran a lo largo de los escritos de Saikaku, y Oharu (la heroína de *La vida de una mujer galante*, conocida en Occidente como *La vida de Oharu* por el film de Mizoguchi) ve, como Roxana, que la persecución del dinero no puede concordar con las reglas del matrimonio. Oharu termina en la miseria más terrible, material y moral, por persistir en su intento de combinar la multiplicidad de la experiencia sexual con la seguridad del bienestar económico.

d) *Las insólitas mujeres Genroku*

Saikaku fue un realista que reflejó fielmente los hechos y los personajes que lo rodeaban, como también lo hizo Ejima Kiseki (1667-1736), el segundo novelista de importancia de esta época. Pero en la transición Saikaku-Kiseki los "caracteres", si bien mantienen el fresco sabor del "mundo flotante", en virtud principalmente de la descripción de los detalles realistas, carecen—como

dice Hibbett²³ del enfoque preciso de la caracterología teofrasiana, y como los "caracteres" del siglo xviii inglés, no satisfacen el requerimiento clásico de la propensión moral o psicológica bien definida que gobierna una serie de acciones, distinguiéndose en cambio por sus tendencias satíricas o descriptivas, que se trasladan de lo típico a lo individual, de las pasiones universales de los hombres a algunas curiosas y particulares excentricidades.

Lo excéntrico carece de carácter universal y el constante enfoque descriptivo de lo excéntrico revela por otra parte ciertos síntomas existentes en la sociedad, en los que el novelista se llega a interesar de una manera diríamos "insana", y como consecuencia, puede llegar a "corromper" a la literatura. La sola comparación de los "caracteres" morfológicos de Saikaku y de Kiseki —descontando la superioridad literaria del primero— nos demuestra esta tendencia cada vez más definida de (preferir las descripciones particularizadas y concretas del "mundo flotante", a delinear una suerte de tipología) como lo hallamos en el drama Genroku, particularmente en los estudios líricos generalizados de los conflictos emocionales en las tragedias de Chikamatsu.

Al comienzo de la era Genroku algo diferente había en las mujeres japonesas que más tarde las lánguidas estampas no llegaron a reflejar. Debemos retroceder a la etapa que Yone Noguchi sitúa como (la vigorosa, directa y alegremente pervertida época de la pintura del "mundo flotante", a los grabados de Hishikawa Moronobu o Kaigetsudo Ando o Torii Kiyonobu. Las mujeres eran sensuales, decididas, infieles como cortesanas, de temperamento impulsivo: hubo hasta incendiarias por amor como la Oshichi de *Cinco mujeres galantes* (*Koshoku gonin onna*, 1686) de Saikaku. Cundía un exceso de vanidad y de coquetería (en este cuadro ridículo de *nouveaux riches* que aspiraban a elevarse socialmente y alcanzar la distinción natural de los aristócratas.) El uso de kimonos costosos y llamativos, así como el derroche de cosméticos²⁴ hizo decir a un escritor: "Ahora las jóvenes se untan cosméticos de la cabeza al ombligo" o refiriéndose a la conducta impropia de las mujeres, se decía: "La moral de las mujeres de hoy día es tan cambiante como los ojos del gato." En la confesión de la ninfomaníaca Oharu sobre su vida azarosa y turbulen-

²³ Hibbett, *op. cit.*, p. 63.

²⁴ ". . . se pintaban y maquillaban enérgicamente". Hibbett, *op. cit.*, p. 18.

ta, se nota poco arrepentimiento por su conducta extravagante, actitud que mantiene desde su primera aventura que termina con la ejecución de su amante secreto, y que le hace decir: "Fue horrible haber pensado que me iba a suicidar. Pero los días pasan y me he olvidado de él por completo. Ya sabéis cómo somos de volubles e inconstantes las mujeres. Por supuesto en ese entonces yo sólo tenía trece años, de modo que todos eran indulgentes y algunos decían compadecidos: 'Por cierto, el suicidio, pero no a esa edad...' Eso me causaba mucha gracia."

La vida de una mujer galante, protagonizada por Oharu, es un tratado de seducción del hombre, sea el dueño de una tienda, un empleado o un devoto monje budista. No obstante, Saikaku, si bien termina el libro con una nota moral, no parece desaprobador la conducta y las insólitas tácticas que usa su heroína, pero ya en esta obra, la alegre y licenciosa vida cortesana no se presenta de color de rosa como en las primeras; el tema aquí es la degradación paulatina del ser humano, cuya meta es la obtención de una constante variedad del placer sexual y la persecución del dinero. Cuando Saikaku evoca aquí el aspecto oscuro y tenebroso del sexo y nos muestra el otro lado de la alegre vida del "mundo flotante" nos hace pensar en Zola.

e) *El "dandy" Genroku*

Si las mujeres Genroku fueron alocadas, vanidosas y hasta criminales, los hombres de ese mundo no fueron menos peculiares. Ya hemos hablado de los ricos comerciantes que gastaban sumas fabulosas buscando los placeres de los barrios licenciosos. El mundano de la época era (según sentencia de un personaje de Saikaku) aquél que "vestía a la moda, con estilo, que actuaba con una casual pero correcta indiferencia, dejaba caer algunos comentarios oportunos sobre el Noh, sobre música o poesía clásica y tenía a su servicio un *taikomochi* (especie de bufón de variedades y acompañante de reuniones), que podía ser tan *blasé* como para ser indiferente a las novedades del teatro Kabuki y dominaba el mundo del placer, comprendiendo el de la corrupción.

El personaje que más se adecuaría a esta descripción sería Yonosuke, o "El mundano", el héroe de *El hombre que dedicó su vida al amor*, que obviamente sigue el modelo del príncipe Gen-

ji, el melancólico y refinado Don Juan del siglo x. Yonosuke, hijo de un rico comerciante y de una cortesana, siente su primera inclinación amorosa a los 7 años, y a partir de este momento lo veremos marchar en pos del placer a través de diversas etapas que incluyen la delincuencia juvenil, el desheredamiento, años de vagabundeo por las calles licenciosas del país, la oportuna muerte de su padre y la consiguiente herencia de una fortuna hasta que, llegando a los 60 años, embarca junto con unos amigos a la utópica isla de mujeres, para morir allí como un verdadero hombre que dedicó su vida al amor. Por la increíble vida de este personaje pasan 3742 mujeres y 725 hombres; ésta es la primera novela de Saikaku (publicada en 1682), con la cual inicia una serie de obras eróticas que incluye, entre otras, a las mencionadas *Vida de una mujer galante* y *Cinco mujeres galantes*.

Por último, debemos mencionar el problema del homosexualismo que, por otra parte, era considerado natural en ese entonces, sobre todo en la esfera del Kabuki y, por diferentes razones, también en la clase de los samurai. Saikaku dedica un libro exclusivamente a este problema, *El gran espejo del amor masculino* (*Nanshoku Okagami*, 1687), que se divide en dos partes, el círculo de los samurai y el del teatro Kabuki, este último indudablemente más propicio, pues, como se sabe, al no haber actrices en este teatro, son los actores los que desempeñan el papel de *onnagata*, el personaje femenino, un papel que ha sido y es uno de los de mayor prestigio y atracción en el Kabuki.

Conclusión

Dentro de este panorama, le debemos a Saikaku la transmisión más fiel de la realidad Genroku. Hemos visto que Saikaku promueve el cambio más vital y la mayor transformación de la ficción japonesa justamente en la psicología y en la forma, más que en el contenido mismo. Este cambio fue por supuesto sólo una fase del despertar del *chōnin*, el plebeyo, que en el siglo xvii señala un punto crítico de la historia cultural japonesa.

Buena parte de la importancia de Saikaku, como novelista e innovador, aparte de lo citado, reside en el hecho de haber sido el primer escritor importante que comprendió y delineó claramente el *Zeitgeist* de la nueva era burguesa, cuando sus precur-

sores, contemporáneos y sucesores, jamás entendieron los cambios sociales y psicológicos que se operaban ante sus ojos, con excepción, tal vez, de Ejima Kiseki.

Esta novela del mundo flotante es una consecuencia de la evolución de los cuentos de aventuras, la parodia, la novela burlesca, los libretos teatrales, la crónica escandalosa, las guías de los barrios licenciosos, o las traducciones y adaptaciones de novelas del continente, evolución que, como hemos analizado, muestra una sorprendente correspondencia con la novela inglesa del siglo XVIII. Ninguna de las dos influyó en la otra, sus autores no se conocían; podría ser otro espejismo de la unidad fundamental de la cultura humana, una nueva fuente de ilusión y realidad para alimentar las semejanzas entre Oriente y Occidente, por encima de todas las diferencias.

BREVE BIOGRAFÍA DE IHARA SAIKAKU

IHARA SAIKAKU nació en Osaka en 1642. Se destacó desde joven como un maestro de la poesía *haikai* y fue considerado como el discípulo más notable del fundador (Nishiyama Sōin) de la escuela poética Danrin. Son particularmente famosas sus proezas en la composición de versos encadenados (*yakazu haikai*) dentro del límite de determinadas horas. Su máxima hazaña poética la realizó en 1684, al componer 23 500 versos en 24 horas, prueba de su prodigiosa imaginación y extraordinario poder de asociación, que fueron precisamente las cualidades que hicieron luego de él un gran novelista.

Cuando Saikaku escribió su primera novela en 1682, tenía ya unos 40 años y sus 25 volúmenes de novelas y cuentos fueron escritos en los últimos once años de su vida. A partir de esta fecha Saikaku abandonó casi por completo su prominente posición de maestro del *haikai* y se dedicó por entero al oficio mal remunerado y por aquel entonces no muy respetado de novelista.

Así nace uno de los máximos escritores realistas de la literatura japonesa, que describió admirablemente el placer, la lujuria, la avaricia, el amor y el sexo, reflejando la insólita sociedad burguesa de los *chōnin* de la era Genroku.

Podríamos clasificar las obras de Saikaku de la siguiente manera:

1) Novelas de amor, 2) cuentos legendarios, 3) cuentos de samurais y 4) historias burguesas.

LAS NOVELAS DE AMOR

Este primer grupo, quizá el más importante, se compone de obras que tienen por tema central motivos eróticos y descripciones del "mundo flotante", especialmente relacionados con las cortesanas y los barrios licenciosos. Las obras más importantes de este grupo, producidas en un período de cinco años (1682-1686) son las siguientes:

1) *El hombre que dedicó su vida al amor* (*Kōshoku ichidai otoko*), 1682. La obra, ilustrada por el mismo Saikaku, es notable desde el punto de vista estilístico y aunque no posee una estructura dramática coherente, ofrece un cuadro artísticamente compacto de los diversos aspectos de la vida erótica de la época, comparable al *Decamerón* o a las *Memorias de Casanova*.

2) *Espejo de bellezas* (*Shōen Ōkagami*), más conocida como *El hombre que dedicó su vida al amor en su segunda generación* (*Kōshoku nidai otoko*), aparecida en 1684, es consecuencia de la anterior, aunque ya en esta obra descubre los defectos y limitaciones del "mundo flotante" y en adelante sus obras tomarán un tono filosófico describiendo la faceta sórdida y oscura del sexo.

3) *Vida y muerte de Wankyū* (*Wankyū isse no monogatari*), basada sobre la vida de un personaje real de la época, es la obra más ortodoxamente novelística de Saikaku, publicada en 1685. Narra la historia de un joven rico de Osaka que se arruina por el amor de una cortesana, y muere finalmente ahogado. La secuela de esta novela, *Wankyū en el más allá*, se desarrolla en un círculo del infierno budista, en el cual Wankyū hace las veces de Virgilio, al decir de Richard Lane.

4) *Cinco mujeres galantes* (*Kōshoku gonin onna*), escrito en 1686, está compuesto por cinco cuentos independientes, en los cuales describe los efectos de una pasión amorosa en el ánimo y la vida de cada una de sus cinco protagonistas, que a diferencia de sus obras anteriores, no son cortesanas ni *filles de joie*, sino jóvenes comunes. En la primera, Onatsu se enamora de un empleado de su hermano mayor que termina con la ejecución del infortunado amante y la locura de Onatsu. En la segunda narra la aventura amorosa de Osen, primero con su futuro marido y luego con un vecino de edad madura. Al ser descubiertos, el amante es ejecutado y Osen se suicida. En la tercera obra, Osan, la joven esposa de un fabricante, se enamora de un joven ayudante de su marido; los amantes huyen pero al final son capturados y ambos ejecutados.

La trágica historia de Oshichi y su amor por un joven samurai es el asunto del cuarto cuento. La joven termina muriendo, al inten-

tar incendiar su propia casa. La última historia, la única que tiene un desenlace feliz, narra cómo un pederasta logra casarse con Oman —que lo devuelve a la heterosexualidad— y éste hereda una gran fortuna.

5) *La vida de una mujer erótica* (*Kōshoku gonin onna*), publicada en el mismo año que la obra anterior, trata de la agitada vida amorosa de Oharu, pero enfocando la depravación, más que el amor romántico. Si en la primera obra Saikaku había descrito un cuadro idealizado de la vida de un seductor y *dandy*, en ésta detalla con riguroso realismo las vicisitudes y pormenores de la vida de una mujer que trata apasionadamente de conciliar la multiplicidad de la experiencia sexual con el bienestar económico. Oharu sería la contraparte japonesa de Roxana o de Moll Flanders.

6) *Nacimiento y declinación de la galantería* (*Kōshoku seisuiiki*), conjunto de cuentos cortos de temas eróticos, que nos recuerda el *Decamerón*; publicado en 1688.

CUENTOS LEGENDARIOS

Esta colección de cuentos ocupa un pequeño lugar dentro de la vasta producción de Saikaku, no por ello desdeñable. Están incluidos en dos series, siendo *Cuentos provinciales de Saikaku* (*Saikaku shokoku-banashi*, 1685), la más conocida, y entre las cuales podemos encontrar varios de sus mejores cuentos, algunos tomados de antiguas leyendas locales que el autor fue recogiendo en sus numerosos viajes por el interior del país.

CUENTOS DE SAMURAIS

Saikaku fue sin duda el mejor escritor que describió el mundo de los samurais, sus amores, el problema de la lealtad, las *vendettas*, etc.

1) *El espejo del amor varonil* (*Nanshoku ōkagami*, 1687), dividido en dos partes, trata de la homosexualidad entre los samurais en el ambiente decadente del teatro Kabuki. La primera mitad está llena de idealismo ya que entre los samurais, el amor de las mujeres muchas veces era considerado como denigrante. El sentido del honor, la cortesía y los deberes de la clase guerrera eran muy rigurosos, y ello no dejaba de provocar tragedias.

2) *Las tradiciones del samurai* (*Budō denraiki*, 1687) y *Cuentos del código de honor del samurai* (*Buke giri monogatari*, 1688) son dos historias que tratan principalmente de las venganzas y la lealtad y los deberes del samurai.

3) *Nuevos cuentos de extraños sucesos* (*Shin kashōki*, 1688) y *Juicio en este país bajo los cerezos en flor* (*Honchō Ōin'hiji*, 1689), son dos colecciones de cuentos de samurai; *Juicio*... es una de las primeras obras de calidad en cuentos policíacos de la literatura japonesa, en que el héroe resuelve los casos por métodos deductivos.

HISTORIAS BURGUESAS

En los últimos cinco años de su vida, Saikaku se dedicó a escribir principalmente sobre la vida cotidiana del *chōnin*, el burgués de clase media de la época Genroku, ofreciendo una minuciosa visión del aspecto económico y comercial, en lugar de ceñirse a su vida erótica.

1) *Los veinte desnaturalizados* (*Honchō nijū-fukō*), aparecido en 1686 es el precursor de este tipo de obra, tiene como tema central la delincuencia juvenil —para usar un término actual—, y pinta algunos de los caracteres más malévolos de la literatura japonesa.

2) *Erarios del Japón* (*Nippon eitaigura*). Publicado en 1688, el primer año de la famosa era Genroku, reúne 30 cuentos que varían notablemente en estructura; narran historias de pobres que se hacen ricos o de ricos que pierden su fortuna a causa de sus desenfrenos. Desde el momento de su publicación tuvo un éxito enorme, comprensible si se piensa que intercalados en la trama, hallamos numerosos consejos prácticos sobre cómo enriquecerse, como lo sugiere el subtítulo: *La nueva biblia para hacerse rico*.

3) *Testamento final de Saikaku* (*Saikaku oridome*) fue publicado después de su muerte en 1694 y muestra una nueva concepción de la vida del autor, ya que de la afirmación del sentido vital del hombre se mueve hacia una noción más fatalista de la vida: el hombre no se hizo solo a sí mismo, sino que es un instrumento del destino. Y este cambio en la pintura de la burguesía japonesa, también lo encontramos entre su primera obra *El hombre que dedicó su vida al amor* y *La vida de una mujer galante*: de la afirmación alegre e inocente del placer y del sexo, a la degradación como resultado inevitable del abuso.

4) *Cartas arrojadas al canasto* (*Yorozu no fumi-hōgu*), *Tierno adiós de Saikaku* (*Saikaku nagori no tomo*) y *Remembranza de Saikaku* (*Saikaku okimiyage*) datan de sus últimos años y son sus obras póstumas. La primera es una descripción de la vida en forma epistolar; la segunda es una recopilación de anécdotas sobre poetas *haikai* y la última, una antología de 15 novelas cortas, muestra una mayor penetración en el pensamiento y en la psicología de la gente “en de-

cadencia”, si bien esta decadencia que sucede a una vida licenciosa, no significa necesariamente “degradación”, ya que el autor trata de resaltar el estilo y la gracia de sus personajes, que de esta manera vencen a la pobreza y a la frustración.

5) *Ajuste de cuentas* (*Seken mune sanyō*), publicada a principios de 1692, junto con *Remembranzas*, es una de las más notables creaciones de los últimos años de Saikaku. La principal línea del argumento gira alrededor de los sucesos familiares del último día del año, como las peripecias de hombres insolventes o pobres que desean evitar a sus acreedores o conseguir de alguna forma el dinero necesario para pagar sus deudas. Aquí Saikaku nos proporciona una penetrante observación de la vida y la mente de los *chōnin* en los momentos críticos del año, y un nuevo sentido de simpatía y humanidad.

Saikaku murió en su ciudad natal, Osaka, en el año 1693.



2. EL MUNDO LITERARIO Y LA POSICIÓN SOCIAL DEL ESCRITOR JAPONÉS

HACE APENAS un siglo Japón abandonaba su prolongado aislamiento físico para hacer frente a uno de los grandes problemas de su historia: la apertura y consiguiente incorporación al mundo occidental y moderno. No obstante, tras un período relativamente corto —considerando la magnitud del asunto— Japón logró asimilar gran parte de la cultura y civilización de Occidente, es decir, lo que Occidente había venido elaborando en los 150 años precedentes a la Restauración de Meiji de 1868. Era inevitable que ese proceso de introducción, imitación y asimilación produjera una enorme confusión espiritual y social, un caos al que difícilmente se podría hallar paralelo en la historia cultural reciente de los países europeos.

Comenzando alrededor de 1870, Japón concentró los esfuer-

zos de gobierno y pueblo en lograr un objetivo preciso y determinado: alcanzar el nivel de los países avanzados europeos y de los Estados Unidos, para cubrirse de cualquier posible amenaza a su propia soberanía. Hoy, a pesar del desastre de la última Guerra Mundial —o tal vez a causa de ello— Japón se encuentra entre los cinco países industrialmente más avanzados del mundo. Es de preguntarse cómo éste país, con una extensión territorial que no llega a la quinta parte de México y cuya área cultivable es de apenas un 15 %, y que sólo cien años atrás se encontraba aislado del mundo y ajeno casi por completo a los progresos científicos y técnicos de Europa y América, pudo llevar a cabo esta transformación asombrosa, tal vez una de las más grandes que se han registrado en el mundo moderno. Éste podría ser un apasionante tema a discutir, pero evidentemente excede el propósito de este ensayo. Sin embargo, sería útil tener presente este hecho al analizar la literatura y la posición de los escritores pertenecientes a un país y a una sociedad de tan singulares características.

En la literatura y en especial en la novela, directa o indirectamente han participado e influido en la sociedad, un modo de vivir y de pensar, condicionados a la vez por el tipo de instituciones políticas, legislativas y sociales que los rigen. En ciertos países, el lenguaje, el estilo y los métodos literarios pueden ser producto de una corriente o escuela extranjera, pero la asimilación, el tamizar y su posterior empleo dependen en gran parte de este condicionamiento al medio en el que el escritor actúa. No es mi interés el enfatizar la influencia del medio cultural en la creación artística, pero se hace necesario en el caso de Japón, en especial del Japón moderno, ya que, pese a su rápida incorporación a la vida internacional, conserva ciertas características y modalidades extrañas a Occidente; sigue psicológicamente aislado del resto de los grandes centros culturales, y es notorio que tanto su arte como su literatura responden a patrones diversos a los que estamos habituados. Y esto sucede a pesar de lo que algunos denominan en forma desaprensiva la “americanización” de posguerra, y pese al hecho casi desconocido de que Japón, desde principios de siglo, fue y sigue siendo el país que quizá con más rapidez introduce y traduce las últimas “novedades” artísticas y literarias extranjeras. Pero al mismo tiempo, aun cuando esto resulta saludable para la evolución de la cultura de un país (y en este sen-

tido es cierto que los japoneses no son tan nacionalistas ni chauvinistas como algunos otros países), no se puede ocultar que, en casos como el de Japón, es también síntoma de un inquietante complejo de inferioridad. Si en las postrimerías del siglo XIX toda cosa que oliera a manteca (como solían denominar los japoneses a las cosas occidentales) era considerada no sólo buena sino superior con respecto a los productos nativos, se puede decir que ese prejuicio prevalece en buena medida en más de un aspecto. Paradójicamente es posible afirmar que los japoneses "cultos" están más enterados que los franceses sobre literatura francesa, en la medida que conocen incluso a los autores de segundo orden, que son ignorados por los intelectuales locales. En el campo de las artes plásticas, los miembros del grupo literario Shirakaba, al constituirse en 1910, ya discutían a Van Gogh y Cézanne. Se debe recordar que Cézanne murió en 1906, obviamente sin gozar de la tardía gloria que la posteridad le acordó. En sus escritos de 1920, Akutagawa, el conocido autor de *Rashōmon*, menciona con cierta frecuencia a Kandinsky; y 1920 es distinto de 1967.

Es casi natural que en tales circunstancias una gran parte de la literatura japonesa se haya mostrado como una penosa adaptación de las corrientes literarias de Europa y América, cuando no una directa imitación de ciertos autores u obras. Decía un conocido escritor local de los años treinta: "La literatura japonesa actual es literatura occidental escrita en japonés." Desde luego ésta es una reacción cínica, típica de los intelectuales japoneses, pero además, sólo una cara de la moneda, si bien la otra, que es la que nos interesa porque suponemos representa los aspectos positivos de la literatura japonesa moderna, tampoco puede ser considerada independientemente de lo que acabo de mencionar. Para ello sería necesario exponer un cuadro general de su evolución, pero como eso supondría un arduo recorrido histórico a través de nombres, títulos y fechas poco familiares a los lectores de habla hispana, he decidido presentar sólo el aspecto que considero más destacable y característico. Por cierto que he de tratar casi con exclusividad el problema de la novela, dejando de lado la producción poética y teatral, no en razón cualitativa, sino por el hecho de que la novela —en un grado mucho mayor que en otros países— ha sido en estos últimos 80 años el género más cultivado, el

que ha dominado prácticamente el terreno literario de Japón. Se puede decir que la novela —a partir de 1870— se ha constituido en el testimonio más fidedigno de la vida y del espíritu de los japoneses. Desde los comienzos del naturalismo a principios de siglo, uno de los objetivos de la novela japonesa fue la expresión de la verdad, esa verdad artística que lamentablemente se ha llegado a confundir con la realidad. Fue lema de esa época desechar la falsedad, reconocerse a sí mismo y confesarlo. En otras palabras, se dejaba de lado el elemento ficción, y se escribía sobre la base de una experiencia personal. Nuestra suspicacia nos lleva a suponer que debió de intervenir una fuerte dosis de masoquismo en esta concepción de la obra literaria, como vía de revelación pública de acontecimientos y experiencias privadas de los autores. En consecuencia, la novela se convirtió en el órgano reflector de los estados más extremos de la vida y del espíritu del japonés; para los literatos e intelectuales rebeldes significaba el último refugio desde donde criticaban y atacaban con cierta saña a las instituciones reaccionarias que simbolizaban la “decencia” y el “espíritu de progreso”.

Para presentar un panorama comprensible del llamado mundo literario (*bundan*) y analizar la peculiar posición social del escritor japonés, debo referirme al proceso de introducción de la cultura y civilización de Occidente y su influencia en la sociedad y en la literatura de este país. Los dos puntos en cuestión se hallan estrechamente conectados entre sí, y sería difícil y aun desaconsejable cualquier intento de tratarlos por separado. Para empezar, la forma en que se llevó a cabo la “occidentalización” o “modernización” de Japón en la segunda mitad del siglo XIX, que como ya expondré, presenta ciertas características o, más bien, peculiaridades que con seguridad deleitarían a cualquier sociólogo; por otra parte, la lucha ideológica que se entabla desde los albores de esta nueva era japonesa, crea una fisonomía condicionada a los movimientos políticos, o a la política oficial que origina la introducción de las ideas más avanzadas de Europa, por lo menos en su primera etapa.

La conocida era del emperador Meiji, que abarca unos 45 años desde 1868, fue el momento del gran cambio bajo la influencia occidental. Lo decisivo de este influjo no se encontraba en el influjo en sí, sino en la naturaleza del mismo, o para decirlo de otra

manera, en el qué y cómo introducían los japoneses la cultura y la civilización occidentales. Cuando los japoneses se enfrentaron con las potencias de Occidente, despertando de un largo y pacífico aislamiento en el que sólo un precario contacto con los holandeses y chinos por Nagasaki lo mantenían comunicado con el resto del mundo, estuvieron absolutamente seguros de una cosa: si no levantaban al país y alcanzaban el nivel de estas potencias "blancas", Japón se vería rápidamente convertido en una colonia más de Europa en Asia. El temor y la impaciencia impulsaron a los japoneses a acometer una de las más drásticas transformaciones de la época moderna, emprendiendo la reorganización de todas las instituciones y hasta del mismo sistema de vida en el país. Pero el interés de los japoneses estuvo concentrado en la ciencia, es decir, en la introducción y acelerada asimilación de todo aquello que llevaba un signo exclusivamente utilitario para los intereses nacionales. No se trataba de la ciencia como teoría abstracta, sino de su aplicación técnica, del producto ya elaborado, como un barco de guerra o una locomotora. El resto quedaba fuera de cuestión. Conscientes del poderío militar y técnico de Occidente, y de la capacidad intelectual que hacía posible ese poder, era natural para ellos considerar que la esencia de la civilización moderna consistía, por ejemplo, en los descubrimientos del uso del vapor y la electricidad, los adelantos en la medicina y la química, la imprenta, el sistema de correos, las teorías políticas y económicas, es decir lo útil y aprovechable para una nación subdesarrollada. En el proceso de esta impaciente y apresurada revolución modernizadora, el pensamiento utilitario de los líderes adquirió un carácter absolutista, determinante y excluyente que no permitía la menor distracción hacia el área o los intereses de la cultura y del espíritu. Las artes y la literatura eran improductivas, la inutilidad misma, y muchas veces hasta dañinas.

Desde un punto de vista histórico, la presión extranjera —el fantasma del imperialismo blanco— exigía esta rápida acción del gobierno japonés, que más tarde haría decir a Natsume Sōseki (1867-1916), uno de los más destacados escritores anteriores a la primera Guerra Mundial, que "la tragicomedia de la occidentalización tuvo que efectuarse porque no existía otra alternativa; porque los japoneses simplemente se vieron acorralados, prác-

ticamente privados de voluntad propia y a merced del potencial enemigo". Esta actitud, que fue heredada y aprovechada por las autoridades oficiales hasta épocas recientes, produjo, como es de comprender, consecuencias nefastas para la cultura del país, y más aún, en lo que concierne a nuestro tema, fue responsable en gran parte del prejuicio del pueblo contra la literatura y los escritores. Durante la guerra del Pacífico por ejemplo, las autoridades seguían permitiendo la importación de libros occidentales, siempre que no fueran de literatura. Y para nuestra desgracia, esta mentalidad de los reformadores japoneses del siglo XIX, producto de una extraña combinación de conciencia moralista confuciana y utilitarismo inglés, se convirtió en la base del pensamiento de los políticos posteriores.

En consecuencia, no creo que se trate de una simple cuestión de un prejuicio contra otro cuando se ve que la novela japonesa moderna evolucionó, hasta los años treinta, como una forma de resistencia (con los naturales altibajos) al estúpido sentido común de la sociedad y a la autoridad dictatorial del gobierno. Pero aquí es necesario hacer hincapié en el hecho curioso de que esa "resistencia" —si así se puede llamar— no se convirtió en una lucha abierta contra la miopía oficial. Es cierto que los escritores tomaron una posición crítica respecto a la sociedad; es verdad que se mofaron de las lamentables costumbres y ridiculizaron el desmedido afán de triunfar de los jóvenes respetables que escalaban posiciones a toda costa, respondiendo al lema único fomentado por los no menos respetables dirigentes y educadores. Sin embargo, como escritores, prefirieron tomar una posición de rebelión pacífica: se auto-confinaron en una especie de *ghetto* literario, una comunidad cerrada con sus propias leyes tácitas y sus costumbres peculiares. Veamos qué significa este *ghetto* conocido como *bundan*.

El hecho de que la sociedad considerara inútiles tanto a la novela como a los novelistas, significaba que para esa sociedad "sana", "progresista" y "mercantil" los escritores no eran otra cosa que "seres fracasados", "sin aspiración social", en una palabra, "seres inmorales". Como reacción y como defensa, los escritores levantaron una sociedad ficticia en la cual, rompiendo con una tradición feudal plagada de prejuicios, pudieran vivir libremente como artistas. Desde luego no fue empresa fácil, y muy

elevado en cambio el precio que pagaron. Soportaron el desprecio y la ignorancia de la gente, la pobreza, la soledad del aislamiento; pero al mismo tiempo pudieron crear una literatura y una novelística de carácter purista y de rasgos intensos y pasionales que raramente encontrará paralelo en otras épocas o países. Por otra parte, paradójicamente, ese mismo aislamiento del medio les permitió situarse a la par de las corrientes ideológicas y artísticas más avanzadas del mundo. Esta actitud conceptual hacia la vida (la del que vive en unas islas perdidas del Extremo Oriente con la mente alimentada del pensamiento universal de vanguardia) dio nacimiento a una visión de la vida y la sociedad comparable a la del capitán de un submarino que abarca el área determinada por su periscopio. Vivían por consiguiente con una idea sumamente abstracta de lo "moderno", una idea carente de vivencia, por la simple razón de que se encontraban separados de la sociedad. De ahí deriva, con excepción de la literatura marxista, la ausencia casi total de temas sociales en la novela moderna japonesa hasta los años treinta.

Conforme se afianzaban los elementos de esta sociedad cerrada, los escritores se aferraron a la ilusión de que debían y podían vivir con libertad, a cubierto de toda interferencia exterior, en el ideal de pureza que sustentaban por el arte puro. Para ellos, la literatura significaba mucho más que el éxito material o los ideales políticos, e incluso mucho más que cualquier religión ortodoxa. Tal vez parezca extraño para un occidental que la literatura haya podido significar tanto para los escritores japoneses. Lo notable de esta conducta fue la mutación operada en la mente de estos escritores, que llegaron a tomar vida por arte y viceversa. Era la ciega creencia de la realidad misma del arte.

Desde el advenimiento del naturalismo, consideraron que debían reflejar sus vidas particulares en las novelas, al punto que la posibilidad de producir en un alto nivel artístico quedaba determinada por la capacidad de llevar una vida que pudiera dar tema a sus obras. No sé hasta qué punto es legítimo hacer tales aseveraciones, así como es dudosa la afirmación de que los escritores, consciente o inconscientemente, se dejaron influir por sus propias novelas. Lo cierto es que en ellas depositaban la esperanza de sus vidas, y toda vez que le era concedida tan absoluta preponderancia, la novela se convertía en el destino del hombre, de la socie-

dad, del mundo. La vida literaria era la aventura trágica de sus propias existencias; no cabía concebir otro tipo de vida.

La novela era el constante desafío, el entrenamiento espiritual que los conducía a la redención. El mundo literario *bundan* era el *dōjō*, el monasterio de la vida, el del fervoroso y apasionado culto a la literatura. La persecución de la verdad significaba eliminar toda hipocresía en la vida cotidiana, y el reflejo fiel de esa vida debía ser la novela. Esta pasión ética convirtió a esos escritores en la conciencia misma de la sociedad que los había rechazado. Pero esa vida no dejaba de ser un infierno.

Debo decir que pocos eran los que convertían sus narraciones en una auténtica crítica a la civilización; la mayoría no excedía los límites del análisis casi morboso de sus pasiones, y aunque la novela japonesa de hasta la década del veinte no reflejó un desarrollo de la expresión del espíritu de su época, resintiendo como arte esa limitación, encarnó indudablemente esa conciencia que nos descubre en forma cruda, sin fantasías, el rostro vivo del hombre de ese período.

Cómo se fue desarrollando este *guild* (como frecuentemente lo llaman los críticos japoneses), esta comunidad de literatos, y lo más importante, qué clase de literatura fue creada en ese medio, es lo que trataré de explicar.

En primer lugar, el *bundan* (mundo literario) es exclusivo de Tokio, donde se concentran no sólo todos los literatos y los aspirantes a serlo sino también los críticos, las editoriales y todos los medios de difusión. En este sentido debo aclarar que Tokio posee una fuerza magnética superior a la que Londres, Nueva York o París ejercen en los escritores de sus respectivos países. Aunque desconozco el porcentaje de escritores ingleses, norteamericanos o franceses que viven permanentemente en la capital o cerca de los grandes centros culturales, en Japón se puede decir que la casi totalidad viven en Tokio y sus alrededores.

El *bundan* ya se encontraba en proceso de formación alrededor de 1890. Es interesante observar que en esta época —como señala el crítico Etō Jun— estaba siendo completado el sistema nacional del Japón moderno y a punto de ser proclamada la Constitución Imperial, o la Constitución Meiji —como se suele llamar—, que se basaba ingeniosamente en la neutralización, o para decirlo de manera más franca, en la represión de los ideales polí-

ticos y sociales “liberales”. Así, muchos jóvenes que abrazaron las ideas de vanguardia, no encontrando campo propicio para desarrollarlas o aplicarlas en las esferas oficiales, pasaron a ser los primeros habitantes del mundo literario. Era claro para ellos que los ideales originales de la Gran Restauración de Meiji habían sido mal interpretados, cuando no traicionados.

El ser miembro del mundo literario, no sólo significaba estar excluido de la sociedad, sino convertirse en un escritor *gesakusha*, término que designa al escritor de baja categoría dedicado generalmente a describir los pormenores de la vida citadina, abarcando en especial el mundo de las mujeres frívolas, de los barrios licenciosos o del teatro Kabuki. Si bien los *gesakusha* posteriores degeneraron hasta caer en el más agudo trivialismo, debemos recordar que Ihara Saikaku (1642-1693), autor de célebres novelas como *El hombre que dedicó su vida al amor*, y considerado como uno de los más grandes escritores japoneses, fue un completo *gesakusha*.¹ Tal denominación se origina en la estima íntima que merecían tanto las novelas como los novelistas dentro de un régimen feudal como el de Tokugawa, agravado por la influencia de la moral neo-confuciana —especialmente el estoicismo de Chu Hsi (1130-1200)— que consideraba a la literatura como el germen de la degeneración y la disipación social. En todo caso, la novela debía considerarse una actividad propia de seres socialmente inferiores, opinión que persiste aún entre muchos japoneses “cultos”. No hay duda de que esta situación ha variado considerablemente después de esta última guerra, al registrarse un auge inusitado de las artes y la literatura, al punto de que ya no extraña el que una novela alcance un tiraje superior al millón de ejemplares en el lapso de uno o dos años, o que la gente haga largas filas para ver una exposición luego de pagar su entrada.

El otro aspecto peculiar de este *bundan* es que un novelista que al mismo tiempo es profesor universitario, por ejemplo, no puede contar con la estimación de sus colegas, críticos y lectores. Por extraña coincidencia, la absoluta mayoría de los escritores que se respetan nunca llegan a ocupar cátedras, y no ciertamente por falta de un título universitario, ya que en Japón, aun la mayoría de los jugadores profesionales de baseball son universitarios.

¹ Ver capítulo anterior.

Pienso que esto contrasta enormemente con la situación de Occidente, en especial con la de Estados Unidos, e incluso con México o América Latina en general, en donde abundan escritores relacionados con el mundo académico, o escritores *in residence*, o que tienen algún cargo o trabajo vinculado con algún aparato burocrático. Además en Japón, para colmo, no existe ninguna clase de becas tipo Guggenheim o Sociedad de Escritores o Ministerio de Educación destinadas a los escritores, y aunque las hubiese, lo más probable es que la absoluta mayoría de ellos no las aceptarían. Los escritores japoneses son demasiado orgullosos como para recibir algún dinero del Estado o de alguna persona o institución pudiente, simplemente porque no simpatizan con ese tipo de organizaciones y porque, tal vez, temen que eso pueda afectar su libertad. Caso aparte es el de los premios literarios, aunque es interesante observar que la totalidad de ellos son instituidos por editoriales, revistas literarias o periódicos, y nada tienen que ver con "fundaciones" tipo "Ford" o dependencias oficiales. El premio más codiciado y de más alto mérito literario, el "Akutagawa", fue creado por el novelista Kikuchi Kan (1889-1948), fundador de la revista *Bungei-shunju*, y amigo justamente del gran escritor Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927).

Por otra parte, un crítico que ostenta demasiado *background* académico es automáticamente rechazado por el mundo literario, que lo considerará como simple crítico aficionado sin importancia. Una obra de arte es algo demasiado serio para que la manoseen esos que huelen a tiza, es la justificación. La universidad, en última instancia, no es el lugar apropiado para apreciar una novela, a menos que ésta ya esté incorporada a la historia y a una historia no precisamente muy reciente.

Desde luego, Occidente tiene sus razones para contar con escritores, profesores o poetas embajadores, novelistas trabajando en dependencias oficiales, o críticos académicos, y no cabe duda que las universidades se han convertido en centros culturales e intelectuales para sus respectivos países. Pero la aversión de los escritores y artistas japoneses hacia el mundo académico y oficial se debe ante todo a que este último mantiene mucho más su estructura y mentalidad feudal que el mundo literario, con la tremenda diferencia de que, mientras la academia y la burocracia consideran de capital importancia la producción de intelectuales

útiles, el mundo literario es quizá el único lugar en donde se aprecia la "inutilidad".

Ya que el Japón moderno se ha convertido en una de las grandes potencias industriales, pagando el alto precio de perder muchas de sus virtudes tradicionales, vale la pena considerar las características y los valores de este mundo literario *bundan*, que ha venido sosteniendo su oposición a una sociedad que concibe con más inmediatez la instalación de una fábrica que la apreciación de una obra de arte.

La tradición de los *gesakusha* fue heredada por un primer grupo de novelistas japoneses que aparecieron después de la "apertura" de Japón. Aunque en su mayoría los integrantes de este grupo —llamado Ken'yūsha— se habían graduado o habían estudiado en la Universidad Imperial de Tokio, se negaron a confinarse en ese marco social, dominado mayormente por burócratas de origen campesino o por nuevos ricos sin mayor refinamiento; renunciaron así a su *status* social eligiendo convertirse en *gesakusha*.

En 1885, Tsubouchi Shōyō (1859-1935), graduado de la Universidad Imperial de Tokio (aunque no miembro del grupo Ken'yūsha), publicó su novela *El carácter de los estudiantes actuales*, motivo de escándalo en los círculos respetables. Se dice que Fukuzawa Yukichi, que se hallaba entre los más prominentes pensadores y reformadores activos de esta época, se indignó al saber que un graduado de la Universidad Imperial había descendido a escribir una novela. Su reacción no hace sino confirmar la opinión generalizada de la época. Debo mencionar que el *status* social de un graduado en humanidades de la mencionada universidad, en aquel entonces, era mucho más elevado que el de un doctorado actual.

Un cínico e ingenioso escritor de la época, Saitō Ryokuu (1867-1904), que no cesó de ridiculizar a la nueva era, ilustra muy bien la actitud rebelde de estos *gesakusha*. Decía que los palillos (los usados para comer) son dos, y la pluma es una, y que era imposible superar el dos por el uno, con lo que daba a entender que un escritor no podía vivir sólo de su pluma, o que el espíritu artístico difícilmente podía ser apreciado en una era de utilitarismo. Saitō murió a los 37 años, en la más extrema pobreza, dejando una breve nota póstuma: "Muero hoy, feliz y contento; muchas gracias."

Hacia las décadas de los setenta y ochenta, con el auge de las novelas políticas, surgió un grupo de escritores disidentes que en mayor o menor grado sustentaban un liberalismo radical teñido de un sentimiento nacionalista, pero este movimiento liberal fracasó o se disolvió debido a las medidas represivas del gobierno. En todo caso, fueron años de extraordinario auge para las novelas políticas, ya que muchos intelectuales comprendieron la inutilidad de atacar al gobierno por medio de la fuerza, y se dedicaron a denunciar las injusticias sociales, la mala administración, etc., valiéndose de la libertad de expresión y de la naciente industria periodística, aunque como ya dije, fueron pronta y eficazmente neutralizados por las autoridades mediante la censura y la fuerza policíaca.

Aunque sin duda algunas de estas novelas poseen una rara cualidad épica, y sería necesario reconsiderar sus valores a la luz de un nuevo enfoque de las circunstancias históricas, en su gran mayoría, debemos admitir, carecen de méritos artísticos. La novela política fue el instrumento de expresión de una juventud que había depositado su esperanza en la libertad y la dignidad del individuo recientemente adquiridas. Hasta qué punto la juventud de los años setenta y ochenta vivió afectada y apasionada por la política, lo vemos en el hecho de que una de las primeras traducciones serias de una obra literaria hecha en Japón por el ya mencionado novelista Tsubouchi, *Julio César* de Shakespeare, apareció con el título de *La espada de la libertad*. Debo agregar que la novela política se extendía a las traducciones y adaptaciones de obras sobre la vida de grandes estadistas y eventos políticos e históricos occidentales, como la Revolución francesa o el movimiento socialista o el anarquismo de Bakunin. La euforia política era al mismo tiempo un acercamiento romántico a los hechos históricos, y resulta comprensible que los acontecimientos de Hungría o Madagascar conmovieran a esa juventud idealista en mucho mayor grado que la historia de un amor apasionado, o que vieran en los héroes de la épica griega la imagen del hombre ideal que combinaba el heroísmo oriental con el pensamiento democrático de Occidente. En las novelas políticas y en las traducciones se reflejaba claramente el sentir del movimiento liberal japonés, con todas sus contradicciones, debilidades y defectos.

Pero en poco tiempo llega la desilusión. Las protestas dema-

siado directas son censuradas. Los escritores, no pudiendo respirar la viciada atmósfera de reacción y estupidez, encuentran su refugio en el mundo literario, o crean un mundo literario para refugiarse.

Futabatei Shimei (1864-1909), el introductor de Pushkin, Lermontov, Gogol y Turgeniev y admirador de Belinsky, fue también en cierto modo un disidente político. Se debe recordar a Futabatei por ser uno de los pioneros más efectivos y de mayor envergadura de la novelística moderna japonesa, especialmente por su admirable novela *Las nubes errantes*, obra inconclusa, casi sin argumento que presenta a un héroe anti-héroe, un irresoluto y mediocre personaje. En opinión de los críticos, Futabatei no había abandonado sus aspiraciones políticas hasta el momento de su muerte prematura cuando regresaba a Tokio desde San Petersburgo, donde era corresponsal del diario *Asahi*.

El otro grupo de escritores estaba formado por disidentes del cristianismo. El culto cristiano fue autorizado en 1873, después de una proscripción de cerca de 250 años. Los primeros conversos de esta época lo hicieron por razones de fe, pero también porque el cristianismo equivalía a una nueva sofisticación y emancipación y un posible símbolo de los aspectos no utilitarios, espirituales, de Occidente. Pero pronto se hallaron con que, pese a la llamada universalidad de la fe cristiana, la Iglesia japonesa contemporizaba con doctrinas como el poder divino del emperador, en parte para escudarse de los ataques de los ultranacionalistas.

Uno de estos heterodoxos fue Shimazaki Tōson (1872-1943), a quien se debe una de las novelas más interesantes de esa época, *El mandamiento quebrantado*, que trata de la historia de un joven maestro rural de la clase de los *eta* o parias. Esta novela muestra una de las consecuencias de la influencia occidental en la novela japonesa: la incorporación del tema social. Junto con Shimazaki se debe recordar a Higuchi Ichiyō (1872-1896), muerta a los 24 años y considerada por sus novelas y ensayos, escritos en un solo año, como la novelista más importante después de Murasaki Shikibu, la célebre autora de *Los cuentos de Genji*, del siglo xi.

Finalmente, el mundo literario *bundan* se consolida y define casi todas sus características después de 1910, respondiendo principalmente al impulso del naturalismo. Los escritores se manifies-

tan más cínicos y nihilistas y originan un tipo de novela llamada *shi-shōsetsu* o *watakushi-shōsetsu*, literalmente “yo-novela”, una especie de “novela autobiográfica”, en la que describen con una minuciosidad enfermiza los pormenores de sus vidas privadas. Frecuentemente presentan un sentido perverso de los valores morales, como expresión de una necesidad de adquirir esa libertad interior imposible de obtener en una sociedad llena de prejuicios y estructurada en la rigidez de los principios “feudales”. Nagai Kafū (1879-1959), uno de los más típicos representantes de este *ghetto* literario, decía: “Ya me ha dejado de indignar la relación que tiene este país con las artes. Reñí con mis padres, me rebelé contra mis maestros, y heme aquí convertido en poeta, especie humana que el gobierno trata de suprimir violentamente. . . El poeta es la mala hierba, la hierba venenosa que crece con las lluvias después que el gobierno trata de segar con la hoz de la censura. Anticiudadano aun peor que un tahir, pillo bohemio, son los honoríficos que habremos de aceptar constantemente.”

Un fugaz bosquejo de la vida de Nagai Kafū puede ser revelador para describir la actitud hacia la sociedad de los escritores japoneses. Hijo de un magnate del mundo financiero, se opuso a la voluntad de su padre para convertirse en aprendiz de dramaturgo Kabuki, cuyo *status* social era aun más bajo que el de un escritor *gesakusha*. Más tarde fue a estudiar a los Estados Unidos, pero tan sólo para estudiar cómo no ser respetado. Luego pasó un tiempo en Francia y, a su regreso a Japón, se convirtió en una especie de *playboy* a lo tradicional, frecuentando los barrios licenciosos casi todas las noches. Casó con una *geisha* para divorciarse en corto tiempo, y después de esta experiencia matrimonial, vivió solo en una gran mansión en Tokio hasta que ésta fue destruida por las bombas en la segunda Guerra Mundial. No recibía casi ninguna visita durante el día, y por la noche se dedicaba a una vida disipada. Después de la guerra se mudó a los suburbios de Tokio, pero seguía reacio a ver a la gente y continuaba frecuentando el barrio licencioso de Asakusa. El viejo novelista fue encontrado muerto una mañana de la primavera de 1959. Poseía en su cuenta bancaria más de cien mil dólares. La vida de Nagai Kafū nos muestra hasta qué punto estaba influido por un romanticismo que le impedía afrontar la realidad y le hacía vivir la ilusoria vida del mundo de las *geishas* y las mujeres de los bares.

Las acciones condenables para una sociedad burguesa eran moneda corriente entre los miembros de este círculo. Las obras constituían el reflejo inmediato y sincero de sus actos. Como se comprenderá esas obras estaban destinadas principalmente al grupo en sí o a los "enterados", si bien para estar "dentro" se debía estar previamente "fuera" de la sociedad normal. Contaban con un número de lectores reducido; el tiraje medio de las novelas no superaba los 1 000 ejemplares en 1935, cuando en la actualidad lo normal es una edición de 20 a 50 mil ejemplares. Esto indica también el bajo nivel de vida de los escritores de ese entonces, lo que revela a su vez varios problemas: cuanto más cerrado era el círculo, la pureza del pensamiento y de la concepción de la vida se obtenía en un grado más elevado, pero también delataba una limitación para llevar a la práctica las nociones que elaboraban; cuanto más agudos y cínicos se volvían, más se alejaban de la sociedad.

Algunas obras "autobiográficas" conmueven porque exponen claramente una especie de catarsis elevada al nivel más puro del arte. Cual monjes ermitaños medievales, los escritores intentan purificarse para la salvación final, en este caso mediante el acto de escribir. Se completa una suerte de silogismo: vida es igual a novela, novela es arte; por consiguiente, vida es arte. Incorpora así la literatura japonesa moderna un detallismo asombroso y gran sutileza en la descripción, unido a un impulso masoquista de presentar la oscuridad del instinto y los rasgos patológicos del ser humano. Sin embargo, algunos autores sólo describen el cúmulo de experiencias que normalmente puede tener una persona en la vida real. En el caso de Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), indiscutiblemente el más grande novelista japonés del siglo xx, por ejemplo, éste se vale de procedimientos tradicionales de la literatura de su país y emplea un método fotográfico al detallar un ataque de disentería, o al describir minuciosamente a un personaje que es un hombre bronco y seco de carácter, lo que induce al lector a pensar —como señala Donald Keene— que tal vez ese detalle pueda tener algún significado en algún momento de la historia; pero he aquí que Tanizaki ha dicho que ese hombre es bronco y de carácter seco, simplemente para describirlo.

La literatura japonesa moderna y su mundo peculiar presentan muchas complejidades aparte de las hasta aquí citadas. Lo indudable es que pese a todas las limitaciones, la mayoría de los es-

critores japoneses, para bien o para mal, han pertenecido a este cerrado y curioso mundo del *bundan*, y desde el cual han creado la mayoría de las mejores obras que posee el Japón moderno.

La situación del *bundan* ha cambiado notablemente en la posguerra, al menos en apariencia; los novelistas han dejado de ser los desterrados de la sociedad para convertirse en especies de dignatarios sociales o príncipes de la cultura, con un nivel de vida insospechado hasta hace apenas 20 años, inimaginable aún hoy en la mayor parte de los países civilizados, incluyendo los Estados Unidos, Francia o Inglaterra. Sin embargo, se puede afirmar que el *bundan* permanece esencialmente inalterable, aunque hayan cambiado las corrientes literarias y muchos novelistas como Mishima Yukio, Abe Kōbō y Ohe Kenzaburō —los tres mejores escritores de la nueva generación, ya conocidos internacionalmente— no cultivan precisamente las llamadas novelas “autobiográficas” *shi-shōsetsu*. Los miembros del *bundan* siguen conservando esa propensión a la rebeldía, el mismo espíritu de oposición a lo oficial y a lo establecido, al convencionalismo y al sentido común; guardan todavía una fuerte dosis de cinismo e idealismo —un tanto romántico—, permanecen fieles al culto del purismo literario. Pero existe una ley no escrita del *bundan*, y a pesar de que ya no se halla rígidamente delimitado, continúa atrayendo a aquellos que desean iniciarse en el duro camino de las letras. Comprender esto, es comprender parte de las características de la literatura japonesa moderna, que aún deja mucho por dilucidar.



3. LOS COMIENZOS: DESDE 1870 HASTA EL PRIMER DECENIO DEL SIGLO XX

EL ANÁLISIS histórico es una de las cuestiones difíciles de resolver en el estudio de la literatura japonesa moderna, especialmente cuando se intenta dividirla en épocas o períodos, o al aplicar las normas seguidas por los estudiosos japoneses cuando agrupan a los escritores en escuelas o “ismos” que no necesariamente coinciden con las categorías establecidas en la historia de la literatura occidental. Tomando como base la continuidad monárquica —aunque no precisamente política— de la historia japonesa, es frecuente que en Japón se estudien la literatura o las corrientes artísticas de acuerdo a las eras monárquicas o de acuerdo a los períodos regidos por los centros políticos y administrativos [las épocas Heian, Kamakura, Muromachi o Edo, están concebidas según el lugar donde se encontraba el centro del poder político en cada una de esas épocas, o sea Heian (Kyoto), Kamakura,

Muromachi (un sector de la ciudad de Kyoto) y Edo (Tokio)]. Pero dejando de lado la historia de hasta mediados del siglo xxx, los críticos literarios acostumbran dividir la época moderna en tres periodos, correspondientes a las tres eras monárquicas de Japón a partir de la Restauración de Meiji de 1868, que son: Meiji (1868-1912), Taishō (1912-1926) y la actual Shōwa (1926-). Para un occidental medio, tal tipo de división o denominación tiene poco sentido. En cambio para un japonés significa un esfuerzo situar históricamente el año 1918; él dirá que la primera Guerra Mundial terminó en el año 7 de la era Taishō, o que un escritor perteneció a la generación de la era Meiji. Este curioso sistema cronológico, aparte de indicar la relatividad de las denominaciones, demuestra en qué grado la noción del tiempo histórico puede variar según los puntos de referencia que se tengan en cuenta. Esos puntos de referencia, se sabe, están condicionados por los acontecimientos históricos o culturales que afectan la vida de cada pueblo, pero mucho depende también del contexto en el que se ha desarrollado la historia de un país. Es posible afirmar, por ejemplo, que las diferentes circunstancias históricas pueden modificar el índice de valoración del tiempo o la noción de la velocidad con que transcurre el tiempo. Sin lugar a dudas, el tiempo no transcurre de la misma manera en Nueva York que en una isla del Pacífico. Y aunque omita otras consideraciones sobre periodología o teoría de las épocas históricas (*Epochemachentheorie*), considero interesante el hecho de que, con relación a este sistema de división histórica, la noción de "generación" varía considerablemente entre Europa y Japón. De acuerdo a una clásica división de la literatura francesa desde la Revolución hasta la primera Guerra Mundial, o sea desde 1789 a 1914, las generaciones se suceden cada 30 años. En el caso de Japón, en cambio, una generación no abarca más de 20 años en el mejor de los casos (comúnmente son diez), y aun puede reducirse a 5 ó 6 años, como cuando los críticos se refieren a la generación anterior, contemporánea y posterior a la segunda Guerra Mundial. Esto indica, por otra parte, que hasta épocas recientes la vida literaria de un escritor no sobrepasaba en general los 10 años, lo cual significa que si lograba producir algunas obras de mérito en el transcurso de dicho lapso, es decir, si lograba "mantenerse" produciendo durante 10 años, se le consideraba como un maestro. El tiempo efectivo

como novelista de Tsubouchi Shōyō (1859-1935), teóricamente el iniciador de la novelística japonesa moderna, fue apenas de 4 años, y Futabatei Shimei (1864-1909), celebrado autor de *Las nubes errantes*, la primera novela japonesa moderna de importancia, tuvo una vida literaria aun más corta. Ozaki Kōyō (1867-1903), otro destacado novelista de la primera época, fue más afortunado: entre su primera novela y la última que produjo, *El demonio dorado*, transcurrieron 8 años. Desde luego hay excepciones, como Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) y Nagai Kafū (1880-1959), pero fueron las únicas, por lo menos hasta los años treinta. No obstante, esto no presupone incapacidad para escribir con ritmo sostenido durante un período más o menos razonable; simplemente sucede que debido a la rapidez de los cambios, del tiempo, de épocas, de corrientes literarias, de gustos y modas, los escritores que en un momento dado han conseguido definir un estilo, quedan fuera de escena al cabo de pocos años, por el surgimiento de nuevas generaciones o nuevas corrientes literarias. El ritmo de cambio que ha caracterizado a toda la historia moderna japonesa desde 1850 hasta nuestros días, tres veces más rápido que en Occidente (en opinión de algunos historiadores), no se debe en verdad a la mentalidad del pueblo, sino al hecho peculiar de que Japón tuvo que ponerse al tanto con respecto a Occidente para eliminar, en forma vertiginosa, una larga distancia de más de un siglo. En cierto modo, 1870 en Japón era el equivalente a unos 10 años antes de la Revolución francesa. Se comprenderá así por qué los japoneses estaban tan ansiosos de introducir las últimas novedades, no sólo científicas y técnicas, sino también artísticas y literarias de Occidente, y la razón de que aún hoy, ubicado Japón entre los cinco países industrialmente más avanzados del mundo, persista en los japoneses esa sensación casi "hereditaria" de estar atrasados, de ser "subdesarrollados", complejo cuyo estudio seguramente deleitaría a más de un sociólogo o psicólogo. Por esa razón, para un japonés los acontecimientos del año 10 de la era Meiji no han sucedido en el año 1877, sino mucho antes, aunque el año de la era Meiji corresponda a 1877. En estos últimos cien años, el tiempo en Japón ha pasado más rápido que en Europa o en América, y por eso mismo, en realidad, la vida literaria de 10 años de un escritor japonés viene a equivaler a los 30 años de su colega occidental. Y no se trata sólo

de la noción del tiempo o la rapidez con que se han sucedido las modas o corrientes, sino de su contenido mismo. El romanticismo europeo de la segunda mitad del siglo XVIII entró a Japón casi un siglo más tarde, de la misma manera que la fiebre asiática tuvo que dar la vuelta al mundo para llegar unos cuantos años después a Europa. El naturalismo francés llega con un atraso de 30 años y así sucesivamente el resto, si bien, a medida que pasa el tiempo, la distancia se ha ido acortando. Por otra parte, el hecho de que las teorías o las corrientes literarias hayan llegado con algún retraso a Japón, implica que allí recibieron una interpretación distinta y aun errónea a la que les fuera dada en su lugar de origen debido en gran parte a la prisa evidente por asimilarlas. Había, muy probablemente, una diferencia similar a la existente entre el barroco europeo y el americano. No extraña, pues, la aparición de nuevas escuelas —con sus respectivas denominaciones— en el mundo literario japonés, que para un occidental carecen casi por completo de sentido.

Pero este panorama se fue modificando paulatinamente, y ya a comienzos de siglo los japoneses se encontraban incorporados a las corrientes universales más avanzadas. En un espacio de 15 años, por ejemplo, los poetas japoneses “fueron”, por así decir, desde Shelley hasta los simbolistas franceses, y más tarde, los movimientos dadaísta y surrealista encontraron eco inmediato en Japón. Debe admitirse que fue un aprendizaje duro, enervante, apresurado aunque constante, pero movido siempre por un ansia de superación y de conocimiento comparable al aprendizaje que se realizó en el campo científico y técnico, con la diferencia de que —como puntualiza Donald Keene— es mucho más fácil fabricar una nave de guerra que escribir una novela de acuerdo a un modelo europeo. Por eso mismo sorprende ver que desde la Restauración de Meiji (1868), en menos de 20 años se haya podido producir una novela de la calidad de *Las nubes errantes* de Futabatei Shimei, cuando el autor tenía apenas 23 años. Y si bien los japoneses ganaron fama de ser hábiles imitadores, la cuestión es que, si imitaron, lo hicieron al menos con habilidad —lo cual no deja de ser un mérito— sin olvidar que en el campo de las artes no siempre es posible producir una hábil imitación que a la vez sea una obra de arte. Nunca he oído decir que la copia de un Goya sea a la vez una obra de arte comparable al original.

En situaciones como la descrita puede darse el fenómeno curioso de que el pasado histórico de un país extraño resulte más familiar que el del propio, probablemente por la ignorancia de ese pasado histórico extranjero, ya que los nombres y hechos se presentan en forma aislada y sin ninguna coherencia. En el caso de Japón, para un japonés actual *suele* resultar más difícil y muchas veces extraña la literatura de la era Meiji —es decir, de la segunda mitad del siglo pasado hasta los comienzos del presente— que *Madame Bovary*, por ejemplo, publicada en 1857, más de 10 años antes de la Restauración de Meiji. Los críticos admiten que la lectura de *La bailarina* de Mori Ōgai (1862-1922), escrita en 1890, requiere una educación superior al bachillerato y tiene que ser objeto de especial estudio; hasta tal punto se ha convertido en un “clásico”, o tal vez, hasta tal punto se ha hecho ininteligible para los japoneses actuales, tanto por su lenguaje como por su contenido. Desde luego, hay que tener presente que no solamente el tiempo ha pasado con mucha rapidez en Japón, sino que la evolución de la lengua japonesa ha sido vertiginosa (en este sentido, creo que pocas lenguas modernas han sufrido un cambio tan enorme como la japonesa en estos últimos cien años, comparable al experimentado por el inglés desde los tiempos de Chaucer al del inglés norteamericano actual). Por esto se puede deducir el enorme esfuerzo que significa para los escritores no sólo la adaptación de una técnica novelística a la manera occidental, sino el acondicionamiento del propio idioma a fin de crear un estilo que acerque el lenguaje literario al coloquial. Uno de los mayores factores de éxito —aunque no comercial— de *Las nubes errantes* de Futabatei Shimei fue justamente el haber creado un estilo y lenguaje literario de carácter revolucionario a base del lenguaje coloquial. Pero un análisis más minucioso de este problema quedaría fuera de los límites de este ensayo, puesto que como condición primordial se requeriría el conocimiento del idioma japonés. Las consideraciones generales expuestas permiten no sólo comprobar los drásticos cambios registrados en las formas de expresión o los estilos literarios, sino también entender que la concepción de la literatura, como asimismo las costumbres sociales y el modo de pensar de la gente han cambiado en grado inimaginable para el occidental medio.

Otro signo distintivo de la literatura de esta época está repre-

sentado por el hecho de que los personajes centrales de *El carácter de los estudiantes actuales*, la primera novela con ambiciones artísticas de Tsubouchi Shōyō, sean, como el título lo indica, estudiantes. Es necesario recordar que los principales lectores de novelas modernas han sido, y siguen siendo, los intelectuales. En una palabra, puede afirmarse que se trata de una literatura escrita por intelectuales para intelectuales, preocupada por problemas que únicamente les conciernen a ellos. Las motivaciones sociales de esta tendencia, mucho más marcada que en otros países, han sido analizadas en el capítulo anterior.¹ No obstante, debe subrayarse el hecho de que los pioneros de la Reforma Meiji fueron en su mayoría lo que ahora llamaríamos “estudiantes” o “jóvenes intelectuales”, provenientes de la clase media de los samurais. Una vez convertidos en los dirigentes del país, esos miembros de la clase media propusieron una política tendiente a convertir al Japón en una potencia “por medio de las armas” y de esta manera “ofrecer una mayor felicidad a la mayoría del pueblo”. En este caso, “felicidad” equivalía a “seguridad”, y esa “seguridad” significaba necesariamente, “seguridad ante la amenaza de los países occidentales”. En este sentido se hallaban dispuestos al sacrificio personal para fortalecer el estado, pero también a sacrificar al pueblo sin vacilación en favor del estado. De aquí surgen muchas contradicciones en la política y la sociedad japonesa moderna, entre ellas: ¿Por qué los nacionalistas fueron precisamente los que apoyaron la política de apertura a Occidente? (Primera contradicción: un nacionalista combate toda extranjerización), o ¿por qué muchos de estos “liberales” se convirtieron en enemigos de las ideas democráticas o socializantes? (Segunda contradicción: un liberal apoya básicamente las ideas de vanguardia), o ¿por qué el divorcio tan notable entre la literatura y la sociedad? (Tercera contradicción: en la época moderna, la mayoría de los artistas provienen de la clase media burguesa o clase baja, y es difícil concebir una literatura que no refleje, en mayor o menor grado, algunos de los aspectos sociales), etc. (Reconozco que esta notoria simplificación de un problema tan complejo es ingenua y demasiado aventurada y no estoy en condiciones de ofrecer datos suficientes para respaldar mis argumentaciones, pero de todas maneras, las propongo como tema de discusión.)

¹ Ver *El mundo literario y la posición social del escritor japonés*.

Sin embargo, creo que la mayoría de aquellos que han estudiado los problemas de la modernización (o si se quiere “occidentalización”) de Japón, reconocerán que la angustia del “intelectual” japonés de comienzos de siglo se originó justamente en el sacrificio de su orgullo de intelectual y su conversión en instrumento necesario para el fortalecimiento de la sociedad, o un técnico al servicio del poder —tanto político como económico— del país; no debe sorprender por lo tanto que desde entonces, una vez que el japonés deja de ser estudiante rebelde e idealista, se amolde con rapidez a la estructura de una sociedad eminentemente capitalista y conservadora. Y si los “intelectuales” siguen en contacto con la literatura aún después de graduarse y convertirse en respetables miembros de la sociedad, debe entenderse que es por simple inercia, o porque necesitan estar al tanto de las novedades que sirven como temas de conversación. Pero el “estudiante activo” —por así decir— es el más formidable lector que tiene Japón; a él se deben los mayores éxitos literarios e incluso la vida de una revista de vanguardia, sea de política o literaria, como en el caso de *Sekai*, *Chūō Kōron* o *Asahi Journal*, todas de tendencias izquierdistas y de un nivel superior a cualquiera del mismo género.

Este fenómeno es producto en gran parte de la educación en extremo técnica y utilitaria que adoptaron los japoneses en los comienzos de la época civilizadora, por las razones enumeradas en el capítulo anterior. De todas maneras, sería un error pensar que los japoneses se lanzaron a la conquista de los conocimientos técnicos y científicos —útiles, en una palabra— sencillamente porque sintieron la presión de las potencias occidentales; una reforma tan drástica como la que efectuaron los japoneses no obedece tan sólo a una presión externa, por fuerte que ésta sea; deben existir en el país ciertas condiciones previas y se debe contar con la madurez adecuada para efectuar tal cambio. Los llamados “estudiantes-intelectuales” que se convirtieron en los líderes del país estaban en esas condiciones. Un estudio minucioso de los sistemas sociales y económicos y de las ciencias (llamada estudios holandeses) de la época Tokugawa, podría aclarar este punto de vista. Así se entiende que la educación que los jóvenes recibieron en esta época haya sido necesariamente técnica, y que la mayor parte de las traducciones de libros occidentales fuera de temas

comprensibles además de útiles. Como dice Donald Keene, una novela de Julio Verne, con toda su fantasía, no les resultaba difícil de entender, pues sólo requería confianza en el progreso de la ciencia, cosa que ellos adquirieron en forma rápida y eficaz. Pero una novela como *Bleack House* de Dickens habría sido casi incomprendible para los japoneses de ese entonces, porque la compleja sociedad que allí se describe no les podía ser explicada como se explica el funcionamiento de una máquina, ni tampoco representaba una versión europea de problemas con los que estuviesen familiarizados en su propio país. En la novelística japonesa del siglo XIX prácticamente no existía la técnica de la descripción psicológica, ni tampoco preocupación por el análisis de los problemas sociales. En su mayoría, como las obras de Bakin, obedecían a la premisa de que la literatura debía cumplir una función didáctica y fomentar el bien. No es extraño entonces que la descripción de los personajes tendiera a una banal tipificación. Por eso, la aparición de la primera teoría novelística moderna de Tsubouchi Shōyō (autor de *El carácter de los estudiantes actuales*), en 1885, estaba destinada a cumplir un importante papel en el desarrollo de la novela japonesa posterior, pese al hecho asombroso de que en ese momento, sólo se vendieron 200 ejemplares. Tsubouchi se lamentaba en ese ensayo de que la novela hubiera sido considerada por mucho tiempo como instrumento educador influido por los conceptos confucianistas y de que, pese a su noble función como estimulador de las buenas costumbres y corrector de las malas, la producción novelística estuviera constituida en su mayor parte por imitaciones de Bakin y, para colmo, con variantes pseudopornográficas. Tsubouchi desecha el concepto útil de la novela y propone la adaptación de nuevas formas literarias que reflejen la complejidad del hombre moderno, siendo en ese sentido el primer literato que comprendió con claridad la literatura europea del siglo XIX, aunque su única novela *El carácter de los estudiantes actuales* diste mucho de estar a la altura de sus teorías. Es que, como en el caso del pintor André Lhote, el arte y la teoría son dos cosas distintas. De todas maneras, Tsubouchi estableció el antecedente de una especie de lema del arte por el arte, aconsejó realismo y complejidad en las obras y desde este punto de vista analizó el pasado literario japonés, descartando por ejemplo las estrofas poéticas como el *haikai*, incapaces de

reflejar los cambiantes estados espirituales y emocionales del hombre, o dramaturgos de la talla de Chikamatsu (siglo xvii) por considerarlo demasiado fantasioso. Entre las proposiciones de Tsubouchi se halla mencionado uno de los más grandes problemas de toda la literatura japonesa (con excepción de *Los cuentos de Genji*, del siglo xi), la expresión de la individualidad, la capacidad de describir o detallar plásticamente los contornos definidos de un personaje mediante el análisis psicológico o realista. En esta actitud se advierte la influencia del siglo xix europeo, enraizada a su vez en la filosofía de Rousseau, y es indudable, como los críticos señalan, que la actitud de Rousseau influyó en todo el movimiento romántico japonés. Era necesario afirmar, mostrar que una persona, mejor o peor que otra, era por lo menos distinta. En las tragedias de Chikamatsu, Tsubouchi veía caracterizaciones tan generalizadas que lo mismo daba ser un personaje llamado Tokubei o Chūbei en una obra que en otra. La inclinación de moldear en forma clara el carácter de un personaje existió por cierto en el Japón antiguo, sobre todo en los siglos x y xi, cuando fueron escritas las primeras novelas de la literatura universal —de acuerdo a la acepción actual. No creo por lo tanto que se pueda atribuir a una falta de capacidad del novelista japonés —como afirman algunos estudiosos occidentales— el que, entrando en la época feudal, no pudieran describir la individualidad de los personajes. Esto es más bien atribuible a una suerte de aversión (influida por la moral confuciana) a proclamar el yo; por otra parte, es cierto, como dice Itō Sei, que el desarrollo incompleto de la expresión del yo, del ego, fue una de las causas directas del nacimiento de la novela llamada autobiográfica (*shishōsetsu*), en la que los escritores, por el afán de expresar la verdad, confundieron la afirmación del yo con la expresión de la realidad.

A pesar de todo, el ensayo *La esencia de la novela* de Tsubouchi descubrió campos desconocidos a la novelística japonesa y tan sólo dos años después, Futabatei Shimei empezaba a escribir *Las nubes errantes* que, como quedó dicho, es la primera novela importante del Japón moderno. El personaje central, Bunzō, es un joven intelectual emancipado pero irresoluto, que deja su empleo burocrático para refugiarse en el campo (la imagen de un joven inútil), a causa de lo cual su prima, de quien está enamo-

rado, lo abandona para casarse con su amigo, hombre de éxito (o sea útil, triunfador), pero superficial. A través de su mediocre personaje, Futabatei describe, con singular maestría psicológica, las angustias y las dudas con respecto a la sociedad y a la época, convirtiendo la narración en una velada pero sagaz crítica al nuevo Japón. Ya es un lugar común señalar o sugerir las influencias de *Oblomov* de Goncharov en esta obra, pero aunque *Oblomov* haya ofrecido gérmenes de inspiración a Futabatei, *Las nubes errantes* no es ni una mera imitación ni adaptación de la obra de Goncharov. No sólo es una novela enteramente japonesa, sino que no faltan quienes se inclinan a señalar que en muchos aspectos supera a *Oblomov*.

Otra novela que marcó una época es *Creciendo*, de Higuchi Ichiyō (1872-1896), escritora muerta prematuramente a los 24 años de edad. La mayor parte de su breve producción fue realizada en sólo un año, un año activo, febril, como si la joven novelista presintiera su cercana muerte lo mismo que Radiget. Tal vez merezca destacarse la aparición de Higuchi porque después de producir todo un período brillante de creación literaria en la época Heian (en los siglos x y xi), la mujer desaparece casi por completo de la escena literaria durante siglos, para reaparecer con esta novelista y continuar con otras que han enriquecido el caudal de la literatura moderna de este país.

Creciendo es la historia de unos niños y niñas que viven en Yoshiwara, el barrio licencioso de Tokio, y que a medida que van entrando en el mundo de los mayores pierden la pureza de sus sentimientos. Admirablemente escrita en un estilo que recuerda al de Saikaku, del siglo xvii, es notable por la madurez y por la agudeza de la descripción de los detalles, todo lo cual hace que su lectura pueda atraer aún la atención del lector de hoy.

Mientras la poesía y el drama no consiguen adaptarse a las nuevas exigencias de la época debido en particular a la rigidez de las formas tradicionales, la prosa, desde los últimos años del siglo xix y comienzos del presente, se enriquece rápidamente por la aparición de numerosos autores de envergadura. La actividad literaria de ese tiempo es intensa y coincide también con la euforia que vive el pueblo japonés por la primera gran victoria militar contra una potencia extranjera. Me refiero a la guerra sino-japonesa de 1894-95, que confirmó al gobierno y al pueblo japonés

la eficacia de la política de apertura y de la introducción, en gran escala, de la civilización y cultura de Occidente. Además fue la primera guerra entre dos países asiáticos en la que se utilizaron armas modernas. De esta manera, Japón pasa de una oscura y pequeña monarquía a una potencia que ve confirmadas sus aspiraciones en la aun más significativa y decisiva victoria sobre el Imperio de los zares diez años más tarde, ya que se trata de la primera derrota de una potencia occidental ante un país oriental.

Los dos escritores más eminentes de esta época fueron Mori Ōgai y Natsume Sōseki (1867-1916). La trayectoria de Ōgai —el primer gran escritor japonés que vivió durante un tiempo en Europa (desde 1884 al 88, en Alemania)— es un ejemplo de la enérgica actividad desplegada por los intelectuales japoneses de ese entonces, ya que fue médico militar, alto funcionario del gobierno, director de biblioteca, traductor de la literatura alemana, novelista, poeta, ensayista y sin duda un gran pensador. Aunque no me voy a referir extensamente a la obra de Ōgai, debo señalar que con él comienza el movimiento romántico japonés. Su conocida novela, la primera, mencionada ya al comienzo del capítulo, trata del amor de un japonés con una joven bailarina alemana (de ahí el título *La bailarina*); aunque el tema pueda ser trivial, lo importante en este caso es que la obra fue escrita por un japonés que conocía de primera mano las costumbres y la vida emocional europeas. Por otra parte, conviene destacar el hecho de que por tratarse de una narración casi autobiográfica, se convierte en el antecedente más inmediato de la corriente de las llamadas novelas *shi-shōsetsu*, sobre las que ya hablé. Más tarde, Ōgai conmociona a sus contemporáneos con su detallada autorrevelación *Vita Sexualis*.

Pero a partir de 1912 Ōgai cambia de tema y se dedica a escribir una serie de novelas y cuentos históricos relacionados con la moralidad del samurai, conmovido por el dramático gesto de lealtad del general Nogi, héroe triunfador de la guerra ruso-japonesa, que se suicida junto con su mujer a raíz de la muerte del emperador Meiji. En cierto sentido, Ōgai, al igual que el general Nogi, era el producto de una educación regida por la moral confuciana y feudal del viejo Japón. No obstante, no es posible ignorar que en el trasfondo de estas historias de lealtad y venganzas absurdas, existe una velada crítica a la vieja ética que

condujo al general Nogi al suicidio, aunque en la búsqueda psicológica de las motivaciones, en el tratamiento del material, en el empleo del lenguaje en función de su objetivo, Mori muestre que conserva en sí mismo resabios del bautismo del romanticismo alemán. Aparte de ello, estas narraciones históricas sirvieron de base a los admirables cuentos que más tarde publicaría Akutagawa.

Natsume Sōseki es quizá uno de los pocos escritores de más sostenida popularidad en toda la literatura japonesa moderna, desde su aparición hasta nuestros días. El año pasado, al cumplirse el cincuentenario de su muerte, se publicaron varias ediciones de sus obras completas que engrosaron la ya numerosa serie existente. Las razones de su éxito están más allá de mi comprensión. Quizá su tono mesurado y reflexivo, naturalista en principio pero influido por la filosofía oriental, así como el hecho de que trata de las experiencias cotidianas de la gente común (aunque nunca de la clase baja), resulten familiares y agradables para el lector japonés medio. En términos generales sus primeras obras se caracterizan por sus toques livianos y humorísticos (como *Yo soy un gato*), y las posteriores por el penetrante análisis del egoísmo intelectual y la agudeza de sus observaciones sobre la angustia esencial de la existencia del hombre (*Mon*, por ejemplo).

Shimazaki Tōson (1872-1943) inició la poesía japonesa moderna. Pero quizá lo más importante y simbólico de su producción sea la novela *El mandamiento quebrantado*, publicada en 1906. Como ya dije, esta obra muestra una de las consecuencias de la influencia occidental en la novela japonesa en el tratamiento de un tema difícil como es el problema social de los *eta* o clase de los parias. Aunque oficialmente no existe discriminación racial en Japón, el prejuicio contra ellos persiste aún hoy. Cabe destacar aquí el empleo del método naturalista en la descripción exacta del ambiente en que se desarrolla la acción y el hecho de convertir un problema personal (mal espiritual, dudas, dolor, angustia) en uno social, utilizando la técnica de la confesión. Téngase en cuenta que Shimazaki perteneció a una aristocracia provinciana y nada tuvo que ver con los *eta*. En un momento fue considerado como el maestro del naturalismo japonés, pero luego se estancó; después viajó a París y a su regreso se volcó hacia la literatura proletaria, para finalmente virar a la "derecha".

Otro de los representantes del naturalismo japonés fue Tayama Katai (1871-1930), autor de *La colcha* (1907) y de *El fusilamiento de un soldado* (1917), una de las más valientes novelas antimilitaristas y antibélicas escrita en relación a la contienda ruso-japonesa, lo cual es un indicio de que no todos los japoneses fueron arrebatados por la euforia del triunfo obtenido contra el imperio zarista. Detrás de esa victoria, estaba la muerte, la miseria, la crueldad, la pobreza y el atentado contra la dignidad humana, como sucede con todas las guerras, por "santas" que sean.

Así, con la aparición de estos escritores (de los cuales sólo he mencionado algunos), el naturalismo alcanzó un auge extraordinario y llegó a dominar toda la escena literaria. Pero muy poco después surgió otro grupo de novelistas que actuaron en los diez años que van desde 1905 a 1915. Fue en este período en el que Mori Ōgai y Natsume Sōseki y el admirable Ishikawa Takuboku (1885-1912) produjeron sus mejores obras. También por entonces, dos novelistas empezaban sus largas y fructíferas carreras que se prolongarían casi hasta la actualidad. Ellos eran Nagai Kafū y Tanizaki Jun'ichirō.

Nagai Kafū es considerado como uno de los más típicos *gesakusha* modernos (ver *El mundo literario y la posición social del escritor japonés*). Pese a su inclinación hacia la literatura francesa probada por sus estudios sobre Zola y Maupassant, Kafū retorna después de los primeros años de su carrera a la vieja literatura japonesa —especialmente a la literatura de la época Edo (siglos xvii-xix)— y como una manera de protesta hacia la sociedad, frecuenta los barrios licenciosos de Tokio. Su *Río Sumida* es una de las más exquisitas elegías al Tokio antiguo que se va desvaneciendo.

El dilema entre Oriente y Occidente planteado en la obra de Mori Ōgai, aparece de una manera diferente pero quizá con el mismo trasfondo conflictivo en Tanizaki Jun'ichirō. Es posible que Tanizaki sea el más grande novelista japonés de toda la época moderna. Desde mi punto de vista, sin duda lo es. A Tanizaki no lo anima el afán de esclarecer el conflicto moral confuciano en la época moderna, así como tampoco se inclina en forma terminante a glorificar las ventajas de la vida occidental. En muchos casos, simplemente presenta los hechos, confusos, heterogéneos, diversos, que caracterizan la imagen del Japón actual, con

sus contradicciones, sus dilemas, sus oscuros simbolismos. Es curioso ver, por ejemplo, que en *Las hermanas Makioka* (título de la traducción inglesa de *La nieve tenue*), la más japonizada de las protagonistas se aprecia más elegante vestida a lo occidental y toca el piano, mientras que la más anti-japonesa (por así decir), es una admirable bailarina de danza tradicional japonesa. Tanizaki juega con estos elementos opuestos hasta en detalles que parecen triviales, cosa que un lector sagaz no deja de advertir. Pero cuando este problema es planteado como hilo fundamental de la narración, entonces los caracteres descritos adquieren los signos de una grotesca caricatura, como puede verse en *El amor de un tonto*. Ésta es la historia de un hombre perdidamente enamorado de la camarera de un bar, una joven de rasgos más europeos que japoneses que a lo largo de la obra no hace más que humillar e insultar al pobre héroe, poseedor a su vez de todas las características caricaturescamente orientales. Este hombre, además, en un gesto de repugnante sumisión a su amante, le instala una casa de Yokohama donde le permite complacer a cuanto occidental desee con la única condición de no abandonarlo. Desde luego, no es posible dejar de advertir que ésta es una pintura un tanto exagerada para presentar la estupidez y la ceguera del amor como también los serios inconvenientes de una sumisión tan desmedida a todo lo "occidental". En un grado diferente y con más sutileza, esta misma actitud de Tanizaki se repite en *Hay quienes prefieren las ortigas*, donde el héroe es igualmente atraído por una prostituta eurasiática y por una bella mujer tipo *old fashion* del tradicional Kyoto. Tanizaki vuelve de esta manera a la tradición japonesa, pero es justo decir que vuelve a ese viejo Japón atraído un poco por el exotismo, como si fuera un extranjero japonófilo que se enamora de Japón en forma definitiva rechazando la tradición de su propio país, si bien no puede deshacerse totalmente de ella. Tanizaki aprecia el Japón antiguo porque conoce el Occidente moderno. En sus comienzos, influido por la literatura anglo-sajona, manifiesta un macabro gusto demoníaco, típico de un Poe o de un Bierce. Pero poco antes de la segunda guerra, Tanizaki comienza la traducción al japonés moderno de la obra maestra japonesa de todos los tiempos, *Los cuentos de Genji*, de la que poco antes de su muerte editó una tercera versión.

Quedará para otra ocasión el análisis de la producción de posguerra de Tanizaki —bastante nutrida— entre las que se encuentran las conocidas novelas *La llave* y *Diario de un viejo loco*.

El tercer caso que presenta los conflictos estilísticos, morales y estéticos entre Oriente y Occidente, es el de Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), el gran maestro del cuento que adquiere fama mundial a través de *Rashōmon*, la versión cinematográfica de Kurosawa Akira. Akutagawa, hombre de sensibilidad mucho más delicada, enfermiza y desequilibrada que Ōgai y Tanizaki, termina suicidándose en 1927, y señala una de las etapas más agitadas de la historia de la literatura japonesa moderna. Sin embargo, las causas externas que provocaron su muerte prematura —a la edad de 35 años— deben buscarse en la evolución social del Japón que siguió a la primera Guerra Mundial hasta la década de los veinte, cuando surge la literatura marxista. Pero creo más conveniente hablar de él en capítulo aparte, como encarnación del cruce de una época que se cierra y otra que se inicia.



4. LA ÉPOCA DE CRISIS: DESDE 1910 HASTA EL COMIENZO DE LA GUERRA DEL PACÍFICO

EL 19 DE MAYO de 1910 fue un día radiante de primavera en Japón. Pero la gente, ansiosa y atemorizada, no apartaba la vista del cielo azul. Llegó la noche y nada sucedió. El Cometa Halley no se había estrellado contra la Tierra, y la humanidad seguiría viviendo pese a las predicciones de los astrólogos. Dos semanas después, el 2 de junio, un extraño acontecimiento alarmó y sacudió al pueblo japonés: Kōtoku Shūsui y un grupo de socialistas y anarquistas acababan de ser arrestados. Se había impuesto la censura y nadie sabía a ciencia cierta qué había ocurrido o estaba ocurriendo. El gabinete de Katsura anunciaba escuetamente: "El gobierno luchará hasta tener el orgullo de anunciar ante el mundo que ha exterminado a todos los anarquistas japoneses." En enero del año siguiente, 24 de los 26 acusados fueron sentenciam-

dos a muerte en un juicio a puertas cerradas; 12 fueron ejecutados (entre ellos Kōtoku Shūsui) y al resto se le conmutó la pena de muerte por prisión perpetua. Acusación: atentado contra la vida del emperador Meiji. Éste fue uno de los casos más sonados de la violenta represión oficial y el comienzo de una era de terror totalitario que eventualmente conduciría a Japón a la Guerra del Pacífico. Fue una de las acciones más vergonzosas y cruentas de la historia moderna del Japón, porque lo terrible, lo más sorprendente, es que los ejecutados y condenados eran todos inocentes del crimen imputado. Desde luego, la censura no permitió que se conociera la inocencia de los 26 acusados hasta después de la última Guerra Mundial. El caso Kōtoku Shūsui conmovió no obstante la conciencia del pueblo y la de los intelectuales; claro está, no la de todo el pueblo ni la de todos los intelectuales. Basta recordar las expresiones de indiferencia con las firmas de autores como Shiga Naoya (1883-) y algunos miembros del grupo Shirakaba. Pero de todas maneras, más de 20 escritores publicaron unas 50 obras relacionadas con este caso, cuyo tono condenatorio variaba de acuerdo a sus tendencias políticas o a sus convicciones morales y, desde luego, a la censura. Tokutomi Roka (1868-1927), de fe protestante, fue uno de los apolíticos que más sostenidamente luchó para lograr el indulto, por medio de artículos, ensayos, protestas, o dando conferencias, pero el perdón nunca llegó. El conocido poeta Ishikawa Takuboku (1885-1912), socialista revolucionario y memorable autor de la antología poética *Un puñado de arena* y *Triste Juguete* y de *El diario Romaji* (*Diario en letras romanas*), no menos conmovedor y casi desconocido hasta 1945, fue otro de los que no vacilaron en condenar la acción policial.

Después del “Caso Kōtoku Shūsui” comienza, en 1914, la primera Guerra Mundial, y Japón, de parte de los aliados, va fortaleciendo su posición internacional. En 1917 estalla la revolución bolchevique y el 1º de septiembre de 1923 se produce el trágico terremoto de Tokio, en el que mueren más de 100 mil personas y son destruidas más de 400 mil casas. El 26 de septiembre, en medio de la confusión que siguió al terremoto, un oficial del ejército japonés decide “solucionar” el problema laboral —vista la intensificación de la actividad de los gremios— en la forma más directa y brutal, asesinando al líder sindicalista Osugi Sakae y a

dos trabajadores más. En esta época de crisis, ansiedad, incertidumbre y terror, en la madrugada del 24 de julio de 1927, Akutagawa Ryūnosuke, el escritor más brillante de la literatura moderna japonesa, se suicida con el sentimiento de "una vaga inquietud". Con Akutagawa termina una era literaria y se abre otra menos brillante, más confusa, que lucha por hallar una identidad que refleje la imagen del hombre en la conciencia del individuo o en la conciencia social. Comienza así una era de agitación, de lucha sorda por la dignidad de la clase trabajadora, por la liberación del hombre y, por otro lado, un avance arrollador de la voluntad de una *élite* que trata de crear una estructura social y económica que en su alcance político y militar busca conducir a Japón a la conquista de Asia. Eso se refleja en los *coups d'état* de 1932 y 1936 a manos del ejército y en las medidas represivas de toda actividad política adversa a la línea oficial.

Si 1933, año de la ascensión de Hitler al poder, es una fecha memorable para la historia contemporánea, también lo es para la literatura japonesa: Kobayashi Takiji (1903-1933), el mejor escritor marxista de la época, autor de *El barco conservero* (1929), es asesinado brutalmente en una cárcel policial de Tokio. Las letras japonesas tienen así su primera víctima y mártir, el primer escritor muerto en manos de las autoridades policiales. Éste conmovió a la comunidad intelectual tanto o más que el "Caso Kōtoku Shūsui". Los frenos a la violencia habían cedido, arrollando la frágil libertad conquistada después de la apertura de Japón en la segunda mitad del siglo XIX.

Puede ser que estos hechos, tomados en forma aislada, presenten un panorama demasiado oscuro y deprimente de la época que va desde 1910 a 1940. Pero de hecho, estos pocos ejemplos (hemos omitido el Incidente de Manchuria y la Guerra Sino-japonesa) definen el clima de las tres décadas que forman el período preliminar del verdadero infierno, cuya culminación fue la Guerra del Pacífico.

En los ensayos anteriores expliqué el nacimiento del Japón moderno, su evolución posterior, la naturaleza de su sociedad y su cultura para ver qué tipo de literatura se había podido crear dentro de ese marco histórico. En cierta medida se puede comprender entonces cómo fueron desarrollándose las industrias e incrementándose consecuentemente los grandes capitales —cono-

cidos como *zaibatsu*— después del éxito de las guerras contra China y Rusia y la participación en la primera Guerra Mundial. Sin embargo, por razones cuyo análisis queda fuera del área de este ensayo, a medida que el sistema capitalista se iba afianzando hacia 1930, había en Japón más de dos millones de desocupados y la pobreza era desesperante. Se activa entonces el movimiento obrero respaldado por ideologías socialistas o comunistas y, por otra parte, en las grandes ciudades la falsa expansión del individuo conduce a una desintegración del ser, traducida en euforia colectiva en favor, por ejemplo, del cine norteamericano decadente o del cautivante jazz popular. La juventud se dedica a una frenética vida hedonista, ajena a los graves síntomas de un evidente malestar social. En 1931 ocurre el famoso Incidente de Manchuria, y en 1937 Japón entra en guerra con China.

Pero aparte de estos hechos político-sociales, el suceso que ilustra de manera plena el momento espiritual de este período, es sin duda alguna la muerte de Akutagawa, a tal punto que incluso es posible dividir a esta época en antes y después de Akutagawa. La línea demarcatoria (1927) señalada por la muerte de este gran artista cierra un brillante ciclo de producción literaria y da lugar a otra época más opaca, tumultuosa, pero heroica. El suicidio del artista de 35 años, que decía que la vida no valía más que una línea de Baudelaire y dejaba caer la paradoja y el sarcasmo sobre las miserables ciudades —símbolos de una era mecanizada— fue motivado por una “vaga inquietud”, angustiosa sensación que se convirtió para los intelectuales en el dilema cuya solución hubiera podido dar forma y contenido a la identidad espiritual de este momento. La búsqueda del contenido de este dilema metafórico legado por Akutagawa (que no dejaba de tener un simbolismo), fue interrumpida por la Guerra del Pacífico. El escritor japonés era consciente de que debía tomar esa “vaga inquietud” de Akutagawa como un planteo existencial del hombre. Pero el hilo que conducía a la clave secreta de este símbolo se corta bruscamente, y fue necesaria la derrota militar del Japón para que se pudiera replantear el problema.

Diez años después de la muerte de Akutagawa, su presentimiento de que estaba por nacer una nueva época, una nueva conciencia humana —política y social— y una nueva literatura, dando a entender el advenimiento y eventual triunfo de las ideologías

socializantes, no se había cumplido en absoluto. Y no se realizó no por falta de voluntad o convicción para encaminar al país en esa dirección, sino porque tal vez nadie calculó la violencia incontrollable con que la “reacción” respondería a los brotes presuntamente “extremistas”, imponiendo con habilidad su política totalitaria. Dentro de este cuadro, es posible resumir las características de la literatura de esta época de la siguiente manera:

- 1) Paralelismo y coexistencia de tres tendencias literarias.
- 2) Incorporación definitiva y simultánea de la literatura japonesa a las nuevas corrientes de vanguardia del mundo.
- 3) La desintegración del ser en la literatura.

Consideremos el primer punto.

La literatura de la primera época —hasta la guerra del 14— siguió produciendo obras de importancia, especialmente entre los años 1905 y 1915, en particular las que corresponden a la denominación japonesa de “naturalismo” (herencia del naturalismo francés, pero que incluye a escritores de diversas tendencias bastante disímiles, aunque en general y más o menos directamente todos ellos realistas). La nueva literatura gestada alrededor de 1910, conocida por la del grupo Shirakaba (literalmente “abedul blanco”), es la que de alguna manera sigue la corriente principal de la primera época, es decir el realismo autobiográfico (*shi-shō-setsu*). Naturalmente, podría discutirse acerca de si los integrantes del grupo Shirakaba —que sin duda marcaron una época en las letras japonesas— fueron naturalistas (o realistas). El común denominador de estos nuevos escritores, pertenecientes en su mayoría a la alta burguesía o a la aristocracia japonesa, era el idealismo humanista de Tolstoi combinado con la filosofía de Bergson. Pero uniendo este grupo al más nuevo (los “neo-realistas”) que aparentemente reaccionó contra los primeros, no difieren esencialmente en su posición artística, y las mismas obras no indican tanta distancia como la que existe entre Tayama Katai y Kawabata Yasunari (o para dar un ejemplo occidental, entre Zola y Gide). A pesar de las sutiles diferencias que se notan entre los novelistas del grupo Shirakaba (representado por Shiga Naoya) y los de la generación de Akutagawa, analizadas dentro de su contexto histórico, es lícito englobarlos y distinguirlos de la genera-

ción posterior a Akutagawa y de los escritores llamados del proletariado. Reconozco que es aventurado hacer esta división tan radical, que contradice la ortodoxia de la crítica literaria japonesa, pero es evidente que los escritores anteriores a Akutagawa, e incluso él mismo, representan una fase cultural y una concepción de la vida que se derrumban al final de los años veinte, junto con la literatura que crearon.

Posiblemente ésa haya sido la época de gloria de la literatura japonesa moderna, la que en calidad y cantidad produjo un conjunto de obras superior a todos los años posteriores, aun incluyendo la posguerra. Pero como se verá más adelante, la falta de perspectiva histórica dificulta la adecuada valoración de esta literatura de posguerra todavía en plena evolución y efervescencia. Desde luego, cuando hablo de la literatura de posguerra me refiero a la que se produjo a partir de 1945 hasta nuestros días, y no simplemente a la de los diez años posteriores a la guerra. De modo que cualquier juicio sobre ella tiene que ser necesariamente arriesgado y si no apresurado, aunque el poner énfasis particular en su calidad, nos procure una excitación que no podemos obtener mediante el juicio del producto y de los hechos históricos, por la sencilla razón de que somos contemporáneos.

Ahora bien, después de la conmoción suscitada por la muerte de Akutagawa, la historia política, social y cultural del Japón toma —como se ha visto— un giro vertiginoso, que origina cambios profundos en la estructura de la sociedad y trae aparejada la desintegración de la imagen del hombre. Las dos tendencias literarias que aparecen, una llamada vagamente “neosensualista” y otra “proletaria”, se apartan ya sea con nitidez relativa en el primer caso, o en forma violenta en el segundo, de la vieja generación. No obstante, y es aquí donde esta evolución difiere de la anterior a 1910, esas dos nuevas tendencias no logran suplantar ni eclipsar a la vieja literatura; es decir, deja de producirse el desarrollo lineal y vertical que había sido norma hasta entonces. Así nos encontramos con el paralelismo y la coexistencia que mencioné, de tres tendencias disímiles entre sí que ocupan este agitado período de la historia moderna japonesa.

En cuanto al segundo punto, el acercamiento a la universalidad, debo decir que si bien la literatura japonesa partió con un retraso de más de cien años con respecto a las tendencias europeas,

en la época a que me refiero desaparecen prácticamente las distancias, y la vanguardia europea encuentra un eco inmediato en los artistas japoneses. El resultado es efectivo no sólo en la literatura sino también en las artes plásticas, de manera especial en la pintura. Los “neo-sensualistas”, tanto como Yokomitsu Riichi (1898-1947) y Kawabata Yasunari, y también el crítico y novelista Itō Sei, son un producto evidente de la influencia directa e inmediata de los “ismos” más avanzados de Europa. La literatura proletaria asimismo surgió a raíz de los movimientos socialistas de Europa, concretamente poco después de la Revolución rusa. Las ideas políticas y las teorías literarias soviéticas invadieron las artes y las letras japonesas con singular agresividad y no poca efectividad. Éste fue otro de los signos de que Japón, como país y gobierno, se había puesto a la par de los países avanzados de Occidente, y que también en literatura se incorporaba a los movimientos internacionales y ya comenzaba a sufrir —para bien o para mal— las mismas angustias de la época moderna, evidenciando los mismos fenómenos y síntomas, complejos y confusos, que las literaturas de Europa y los Estados Unidos. Sin embargo, a pesar de esta gran conquista en su carrera con el tiempo, la literatura de esta segunda época (después de Akutagawa) no consiguió crear una identidad que desplazara o sustituyera a la vieja escuela. Esta debilidad no pudo sino afectar al contenido mismo de la literatura. Los escritores del grupo Shirakaba, por ejemplo, como Shiga Naoya, tenían claramente definido un ideal artístico y humano, creían firmemente en la existencia de una voluntad de la humanidad universal que los llevaba también a creer que la expansión de la personalidad era al mismo tiempo la expresión de la naturaleza humana. En otro orden, también Akutagawa, en definitiva, era un convencido del personalismo. Este 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. Sin embargo, y a pesar de las diferencias entre los escritores, todos ellos contribuyeron a crear un ideal literario que se cristaliza en la novela autobiográfica (*shi-shōsetsu*). De este modo se llegó a crear, directa o indirectamente, un estilo, o mejor, una especie de estilo en el cual se expresan una determinada voluntad y sentir colectivos.

En lo que se refiere al tercer punto, creo que el alto desarrollo de una sociedad regida mecánicamente condujo a la pérdida de la autonomía del espíritu. El hombre era concebido en términos de función y forma, separados del contenido y la sustancia. Ésta es la causa por la cual la literatura de Yokomitsu Riichi cae en el dualismo irreparable. Ya no era posible construir una sólida imagen del hombre como en la primera época, en que existía, un tanto desmembrada aunque real, una voluntad dirigida. La literatura proletaria, esencialmente anti-institucional, aún llevada por su pasión en favor de la reforma social, fracasa en esa unidad del hombre tan necesaria en nuestra época. Pero ese fracaso no sólo proviene de la ausencia de obras que respaldaran sus teorías, sino de la concepción errónea de la posibilidad de una literatura al servicio (frecuentemente como medio de propaganda) de una política socialista. El dilema de la literatura "comprometida" fue heredado por la generación literaria de posguerra, en la cual el aparente surgimiento y aun el gran auge literario no logran ocultar la ausencia del ideal necesario para las artes de hoy. Desde luego, soy consciente de estar elaborando una simplificación enorme al esquematizar este serio problema que afecta por igual a todas las "sociedades modernas", pero no podría evitarla sin extenderme en consideraciones que no son las específicas de este ensayo. De todas maneras tiene significado el que la literatura "comprometida" no haya dado en la posguerra —cuando la censura no constituía preocupación— un producto positivo y de cierto mérito, descontando, como es natural, algunas obras excepcionales.

En 1924 se funda *La época literaria* (*Bungaku jidai*), publicación que propone la creación de un arte desligado de las cuestiones sociales, tales como la lucha de clases, etc. La aparición de esta revista y de sus integrantes puede ser interpretada como una actitud reaccionaria ante el auge de la literatura proletaria. Los miembros de este movimiento, auto-denominados "neo-sensualistas", crearon básicamente un arte por el arte. Al haber recibido el bautismo del dadaísmo y del expresionismo, asumían una actitud destructiva en cuanto a las normas y las formas creadas, tanto en las artes como en la sociedad. En el fondo de su actitud prevalecía un espíritu nihilista; desechaban además toda tipificación del hombre, al que trataban de aprehender por vía sensorial e

intelectual. Kawabata Yasunari —hoy convertido en uno de los escritores vivientes más importantes de Japón— decía en el primer número de la revista, que la época literaria simbolizaba una nueva era en la que la literatura y las artes suplantarían a la religión. Desde el punto de vista teórico, la importancia de este movimiento fue casi nula, pero sus integrantes produjeron obras de primera calidad, sobre todo Kawabata, autor de algunas de las novelas más memorables, comparables a las de Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965). Maestro de la ficción psicológica, Kawabata produjo en esta época *La bailarina de Izu* (1926) y *El país de la nieve* (1934-37); después de la guerra, *Mil cigueñas* (1949-51), *La voz de la montaña* (1952) y su más reciente *Las bellas durmientes* (1965), singular desde todo punto de vista. Kawabata, a diferencia de Tanizaki o Akutagawa, funda su estilo y procedimiento literarios en la tradición más arraigada, y si ofrece destellos de descripción ágil, brillante, sofisticada o compleja, ello es producto de la influencia europea, que no obstante no llega a vulnerar su esencia japonesa. Si Akutagawa mantiene el equilibrio entre Japón y Occidente y Tanizaki vuelve a la tradición con espíritu occidental, Kawabata incorpora elementos occidentales a su japonismo tradicional. Quizá Kawabata sea, de los autores contemporáneos, de los que maneja con mayor habilidad un lenguaje lírico y sentimental teñido de nihilismo. Ese toque de nihilismo es visible también en la elección de los temas que unen verticalmente las diversas etapas de su carrera, y de los cuales el más obsesivo es sin duda alguna el de la vejez y la muerte.

La literatura proletaria, contra la que reaccionó el grupo de Kawabata, tuvo una corta vida a causa de la censura y la persecución ejercida sobre sus exponentes. Pero también cabe destacar que hubo muchos renegados, heterodoxos que hicieron público el abandono del partido presionados por las autoridades. Esta heterodoxia causó vivo malestar entre los intelectuales de "izquierda", aunque en realidad se debe admitir que fueron pocos los que mantuvieron firme su actitud intransigente hasta el término de la guerra. La deserción y el vuelco compulsivo hacia la "derecha" afectaron seriamente la creación literaria y la lucha de clases. Sin embargo, lo curioso es que pese a esta deserción, el marxista fue y sigue siendo la imagen idealizada del intelectual japonés, la imagen del hombre apasionado, puro, que lucha por un ideal no-

ble con abnegación y sacrificio. No voy a discutir hasta qué punto esto es verdadero o no. Pero la imagen del marxista en Japón significa algo más que el hombre que abraza la doctrina marxista. Es un romántico, es el símbolo del rebelde, de la oposición. Y el espíritu de oposición fue, como ya dije, el espíritu de resistencia a lo oficial, al poder, al convencionalismo, a lo establecido, al sentido común; de una u otra manera fue la convicción subterránea que ha venido animando el espíritu de rebeldía de los escritores japoneses desde 1870, manifestada en diversas formas, pero invariablemente encarnada en la del hombre renegado, fuera de la ley (jurídica o moral), cuyo ejemplo más típico se encuentra en el *gesakusha*. También aquí es necesario aclarar que lo importante no es tanto la filiación política o ideológica, sino la representación de lo "contrario", del eterno inconformismo. Cuando hace un año murió Takami Jun, que en los años veinte había sido izquierdista, se dijo que había confesado a un amigo que le hubiera gustado morir como miembro del Partido comunista. Lo notable del caso es que Takami Jun no había manifestado —en los últimos 30 años— ningún espíritu revolucionario, ni como escritor ni como ciudadano. Si bien ello nos permite observar una cierta nostalgia de los sueños de una juventud perdida, lo esencial es comprobar que en la mente de un escritor como Takami Jun perduró la imagen del comunista como símbolo del intelectual y del escritor. Y aunque en actitud sean menos románticos que la generación de Takami Jun, los jóvenes escritores como Abe Kōbō y Ohe Kenzaburō siguen manteniendo esa posición de rebeldía contra algo que sería difícil precisar, pero que bien podrían ser el "poder", la "monarquía", la "autoridad", la "institución". Desde luego no creo que Abe considere ideal el morir como miembro del Partido comunista como un homenaje supremo a la integridad moral del escritor. Justamente él abandonó el Partido por convicciones personales enteramente diferentes a las de la mayoría de sus predecesores de los años treinta. Hay razones suficientes para creer que los escritores japoneses necesitan estar en oposición a una política organizada. La institución, lo institucional, cualquiera sea su naturaleza, es lo que más irrita a estos escritores.

En lo que respecta a la producción literaria de los izquierdistas ortodoxos, es preciso admitir que, con contadas excepciones,

representa el nivel más bajo de la literatura japonesa moderna. Entre las excepciones se encuentra *El barco conservero* (1929) de Kobayashi Takiji, el ya mencionado escritor muerto en prisión. La novela se refiere a las miserables condiciones de vida de los pescadores que viajan al Mar del Norte; llegando a la costa rusa, narra cómo la ideología comunista halla eco en los tripulantes. La trama es simple y no hay intentos de caracterización. Sin embargo, no debería juzgarse este libro sólo a través de su infantil método de propaganda comunista, ya que la mayoría de las obras que en esta época y en otros países enunciaban los mismos principios políticos, no supera la ingenuidad que guía *El barco conservero*. La importancia de esta obra se funda en el hecho de haber sido uno de los primeros intentos serios de aplicar el realismo proletario en la literatura. Quiero añadir, aunque sea de importancia marginal, que esta novela fue censurada por las autoridades por atacar al sistema monárquico, y mencionar el hecho de que, al aparecer recopilada en la antología de literatura japonesa moderna de Donald Keene, no figura el nombre del traductor.¹

Si violando el orden cronológico me he ocupado del grupo de los "neo-sensualistas" y de los marxistas, dejando a Akutagawa en último término, ello obedece a un lógico deseo de destacar la importancia de su personalidad y de su obra, ya que en él se resume todo el proceso cultural que parte de fines del siglo xix, más la tradición revalorizada y la conjunción de los más diversos estilos, técnicas y procedimientos literarios creados en su país hasta 1930. Si entre los escritores anteriores a Akutagawa e incluso posteriores, existe una cierta unidad de estilo que permite señalar una obra en particular como la más representativa de un autor, difícilmente se podría hallar un criterio para determinar cuál es la obra máxima de Akutagawa. Lo que quiere decir, por otro lado, que no hubo en el Japón moderno un escritor que con una sola obra pudiera expresar la multiplicidad de su arte. En este sentido, Akutagawa ha sido el autor más ecléctico, controvertido y sorprendente del siglo xx japonés. Y si él —considerado maestro del cuento— representa ese proceso cultural y el compendio de las técnicas literarias vigentes en su tiempo, también es la en-

¹ Ver Keene, Donald. *Modern Japanese Literature*. Grove Press, Nueva York, 1956, pp. 333 ss.

camación del espíritu de toda una época que literalmente se desvanece con su muerte prematura.

Nacido en 1892, se consagró en una fecunda labor como cuentista, novelista, poeta, ensayista y crítico, en los cortos años de su vida literaria comenzada tempranamente en 1914, cuando aún era estudiante de la Universidad de Tokio. Al año siguiente (1915) dio a conocer *Rashōmon*, pero sólo obtuvo renombre en 1916, con la aparición de *La nariz*. A partir de esa entrada triunfal a la edad de 24 años, hasta su trágica desaparición, Akutagawa, venerado y atacado, estuvo constantemente en la vanguardia del mundo literario.

En las innumerables parábolas con que define irónica y sarcásticamente las relaciones entre Oriente y Occidente, Akutagawa deja entrever una posibilidad de acercamiento entre estas dos áreas culturales, intento que creyó posible fundar en el conocimiento de aquella literatura europea que pudiera estar conceptualmente identificada con Oriente. Su interés y su dominio de la literatura occidental ubicada en el reverso del exotismo acerca a Akutagawa a esa región del espíritu europeo contenido en Strindberg, por ejemplo, lo que sumado a la percepción de la poesía *haiku*, a su sensibilidad exacerbada, a su escepticismo y a la posesión de un control fríamente regido por la acción del intelecto, le hace crear obras llenas de humor —a veces macabro—, ironía, cinismo, paradoja, dolor, inteligencia, pero destilado siempre en su extraordinario refinamiento. Pues ante todo Akutagawa es un “refinado” en el mejor sentido de la palabra, inteligente y erudito como pocos en la historia de la literatura japonesa moderna. A la vez es dueño de una pasión ardiente, que puede volverse cálculo, frialdad o crueldad. Y si sus obras no ofrecen el gran aliento épico, siendo como esas rápidas pinceladas de las ascéticas pinturas en tinta china, sus trazos están sin duda cargados de tensión, de burla o de toda la malicia que es posible concentrar —metafóricamente— en una pincelada. Estas cualidades de artista e intelectual le permitieron crear una prosa brillante en ingenio, síntesis y plasticidad. Lo que no es difícil deducir del contacto con su vasta obra y de los sucesos de su vida, es que, en última instancia, Akutagawa fue un artista que vivió para su arte, es decir, vivió para escribir. Llevado por esta intensa pasión de escribir, conduce paulatinamente su propia vida hasta el borde peligroso del infierno, ya

que en un momento dado comprende que la sola persecución del efecto artístico no basta para reflejar la dolorosa realidad del hombre y del mundo en que vive. Es entonces cuando Akutagawa empieza a sentir esa indefinible inquietud que lo conduciría a la muerte. Es el caso, quizá, en que un exceso de pasión por el arte produce una fisura en su nexa con la vida, que el propio artista ya no puede reparar. Akutagawa intenta responder a esto con la voluntad artística, con la propia obra de arte. Y ese mundo artístico que logra construir, cerrado en sí mismo, fue su mejor defensa hasta que, no la realidad de la obra sino su mismo hacedor, comenzó a dudar de la validez de su existencia. Esta fase de Akutagawa se detecta en sus últimos trabajos, especialmente en *Kappa* y *Los engranajes*.

“La vida no vale más que una línea de Baudelaire”; el hombre que dice esto opone a la realidad de la vida la realidad de la obra de arte, la única válida para un creador, un verdadero artista, la única posible quizá. Pero en Akutagawa —por obra de su propia angustia y de la presión del mundo exterior— el hombre se desmorona; mejor dicho no se desmorona él sino toda una época, una moral, una estructura social, y con ellas el artista que las encarna. Simplemente, éste fue el drama de Akutagawa, el que lo llevó al suicidio: la debilidad del hombre sucumbiendo a la realidad de los hechos, esa realidad convulsionada que vivía el Japón de los años veinte.

En lo personal, Akutagawa vivió la moral vacía de su época (“La moral es el otro nombre de la conveniencia”, decía), esa moral que penosamente sostenía la precaria construcción que él mismo habitaba. Como dice el crítico Yamamoto Kenkichi, citando un poema de Akutagawa sobre Lenin, “Tú el que más amó al pueblo / Tú el que más despreció al pueblo”, cabría decir de Akutagawa, “Tú el que más despreció al pueblo / Tú el que más temió al pueblo”. Ese temor no era del todo ficticio; Akutagawa sentía en el avance de la literatura proletaria, el preludio de su propia derrota. El temor de Akutagawa, la “vaga inquietud” que lo condujo a la muerte, era en definitiva una consecuencia de la visión de la vida de un artista apasionado que ya no se siente capaz de “amar”. Porque el acto de “amar” es una forma de confesión de lo que yace en lo más hondo del ser, y nada temía tanto Akutagawa como la confesión, porque no poseía el nervio sufi-

ciente para resistir el suplicio de exponerse. En este sentido la literatura de Akutagawa se sitúa a una gran distancia de la llamada novela autobiográfica que, como ya vimos, constituye una de las tendencias más notables y persistentes en la literatura japonesa moderna.

Apresado por la forma que él mismo había creado, en sus últimas obras, Akutagawa traspasa los límites de su propia estética para interpretar la vida desde otro ángulo, desde la angustiosa existencia del hombre que ha madurado a destiempo. Su éxito no fue total, porque siempre sostuvo que la única manera de fundamentar la realidad era a través de la forma, bajo el poder de la forma. Porque para Akutagawa, como bien lo dice en una de sus obras, “una mentira puede estar sorprendentemente cerca de la verdad”.

En la madrugada del 24 de julio de 1927, Akutagawa Ryūnosuke se suicida en Tokio, dejando la significativa frase: “una vaga inquietud”.



5. EL SOL QUE DECLINA: ALGUNOS ASPECTOS DE LA LITERATURA DE POSGUERRA

EL SOL QUE DECLINA es el título de una novela de Dazai Osamu aparecida en 1947, y cuya traducción al español se publicó hace seis años en Buenos Aires. No se trata de la mejor producción de la posguerra japonesa, y quizá tampoco de la más representativa, pero no obstante, aparte de las razones sentimentales que me unen a ella —entre otras, la de haber conocido al autor y el haberla traducido—, creo que la novela y su título identifican y revelan muchos aspectos del período y de la literatura japonesa de ese momento. Tiene, además, un significado especial para la historia de las letras japonesas de las últimas dos décadas, y para todos aquellos que vivieron los años inmediatamente posteriores al 15 de agosto de 1945, históricamente fin de la Guerra del Pacífico y de la segunda Guerra Mundial. El título alude a la decli-

nación de toda una clase social, apegada a su especial concepción del mundo y a sus reglas propias de vida; y como en *El jardín de los cerezos* de Chejov, su contenido se vuelve particularmente sugestivo, ya que se refiere al derrumbe de la aristocracia y de la alta burguesía ante el violento cambio social, político e ideológico que significó la primera derrota de un país cuya historia y monarquía ostentan una continuidad ininterrumpida de cerca de 2 000 años. Se entiende que la aceptación de una rendición incondicional fue particularmente humillante y penosa para un país como Japón. Humillante incluso para los que no estaban de acuerdo con la guerra suicida, y más aún para aquellos que, sin cuestionar las motivaciones, simplemente lucharon y se sacrificaron durante largos años, con la única creencia de que todo lo que hacía el Japón como imperio y como gobierno era lo correcto y lo justo. Para ellos, desde los altos funcionarios hasta los más humildes ciudadanos, la derrota fue un *shock* difícil de describir o reconstruir. Se produjo entonces un caos espiritual y una confusión de valores de proporciones inusitadas. El orden, las instituciones establecidas y la moral sufrieron un colapso total, la gente no sabía en qué pensar, ni cómo obrar, y se atribulaba por el futuro de sus vidas y del país mismo. Sería demasiado largo y complejo describir esta situación, pero quizá más complicado es tratar de que un no-japonés entienda lo que significó la derrota militar de 1945. No soy historiador, y no me toca analizar los motivos de esta guerra ni cómo sucedió. Simplemente trato de explicar la confusión que ganó el espíritu de los japoneses, esos hombres y mujeres que como pueblo y como raza nunca habían conocido, en su larga historia, invasión alguna desde el exterior —excepto el incidente mogol en el siglo XIII—; jamás habían sido “conquistados”, y creían firmemente en la invulnerabilidad del imperio, y lo que es más, en la ascendencia divina de sus emperadores, cosa que sorprende tratándose de un estado moderno y altamente desarrollado. Para muchos, la derrota estaba más allá de su comprensión, algo así como si de pronto nos dijeran que el sol sale de noche y no de mañana.

La literatura trató de expresar este momento. Pero la situación se presentaba llena de contradicciones y de nuevos conceptos que el japonés común no estaba acostumbrado a considerar. Desde luego, no fueron pocos los que se alegraron con el fin de

la guerra, que se había vuelto francamente insoportable para la vida del pueblo, tanto más para aquellos que se encontraban movilizados en alguna remota isla del Pacífico, o para los perseguidos y encarcelados por ostentar ideas contrarias a la política oficial del gobierno militar. Obviamente los de la generación más joven, que no habían alcanzado la edad de ser movilizados, eran los más felices.

La derrota, como dije, proveyó de nuevos elementos a la sociedad japonesa. Estos nuevos elementos se llamaban “libertad”, “democracia” y “respeto por el individuo”. Pero lo que hay que tener en cuenta es que estos conceptos y normas de vida les fueron impuestos por los vencedores o por las fuerzas de ocupación. La democracia fue establecida “desde arriba”, por decreto, como había sucedido en otros momentos de la historia, particularmente en la época de la Restauración de Meiji al final del siglo XIX; es sabido que la Constitución Meiji contenía elementos suficientes para sofocar en cualquier momento las libertades conquistadas. Por lo tanto es erróneo pensar que los japoneses por sí mismos pudieron elaborar cualquier sistema democrático de gobierno y sociedad. Pero al mismo tiempo, también es erróneo pensar que fue gracias a las fuerzas de ocupación que Japón pudo tener por primera vez una noción de vida democrática. Basta recordar que desde mucho antes, cientos de políticos, dirigentes sindicales, profesores e intelectuales estuvieron privados de sus libertades personales justamente por poseer tales ideas “democráticas”, y es sorprendente ver, ahora, el variado y vasto número de lectores que tenía la revista de resistencia *Desde la cercanía*, publicada con aportes individuales durante la guerra. En todo caso, insisto, la historia política de esta época del Japón de posguerra es bastante más compleja de lo que se puede exponer en un artículo sobre literatura. No obstante, la historia otra vez se repite: los criminales de guerra condenados por los aliados volvieron —no hace mucho— a convertirse en los artífices de la política japonesa hasta ocupar cargos de primeros ministros —como el caso de Kishi, hermano del actual primer ministro—, y los encarcelados durante la guerra fueron nuevamente objeto de represión por parte del gobierno. Hasta la nueva Constitución japonesa —que se dice es una de las liberales y democráticas del mundo— causa embarazo al propio país que la impuso, por razones demasiado conocidas.

Pero lo que nos interesa en estos momentos es saber qué ocurrió con la literatura inmediatamente posterior a la guerra. Digo "inmediatamente", porque sería difícil determinar hasta dónde alcanza el período de posguerra. En un sentido, todavía estamos en la posguerra después de 20 años, puesto que Japón no ha participado en ninguna guerra en estos años. Para muchos intelectuales, la posguerra terminó en 1951, con la firma del Tratado de San Francisco. Coincide más o menos con la época de la guerra de Corea. Y aun con la presencia de tropas extranjeras y la ocupación de una parte del territorio japonés (Okinawa, por ejemplo), hasta ahora, en 1966, Japón se considera un país libre e independiente, si bien la independencia y la libertad del país están condicionadas por una serie de factores ajenos a la voluntad del pueblo, como el Tratado de Seguridad Mutua entre los Estados Unidos y Japón.

Los intelectuales y escritores japoneses no fueron ni son, en todo caso, insensibles a esta situación anormal. Tanto que una de las características de los escritores actuales es la participación activa en los hechos que afectan la vida de la nación. Esta actitud contrasta enormemente con la de los escritores de antes de la guerra.¹ Uno de los casos más resonantes, que dejó profundas huellas en la conciencia de los japoneses y que estableció un antecedente en la historia de la literatura japonesa, fue el caso Matsukuwa, un sabotaje ferroviario supuestamente atribuido a elementos comunistas. El hecho ocurrió poco antes de la lucha de Corea y bajo la ocupación aliada, y los supuestos saboteadores, pese a la falta de pruebas, fueron sentenciados a la pena de muerte.

Hirotsu Kazuo, un eminente escritor, nacido en 1891, se convirtió en el Zola japonés, al elevar su protesta en lo que más tarde se convirtió para Japón en el juicio del siglo, por su vasto alcance político, ideológico, intelectual y moral, y por lo que se dio en llamar "la lucha de resistencia contra el poder", o más exactamente, "contra el abuso del poder". Quiero evitar aquí nuevamente las implicaciones políticas del caso, y además, para aclarar y evitar el fácil malentendido, recordar que Hirotsu Kazuo nunca fue, ni es, comunista ni izquierdista. Desde la fecha del incidente Matsukawa y por más de 10 años, Hirotsu luchó en favor de los

¹ Ver los capítulos 2 y 3.

acusados y publicó, aparte de numerosos artículos, dos libros, *Izumi e no michi* (*La senda hacia las fuentes*) en 1954 y *Matsukawa saiban* (*El juicio Matsukawa*), al siguiente año. Estos dos apasionados alegatos, que causaron conmoción en el ambiente literario e intelectual japonés, quedarán en la historia no ya por sus valores literarios, sino por el hecho extraordinario de que un escritor se levantara en defensa de lo que él creía justo, desafiando las presiones políticas nacionales y extranjeras.

Quise mencionar este hecho, porque su estilo y el de *El sol que declina* representan en cierto modo las dos tendencias más notables de la literatura japonesa —por lo menos en su aspecto social— inmediata al fin de la guerra. En el primer caso se presenta y describe admirablemente el cambio producido dentro de una sociedad en un momento decisivo de la historia japonesa, y el segundo expone los síntomas de una conciencia histórica y humanista de los escritores, como el caso insólito de que un simple novelista usara de su pluma para una lucha desigual pero apasionada en favor de las libertades esenciales del hombre. Si se recorre el censo histórico de los últimos 300 o 400 años del Japón, desde la época de Toyotomi Hideyoshi (1536-98), pasando por la masacre de Shimabara —debida al levantamiento católico— hasta los 250 años de aislamiento y opresión del gobierno militar de los Tokugawa, y ya entrando en la época moderna, el caso del famoso Kōtoku Shūsui, que he mencionado en un ensayo anterior,² se puede ver que el pueblo japonés fue forzado a eliminar prácticamente de su conciencia la noción de defensa de sus derechos y libertades personales. El abuso de poder se siguió ejerciendo aun después de la época Meiji y fue creciendo —salvo un corto período— hasta encontrarse con la segunda Guerra Mundial. Lo increíble es que aún después de la guerra, incluyendo el período de ocupación y de democratización, el abuso del poder se fue acentuando. Bastaría mencionar el caso —bastante insignificante— del juicio de 8 meses que se le siguió a Itō Sei, conocido crítico y escritor, por su traducción de *Lady Chatterley*, entre 1951 y 52.

No obstante, los intelectuales japoneses, especialmente los escritores, proyectaron en una nueva dimensión sus actividades lite-

² Ver capítulo 4.

rias, y así decía Itō Sei: “La lucha del escritor es contra sí mismo. La angustia de la época, los problemas sentimentales, psicológicos, filosóficos o existenciales se van revelando a medida que uno, al enfrentarse consigo mismo, los va transcribiendo en el papel. Es como una confesión pública, aunque para el escritor no se trata de expiar, de hacer una confesión al estilo cristiano para luego quedar exento de culpa. La desesperación y la angustia pueden ser aún más terribles después de escritas. La duda puede ir en aumento. Pero el escritor no puede permanecer solamente en el campo personal. Cuando es consciente de que cualquiera de las libertades garantizadas por la Constitución es amenazada, debe levantar la voz en su defensa. Debe crear un mecanismo de defensa y de lucha, como si estuviera en un campo de batalla.” Y refiriéndose al juicio en la corte declara: “La única arma es la razón y la lógica; demostrar fehacientemente por qué uno es justo y el otro está equivocado. Y luchar antes que nada contra las pruebas pre-fabricadas por aquellos cuya arma *no* es justamente la palabra o la razón, sino el *poder*.” Cuando se le preguntó a Hirotsu por qué motivo él, un simple escritor ajeno a las leyes, se había dedicado de lleno a la defensa de los acusados, dijo: “Mis razones son simples. En el momento en que se puede hablar, lo mejor es hacerlo a voluntad, pues a menudo la libertad de expresión es suprimida en este país. No creo que cuando el escritor ve cosas injustas e ilógicas suceder ante sus propios ojos pueda permanecer sentado a su mesa de trabajo escribiendo novelas. Aun siendo presionado, criticado y hasta amenazado, uno debe decir lo que piensa.”

Cuando tanto él como Uno Kōji —otro destacado escritor de la generación de Hirotsu— comenzaron a escribir sobre el caso Matsukawa, rápidamente fueron combatidos, y la opinión dominante fue: “los asuntos jurídicos, en manos de los jueces y abogados”. Esto nos revela parte de la mentalidad, un tanto atrofiada, del pueblo, y una de las características sociales de Japón. “No te metas donde no te llaman” o “Poner tapa a los malos olores”. Hirotsu reflexiona: “La teoría de que los asuntos de estado deban estar en manos de los funcionarios, los asuntos políticos en manos de senadores y diputados, funciona como principio, pero el problema cambia si esos asuntos conciernen directamente a la vida del pueblo y están siendo llevados de una manera que el pueblo

no aprueba. Éste es indefenso porque carece de una estructura o sistema de lucha armada. El escritor también es indefenso; de ahí la importancia de la palabra escrita. No porque uno deba atacar al juez, al político o al ministro *a priori*, sino porque debe cuidar de que el poder que ellos esgrimen no sea mal administrado.”

La posición de Hirotsu y otros escritores en el caso Matsukawa se mantuvo por cerca de 15 años, en una lucha en la que se instaba al cuerpo de justicia a reconocer como deber supremo el ejercicio de juzgar libremente, ya que una sentencia debía aceptarse sólo cuando hubiera prueba plena —es decir, lógica, racional, independiente de cualquier implicación política— y de que esa libertad del juez de usar el poder había sido bien aplicada. La constancia y la pasión de Hirotsu tuvieron gran influencia, porque su opinión fue convincente y porque sus ideas se imponían sobre las presiones políticas; en suma, se trataba de algo más que de una “lucha de un frente popular, mecánico y automático”.

La actitud de Hirotsu es importante por cuanto dio comienzo a una nueva era en las actividades intelectuales japonesas, señalando así la diferencia con la actitud derrotista y cínica de otro grupo de escritores de la inmediata posguerra. Tiene importancia sobre todo porque la conducta de Hirotsu constituye una de las pocas excepciones dentro de la historia de la literatura japonesa.

Cabe destacar que si la literatura de la primera mitad de los años cuarenta no produjo nada interesante, exceptuando *El trigo y el soldado* de Hino Ashihei y *La nieve tenue* (traducida al inglés y al español como *Las hermanas Makioka*) de Tanizaki Jun'ichirō, ello fue debido no sólo a la censura, sino a que en gran parte, los escritores se habían confinado en ese mundo propio o habían sido movilizados al frente de batalla, y en esas circunstancias aunque lo hubieran querido, les habría sido prácticamente imposible crear una literatura de resistencia, como en el caso de Francia. Esta carencia de resistencia al poder, la apatía y el conformismo, que aparentemente contradice el carácter del *bundan*, también fueron sin duda uno de los temas favoritos de discusión en tiempos de posguerra. Pero analizando más a fondo, esta particularidad del mundo de los escritores no se fue creando porque sí; se debió en parte a la estructura de poder que existía en Japón, y a

las convenciones sociales que rigieron siempre la conducta del pueblo japonés.

Cuando por fin llegó la posguerra, pasado el primer período de euforia colectiva, cundió el presentimiento de la falsedad de esa "democracia", hasta ir comprendiendo que no era más que un *slogan* tan hueco y ocioso como "La esfera de co-prosperidad de la Gran Asia Oriental" del tiempo de guerra; es decir un decreto, una orden, fórmula sin sustancia propia. Por las razones citadas, la actitud de Hirotsu se vuelve particularmente importante al encauzar en un nuevo rumbo el papel social que debe desempeñar el escritor. A pesar de que tanto Hirotsu como Itō no son comunistas, no les impide declarar, con el profesor Ienaga: "El neo-humanismo debe estar asociado, pese a las críticas que le hacemos y a las contradicciones que encontramos en el comunismo, a esa tendencia ideológica, puesto que es necesario, de una vez por todas, encontrar una salida para cristalizar la libertad el individuo."

Algunos escritores activos de la posguerra estuvieron asociados con el movimiento comunista de la década del 30, como Noma Hiroshi, autor de la conocida obra *La zona vacía*, pero muchos de ellos desertaron o rehusaron asociarse, puesto que como dijo Itō, no podían concebir que la caída de Stalin pudiera cambiar la actitud oficial acerca de las teorías literarias y artísticas del marxismo. La misma crítica fue formulada en tiempos de la ola de "macarthismo" en los Estados Unidos. Frente a la actitud de estos escritores "puros" e "ideológicos", encontramos la otra tendencia, la de los llamados "derrotados", como Dazai, Osamu, Oda Sakunosuke, Sakaguchi Ango, e Ishikawa Sun, que dominaron prácticamente la escena literaria entre 1945 y 1950. Entre ellos, el más conocido y el de más talento es Dazai, que alcanzó la fama tanto por sus obras como por su vida tumultuosa y sus excesos, y que terminó suicidándose con su pareja en 1948. Un año antes había muerto Oda, también famoso por su vida desordenada, que lo condujo a una muerte temprana, cuando tenía 34 años. La actitud de Oda era la típica de este grupo, y así queda manifestada en su novela *Sesō (Aspectos de la vida)*: "Ya no podemos pertenecer ni a la derecha ni a la izquierda. Las ideologías y los sistemas ya nada significan para nosotros. Pero es por eso mismo que no somos felices. Simplemente vivimos a la de-

riva, y nunca nos decidimos por ningún camino. Nadie puede decir si somos sabios o estúpidos. Es posible que eso pueda llamarse decadencia."

Similar actitud cínica, negligente, decadente e irónica encontramos en Dazai, pero con una perspectiva y una visión más amplias y con madurez literaria. Hablando de la guerra, la libertad y la democracia, Kasuko, la heroína de *El sol que declina*, dice: "Pensándolo bien, la guerra fue algo mortalmente aburrido. 'El año pasado nada ha ocurrido / El antepasado lo mismo fue / Y tampoco el año antes, pasó cosa alguna', decía un poema divertido publicado en un diario, en seguida después de la guerra. Como sus versos lo dicen, aun teniendo la sensación de que pasaron muchas cosas, al recordarlas me siento como si nada hubiese sucedido. Detesto contar o que me cuenten anécdotas de guerra; sé que murió mucha gente, pero igual es cosa vieja y me aburre." Este cinismo se mantiene a lo largo de la obra, pero es cinismo *no* porque Dazai no se hiciese cargo de lo terrible que fue la guerra, sino porque su actitud fue anti-bélica por excelencia. Uno de los temas de *El sol que declina* es justamente la estupidez de la guerra. En cierto modo, esta actitud se asemeja a la de Fukuta Tsuneari, hombre de derecha, brillante escritor y dramaturgo, influido en parte por D. H. Lawrence (especialmente por el *Apocalipsis*), que opina que tanto la guerra como la "democracia" de la posguerra nada significaron en esencia, y que es absurdo plantear la cuestión de si lo real fue el imperialismo japonés o la democracia posbélica, puesto que el planteo en sí es falso. Desde luego, es necesario analizar las ideas de Fukuta para que esa actitud sea comprensible, pero lo dejaré para otra ocasión.

El sol que declina es una novela compleja que nos revela muchas de las ideas y comportamientos de los hombres de la posguerra. Naoji, el hermano de la heroína, dice: "¿Pensamiento? Mentira. ¿Principios? Mentira. ¿Ideales? Mentira. ¿Orden? Mentira. ¿Sinceridad? Mentira. ¿Pureza? Mentira. Todo mentira." Y más adelante: "La guerra. . . La guerra que hace Japón es un acto de desesperación. . . ; no, gracias, mejor morir solo." Naoji es en cierto modo el autorretrato de Dazai. Es un drogadicto, un aristócrata que quiere mezclarse con el pueblo y no puede, un desesperado, un solitario que piensa en el suicidio porque el mundo

en que vive no es para él, porque siente culpa por haber nacido, el mismo sentido de culpa evidente en Dazai, que solía decir: "Perdón por haber nacido." El testamento de Naoji antes del suicidio, dirigido a su hermana, es el testimonio de un hombre que ve lo insípido y grotesco de la vida, pero que es a la vez un derrotado. En un párrafo del testamento dice: "Todos los hombres son iguales. Dudo que esto sea una ideología. Pienso que el hombre que inventó esta frase no fue ni religioso, ni filósofo ni artista. Es una frase salida de una taberna del pueblo. Como nacen los gusanos, en un momento dado, sin que una determinada persona lo haya dicho, empezó a pulular, a multiplicarse hasta cubrir todo el mundo y convirtiéndolo en algo repelente. Esta extraña expresión nada tiene que ver ni con la democracia ni con el marxismo. Es una expresión que sin duda un hombre feo arrojó a uno bello en una taberna. Fue un simple acto de irritación, o si no, si tú quieres, de envidia, pero nada tuvo que ver con una ideología ni cosa parecida. Sin embargo, ese grito lleno de ira salido de la taberna circuló entre el pueblo con una extraña máscara ideológica, y pese a no tener relación alguna con la democracia ni con el marxismo, poco a poco se fue mezclando a las doctrinas políticas y económicas de uno y otro, y ha creado una invencible y sórdida confusión. Todos los hombres son iguales. ¡Si será una frase abyecta! Una declaración que degrada a uno mismo y degrada a los otros; una frase que carece de todo orgullo, y que incita a abandonar toda tentativa y todo esfuerzo. El marxismo proclama la superioridad de todos los trabajadores. No dice que somos iguales. La democracia proclama la dignidad del individuo. No dice que todos somos iguales. Solamente el patán afirma eso."

En esto, vemos implícita una crítica aguda y una ironía a la euforia "democrática" y al "derecho de igualdad" de que tanto se habló en la posguerra. Las obras de Dazai son en general oscuras y decadentes, y reflejan la confusa situación moral de este período, pero tratan de rescatar la "dignidad del hombre" desde la más honda degradación. La destrucción total de las creencias, de las normas morales e incluso de las nuevas pero falsas postulaciones importadas e impuestas por los "vencedores", otorga la posibilidad a Dazai —por lo menos esa fue su creencia— de realizar una profunda revolución moral desterrando definitivamente

la hipocresía en todos los órdenes de la vida; pero al embarcarse en ese proceso de destrucción, Dazai se destruye a sí mismo, concluyendo su frágil vida con un suicidio que a la vez, por tratarse de uno de los personajes más famosos de la época, causó honda conmoción en la conciencia de todo el país, como en el caso de Akutagawa. Después de *El sol que declina* viene *Ya no humano*, otra novela desgarradora, y por último, *Good bye*, sugestivo título para una obra inconclusa de un autor que se suicida. De la misma manera, dos décadas atrás, Akutagawa, el brillante autor de *Rashōmon* y de *El biombo del infierno*, antes de suicidarse en 1927, a la edad de 35 años, escribió uno de los documentos más dolorosos de la literatura contemporánea japonesa: *Los engranajes*. Es interesante observar que el mismo año del suicidio de Akutagawa, Dazai entraba en la universidad, dejándole profunda impresión la muerte del admirado escritor.

Por otra parte, el individualismo neutral o la teoría del sentido común de Fukuta Tsuneari, el famoso traductor de Shakespeare, tiene mucho que ver, como ya dijimos, con D. H. Lawrence, aunque nunca fue su continuador. En resumen, Fukuta señala los puntos débiles de la sociología y de las tendencias racionales y lógicas del pensamiento contemporáneo, y proclama una vuelta al sentido común, ordinario, irracional e incluso conservador. Pero como bien lo deja aclarado, existe un modo de vivir conservador, pero no existe un conservadorismo en cuanto *ismo*, pues eso significa automáticamente una colectivización de los asuntos humanos. En Fukuta vemos, pues, un rechazo casi instintivo de lo colectivo —sea comunismo, sea democracia— y una tendencia a la individualización extrema del hombre. Dice: “Si uno se junta con los otros, en seguida desaparece la diferencia entre uno y otro. El cristiano es cristiano cuando está solo; así lo es el budista. Cuando Jesús aparece en público, se convierte en un rey, en un príncipe. Lo mismo le pasa al Buda. Francisco de Asís trató toda su vida de ser el hombre más humilde de la tierra, pero frente a sus discípulos era un hábil manipulador del poder absoluto. En cuanto el hombre se colectiviza, irremediabilmente nace el poder. Y es ese poder el que destruye al hombre. Lenin fue un hombre que creyó en la destrucción total del poder, Lincoln lo creyó a medias; pero ambos se convirtieron en la peor clase de *santos*... ya que hicieron uso de ese poder...” Esta fobia casi

fisiológica al poder, o mejor dicho al “abuso del poder”, es el *leitmotiv* de los escritores japoneses actuales que de una u otra manera se manifiesta en sus obras.

Si bien este problema del poder no es el tema central, en *La zona vacía* de Noma Hiroshi, encontramos el desamparo del individuo dentro de un sistema poderoso como el militarismo moderno, que puede ser sustituido por cualquier otro *ismo* de nuestra sociedad actual; en suma, describe los procesos de angustia, desconcierto y resignación en un soldado alistado en tiempo de guerra. La generación de Noma y Ooka Shōhei, es aquella que fue movilizada y luchó en el frente, pasando por infinidad de terribles experiencias. Estos hombres no se dedicaron a escribir novelas de guerra, sino más bien novelas *sobre el hombre como individuo* que se ve envuelto en una gigantesca maquinaria que no sabe muy bien cómo funciona, para quién funciona y con qué fines, pero que no obstante se siente impotente, y no encuentra otra alternativa que vivir dentro de ella, como una pieza más, anónima, perdida, y cuya única contribución es la ofrenda de su vida. *Hogueras en la llanura*, describe los horrores de la guerra de Filipinas, centrandó su atención en las vicisitudes personales y en la compleja psicología del personaje central, que llega a cometer actos límites como ser humano en su desesperado intento de sobrevivir cada minuto de la poca vida que le resta. Tamura, el héroe, termina en un hospital psiquiátrico de Tokio. Lo que refleja Ooka en esta obra no es la guerra en sí, sino la última condición de un ser humano en una situación anormal que es justamente la guerra, y como debieron de ser los campos de concentración. Ooka, prisionero él mismo, escribió una serie de novelas sobre sus experiencias denunciando lo absurdo y degradante de la situación en sí. “La guerra —dice—, para los héroes”.

Mientras que todos estos escritores que acabamos de mencionar desarrollaron alguna actividad antes o durante la guerra, o al menos estuvieron en posición de hacerlo, aparece una generación más joven llamada de posguerra, o *après-guerre*, como se la conoció en ese entonces. Sería casi imposible discutirlos en conjunto, dada la diversidad de tendencias que se encuentran dentro de la misma generación. Obviamente, Mishima Yukio se destaca entre ellos y aparte de haberse convertido en el escritor de moda en los años cincuenta, es ahora probablemente, junto con Tani-

zaki, Dazai, Kawabata y Abe, el más conocido en Occidente. Mishima representa el pensamiento de aquellos que fueron demasiado jóvenes para recibir el impacto pleno de la guerra y de la derrota —y como él dice: “Era la cosa más ridícula y absurda estar dando alaridos en un campo de entrenamiento militar sin saber para qué servía esa educación espartana, ya que en ningún momento creímos que un día fuéramos capaces de luchar en el frente de batalla. La sola idea nos horrorizaba.”

Mishima en cierto modo muestra extraordinarias similitudes con la actitud de Akutagawa que trataba, treinta años atrás, de combinar lo puramente japonés —no esa japonería que deleitaría a los occidentales, sino aquel Japón detrás de la cortina de Pierre Loti— con su conocimiento de literatura y del pensamiento moderno europeo, especialmente de las novelas francesas. Pero ¿cómo recuperar una subjetividad esencialmente japonesa en posguerra cuando nunca se la ha tenido, y cuando estos jóvenes debían confrontarse con un caos moral y con una esperanza inarticulada en una democracia desconocida para ellos? Mishima se refugia en el esteticismo, como también lo hiciera Akutagawa, aunque en éste prevaleció el cinismo y un escepticismo exacerbado, que lo condujo al suicidio. Mishima en cambio consigue mantener el equilibrio, y de ahí arranca su concepto de la belleza, particularmente masculina, porque en cierto modo, además, la apreciación de la belleza física del hombre se había convertido en una nueva sofisticación. Mishima debuta a los 22 años, y en 1945 publica su primera novela larga, *Confesión de una máscara*. Luego de una trilogía sobre un mismo tema, la homosexualidad, llega a su obra más importante, *El pabellón de oro*, escrita en 1956; la novela está basada en un acontecimiento real, el incendio del famoso Templo de Oro por un joven novicio. Mishima plantea problemas de hondas raíces psicológicas, alterando totalmente el carácter del protagonista. Mizoguchi es el joven novicio, tartamudo a consecuencia de un trauma psíquico sufrido en la niñez, que trata de ahogar su complejo de inferioridad con la idealización de la belleza del Pabellón de Oro. Éste se convierte en objeto de su pasión, y con él sustituye el amor por las supuestas mujeres que trata de conquistar. Así la mórbida adoración del templo le impide toda otra inclinación y cualquier otra clase de afecto, y obsesionado en identificarse constantemente con ese

arquetipo de belleza, termina destruyendo el objeto de su adoración para poder recobrar su libertad.

Aparte de una docena de novelas y una buena producción de cuentos, Mishima escribió una serie de versiones modernas de piezas del teatro Noh del siglo xvi, y es necesario admitir que gracias a su genio fue posible esta acertada transposición, que el intento de varios escritores de talento no había logrado hasta entonces. También aquí modifica deliberadamente el asunto, el carácter de los personajes y sus motivaciones, y los monasterios, templos, sacerdotes, príncipes, guerreros, se convierten en hospitales psiquiátricos, estaciones ferroviarias, empleados de oficinas, diplomáticos, modistas, pintores o geishas que viven el caótico mundo de la posguerra japonesa. *La mujer del abanico y seis piezas de teatro Noh moderno* es una joya del teatro moderno japonés.

Entre los grupos literarios de *après-guerre* destaca no tanto por su calidad sino por su posición intelectual, el denominado *Matinée poétique*, inclinado fuertemente a las fuentes occidentales. Pero quizá debamos hacer una pequeña aclaración sobre esta tendencia occidentalizante. A diferencia de aquellos que introdujeron la cultura occidental hace más de 70 años, este grupo sumamente intelectualizado que leía los originales en francés, inglés o alemán, no se dejó engañar por la fachada de la cultura y de la civilización de Occidente. Ellos vieron, como dicen, la cocina, el cuarto de servicio de Occidente, y vieron lo que muchos otros ven —discriminación y odio racial por doquier, una fuerte conciencia de clase social, una vida material sumamente ilógica, inconveniente, y una promiscuidad en la vida social y sexual; un ultra-nacionalismo europeo “de los blancos” que fomentó y creó el imperialismo y el colonialismo occidental, y las viejas y conocidas contradicciones de la democracia americana, que todavía se siguen debatiendo. Vieron con claridad además en su propio terreno, que los conceptos de democracia y de libertad funcionan a medias y según conveniencia de cada uno, y que la tendencia de la posguerra japonesa —de liberación, igualdad social, etc.— estaba tan llena de hipocresía como el imperialismo anterior, y que ambos no podían ya sostener siquiera la esencia de los valores eternos a que el hombre debía aspirar. Al adquirir esta conciencia, el grupo *Matinée poétique*, que nació en 1945 y cuyos integrantes se ha-

bían refugiado en la búsqueda de la poesía y la filosofía eterna—tendencia que se advierte también en la escuela filosófica de Kyoto— volcaron sus intereses en los problemas de la política y su relación con la literatura. Hesse estaba bien, también Rilke, también Dos Passos, incluso Faulkner o Hemingway, pero eso ya no bastaba, ni como consuelo ni como soporte espiritual de la identidad del escritor japonés. Las teorías de Katō Shūichi, el más representativo de este grupo, son complejas y dignas de un análisis, porque plantea problemas fundamentales acerca de la tan discutida “identidad” del Japón actual, de ese Japón que en 20 años se convirtió en un monstruo, en una de las cinco potencias del mundo en cuanto a desarrollo industrial y científico. Pero ese Japón, no obstante, está sofocado aún por una vieja estructura política y social, se agita en la búsqueda de una vía donde poder canalizar su energía, su productividad y más que nada, su espiritualidad.

¿Cuál es la posición del Japón en el mundo? Y más que nada, ¿cuál es su papel en Oriente? Esta es la cuestión que muchos intelectuales, escritores, artistas, pensadores y filósofos se plantean constantemente. Dice Katō: “Cuando volví a Japón después de 4 años de ausencia, y vi sus hermosas costas y ese suave paisaje que recuerda invariablemente las pinturas antiguas en blanco y negro, me di cuenta de que esto no era Europa ni ningún otro país occidental, pero por otra parte, viendo las chimeneas de la zona industrial del norte de Kyūshū, también supe que esto no era Malasia, ni India ni ningún otro país oriental.”

Los puntos de vista de Katō, como también los de otro destacado joven novelista, Oda Minoru, es que Japón, de tanto acercarse a Occidente, ha dejado de ser parte de Oriente, pero al mismo tiempo, no se ha convertido en otro país occidental. La “identidad” del Japón actual habría que buscarla, dicen, en ese punto intermedio donde se cortan los lazos entre Oriente y Occidente. Así, ambos atacan al academismo japonés porque se ha basado en la cultura europea pero *impresa*, muerta en el papel, y la ingestión de esa cosa impresa, naturalmente, produjo consecuencias nefastas. El sofisticado intelectual japonés, culto y rico en conocimientos, que en un momento de su vida se convierte en un ultra-nacionalista; el ultra-nacionalista que en un momento crítico

de la historia se convierte en el propagandista de la democracia. ¿No ha pasado eso con ciertos políticos de la posguerra?

Para esos escritores la democracia que trajeron los aliados no fue más que una democracia "impresa", no importa si en tinta roja o azul; de la misma manera en que el intelectual o el escritor japonés pudo *devorar* toda la cultura francesa, con datos históricos, anécdotas, nombres de reyes y príncipes, filósofos, poetas, novelistas y pintores, nutriéndose de la cultura impresa, inerte, seca, sin vivencia. No basta conocer la historia, la política, ni siquiera los sistemas de los partidos políticos, para poder apreciar realmente la verdadera política de ese pueblo. "Siempre se produce un error imperceptible, un pequeño desligamiento semántico, y si se quiere, una cuestión de eufemismo, al tratar de interpretar la historia y la cultura viva de un país, cuando se toman actitudes que tratan de ahogar las expresiones latentes de ese pueblo", dice Iizuka Kōji, el famoso pensador, antropólogo, catedrático especializado en culturas comparadas y geografía descriptiva, y autor de más de 20 volúmenes sobre la cultura de Oriente y Occidente. En un pasaje de su libro *El punto de vista de Oriente, el punto de vista de Occidente*, dice, atacando a Georges Duhamel por sus opiniones sobre Angola:

La asimilación que trataron de lograr los europeos respecto de los africanos, fue que éstos se asimilaran a Europa, pero en el caso de Angola, fueron los portugueses los que trataron de asimilarse a los africanos, y en este sentido no puedo estar de acuerdo con Duhamel cuando llama a eso muestra de "civilización"; ya que si a pesar de la brutal dominación ejercida por el gobierno de Salazar, los angolese *no pueden ser infelices*, a quienes el Sr. Duhamel debería compadecer por la rebelión angolese es a los portugueses que ven amenazada "la acción civilizadora" que cumplieron en Angola.

Más adelante continúa:

De la misma manera, vemos que los *slogans* típicos del colonialismo japonés han sido hábilmente reemplazados por aquellos de la ayuda de un país-que-tiene a otro que-no-tiene, y creen que la inversión de 1 millón de dólares debe ayudar a la economía del país-que-no-tiene, sin pensar que eso puede resultar

contraproducente, ya por el simple hecho de que la introducción de los productos manufacturados puede perjudicar seriamente su economía, en lugar de ayudarla.

Iizuka llega a la conclusión de que en este sentido, Japón ha llegado a adquirir una mentalidad que no difiere mayormente de las grandes potencias occidentales acostumbradas a un sistema de colonización. Si he insertado este párrafo de Iizuka es porque de una manera u otra, enuncia el parecer de muchos escritores que como Katō, aparte de escribir sus libros, están desarrollando una actividad inusitada en el campo del pensamiento japonés. Para muchos, el gran problema de la literatura japonesa de hoy es esta búsqueda apasionada de la "identidad" de la propia nación.

Desde luego, no todos piensan lo mismo. El ex izquierdista Hayashi Fusao acaba de publicar un libro con la tesis de que la reciente guerra del Pacífico fue la culminación de una lucha que por más de 100 años sostuvo Japón para eliminar el colonialismo de Asia Oriental, mientras que la segunda joven generación, ajena a estos problemas nacionales, propugna una literatura no-sentimental, directa, no-comprometida, irreverente, anti-héroe y siempre fría. Representado por Ishihara Shintarō, este grupo llamado Taiyō-zoku, "La tribu del sol", tiene millones de jóvenes adeptos, a la manera de los *beatniks*.

Como se puede ver, me he referido en una mínima parte al panorama de la literatura japonesa de posguerra. Y he dejado de lado el comentario de algunas de las mejores obras como las de Tanizaki y Kawabata o las tres últimas de Abe Kōbō, escritor que se ha situado en uno de los más prominentes lugares de las letras japonesas actuales, aparte de recibir reconocimiento internacional por *La mujer de la arena* y *La cara del otro*. Sobre la original obra de este novelista me referiré en el capítulo próximo.

Como dije, este ensayo es un intento de buscar las ideas más características con relación a la actitud fundamental del escritor japonés ante el hombre, la sociedad y la historia. Desde luego éste es mi punto de vista, que aunque forzosamente esquematizado y apresuradamente expuesto, considero al menos objetivo e imparcial.

El sol declinó en Japón, pero para remontar otra vez. Dazai

estaba en lo cierto cuando describió el derrumbe de una vieja estructura social y de un tipo humano. De ahí ha nacido ya otra cosa, por lo menos en literatura. Y esta literatura se presenta, como la de cualquier país "avanzado", tan sorprendentemente lograda en su calidad como en su diversidad. Y aunque no soy en excesivo optimista en cuanto al curso que están tomando las cosas, esa luz sobrevivirá, a pesar de todo, en el país del sol naciente.



6. ABE KŌBŌ Y LA NUEVA LITERATURA

No son muchos los escritores japoneses modernos que han trascendido las fronteras de su propio país. Akutagawa Ryūnosuke murió en 1927; sin embargo en los veinte años posteriores a la guerra fue uno de los primeros en circular entre los lectores occidentales, particularmente entre los de habla hispana, gracias al enorme éxito de *Rashōmon*, el film de Kurosawa Akira. Después se leyeron *El sol que declina* y *Ya no humano*, de Dazai Osamu; *Hay quien prefiere las hortigas*, *La llave* y *Las hermanas Makio-ka*, de Tanizaki Jun'ichiro; *La zona vacía*, de Noma Hiroshi, y *Fuego en la llanura* de Ooka Shohei; de Kawabata Yasunari se conoció *El país de la nieve* y *Mil cigüeñas* y de Mishima Yukio *La mujer del abanico: seis piezas de teatro Noh moderno*, *Confesión de una máscara*, *El pabellón de oro*, *Después del banquete* y una colección de cuentos. Continuando esta sucesión el último "descubrimiento" es Abe Kōbō, autor de *La mujer de la arena*

(cuya difusión, como en el caso de *Rashōmon*, se apoyó en la del film de Teshigahara) y, más recientemente, de *La cara del otro*. Y el que está a punto de ser “descubierto” es Ohe Kenzaburo, cuyas obras *Una experiencia personal* y *La vida sexual* no tardarán en aparecer tanto en inglés como en español.

Abe Kōbō, Mishima Yukio y Ohe Kenzaburō son sin duda los representantes más conspicuos de la nueva literatura japonesa moderna de extrema vanguardia, los que reflejan el estado actual de las direcciones que está tomando, las cuales día a día cobran más importancia dentro de las diversas corrientes de la literatura universal.

En orden cronológico, Abe nació en 1924, Mishima en 1925 y Ohe en 1935. Abe debutó en 1947 (un año antes había publicado un libro de poemas), y en 1949 recibió el Premio Literatura de Posguerra por su extraño cuento *El capullo rojo*; Mishima apareció en 1946 (su primer cuento lo escribió a los 16 años y fue publicado durante la guerra, en 1944) y Ohe irrumpió espectacularmente en 1958, a los 23 años, obteniendo el codiciado Premio Akutagawa (instituido en 1933 en homenaje al autor de *Rashōmon*). Ohe admite la influencia de Abe y lo reconoce como su maestro, pero los tres difieren considerablemente entre sí, y tanto en su concepción literaria como política a veces hasta resultan opuestos —Mishima sustenta una posición nacional derechista y Abe es un ex marxista militante—; aun así, evidencian cierto denominador común —aunque externo. Todos estudiaron en la Universidad Nacional de Tokio —Abe se graduó de médico, Mishima de licenciado en leyes y Ohe en literatura francesa—, se iniciaron literariamente en época temprana, siendo aún estudiantes, y tanto el reconocimiento público como el éxito literario fueron casi inmediatos (Mishima y Ohe con más suerte que Abe). Se distinguen por una aguzada inteligencia y una muy amplia cultura y han viajado extensamente por el mundo; se opusieron tanto a la corriente dominante del *shi-shōsetsu* (novela autobiográfica) como a la literatura “social” o “realista”.

No es mi intención condensar en este breve artículo las características de la obra de estos tres escritores. Tomaré por lo tanto a Abe, quien pese a tener una trayectoria comparable a la de Mishima, es prácticamente ignorado en los países de habla hispana, salvo ciertas vagas referencias conocidas a través de la pe-

lícula *La mujer de la arena*, de cuyo guión también es responsable el propio Abe.

La trayectoria de Abe ha sido la de un escritor de éxito, pero, curiosamente, siempre ha sido un éxito a medias. Puede ser que este hecho sea consecuencia de la peculiaridad de su estilo y de los métodos que emplea para describir un mundo cuya temática se aleja de la tradición y de la corriente mayor de la literatura japonesa actual, sin que esto quiera decir que dentro de ella la novelística tenga un patrón establecido e identificable y mucho menos que carezca de diversidad. Sin embargo resulta llamativo pensar que el propio Mishima afirme que el único escritor de "vanguardia" del Japón actual es Abe. Es probable que su obra sea más difícil de penetrar y aún resulte oscura y ambigua al punto de que su lectura parezca tortuosa en comparación con la de otros escritores japoneses. No obstante, un análisis cuidadoso de la producción literaria de Abe muestra que "es" japonesa y describe un árido paisaje espiritual típicamente japonés, pese a que, como dice Mishima, aparente plantear problemas comunes a cualquier sociedad humana actual.

Cuando en 1951 recibió —no sin dificultad— el importante Premio Akutagawa (el mismo con que debutó Ohe) por su novela *La pared*, un vasto sector de la crítica y del público lo recibió con cierto escepticismo, sintetizado en las palabras de uno de los jurados (Uno Kōji): "...es una novela incomprensible. Si uno tiene la paciencia de llegar hasta el final, alcanza a entender un poco (realmente un poco) de lo que el autor ha querido decir... La única parte tolerable de estas 200 tediosas páginas, es el pasaje en que el protagonista pierde su 'nombre' y con él su identidad... Esta obra recuerda demasiado a *La nariz* de Gogol... también se asemeja a un cuento de Maupassant... aunque la diferencia entre estos autores y Abe consiste en que mientras aquellos (Gogol, Maupassant) utilizan una descripción realista y convincente pese a tratarse de relatos fantásticos, *La pared* de Abe quiere aparentar algo y en realidad no es nada... No convence... y hasta parece estúpida".

La afirmación de este crítico (conocido y destacado novelista, además) es cuestionable, pero de todos modos deja formulada la duda de muchos lectores que se preguntan qué hay detrás de

todo ese trastornado mundo descrito por Abe con minuciosidad obsesiva.

Desde *La pared* (1951) hasta sus tres recientes admirables obras, *La mujer de la arena* (1962), *La cara del otro* (1964) y *El mapa quemado* (1967), Abe ha demostrado una unidad no sólo en el estilo sino en el pensamiento, en forma de una tenaz persecución de un mismo tema; ha logrado elaborar un estilo fantástico y peculiar utilizando variadas técnicas del suspenso y un tratamiento casi clínico de los detalles (evidente en su última obra, *El mapa quemado*, especie de novela policial-fantástica), que los críticos se encargan de comparar con Poe o Kafka. Los elementos alucinantes, ambiguos y absurdos concuerdan, no obstante, con su forma de pensamiento y con el mecanismo psicológico que emplea para ir construyendo una imagen del mundo que se convierte en una parábola, en una alegoría o acaso en un mito, y con la cual denuncia la dificultad de vivir en esta sociedad turbulenta y enajenada de nuestra época. Configura de este modo un mundo donde las bases racionales y los valores de la sociedad se invierten, se destruyen o pierden sentido, para dar cabida a una afirmación —a menudo irónica e irracional— de una nueva realidad que está por nacer, de un futuro que aún no tiene forma pero que ya ha delineado un contenido.

Para lograr esto, Abe utiliza como técnica —aparte de las mencionadas— el introducir “abruptamente” una situación insólita, inexplicable, desconcertante (el hombre que de repente se convierte en un palo, el hallazgo de un cadáver cuya identidad se desconoce, un fantasma de carne y hueso que habita en una casa, la pérdida de un “nombre”, un pozo de arena habitado por una mujer, un hombre que ha desaparecido sin dejar rastro alguno pero sin motivo aparente, etc.), y partiendo de esa “situación”, dentro de un tono existencialista, desarrolla la trama con la precisión de una ficción realista o con la pulcritud de un cirujano que se prepara para una operación de vida o muerte, como si “lo que es” fuera exactamente igual a “lo que no es”. En el mundo interior del protagonista de *La pared*, por ejemplo, se extiende la desolación de un paisaje infinito dentro del cual va creciendo lentamente una pared, una angustiosa limitación a la existencia del hombre, que en *La mujer de arena* se transforma en un pozo, en un abismo de arena incomunicado con el mundo exterior.

Pero esta *pared* interior —que proyecta en sí la misma imagen de la pared del mundo exterior— se transforma, en un momento dado, en la *pared objetiva* del protagonista. Esta nueva pared objetivada es la nueva realidad que, aunque dolorosa, una vez aceptada, no resultará tan dura ni desoladora, porque la aceptación de esa nueva realidad da sentido a la nueva “situación” que el protagonista debe vivir. Es por eso que Niki Jumpei, el protagonista de *La mujer de la arena*, decide permanecer voluntariamente en ese mundo cercado por las paredes de arena, en el momento en que encuentra el modo de evasión que tanto anhelaba.

Al mismo tiempo, Abe se encarga de hacer desaparecer “las relaciones del individuo con la cotidianidad de las cosas” mediante un método narrativo colmado de absurdos que hacen imposible distinguir la realidad de la fantasía; abruptamente, determinadas “cosas” se convierten en objetos sin relación alguna con sus fines y funciones inherentes (proceso ya conocido por los dadaístas y surrealistas) destruyendo así las categorías formales de los valores establecidos en el terreno de la moral, de los fundamentos de la sociedad, y en la demencial aceptación colectiva de la ubicación y función de las cosas que rodean nuestras existencias. Esto impone la siguiente pregunta: “¿Qué pasaría si destruyéramos los códigos convencionales que nos sirven para una comunicación de carácter lineal?”. Al leer sus obras, se tiene la impresión de que Abe parte de la premisa de que este mundo físico, sólido y concreto ha dejado de ser real porque tenemos conciencia de que existe una irrealidad más real que la realidad misma. Ya decía Hui-neg en el siglo x que “en principio ninguna cosa es” y otros monjes Zen, con una espeluznante lucidez, concluían afirmando que el cero es igual al infinito, que la nada es igual al ser. Esta lógica paradójica (llamémosla así), que tiene sus antecedentes en la filosofía de Lao-tzu y Chuang-tzu es, coincidentemente, la conciencia de que es imposible concebir la realidad si no se abarcan los contrarios: el bien y el mal, la vida y la muerte, la posesión y la pérdida, y de que en esta relación recíproca y simultánea se halla implícita la posibilidad de apertura hacia un mundo diferente.

El protagonista de *La pared*, S. Karma, descubre una mañana que ha perdido su nombre. El “nombre”, los “nombres” no son

más que códigos de comunicación, pero en la sociedad actual, extrañamente, son tanto o más importantes que las personas que “corresponden” a tales nombres. Un pasaporte tiene más importancia que el dueño del pasaporte. Un “nombre” no es sino un conjunto de letras, pero el hombre sin “nombre” es sólo un *outsider*, o un delincuente para la sociedad. El hombre que perdió su nombre va descubriendo gradualmente las incongruencias de este mundo porque su nombre tiene más realidad existencial que él mismo. Su “nombre”, a la manera de un *Doppelgaenger*, adquiere más realidad y autonomía que él, el hombre llamado S. Karma, condenado a desaparecer por el simple hecho de que ha perdido su nombre. Su “nombre” —entidad autónoma— se encarga de ir a la oficina, o de hacerle el amor a su novia, pero él, el verdadero S. Karma, es ignorado por la sociedad. En el cuento *Los intrusos* se plantea un problema similar: el protagonista se ve privado de sus propios derechos por obra de una numerosa familia que, inexplicablemente, invade su casa y se apodera de ella invocando la democracia con absurdos argumentos dialécticos, sin que nadie intente ni pueda impedirlo.

Lo más curioso del caso es que Abe no encuentra “insólitas” las situaciones que crea y tampoco considera ni extraordinario ni fuera de lo común la pérdida del derecho a la existencia humana dentro del marco de la sociedad convencional. Si uno de sus personajes descubre una mañana que se ha convertido en escarabajo, el haberse vuelto un “no-humano” no le produce ni desesperación ni angustia. Irónicamente, ese personaje comenzará a sentir una “curiosidad científica” de verse a sí mismo y estudiarse en calidad de escarabajo tratando de adaptarse a su nueva vida, a su segunda realidad. ¿No es acaso la actitud que asume Niki Jumpei en su celda de arena? La misma reacción se produce en el cuento *El hombre que se convirtió en palo*. El hombre-palo no se desespera al conocer su transformación, tampoco le preocupa mucho el haber desaparecido como “padre” de sus hijos. Precisamente en Abe no caben la fe y la esperanza en el mañana a través de una negación de la realidad; proporciona tan sólo la conciencia del conocimiento de una realidad trastrocada y aun trastornada, pero sin la nostalgia de las cosas perdidas. Es lícito pensar que Abe considera la probable existencia, dentro del hombre, de una naturaleza derivada de las cosas por una negación constante

de la naturaleza de las cosas mismas: por ejemplo, el espacio reducido que delimita la *pared* se puede ampliar al infinito, como una llanura, de manera que es posible ir constantemente hacia el horizonte, permaneciendo no obstante dentro de los límites definidos de la *pared*. Y es percibiendo esta segunda realidad como se descubre la verdadera naturaleza del hombre. La conciencia de este conocimiento es el punto de partida de la literatura de Abe. Por eso mismo tal vez, sus personajes, al perder su condición humana o social, lejos de experimentar angustia —como los típicos kafkianos— parecen aceptar sus nuevas condiciones sin pensar. No existe en Abe el desesperante temor de la pérdida de la nostalgia o del recuerdo. Se comprenderá entonces que no se encuentre en sus obras un personaje idealizado, un héroe, un moralista: el idealismo de la vieja moral ha dejado de existir, pero la nueva no ha nacido aún y quizá por eso el hombre puede ser libre, tan libre que llegue a sentirse maniatado por su propia libertad. “La moral es el otro nombre de la conveniencia”, decía Akutagawa Ryunosuke en los años veinte; Abe podría agregar que “la moral es un traje de confección para todos los gustos y tamaños”.

Pero conviene ir más al fondo del problema que Abe quiere plantear en sus cuentos, novelas y piezas de teatro. Quedó dicho que Abe, desde sus primeras obras, había desarrollado con insistencia un mismo tema y elaborado un estilo fantástico y peculiar. Es necesario agregar que, al mismo tiempo, se ha caracterizado por ser un anarquista espiritual, por tener la seguridad de espíritu del que conoce profundamente la existencia de la locura, en suma, la seguridad del hombre libre, creador, dinámico, soberbio, audaz.

Abe combina hábilmente ese estilo fantástico con elementos alucinantes y absurdos mediante una descripción precisa, inmediata, dinámica que, siguiendo su método de pensamiento, va construyendo una imagen del mundo, un mundo distinto que, reitero, puede convertirse en una parábola. Abe es consciente de la distancia que media entre la expresión y la realidad, como él mismo dice: “si no tomara como premisa el desconfiar de la expresión de la realidad por medio de palabras, el escritor no podría emprender la demencial empresa de *empeñar* toda su existencia en una obra”. Y si en la mayoría de ellas utiliza la primera persona, es porque Abe sabe perfectamente que el estilo lo deter-

mina la lucha de espíritu entablada entre el autor y su personaje. En cuentos como *El capullo rojo* se comprueba con claridad el constante *ajuste* del estilo y la restricción en el uso de las palabras, persiguiendo lo que debe ser la esencia del cuento.

El uso de la metáfora se halla íntimamente ligado a su noción del estilo, pero sus metáforas se concretan mediante aquello que rodea la vida cotidiana, sin recurrir a la retórica tan corriente en los llamados escritores con "buen estilo", los cuales amplían su vocabulario para alejarse de la esencia, cultivan un estilo estático cuyo equilibrio no es perturbado por las exigencias del contenido, y elaboran en definitiva un estilo muerto que revela una escisión entre forma y contenido. La metáfora de Abe, que cuenta como base con las cosas cotidianas, adquiere un nuevo significado toda vez que se produce la magia de la palabra; al mismo tiempo, ese nuevo significado no es completamente comprensible porque sus bases son familiares para el lector. Allí se ve que Abe explota al máximo la cotidianidad de las cosas pero introduciendo "abruptamente" ciertas situaciones absurdas que destruyen las categorías formales de los valores establecidos y reconocidos, único modo de lograr una verdadera eficacia de la imagen. Sus metáforas no son banales, como aparentan ser, y logran la función de "comunicar" al lector con una parte de la vida real que "ha adquirido un nuevo significado".

La pared, la arena, el desierto o "el otro", podrían denominar el tema que Abe fue desarrollando persistentemente desde *La pared* hasta *El mapa quemado*. La pared no deja de ser angustiosa limitación en la existencia del hombre, como la arena o el desierto representan la desolación incomunicada con el mundo viviente, y "el otro", "el desconocido" no es sino demostración de la ruptura entre "uno" y "el mundo", entre la expresión y la realidad. Pero Abe descubre (o descubre al lector) que la pared, por ejemplo, aparte de impedir el movimiento del hombre, también está allí para sugerir —como la columna en medio de una entrada— que hay un ángulo por donde uno puede doblar o desviar el camino. Y es doblando esa esquina, ficticia y a la vez real, como el hombre descubre una "segunda realidad". Es decir, la pared, que en un momento dado llega a oprimir al hombre, el pozo de arena o el desierto que quita las posibilidades de existencia, no son los límites del movimiento del hombre, sino que doblando

en ángulo o una vez dentro pueden encontrarse otras posibilidades de vivir en esa nueva dimensión, la cual aunque dolorosa y llena de signos misteriosos, una vez aceptada, no resultará tan dura ni desoladora, porque la aceptación de esa nueva realidad da el sentido de la nueva "situación" que el protagonista debe vivir. Pero ¿por qué, por ejemplo, el hombre en el pozo de arena regresa voluntariamente a su confinamiento después de encontrar por fin el modo de evasión, la salida a la libertad, y por qué el protagonista invisible de *El mapa quemado* tuvo que desaparecer cuando no había ningún motivo para ello? Lo que ocurre es que Abe describe —o propone— una nueva realidad que en definitiva no es sino la alegoría de la misma realidad en que el hombre vive. Niki Jumpei está obligado a cavar constantemente en la arena si no quiere perecer; la arena invade, lenta pero inexorablemente, su mundo, su vida, y esta vida alucinante de lucha continua contra la arena, es sólo la otra cara del propio destino que no quiere ver o quiere ignorar. Esa es la vida actual; pero se necesitaría un oído especial para captar el llamado de Abe y para comprender que la vida dentro del pozo de arena asume una forma inevitable, natural. Ésta no es la experiencia personal de alguien en particular que ha caído por un descuido en un determinado pozo de arena, ni la de aquel que debe fabricar "su otra cara". La expresión literaria de Abe se concentra en describir "el movimiento del espíritu" del hombre que constantemente lucha contra la arena o el desierto, sea real o ficticio. De esta manera *La mujer de arena* impulsa a asumir una actitud ante esa amenaza que inexorablemente invade la vida cotidiana. La imagen de la nueva realidad, el nuevo mundo que descubre Niki Jumpei a través de la desesperada lucha contra la arena, se superpone —como dije— a la imagen de la vida concreta. El descubrir un significado en las vicisitudes de este hombre conduce, tal vez, al descubrimiento del modo de luchar contra las arduas dificultades que fijan los límites de la vida. Puede ser que así se alcance la liberación; pero la liberación es sólo una naturaleza secundaria de la continuidad del movimiento. Además, este descubrimiento no destruye en forma definitiva las dificultades de vivir; la única manera de liberarse de esas ataduras que asfixian la vida es cavar paciente y constantemente la arena que nos circunda. ¿Un acto desesperante, una vida sin porvenir? Puede que sí. Pero puede

ser también que en ese momento se descubra que la libre elección no es una y definitiva, sino diversa y continua. Puede ser también que se compruebe —como lo señala un *kōan sen*— que no hay nada que ligue al hombre, nada que lo ate y por consiguiente el acto de liberación se torne inútil, fútil. Ese es el sentido visible en el significado de las “paredes”, las “arenas” y los “desiertos”. No hay desesperación, pero tampoco esperanzas: tal vez sólo una esquina por donde torcer. Conviene recordar la paradoja de que no se nace, por lo tanto no se muere. Y aunque en Abe no haya nostalgia por las cosas perdidas, se advierte en cambio una fuerte atracción por la desolación del desierto, porque en esa desolación se va desarrollando una sensibilidad singular —determinante y al mismo tiempo adaptable a cualquier circunstancia— a medida que descubre las posibilidades de la vida y puede fortalecer su capacidad de construir las imágenes literarias. Para Abe, el desierto que todo el mundo evita, puede en un momento convertirse en el germen vital de la redistribución de la vida, porque vivir en el desierto significa fortalecerse ante la destrucción y alentar la posibilidad de comenzar de nuevo partiendo de la arena.

Niki Jumpei no sale del desierto y voluntariamente regresa a su prisión. Lo ha elegido, para bien o para mal; y allí, mediante ese constante sacar la arena para lograr la supervivencia, descubre el sentido de su nueva vida, de esa “segunda realidad” que existe y no existe a la vez. Pero el reconocer esa realidad o un futuro aún irreal, constituye la libre *elección* de una vida que puede y debe ser cambiada.

II

EL TEATRO NOH



1. REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO NOH

UN MUNDO poblado de dioses, fantasmas, espíritus, seres sobrenaturales, monstruos; mundo de noche, de sueño, de símbolos, que se comunica intuitivamente por la belleza oculta de las cosas; un mundo intemporal, donde la realidad no es empírica; que ofrece problemas y no soluciones; que rechaza el análisis. Un mundo donde los seres de carne y hueso casi no existen y en donde los caracteres escasamente tienen *individualidad*.

Tal el extraño mundo que envuelve al espectador cuando éste se siente capaz de abandonarse, olvidar los horarios, el subterráneo, el costo de la vida, para hundirse durante tres o cinco horas en la butaca de un teatro Noh. Desde que uno abandona el taxi —que ha “volado” por las estrechas calles de Tokio a velocidad suicida— y entra al viejo teatro de la ilustre escuela Kanze (de Kan’ami y Zeami), deja atrás una realidad palpitante y angustiosa, un laberinto de edificios y seres humanos para entrar en el mundo silencioso y de la quietud, ceremonioso y solemne del Noh.

El escenario, vacío y despojado como el jardín de un templo Zen, se va poblando lentamente de dioses y espíritus, y la atmósfera se carga de “presencias” invisibles, voces lejanas, sonidos de extramundo, de una fuerza inmanente cultivada secreta y tenazmente por una tradición ininterrumpida de 600 años. Sea en una mímica cargada de tensión, o en un sonido de flauta que despierata a los espíritus, o del tamboril que hace vibrar el aire, el espectador siente las huellas vitales de la “historia”. Pero ¿siente el espectador realmente la atmósfera cargada de tensión? Eso no es ni fácil ni común.

Hace tiempo que el Noh dejó de ser el espectáculo, el recreo, el pasatiempo; tampoco es ese “ofrecer algo ameno, trágico, cómico, ágil, con emociones, lágrimas y suspenso” como ocurre en cierta medida con el Bunraku o el Kabuki. El Noh se ha convertido en una forma cerrada en sí misma, de una elegancia y sofisticación congelada por la acción del tiempo. El Noh es ya una ceremonia ritual, formal y rígida, que exige del espectador una participación mentalmente activa para resolver los problemas de una visión mística (por decir así) de la realidad, ya que las relaciones que se establecen se ciñen a una relación hombre-cosmos y casi nunca de hombre-hombre. De ese modo, el escenario es el sitio de los dioses; desaparece entonces la ilusión de atribuirle a este escenario cualquier intento de *realidad* o aquella condición mínima para reproducir un fragmento de la vida, como ocurre en un teatro convencional. Este anti-realismo o anti-dramatismo sume al hombre moderno en busca de “sensaciones” en un tedio mortal que le hace abandonar la sala precipitadamente —como me ha tocado presenciar— o lo obliga a esforzarse por contener los bostezos que pueden irritar a su vecino o despertar su compasión.

Chejov decía que las voces que transmiten la verdad son discretas, silenciosas. El Noh da la espalda al “teatro ruidoso”, al “teatro de ademanes, gritos y efectos expresionistas”. De ahí la definición de algunos críticos occidentales de que el Noh es el anti-teatro por excelencia. En cambio, otros insisten en que se trata de un teatro aristocrático, esotérico y religioso, cuyas voces, de tan discretas, son únicamente perceptibles para los iniciados. Un teatro de iniciados para iniciados, con símbolos ocultos como en una secreta y mágica ceremonia. Mientras asistía a las funciones me preguntaba hasta qué punto esto era cierto.

Me preguntaba también si la mayoría de los “iniciados”, de los “entendidos”, no estarían equivocados cuando, en un afán de proselitismo, tratan de convencer a los incrédulos y escépticos de que en realidad el Noh es un teatro tan “accesible” como cualquier otro teatro clásico de Occidente, sea de Eurípides o de Molière.

Pero mi asidua lectura de los textos y asistencia a las representaciones me ha llevado a la convicción de que el Noh, elaborado a través de seis siglos, para bien o para mal, no es un teatro ni tan “accesible” ni mucho menos un teatro de masas o para el pueblo; en realidad, no creo que exista un arte para el pueblo, el pueblo *puede* llegar a entender el arte, lo cual es una cosa completamente diferente. El Noh, por la magia de una consumada actuación de *maestros* —de acuerdo a su acepción original— exige la concentración espiritual del espectador a fin de que lo “múltiple” se convierta en “uno”, pues como dice Zeami, “la capacidad de conmover al público depende de la concentración de todas las habilidades artísticas y de la mente del actor, ya que esta mente así dispuesta es la única que reúne en sí todas las fuerzas del espíritu”. Se comprenderá entonces que un espectáculo Noh de tres a cinco horas, no es ni remotamente para aquellos que no puedan apartar sus ojos de la única realidad en que viven, ni para los que no están dotados de imaginación suficiente como para penetrar en ese silencioso mundo más allá de la conciencia y del intelecto. No, por cierto. Para poder llegar a disfrutarlo y a entenderlo, se requiere además un conocimiento previo, o tal vez un estudio minucioso, casi académico; se necesita de un seguro dominio del japonés clásico, una lengua tan ambigua que, como dice Donald Keene, especialmente en las piezas Noh, podemos tener la impresión de estar escuchando un cuarteto de cuerdas. Hay una melodía total que podemos distinguir, pero al mismo tiempo podemos advertir que es el producto de la combinación de las líneas melódicas individuales correspondientes a cada instrumento. El Noh fue pulido y perfeccionado —al menos en teoría— por Zeami ya en el siglo xv y viene siendo transmitido de generación en generación hasta nuestros días, ininterrumpidamente, más ceremonioso, más lento, más formal, y convertido en un arte escénico cerrado y casi impenetrable; más aún, permanece inmutable ante las vicisitudes de nuestra agitada y frenética época actual.

Y sin embargo, tal vez después de un supremo esfuerzo, si uno logra franquear esa barrera que es como —usando un término Zen— “un portón sin entrada”, que se interpone entre la caja mágica del escenario y el espectador, tiene acceso a un mundo desnudo y vacío pero al mismo tiempo poblado de signos que gradualmente se hacen visibles a los ojos y oídos de la mente. Una vez vencida la resistencia de la incredulidad y transportado a una nueva (o vieja) dimensión del arte, cuán hondamente puede llegar a conmovernos, con cuánta fuerza puede atraernos, aunque en definitiva poco o nada entendamos de la peculiar dicción de ese “cuarteto de cuerdas” —bastante chocante para el oído no habituado— y las palabras arcaicas sofisticadas en extremo.

Pacientemente asistí a las funciones tanto por placer como por disciplina, y también para escapar de ese monstruo demolidor de nervios que es Tokio. Pero a pesar de los años de estudio, lectura y traducciones de los textos, debo confesar, sentía que “algo” de todo eso se me escapaba de las manos. Comprendí que había de ser maniático para sentirse cómodo en una butaca del teatro Noh. Entendí también que ningún amigo quisiera acompañarme. Por sobre todo pensé cuán difícil es en el fondo llevar a efecto ese cambio mental que predispone a “sentir” la extraña atmósfera de una “liturgia” extremadamente esotérica. No es tan sencillo como mudarse de ropa. No obstante, me sorprendió ver el inusitado auge del Noh, promovido quizá por el interés de los propios japoneses como parte del trillado *slogan* “Vuelta a la tradición” o quizá por simple snobismo intelectual. Sin duda fue una grata sorpresa para mí. Pero al mismo tiempo me preguntaba cuántos serían —aparte de los especialistas académicos— los espectadores que realmente “entendían” el Noh. Por ejemplo, un espectáculo que ya a nadie sorprende es el del público que lee los textos durante la función, lo que hace suponer que son contados los que “miran” y “oyen” a la vez. El teatro es para ver, para sentirlo, para establecer una comunicación entre el escenario y el espectador; otra cosa diferente es leer los textos, los libretos, que es entrar en el campo de la literatura o de la música. Si bien tanto la música como el canto son inherentes al teatro Noh, seguir con la vista el libreto durante la función, equivale a la lectura de una ópera mientras se está escuchando. Concentrarse en el libreto significa aprender la entonación de un

aria, pero al mismo tiempo es diseccionar el *teatro*, el espectáculo vivo. ¿O es que el Noh se ha convertido en un teatro de lectura? ¿Es una ceremonia tan sólo para recitar, o cantar con sus peculiares entonaciones los textos como quien repite sin entender mayormente un misal en latín o un sutra en sánscrito o chino antiguo? Entonces, ¿dónde está el teatro?

Los ritos tienen sus formas aunque sean invisibles, tienen sus reglas aunque estén fuera de clasificación. Y si el Noh mantiene su estructura formal y su dramaturgia y se conserva invariable a través de los siglos sin querer renovarse ni propiciar cambios, significa que también se mantienen invariables los supuestos estéticos que lo crearon y a través de ellos, sus símbolos. Pero esos supuestos y símbolos eran comprensibles para la gente de la época en que se creó y perfeccionó este teatro, hace 600 años. La historia no modificó esos supuestos, modificó la sociedad, el pueblo, las gentes, de tal manera que esos supuestos han dejado de ser familiares para el hombre de hoy. Por lo cual se hace necesario para entender el arte del Noh descifrar el lenguaje con que está escrito; de ahí, que la gente "lea" el teatro durante la función. No se trata de si es legítimo o no "leer" durante la función para apreciar el Noh, sino saber si la única manera para entender el Noh es teniendo en la mano el libreto durante la función. Caemos en el dilema de si para apreciar una obra de arte es necesario entenderla. Porque el problema está en que ninguna suma de "entendimiento intelectual" es suficiente para "apreciar" y "sentir" una obra de arte. Cuando en un momento dado asistí a la función de una pieza que no me era familiar, compré el libreto y me dispuse a "leer" y "ver" simultáneamente. Me fue imposible. Pensé que era por falta de hábito. Pero instantes después, cuando abandoné la idea de seguir el libreto y entregué mis sentidos a la obra inmediatamente comencé a "sentir" su atmósfera, aunque no entendía del todo lo que decían y cantaban. Ya nada importaba. Era un sumergirme lento pero constante y ya participaba de un ritual que momentos antes me era completamente ajeno y extraño. (En ese momento recordé un pasaje de *A la sombra de las muchachas en flor*, donde Proust dice: "...si iba a oír a la Berma en una obra nueva ya no me sería fácil juzgar de su arte y su dicción, porque ya no podría separar distintamente un texto que yo desconocía de lo que le añá-

dían las entonaciones y los ademanes, que entonces se me aparecerían como formando un solo cuerpo con la letra, mientras que las obras clásicas que me sabía de memoria se me representaban como vastos espacios reservados y ya dispuestos para que yo pudiera apreciar en plena libertad las invenciones de la Berma...”)

Si el Noh no ha propiciado los cambios, es porque cambio significa rompimiento con la tradición, y la tradición en el Noh tiene sentido de perfección. En su mundo armónico y perfecto, el Noh sin embargo reserva una trampa para los espectadores incautos. Porque allí el ideal de la perfección tiene que mostrarse imperfecto. Imperfecto en el sentido de no acabado. La imperfección es ese margen de posibilidad para que el espectador “participe”, del mismo modo que en el jardín Zen de arena y rocas, o en la pintura en blanco y negro de la dinastía Sung del Sur o de la época Muromachi, en que con la vacuidad de los grandes espacios libres de cualquier elemento superfluo el artista invita a la participación activa del espectador para dar vida a la obra de arte, siendo allí donde se logra —al decir de D. T. Suzuki— la “unidad trascendental”. Aunque no haya delimitación externa, sí existen, invisibles, una forma y una estructura interna. Quien es capaz de llegar a esa otra dimensión de lo real, es el que puede aprehender el espíritu —aún latente— del teatro Noh.

En un mundo cada vez más poblado de imágenes pero en el cual las “formas” se van perdiendo, puede que el teatro Noh sea simplemente una reliquia del pasado, “un museo”, pero no obstante podemos encontrar en él algo que aprender. De pronto sentimos al Noh muy próximo a un Brecht o a un Beckett y es dable preguntarse si no tendría que ver la tradición del Noh —aunque los japoneses no sean conscientes de ello— en el enorme éxito de Beckett en Japón.



2. PRESENCIA DEL TEATRO NOH

EL NOH, conocido como una de las formas dramáticas más austeras y ascéticas, es el único gran teatro del mundo que puede ofrecer a un auditorio contemporáneo la representación más fiel de sus producciones originales, que se remontan a la segunda mitad del siglo xiv. Se ha ganado la cálida admiración de ciertos círculos de Occidente y ha sido objeto de estudio como teoría teatral o como poesía, y no obstante para la mente de muchos, sus obras existen en forma especulativa, o más aún, para ser especuladas, porque pocos son los que lo han presenciado.

Bien sabemos que el drama es, dentro de la literatura japonesa, lo que más interesó en Occidente, y dentro del drama, el Noh el que más seriamente fue considerado, atrayendo e intrigando con su poesía y con la rigidez de su estructura dramática. Desde que Ezra Pound, fascinado, editó algunas traducciones libres a comienzos de este siglo, y William Yeats escribió no menos de 10 obras siguiendo el modelo del Noh, hasta que finalmente

Arthur Waley dio a conocer sus célebres y admirables traducciones, el estilizado drama Noh, que no sería exagerado presentar como una de las manifestaciones cumbres del teatro lírico y metafísico, ha venido siendo para los escritores occidentales campo predilecto de referencia y alusión, como fuente de obras hipotéticas para los ojos de la mente.

Yeats, al explicar por qué había adoptado la forma Noh para su serie de piezas irlandesas, dijo que era natural que se dirigiera al Asia para buscar una convención escénica, unos rostros más formalistas, un coro que no interviniera en la acción y una máscara que permitiera reemplazar la cara corriente de un actor por la bella invención de un escultor, pues aunque ésta impidiera el movimiento de las facciones, nada se perdería, ya que la emoción profunda se expresa a través del movimiento de todo el cuerpo. Podríamos agregar que su lenguaje arcaico, cuya sola pátina desanima a la modernización y presenta serias dificultades a los traductores y aun a los estudiosos avanzados, tiende, como la poesía moderna, más al símbolo que a la metáfora, a la imagen estructural antes que al embellecimiento decorativo, y es aquí donde radica su atracción como poesía, o como vehículo expresivo del poder de los símbolos. Hacemos hincapié en la distinción entre símbolo y metáfora, en cuanto el símbolo delimita o aísla una idea, mientras que la metáfora la califica, y si el primero es el medio adecuado para un contexto clásico el segundo lo es para un romántico; el símbolo pertenece a las facultades del lenguaje de lograr una forma orgánica, y la metáfora, simplemente lo que da su colorido. Aunque con frecuencia se nos hace difícil distinguir entre símbolo y metáfora en el lenguaje poético, tomando un ejemplo conocido, podríamos decir que *Hamlet* es un poema notable por sus metáforas pero tiene menos elementos en el campo del simbolismo que *La divina comedia*. Las obras Noh, en este sentido, están más próximas a la obra de Dante. Lo interesante es ver que la poesía dramática del Noh existe como un arte que combina lo auditivo con lo visual, mediante un expresivo simbolismo que se logra a través de la música y de un espectáculo rico en imágenes visuales altamente significativas, simbolismo que guarda estrecha afinidad con la pintura, la arquitectura y las artes aplicadas. Aunque generalmente el escenario es simple y la escenografía muy sinte-

tizada, el vestuario y las máscaras exhiben una sorprendente riqueza en variedad y perfección. Sin embargo la desnudez del escenario, lo escueto de la escenografía y utilería, no nos indica la carencia de nexos del Noh con las otras artes visuales, sino todo lo contrario, ya que los siglos xiv y xv, en los cuales surge repentinamente el Noh gracias al genio de Kannami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443), señalan precisamente el período de florecimiento de las artes conocidas genéricamente como Zen, cuya concepción estética se basaba en la selección y constante restricción de los elementos hasta encontrar las formas esenciales de los objetos descritos. El Noh es por consiguiente el arte de la austeridad y una forma de integración de las artes. Una vez más, si vemos la Inglaterra del siglo xvi en relación con Shakespeare, no podemos decir que sobresalía por las artes visuales; en cambio la Italia del siglo xiii —la de Dante— se destacó por la dinámica expresividad de su escultura, pintura, arquitectura y artes decorativas.

Es interesante ver por otra parte que a pesar del indudable valor literario de los textos Noh, éstos quedan totalmente condicionados y hasta subordinados a la unidad armónica de los elementos teatrales, y en este sentido, el teatro de Occidente en general, aparece como más literario que teatral, con algunas excepciones como la *commedia dell' arte*.

En el Noh los actores, debido en parte al uso de las máscaras y a la lentitud de sus movimientos, se asemejan más a estatuas, y sus mantos sacerdotales, a objetos pictóricos. Ningún conjunto de imágenes es utilizado para expresar el estado de ánimo de los caracteres, sino que es válido en relación orgánica con las fuerzas eternas del universo. Un otoño simboliza todos los otoños, y los cerezos en flor, cuyos pétalos se desprenden uno a uno con la tempestad de la primavera, se convierten en el símbolo de la fugacidad de la vida o de la muerte inexorable. Desde luego encontramos también en el simbolismo del Noh la inclusión de la noción del tiempo, que es una de las notables características de la poesía japonesa. El tratamiento del tiempo en el Noh es peculiar en el sentido de que la indicación de tiempo, tanto como la de lugar es vaga e incierta, produciéndose en casos contradicciones que serían inconcebibles en un contexto realista. Primordialmente, el Noh es el teatro que habitan los espíritus, que apare-

cen en dos estados diferentes, primero encarnado en una persona "real" para que pueda establecer una relación con el deuteragonista (*waki*) y luego en su estado verdadero —de espíritu—, y aquí se trata, en la mayoría de los casos, de guerreros muertos en batalla. Cuando estos últimos rememoran ciertos acontecimientos del pasado, éste se funde con el presente, y el presente repentinamente regresa al pasado, sin el transcurso de un tiempo teatral prudencial que indique esa transición al espectador. Esto obedece en parte a la creencia de que el alma es un ente que no muere y que se mueve libremente en el cuerpo universal del tiempo y del espacio, y de este modo, el espíritu de los muertos se convierte en una presencia que supera cualquier aspecto tangible del mundo material; así el pasado "teatral" se convierte en algo más vívido que el pasado histórico, y más real aún que el propio presente. Los espectros que surgen desde el más allá para rememorar ciertos hechos del pasado, convierten ese pasado en presente y se desvanecen —en la mayoría de los casos— tras haber obtenido la salvación budista. Debemos señalar que estos espectros son "verdaderos" en el sentido de que aparecen ante una persona viva, que es el deuteragonista. Hay excepciones, sin embargo, como el caso de Kiyotsune, ya que allí la mujer del guerrero muerto sueña que se encuentra con el espectro de su marido. (Por otra parte el deuteragonista, que vendría a ser un representante del auditorio, se retira al comienzo del "sueño", cuando la regla indica que, justamente por representar al público, debe permanecer sobre el escenario hasta el final aunque deje de participar en la trama.)

El problema del tiempo implica asimismo el problema del movimiento. Los gestos y las acciones en el Noh son pausados, casi estáticos, y esa lentitud puede desesperar a una audiencia que a menudo confunde movimiento con acción. Convertido a través de los siglos en un acto rígido y formal, el Noh puede semejar un ritual religioso solemne y majestuoso. La lentitud de movimientos en el Noh tiene relación con el concepto de la no-acción, o para decirlo de otro modo, con la noción de la pasividad externa y actividad interna —derivada del taoísmo y del budismo Zen. El moverse más no significa más acción; podría ser simplemente agitación o velocidad, y la velocidad, si bien es una obsesión de nuestra época, nada tiene que ver con el tiempo de que

estamos hablando. Un ejemplo típico de este tratamiento del tiempo lo tenemos en los llamados "viajes" que efectúan los deuteragonistas, que son generalmente monjes peregrinos o viajeros: En el costado izquierdo del escenario hay un puente o rampa (*hashigakari*) que comunica con los vestuarios; el deuteragonista se dirige por allí al escenario y declara que ha viajado de tal "monte" a la capital, y para indicarlo, da una pequeña vuelta en círculo o simplemente lo manifiesta verbalmente; por consiguiente, se ha movido con mucha rapidez de un punto al otro cubriendo una distancia considerable pero en una acción mental, no física. En cambio, cuando al aparecer el protagonista (*shite*), éste hace el mismo trayecto sobre el escenario, su manera de recorrerlo indica que no se ha movido de un solo lugar, el mismo a donde el deuteragonista acaba de llegar. Son dos movimientos escénicos similares, pero de contenidos diferentes: el ser humano "vivo" (deuteragonista) se desplaza libre y velozmente de un punto a otro y en cambio el espíritu del muerto (protagonista), obsesionado y apegado al "lugar", permanece en un solo sitio. Desde luego a esto también contribuye el uso frecuente de la toponimia, cara a la literatura japonesa, para hacer resaltar la importancia y significado de los lugares históricos.

En uno de sus célebres escritos teóricos, Zeami nos dice que para lograr un buen desempeño, el actor debe moverse 7 décimas partes de lo que su mente actúa. Significa que, aunque no debemos tomar literalmente las proporciones numéricas, queda un margen en blanco, es decir que de diez partes, tres quedan en suspenso. El actor desdobra su movimiento supongamos de 10 segundos —en sólo 7" de actividad y 3" de pasividad. Este proceso de restricción en los movimientos del Noh es una natural consecuencia de la noción budista de la no-acción que ya he mencionado. El único problema sería con qué llenar las tres partes en blanco. Zeami contesta que hay que llenarlas con la mente, o que hay que hacer actuar la mente de manera tal que ese tiempo vacío cobre vida, adquiera una especial tensión para que el espectador pueda percibir la actuación no-actuada. Aplicando este principio a toda una pieza, tomaremos conciencia de los vacíos, de los momentos estáticos que se expresan. También dice Zeami: "Los espectadores convienen a menudo en que los momentos estáticos son los más gratos. Esta es una de las fórmulas secretas

del arte del actor. La danza y el canto, los desplazamientos en el escenario y las diversas clases de mímicas, son todos ademanes, acciones del cuerpo. Los momentos estáticos se producen en los intervalos entre uno y otro de aquellos movimientos. Si examinamos las razones por las que esos intervalos estáticos producen un placer estético, las descubriremos en la fuerza espiritual subyacente en el actor, que infaliblemente mantiene despierta la atención del auditorio.”¹

Pero como bien lo señala Zeami, esa fuerza interior del actor no debe resultar evidente, porque de ser así se convertiría otra vez en algún movimiento o acción, desvirtuando su cualidad estática. Lo que Zeami hace saber es que el actor debe perder hasta su intención de mantener la concentración espiritual de esos momentos estáticos. De este modo, la capacidad de conmover al público depende de una consustancialidad de la que participan todas las fuerzas artísticas y la mente misma del actor. Un problema similar plantea al decirnos que cuando el cuerpo y los pies se mueven en sentido idéntico, la técnica de actuación resulta burda, pero que en cambio si al mover el cuerpo se restringe el movimiento de los pies el efecto no será malo. Quiere decir que allí se produce un desligamiento en los movimientos del mismo personaje, como siempre controlados por la mente del actor. Para señalar hasta qué punto se requiere la concentración espiritual y una ardua disciplina física y mental en el Noh, Zeami expone una de las técnicas más asombrosas del adiestramiento del actor. Esa técnica consiste en verse a sí mismo a distancia, es decir, verse actuar en el escenario desde el auditorio. Generalmente el actor es capaz de dominar tres lados de su cuerpo, pero no la espalda. Naturalmente, los ojos que pueden ver su propia espalda son los ojos de la mente, y el órgano visual de la mente es el espectador. Cuando el actor llega a ser al mismo tiempo su espectador —es decir, ser sujeto y objeto— es que ha logrado controlar todas las facultades con la mente. Esto equivaldría a la anulación del “yo”, o a la anulación de la “conciencia”. Mientras el actor sea consciente de que está actuando, su labor será ordinaria, si no mediocre. Tampoco caminaríamos con naturalidad si tuviéramos que pensar que después del pie derecho viene

¹ Asaji Nose, *Zeami Jūkubushū hyōshaku* (Comentarios sobre los 16 tratados de Zeami), vol. I, pp. 375 ss.

el izquierdo, y luego el derecho y así sucesivamente. No cabe duda de que el proceso de pensamiento de Zeami se asemeja al de los famosos *kōan* del budismo Zen, que dicen por ejemplo: “Un discípulo le preguntó al maestro: ‘¿Qué debo hacer cuando no tengo nada?’ ‘Tíralo’, fue la respuesta. El discípulo replicó: ‘Si no tengo nada, ¿cómo puedo arrojarlo?’ El maestro contesta: ‘Entonces, llévatelo.’”

Pero el no-pensar en nada cuando se actúa, no significa que el actor deba tener la mente completamente en blanco, sino que deberá llevar una acción “inconsciente”, aunque para ser más precisos, deberíamos utilizar el término “pre-consciente”, o su más cercano equivalente sánscrito *adanavijñāna*.

Al deducir la influencia del budismo Zen en el teatro Noh, podríamos decir aún a riesgo de falsear el significado del Zen y de la estética Zen en una forzosa simplificación, que nos referimos a esa forma del budismo que conduce al logro de la liberación del mundo fenoménico y a la adquisición de una contemplación mística de lo infinito, y la estética Zen consiste en la búsqueda de las formas esenciales que se ocultan bajo la multiplicidad de las apariencias exteriores. Así sus artistas llegan a la Nada mediante un proceso de constante reducción y síntesis. En el Noh, más que en los elementos externos (escenario, utilería, vestuario, máscara, etc.), encontramos la influencia zenista en el modo de actuación, en la mímica, la danza y los desplazamientos, y principalmente en la preparación mental de los actores. Por este medio se llega a un teatro estático, a pesar de las “acciones” que se registran cuando el principal carácter (*shite*) mima la última batalla donde encontró la muerte, o cuando expresa odio, venganza o celos.

Podríamos aquí citar las instrucciones que cierto monje dio a un hombre que deseaba estudiar el Zen, por su coincidencia con los métodos de restricción y eliminación cultivados por los artistas Noh:

“Si por ejemplo alguien se halla meditando en su habitación, lo primero que debe hacer es borrar ‘todo’ de su mente, excepto Ch’ang-an la capital de China. Luego, todas las casas menos el monasterio donde se encuentra; luego todas las celdas del monasterio menos la suya; todos los objetos menos él mismo; todas las partes del cuerpo menos la punta de la nariz. Finalmente, colgar

su nariz en el espacio como una gota de rocío, y concentrar su mente en la punta de la nariz.”²

Zeami nos quiere decir algo similar, cuando se extiende sobre lo que él llama la sustancia y la acción. El hombre ordinario está a menudo fascinado con la luz lunar pero se olvida de la luna en sí. Del mismo modo, un actor mediocre es capaz de dedicar su total atención a la “acción” y perder de vista la “sustancia” de la expresión.

La representación de la naturaleza intrínseca de las cosas ha dado origen a la idea de un algo similar a la realidad. Lo importante no es la mímica del objeto en sí, sino la correcta sugerencia de su verdadero carácter interno. De este modo, lo que debería ser es aún más importante que lo que es en realidad y esta idea trasciende el plano de las meras experiencias personales, ya que la mímica es un producto de la conciencia artística del actor. Por eso es posible y aun deseable representar bajo la forma de un ser humano el espíritu de un árbol, como en la pieza *Bashō*, o seres sobrenaturales o imaginarios. El aspecto real que la mímica pretenda representar es por lo tanto sólo apresable por medio de los ojos y oídos de la mente. Esto nos puede explicar en parte el papel que desempeñan los actores cuando representan a una mujer. Ningún teatro tradicional japonés emplea actrices, por motivos diversos; pero la idea básica está en la representación de algo similar a la realidad. Como lo que se trata de representar es la mujer y no una mujer en particular, basta con que el actor esboce alguna característica típica de la mujer, aunque no oculte su presencia masculina, pues en definitiva lo que importa no es presentar a una mujer real sino la idea de lo que debe ser una mujer, y no cabe duda de que un hombre ejercitado en el arte escénico puede expresar con toda eficacia a la mujer bajo estas condiciones, puesto que sólo necesitará señalar los rasgos femeninos, desde el punto de vista del hombre. En todo caso una mujer representando a una mujer resultaría demasiado obvio y lo inmediato atenta contra la esencia misma de este teatro.

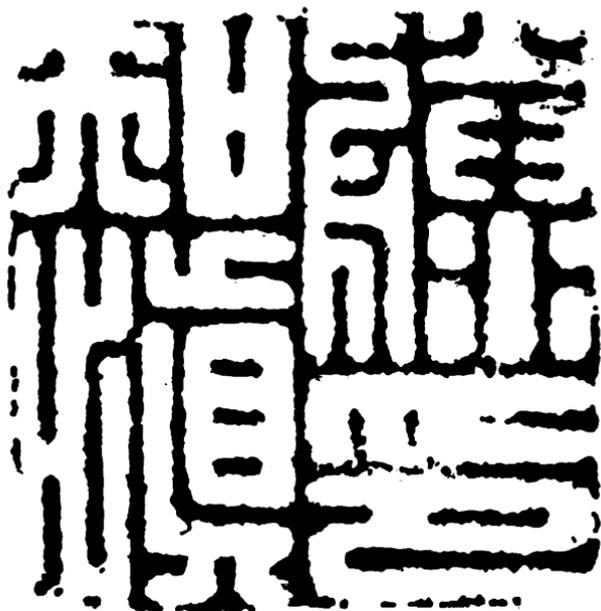
Se comprenderá, por lo poco que hemos podido mencionar, que estamos ante un teatro rígidamente estructurado, formal, poblado de símbolos ocultos, de carácter extremadamente sutil y

² Arthur Waley, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, p. 12.

aristocrático, cuya realidad no es empírica y en donde la noción del tiempo y del espacio es ilimitada. Es un mundo de dioses y de espíritus que como caracteres carecen de individualidad, siendo más bien seres "tentativos" de una realidad fugitiva. No trata de analizar los problemas concretos del hombre sino que los presenta en una visión mística, cediendo la solución de esos problemas al discernimiento del espectador. Desde luego podemos decir, como algún crítico lo señalara, que el Noh presta una gran contribución al hombre moderno por su persistente fe en el arte como terapia, es decir ofreciendo una disciplina especial para la salvación del alma; pero siendo el Noh una especie de disciplina religiosa, la propone desde luego en escala de remedio universal para los males universales de la humanidad. En la mayoría de las piezas Noh, la verdad religiosa —budista en este caso— termina poseyendo el alma, y todas las pasiones y todo el arraigo terrenal desaparece. De ahí proviene la importancia de la presencia de los espectros, y sería erróneo tratar de encontrar en el Noh los principios de una tragedia que muestra un choque de fuerzas, sentimientos y pasiones —o sea, la actividad humana a través del movimiento complejo y ambiguo del o de los caracteres— o la mano del destino destruyendo la vida del hombre. El protagonista del Noh demuestra la necesidad de escapar de este mundo. En el drama occidental, cuando Edipo es finalmente recibido por los dioses, o cuando Macduff aparece en escena con la cabeza de Macbeth, allí termina la trama. Pensemos, si Edipo volviera a Colona y contara su momento de gran horror, o si el espectro de Macbeth reconstruyera sus intrigas y crímenes y reviviera el asesinato de Duncan en una danza estilizada; la naturaleza de estas piezas se acercaría al Noh, o como dice Earle Ernst, a la esfera de la actividad teatral descrita por Maeterlinck como "la verdadera tragedia de la vida que recién comienza cuando ha pasado lo que se llama aventuras, peligros, pasiones, etc."³ Se podría decir que a menudo el Noh comienza donde el drama occidental termina. Pero como el modo de recordar o revivir ese pasado no se representa visualmente con relación a lo que queda implícito, en el Noh, todo, desde los caracteres hasta la utilería, se reduce a un contorno, a un diagrama, a la esencia de las

³ Earle Ernst, *Three Japanese Plays*, p. 13.

formas, como queriendo por otra parte recordar la noción budista de la impermanencia de las cosas. Esto hace que exija del espectador una participación mental activa, porque la realización de un espectáculo Noh —como dice Zeami— siempre estará sujeta al grado de intercomunicación entre el escenario y la audiencia.



3. EL PROTAGONISTA Y EL DEUTERAGONISTA EN EL TEATRO NOH

SEGÚN LA DEFINICIÓN de la mayoría de los críticos modernos, el teatro Noh es esencialmente el teatro del ensueño y del mundo de los muertos. En las obras más características, la acción se desarrolla durante el sueño del deuteragonista (*waki*), generalmente un monje budista en peregrinación; y el mundo de los muertos aparece inevitablemente con los protagonistas, personajes casi siempre del pasado que por una u otra razón reaparecen en este mundo terrenal encarnando a un ser real. Simplificando, podemos decir que en este teatro, las obras más ortodoxas se hallan estructuradas de la siguiente manera: primera parte, aparición del monje, el deuteragonista, que en peregrinación a la Capital se detiene en un lugar famoso por algún motivo vinculado con un hecho histórico, romántico o trágico; se encuentra allí con un aldeano o aldeana a quien interroga acerca de la historia o leyenda

vinculada con ese lugar. El aldeano (a), que es el o la protagonista, le narra ciertos pormenores que hacen sospechar al monje que esa persona está estrechamente ligada al suceso o a algunos de los personajes implicados en esa historia. En un momento dado, el protagonista desaparece, y ya en la segunda parte, aparece en el sueño del monje y le revela la verdadera historia. Cuando el monje despierta, el personaje se ha desvanecido. El sueño del monje tiene lugar al anochecer, y en muchos casos, con la presencia de la luna. Y cuando el monje despierta o cree despertar, empieza a amanecer. La noche obviamente pertenece al mundo de los muertos, pero en el Noh ese mundo oscuro y a veces tenebroso, es diáfano y claro como el día, y la luna llena, un sol casi radiante, para balancear, como dijo un crítico, "lo negativo" de la oscuridad.

Aunque hemos extremado la simplificación de la estructura del Noh, partiendo de esta base podemos referirnos al significado de este sueño del monje y a esa presencia tan persistente de los muertos, los espíritus o espectros en el teatro Noh.

Dividiendo a grandes rasgos los temas de las piezas Noh, podemos agruparlos en cinco categorías que son: de las deidades divinas, de los guerreros, de las pelucas (mujeres), de las personas lunáticas y vengativas y de los demonios. Pero también podemos clasificarlas en obras de uno o dos actos según su estructura, y en piezas dramáticas y piezas de ensueños dependiendo del asunto que exponen. Entre todas, las más frecuentes y ortodoxas son las piezas de ensueño en dos actos. Muchos críticos se inclinan a considerar que las piezas "dramáticas" representan las formas más avanzadas del Noh, y ciertamente pudieran serlo, aunque también es cierto que los Noh de ensueño son más ricos en belleza poética y simbólica, y al trascender los límites convencionales del tiempo y el espacio y de lo real y lo irreal, pueden representar un mundo de sugerencia que va más allá de las limitaciones del llamado realismo dramático.¹

Un trazado histórico de la evolución del Noh, nos muestra su origen en una forma de drama realista conocida como "música simiesca" (*sarugaku*), que está compuesta principalmente de

¹ Ver Donald Keene, *Realism and Unreality in Japanese Drama*, Drama Survey, vol. III, núm. 3, 1964.

canto y danza y basada en historias de la gente y los sucesos de la vida cotidiana del siglo XIII. La danza y el canto en este "espectáculo" eran ejecutadas por los bailarines al servicio de los templos, y se asemejaban bastante a las danzas y canciones de las piezas de fantasmas y de divinidades de esa época. Más tarde se incorporan episodios históricos, y el género evoluciona hacia una forma que hoy conocemos como las piezas de ensueño, introduciendo caracteres sobrenaturales, que invariablemente representaban al protagonista. Es legítimo deducir que este tipo de Noh se desarrolló de acuerdo a los requerimientos eclesiásticos de los grandes templos budistas, ya que la mayoría de las compañías del sarugaku, como las del dengaku (música campestre), que se habían organizado hacia fines del siglo XIII pertenecían a dichos templos. Se incorporan entonces obras con temas religiosos relativos al budismo tanto como al shintoísmo, propiciando la aparición de una legión de demonios, duendes o monstruos vinculados con ambas religiones y con las creencias populares. Así nacen las piezas de ensueño en dos actos, cuyos caracteres principales son fantasmas o espíritus de personas muertas. Estas obras llegan a dominar el repertorio del teatro Noh con la aparición del hijo y sucesor de Kan'ami, Zeami (1363-1443) que envuelve a las obras con la belleza misteriosa y elusiva asociada con el concepto un tanto indefinible del *yūgen*. En estas piezas, los fantasmas aparecen en dos estados diferentes —como ya hemos mencionado al principio—, primero encarnado en una persona "real" para que pueda establecer una relación con el deuteragonista, y luego en su estado verdadero —de espectro— que puede ser una dama de la corte, una poetisa, un guerrero muerto en batalla, o un cortesano engañado por su amante. Cuando estos últimos rememoran los acontecimientos del pasado de los que fueron protagonistas, este pasado se funde con el presente —representado, como dijimos, en el sueño del deuteragonista— y el presente repentinamente regresa al pasado, sin el transcurso de un tiempo teatral comprensible que pueda indicar esa transición al espectador. En una palabra, el protagonista (*shite*) de la primera y segunda parte es la misma persona, aunque su apariencia sea distinta. Como regla general, cuando es el fantasma de un guerrero, éste aparece ante los ojos del deuteragonista y del espectador como un anciano, y si se trata del espíritu de una mujer de la corte, aparece en

forma de una joven aldeana. La explicación de la aparición profusa de estos espectros o espíritus en el Noh no debe buscarse únicamente en el hecho de que los japoneses del medioevo eran animistas o panteístas. Es posible decir que se debe a la creencia de que el alma es un ente que no muere y que se mueve libremente en el cuerpo universal del tiempo y del espacio, de modo que el espíritu de los muertos se convierte en una presencia que supera cualquier aspecto tangible del mundo material; así el pasado teatral se convierte en algo más vívido que el pasado histórico, y desde luego más real aún que la propia actualidad.

Pero tal vez la utilización de estos elementos fantasmagóricos sea debida a su poder de transformar un género teatral en un medio capaz de comunicar la elegancia poética y de convertir al escenario en el vehículo de esa exquisita imaginación poética, sobre todo en aquellas piezas en las que el espíritu de los árboles, los pájaros y las flores son los protagonistas. Y cuando las obras, por ejemplo, contienen apariciones divinas, no es por cierto propósito del autor relatar historias religiosas sino ensalzar las escenas poéticas y elegantes a través de una danza de los dioses. Por otra parte, una de las características fundamentales de estos espectros del teatro Noh es que, a diferencia de otros teatros que conocemos, en especial de Occidente, no aparecen simplemente por motivos morales o proféticos o para incitar a la rebelión o la venganza, como tampoco son personajes secundarios a la manera de los espectros de *César*, *Hamlet* o *Macbeth*.

La tradición de los espectros en el teatro se remonta a la época griega y romana, y aun más, reconocemos su forma original en el llamado "drama inconsciente". En este "drama inconsciente" podemos ver una dosis apreciable de magia tanto homeopática como contaminante, como bien lo estudia Jane Ellen Harrison en su *Ancient Art and Ritual*. Tales espectros se caracterizan por esparcir y hacer fluir sus poderes en nuestra imaginación y nuestra moral para profetizar, de pronto, sobre aquello que no esperábamos, pero que deberíamos haber esperado y temido. Así el espectro de César hace sentir a Bruto su muerte cercana y el padre de Hamlet no sólo incita a éste a cometer un acto de venganza sino que se ofusca al ver la indecisión de su hijo.

Tales fantasmas o espectros, debemos decir, son apenas poseedores de cierta voluntad o sentimiento y carecen casi por comple-

to de carácter propio. Por otra parte, se supone que pueden ser vistos sólo por determinadas personas, y aunque se presente al espectador en el escenario, esa visibilidad del fantasma, digamos, se supone posible únicamente a través de los ojos de la persona pre-determinada. Para ilustrar este giro psicológico de la técnica teatral, citaremos el ejemplo notable de una pieza Noh llamada *Río Sumida* (*Sumida-gawa*). La historia, como en la mayoría de las obras Noh, es sumamente simple: una madre parte de la capital en busca de su hijo raptado por unos bandidos, y llega al desembarcadero del Río Sumida en las provincias del este. La madre, que previamente había perdido el juicio a causa de este desgraciado incidente, cree ver a su hijo salir de la tumba. En un libro escrito en 1430, el gran Zeami opina que desde el momento en que el niño es un espectro, no se le debería ver —es decir, no se debería representar al espectro en el escenario usando a un niño-actor—, y en cambio, Motomasa, hijo de Zeami, insiste en que si la lunática madre ve a su hijo, corresponde representar al espectro como una confirmación al público de la ilusión de esa madre. De observar al pie de la letra el punto de vista de Zeami en esta discusión sobre la técnica teatral, llegaríamos a la conclusión de que la mayoría de las obras Noh no podrían existir, ya que éstas, repetimos, representan generalmente a un fantasma. Pero entendemos que en realidad lo que Zeami quiso decir fue que el espectro del niño de *Río Sumida* difiere del de las otras obras ortodoxas y que por consiguiente el tratamiento debería ser distinto. Ahora bien, ¿en qué aspecto es diferente? Hemos dicho que el espectro en el Noh es la aparición del espíritu de una persona muerta que se presenta en el sueño del deuteragonista, o en todo caso es una ilusión de éste. Pero por otra parte, el deuteragonista es en realidad el representante del público sobre el escenario, y su misión es la de inducir al protagonista a que cuente su historia, ocurrida siglos atrás. Aunque sobre esto hablaremos más adelante, esta condición de la “función” del deuteragonista explicaría por qué éste, luego de la aparición del primer actor en el segundo acto, permanece casi inmóvil en un rincón del escenario a pesar de que haya cesado de intervenir en la acción misma, como si fuera un espectador más. Cuando se comprende este mecanismo escénico del Noh, es fácil deducir que cuando el espectro aparece ante el deuteragonista, sea en un sueño o como

una ilusión, también se encuentra ante nuestros ojos, que teóricamente son los mismos que los del deuteragonista. En cambio en el caso de *Río Sumida* sucede que la madre, enloquecida por la pérdida de su hijo, no es el deuteragonista sino el protagonista, de modo que la aparición del espectro del hijo es una ilusión de esta madre-protagonista y no la del espectador-deuteragonista. Es decir, el espectador no puede estar seguro de lo que la madre pueda o crea ver. Sin embargo, si el espectador se conmueve, simpatiza y se identifica con la desdichada madre, no existe ninguna razón para que el espectador no pueda ver al espectro del hijo muerto, y por lo tanto, como una sutil técnica de la representación escénica, se debería —como insistía Motomasa— representar al espectro con un niño-actor. No podemos decir que esta disputa se haya resuelto y de hecho, en la actualidad, hay escuelas que siguen el consejo de Zeami y otras el de Motomasa.

Otro caso en que en teoría el fantasma no es visto por el deuteragonista y por ende por el público, es el de *Kiyotsune*, obra que se representó en 1966 en México. La mujer del guerrero (*Kiyotsune*) “sueña” que se encuentra con el espectro de su marido después de haber recibido un mechón de su cabello por medio del vasallo *Awazu no Saburō*. El deuteragonista, o sea el vasallo, se retira del escenario al comienzo del sueño, cuando la convención indica que, justamente por representar al público, debe permanecer sobre el escenario hasta el final de la obra aunque ya no participe en la acción.

No obstante, estos casos constituyen excepciones, y es regla general que los espectros, tanto masculinos como femeninos, aparezcan ante los deuteragonistas a incitación de éstos, y en definitiva, aunque espectros o espíritus, son en esencia seres humanos vivos y sufren por amores, celos o venganzas y añoran el mundo de la poesía o anhelan la salvación budista final. Y es allí donde difieren de los espectros del drama occidental, en cuanto son ellos mismos los caracteres principales, los factores determinantes del drama. Hasta cuando se trata de seres sobrenaturales como duendes, demonios o monstruos —y éstos sí abundan en Japón— se hallan personificados en seres humanos; y el hecho de que estos duendes y demonios o los espectros y fantasmas se conviertan en los protagonistas de las obras, atestigua que este teatro básicamente no ha logrado convertirse en un drama en el ver-

dadero sentido de la palabra, o al menos como lo entendemos tradicionalmente en Occidente. Sabemos, por ejemplo, que en su estructura el drama requiere por lo menos de dos caracteres antagónicos, o dicho de otro modo, la personificación de dos ideas o sentimientos opuestos, y en ese sentido un espectro puede actuar como personaje secundario aconsejando, amonestando o amenazando a un personaje principal, pero siempre su función en la obra no dejará de ser marginal, ya que sería inaceptable que un ser sobrenatural y no humano, como un fantasma, cumpliera un papel de suma importancia en un teatro de seres vivientes, cosa que sucede en el Noh.

Sería éste el momento de explicar por qué llamamos al Noh un teatro sin antagonistas, y por qué la insistencia hasta este momento en diferenciar el papel y la importancia que cumplen el protagonista y el deuteragonista. Zeami, el virtual creador de este teatro del siglo xiv, dice en sus tratados que desde el momento en que el Noh se funda en la danza y el canto, los personajes principales extraídos sea de la historia, de los clásicos (*Genji monogatari* o *Heike monogatari*) o de las leyendas, deben ofrecer características que combinen y armonicen con estos dos elementos básicos (llamados *nikyoku*). Aquí nace, podemos decir, la peculiaridad del Noh, dado que, si consideramos que en el teatro occidental la trama se desarrolla alrededor del antagonismo entre dos o más caracteres y puede prescindir con naturalidad del canto y la danza, en el Noh estos elementos se consideran fundamentales para llenar los requisitos del principio estético de la "elegancia última" o "gracia latente" al que Zeami denominó *yūgen*. Y dado que el argumento y los conflictos humanos en sí tienen importancia secundaria, el tema no se desarrolla como el enfrentamiento protagonista-deuteragonista, y tampoco, debemos señalarlo, como monólogo del protagonista, como en *El teléfono* de Cocteau. El deuteragonista, como ya queda dicho, representa al auditorio y contribuye a que el protagonista haga despliegue de los diferentes aspectos de la gracia y la elegancia del *yūgen*. Exceptuando las obras primitivas (aunque casi todas modificadas por Zeami) y las posteriores al siglo xvi, de características más realistas, dramáticas y espectaculares, la estructura de una obra Noh se basa en el principio de centralización en un solo actor. Nos preguntamos entonces cómo el Noh puede ser considerado

teatro sin la existencia de antagonismo entre dos o más personajes, y concentrando su mayor atención en la danza y el canto.

El teatro Noh bien podría ser una poesía épica, ya que como dice Elliot: “fundamentalmente la poesía épica es una historia que se cuenta al espectador, mientras que el teatro es el arte escénico que se dirige visualmente al auditorio”. “Contar” en este sentido, significa que el narrador se ubica frente al público y refiere una historia en voz alta. Esto se da por ejemplo en el teatro *jōruri* que utiliza muñecos y donde el narrador aparece en un costado del escenario y cuenta la historia que aquéllos representan. Esta voz es denominada por Elliot la “segunda voz” a diferencia de la “tercera voz” que correspondería a la voz del teatro lírico. La “tercera voz” es aquella que en el momento en que el poeta va creando los personajes de la obra, no se convierte en su propia voz —subjética y explicativa— sino que es otorgada a un personaje imaginario que dialoga con otro personaje también imaginario. Esas voces adquieren vida propia, independientemente del autor, algo así como las pinturas que adquieren autonomía frente al pintor. Dicho de otra manera, el poeta no habla por los demás. En cambio en el Noh se produce una situación distinta. El protagonista en realidad no dialoga con el deuteragonista, a la vez que el coro cumple un papel de suma importancia, ya que habla por el protagonista o el deuteragonista, además de encargarse de explicar la acción en momentos en que danza el personaje central. Esto se debe a que el protagonista, el *shite*, o el “hacedor”, es el único que cuenta en la estructura del Noh, y los otros personajes, como asimismo la orquesta y el coro, sólo cumplen un papel secundario para facilitar y realzar la labor del “hacedor”; por lo tanto, el deuteragonista no es el verdadero “deuteragonista”, tal como se entiende en el teatro clásico griego, sino que es “el que está al lado”, o “el circunstante” o “el sostén”. Para entender mejor las respectivas funciones del *shite*, el *waki* (es decir, “el circunstante”), y el coro, quizá nos sea útil intentar una pequeña comparación con el teatro clásico griego, máxime que los estudiosos se han fijado, desde principios de nuestro siglo, en las similitudes entre el Noh y este teatro.

Las aparentes similitudes serían: la limitación en la cantidad de actores; la presencia del coro sobre el escenario; el empleo de

la máscara; el carácter neutral del escenario; la estilización del vestuario; la relativa simplicidad de la estructura de las obras y la inclusión de abundantes elementos poéticos, líricos, simbólicos; la brevedad relativa de los textos con relación a las piezas modernas y a la duración del espectáculo; la exclusión del idioma coloquial y de las actrices y la inclusión de una sátira o farsa en el programa.

Respecto al primer punto (la limitación de actores en escena) recordemos que el Noh se convirtió en una representación de un solo actor con acompañamiento del coro, algo similar al ditirambo, pero la diferencia radica en que mientras el coro del ditirambo bailaba, el del Noh nunca se incorpora a la acción durante toda la representación. En Grecia, el ritual heroico-mimético se transformó en el antecesor directo del drama helénico con la aparición de Arión y Tespis, con la introducción, por este último, de un actor que dialoga con el coro. Agreguemos también que Tespis innovó la máscara y esta innovación permitió al actor no sólo representar la acción narrada por el coro sino encarnar a varios personajes diferentes. Y podemos ver que esta técnica de la máscara no varió fundamentalmente a pesar de la aparición del deuteragonista y más tarde del tritagonista, en el sentido de que, aún en la época de Eurípides, esos tres actores representaban diversos personajes. Así en *Orestes* el protagonista cubría los papeles de Orestes y de un mensajero; el deuteragonista los de Electra, Menelao y otro personaje menor, y el tritagonista era Helena, Tindáreo, Pílates, Hermione y Apolo. En cambio en el Noh, únicamente el protagonista lleva máscara (el o los acompañantes del protagonista —*shite-zure*— cuando son mujeres) y raramente la cambia, a menos que el protagonista de la primera parte sea un personaje totalmente diferente al de la segunda parte. Sin embargo, esto no significa que el protagonista, en un momento dado de la obra, no desempeñe simultáneamente dos papeles diferentes sin cambiar en nada su vestuario o su máscara. El caso más conocido es el de *Tadanori*, nombre de un guerrero muerto en batalla, y que nos ilustra esta técnica de la puesta en escena del Noh, en la que el número de personajes sobre el escenario no coincide con el número de actores. El espectro del guerrero medieval *Tadanori* relata los detalles de la última batalla y del duelo final con su enemigo *Rokuyata*. Pero *Rokuyata* no aparece en escena

sino que es interpretado por el mismo actor que encarna a Tadanori. Éste relata que Rokuyata y seis o siete jinetes lo persiguen, pero mientras canta este pasaje, sus ademanes corresponden a los del perseguidor Rokuyata y no a los del perseguido, que sería su personaje. Finalmente, Tadanori como "el perseguido", es atrapado y decapitado, pero no obstante, sigue actuando como si ignorase el hecho de que un hombre decapitado obviamente no puede seguir moviéndose. Más extraño aún, vemos a Tadanori contemplar absorto la cabeza caída, su propia cabeza, aunque debemos suponer que el que contempla la cabeza es en realidad el guerrero enemigo, Rokuyata. Esto bien podría ser la doble personalidad del espectro de un guerrero muerto, o bien la doble ilusión del monje (deuteragonista) que sueña.

Volviendo al teatro griego, sabemos que al introducir Esquilo el segundo actor se dio comienzo al verdadero teatro; contando con dos caracteres antagónicos actuando sobre el escenario, se disminuía gradualmente la importancia del coro. La incorporación del tritagonista con Sófocles fue una evolución natural. Pero lo que debemos tener en cuenta es en realidad la función del coro, que Sófocles limitó al número de 15, lo que a la vez se constituyó en regla. En *Las suplicantes* de Esquilo, por ejemplo, vemos que el coro, que está formado por las 50 hijas del Rey Danao, es el componente más importante de la obra y constituye la mayor parte oral. Sófocles dio a los actores un valor individual mayor y trasladó el centro de la acción de la obra de la orquesta al escenario. Aquí es cuando el diálogo se convierte en el fundamento del drama. La evolución del coro está claramente evidenciada por la proporción de canciones corales en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides. El primero dio de $3/5$ a $1/2$ de las líneas totales al coro, Sófocles de $1/4$ a $1/7$ y Eurípides solamente de $1/4$ a $1/9$. Es decir, el coro ocupaba más de la mitad de la obra completa en Esquilo y solamente la novena parte en Eurípides. En cambio, como ya hemos dicho, el coro del Noh no evolucionó como en el drama griego; permaneció sobre el escenario y siguió teniendo la misma importancia en la obra, y aunque no participa directamente en la acción, ya hemos mencionado cómo se convierte en el sostén primordial y de qué manera "hila" la acción, los diálogos, las pausas, hasta el final de la obra.

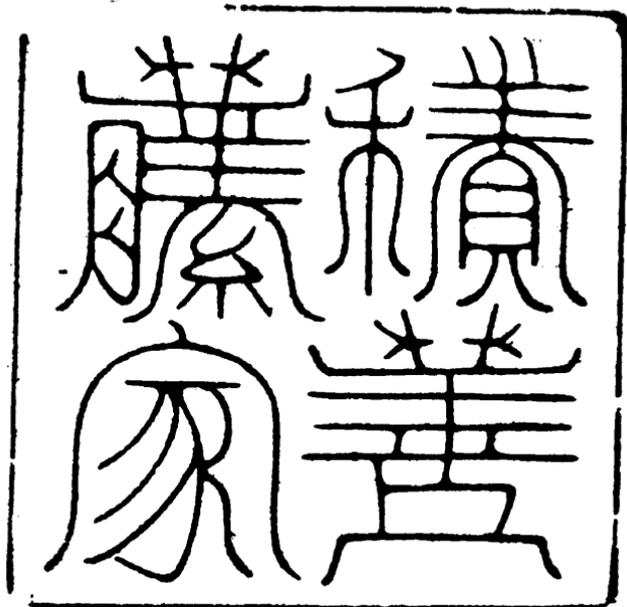
Hemos visto que el Noh crea una dualidad encarnada en un

solo personaje, o dicho de otro modo, desdobra la personalidad de un carácter para crear una tensión y con ello producir la acción. Un buen ejemplo de las obras de ensueño en dos partes se puede encontrar en *Doble Shizuka* (*Futari Shizuka*). Shizuka fue la amante del trágico héroe medieval Minamoto no Yoshit-sune muerto a los 30 años (hermano menor de Yoritomo, 1147-1199, el primer *shogun* de Japón), y en la obra es encarnada por dos actores (no se usan actrices en el Noh), uno que representa al espectro de Shizuka, que teóricamente no puede ser visto por el deuteragonista (o sea por el público), y otro a una campesina poseída por el espíritu de Shizuka, y de esta manera, la superposición de las imágenes de sueño y realidad humana alcanza un grado culminante en la técnica de su representación escénica. Quedaría por aclarar que en este caso, “doble personalidad” no contiene los matices psicológicos o psicoanalíticos habituales. Más bien sería como una referencia a la división entre la esfera de la naturaleza divina y humana, cuyas raíces se encontrarían en la relación del Noh con el llamado “juego de los dioses”. A esta naturaleza consagratoria de lo colectivo se debió el que los personajes del Noh no pudieran definir claramente su carácter y que los autores se limitaran en muchos casos a describir *situaciones* que les permitieran expresar en forma superpuesta el significado de la poesía. La definición de Claudel de que el “Noh es aquello en lo cual alguien está por llegar” es correcta siempre y cuando establezcamos que ese “alguien” no sea una persona en particular, sino alguien que representa una *situación*.

El Noh en definitiva, es terreno de dioses y espíritus, que como caracteres carecen de individualidad, y más bien existen como seres tentativos de una realidad efímera, fugitiva. Es como si los autores, condicionados por un sentimiento de carácter colectivo de la época, hubieran tipificado un determinado número de personajes para incluirlos en sus repertorios cambiando el nombre, la máscara y los asuntos, pero que en el fondo no dejan vislumbrar una distancia que separa, por ejemplo, a Hamlet de Otelo. En cierto modo es como estar viendo la representación de *Genji monogatari*, que en el *emaki* la tipificación de los personajes llega al límite máximo, por cuanto es difícil distinguir al príncipe Genji de Yūgiri, o a la princesa Ukifune de Kumoi-nokari. Nos damos cuenta que el Noh no trata de analizar los pro-

blemas concretos del hombre sino que los presenta en una visión un tanto mística, cediendo la solución de los problemas al discernimiento del espectador. En la mayoría de estas piezas, la verdad religiosa —budista— termina poseyendo el alma, y en la mayoría de los casos, todas las pasiones y apegos terrenales —causa directa del retorno de los muertos a este mundo— desaparecen.

La rememoración del pasado es una de las claves del Noh; pero como el modo de rememorar ese pasado no se presenta visualmente con relación a lo que queda implícito, en el Noh todo queda expresado en un contorno, un diagrama, en la esencia de las formas (como su decorado y utilería), como otra formulación de la idea budista de la impermanencia de las cosas. En no pocos casos, después de ver un espectáculo Noh y haberse sumergido en el mundo de los muertos, acude a nuestra mente la duda del poeta: “¿Soñaba que era una mariposa, o soy una mariposa que está soñando?”



4. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE YUYA

Estudios sobre la estructura de una pieza Noh

INTRODUCCIÓN

DE UN CÁLCULO aproximado de más de 2 000 piezas, unas 250 forman parte actualmente del repertorio de las principales escuelas del teatro Noh (Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō y Kita); estas piezas están clasificadas en cinco grupos que son, aparte de la pieza *Okina* (anciano): 1) *kami mono* (piezas de dioses) o *waki mono* (piezas del deuteragonista), cuyo héroe es un dios o una diosa; 2) *shura mono* (piezas de *asura*, o de batallas), cuyo protagonista es un famoso guerrero medieval muerto (de ahí la denominación *asura*, palabra que designa a los espíritus de los guerreros muertos en batalla); 3) *kazura mono* (piezas de peluca femeni-

na), de carácter esencialmente lírico, que tienen casi siempre como protagonista a una mujer; 4) *yobanme mono* (piezas del cuarto grupo, o misceláneas), que incluye variados tipos, con importantes subdivisiones como *kyōjo mono* (piezas de mujeres enloquecidas) o *genzai mono* [piezas actuales o de personas vivientes; esta denominación peculiar proviene del hecho de que generalmente los *shite* (protagonistas) de las obras Noh son fantasmas, espíritus de personas muertas o seres sobrenaturales] y 5) *kiri mono* (piezas últimas o finales), piezas de carácter auspicioso que básicamente tienen como protagonistas a seres sobrenaturales, pero no dioses sino monstruos, demonios o duendes.

Por otra parte, en la elaboración de un programa Noh se aplica la teoría del *jo* (introducción), *ha* (exposición) y *kyū* (finale), una teoría del tempo teatral que si bien no fue invención pura de Zeami Motoyiko (1363-1443), el virtual creador del teatro Noh, ya que tiene como antecedente la danza teatral Bugaku del siglo VIII, fue quien realizó no solamente su elaboración estética sino que la aplicó extensamente tanto en la programación como en la composición estructural de una obra y sus partes. De acuerdo a este principio dramático, un programa Noh, suponiendo que se compone de cinco piezas —actualmente como norma general se representan dos piezas Noh y un interludio cómico *Kyōgen*—, éstas deberían seguir el siguiente orden, descontando a la pieza *Okina*, que precede toda representación del Noh:

1. Piezas de dioses		<i>jo</i>	1
2. Pieza de guerreros	<i>ha no jo</i> (<i>ha primero</i>)		
3. Pieza de pelucas femeninas	<i>ha no ha</i> (<i>ha segundo</i>)	<i>ha</i>	3
4. Pieza del cuarto grupo	<i>ha no kyū</i> (<i>ha tercero</i>)		
5. Pieza última		<i>kyū</i>	1

O sea la proporción, como queda indicado, es de un *jo*, tres *ha* y un *kyū*, y este principio *jo-ha-kyū* afecta también a la actuación, a la danza, música y puesta en escena. Si un director opta por cambiar el orden o reducir el número de piezas, debe tener presente este principio; por ejemplo, si ubica en primer término una pieza “última” a cambio de una pieza de “dioses”, la dirección y producción de la misma debe seguir el tempo del *jo* y no del *kyū*. Esta estricta observancia de la teoría del *jo-ha-kyū* bien pue-

de restar vivencia e inventiva y esquematizar al Noh, pero es preciso puntualizar que otorga unidad artística al programa —compuesto de varias obras— y pone de manifiesto el concepto estético del *yūgen*, el ideal de la elegancia y refinamiento.

ESTRUCTURA BÁSICA DE UNA OBRA NOH

Convencionalmente, una pieza Noh se compone de cinco partes (*dan*) y sigue el mismo patrón aplicado a una programación.

1. *Jo* – Introducción.

Este es el primer *dan*, donde aparece el *waki* (deuteragonista) acompañado de la música introductoria *shidai*, y que explica quién es y cuál es el motivo de su presencia o viaje, etc., preparando de esta manera la aparición del *shite* (protagonista).

2. *Ha* primero (*Ha no jo*) – Primera parte de la exposición.

Aparece el *shite*, canta su primera canción (*issei*) —a veces recita directamente el *michiyuki* (canción de viaje)— y va al encuentro del *waki*; aquí comienza la parte principal de la obra.

3. *Ha* segundo (*Ha no ha*) – Segunda parte de la exposición.

Se establece el diálogo (*mondō*) entre el *shite* y el *waki*, que se efectúa en tono recitativo, y que el coro se encarga de complementar. Dependiendo del tipo de obra o del argumento, en algunos casos, al finalizar este *dan*, el *shite* se retira momentáneamente, pero la forma ortodoxa es que lo haga en el próximo *dan*.

4. *Ha* tercero (*Ha no kyū*) – Tercera parte de la exposición.

Con este *dan* concluye el primer acto de la obra. Contiene dos secciones básicas, el *kuri* (la parte musical muy significativa porque es la nota más alta de la composición), donde la tensión emocional básica del asunto es revelada; luego viene el *kuse*, que es la danza considerada como el centro de la obra, mediante la cual el *shite* expone plenamente el espíritu del personaje central. Este *dan* finaliza con una sección llamada *rongi*, que es una especie de debate entre el *shite* y el *waki* en

forma de recitado o de canto. Frecuentemente el coro termina el acto con una canción llamada *nakairi* (interludio), término que también se usa para indicar que el *shite* se retira momentáneamente de la escena, equivalente al fin del primer acto, para cambiar de vestuario y máscara, y reaparecer en el próximo *dan* revelando su verdadera identidad. En la mayoría de los casos esa identidad es la de un muerto, y la aparición se produce en realidad porque el *waki* “lo está soñando”. Al *shite* de esta primera parte se lo denomina “anterior”, y al de la segunda, *shite* “posterior”. Aunque el *shite* “anterior” y “posterior” son por lo general la misma persona, hay un marcado contraste en la naturaleza de ambos: una bella joven puede reaparecer como una serpiente, o un muchacho como el espíritu de un feroz guerrero. En este entreacto (*nakairi*), a veces se ejecuta un corto *Kyōgen* (una forma de farsa) que comenta en lenguaje coloquial lo que ha sucedido en el primer acto y usualmente, aunque se trata de una farsa, tiene poco de cómico.

5. *Kyū* – Finale.

La transición entre el entreacto y la reaparición del *shite* es cubierta por una sección denominada *machiutai* (canción de espera), y luego se ejecuta el *issei* (primera canción) seguido de un *mondō* (diálogo) —es decir, se repite el patrón del primer acto—, y es cuando el *shite* revela su verdadera personalidad, con la ayuda del coro. La acción culmina con una danza (*mai*) que es la atracción principal de la obra; luego, se suele recitar un poema *waka* (género poético de 31 sílabas), y la obra termina con un comentario a cargo del coro llamado *kiri* (final).

YUYA Y LA ESTRUCTURA DE LAS PIEZAS DE PELUCAS FEMENINAS

Si bien dijimos que las obras Noh se dividen en cinco grupos, muchas veces esta clasificación es esotérica e inconsistente, ya que existen por ejemplo obras del tercer grupo —de pelucas femeninas— donde un hombre y no una mujer es el personaje principal. Los críticos modernos suelen por esta razón, dividir a las piezas Noh en dos tipos: aquellas en que la acción transcurre en este mundo y las que incluyen la aparición de un espíritu o ser

sobrenatural (llamadas obras de ensueño), que por otra parte son las más frecuentes, por lo que podemos decir que el Noh es un teatro del mundo de los muertos. Generalmente estas piezas del segundo grupo están divididas en dos partes o actos, mientras que las piezas “actuales” suelen ser de un solo acto: de ahí también la denominación moderna de *fukushiki Noh* (Noh de forma doble) y *tanshiki Noh* (Noh de forma simple).

Yuya es una de las pocas excepciones, pues perteneciendo al grupo de las piezas de pelucas femeninas, el *shite* es una joven mujer “viva”, y por lo tanto consta de un solo acto. De acuerdo a las teorías de Zeami, las obras de este tercer grupo de “mujeres” son las que expresan con más elocuencia el concepto del *yūgen*, la elegancia y la gracia latente, que es por cierto el estado ideal que toda obra Noh debe alcanzar. Zeami dice en *Kakyō* (*El espejo de las flores*), libro teórico escrito en 1424:

El *yūgen* es la pauta del logro supremo en todas las artes y los conocimientos. Especialmente en el arte del Noh, la manifestación del *yūgen* es de primordial importancia... bien se podría decir que la esencia del *yūgen* yace en el verdadero estado de la belleza y la delicadeza. En cuanto a la apariencia personal, el *yūgen* reside en la calma y la elegancia.*

En la mayoría de las obras ortodoxas de este tercer grupo de piezas femeninas, la protagonista aparece primeramente encarnando a una campesina de baja condición que se encuentra con un sacerdote (*waki*); no obstante su aparente condición social, el *shite* debe actuar de manera que refleje la dignidad propia de una dama de alcurnia, identidad que revelará en la segunda parte de la obra, pudiendo resultar emperatriz, princesa o dama de la corte, aunque también a veces aparezcan bailarinas de no muy alto rango social, como también viejas, ninfas celestiales y espíritus de flores y árboles. En el caso de *Yuya*, el *shite* es la concubina de un señor feudal, que vive un conflicto psicológico y cuyos sentimientos oscilan entre el deber hacia su señor, Munemori, y la ansiedad ante el temor de la muerte inminente de su anciana madre.

La peculiaridad de *Yuya*, estructuralmente hablando —dentro

* Ver más adelante “Cómo alcanzar el estado del *Yūgen*”.

del grupo de las piezas de pelucas femeninas— no termina en el hecho de que se desarrolle más dramáticamente en un solo acto y con un *shite* “vivo”, sino que hace uso de la elegante danza *chū no mai* que realza la lírica calidad descriptiva del sentimiento humano. Y el uso de esta danza, que también se utiliza en otros tipos de piezas, es lo que la separa del resto de las piezas del tercer grupo, que en su mayoría ejecutan la danza *jo no mai* (lit., “danza introductoria”), una danza serena y elegante. Así, es posible también clasificar las piezas de “pelucas” de acuerdo a la danza que se utiliza. Las dos más importantes son las ya mencionadas, que a la vez se subdividen de acuerdo a los instrumentos musicales que se emplean, que en total son cuatro, esto es, la flauta (*fue*), tamboril grande (*ō-tsuzumi*), tamboril pequeño (*ko-tsuzumi*) y el tambor (*taiko*). Si se prescinde del tambor, la danza lleva el epíteto de *daishō*, denominación que proviene de las abreviaciones de grande (*dai*) y pequeño (*shō*) —en referencia a los tamboriles—, y si se lo incluye, simplemente *taiko* (tambor). De este modo, la subdivisión de las danzas *jo no mai* y *chū no mai*, es la siguiente:

Jo no mai

Daishō jo no mai

Incluye 22 obras, entre ellas *Izutsu, Bashō* (*El espíritu del plátano*), *No no miya* (*La princesa del Palacio Provisional*), *Futari Shizuka* (*Doble Shizuka*), *Sekidera Komachi* (*Komachi en el Templo Sekidera*), etc.

Taiko jo no mai

Incluye 7 obras, entre ellas *Hagoromo* (*El manto celestial*), *Obasute*, etc.

Chū no mai

Daishō chū no mai

Incluye 5 obras, entre ellas *Yuya, Matsukaze* (*La brisa de los pinos*), etc.

Taiko chū no mai

Incluye 2 obras: *Yoshino tennin* (*El ángel celestial de Yoshino*) y *Hatsu yuki* (*La primera caída de nieve*).

- | | |
|--|---|
| 3. <i>Ha segundo (Ha no ha)</i> – Segunda parte de la exposición
Introducción de la carroza y viaje: <i>issei, sashi, rongi</i> | Cuadro Séptimo |
| 4. <i>Ha tercero (Ha no kyū)</i> – Tercera parte de la exposición
<i>Mondō, kuri, sashi</i> | Cuadro Octavo
Cuadro Noveno
Cuadro Décimo |
| <i>Kuse</i> | Cuadro Decimo-primero |
| <i>Chū no mai</i> | Cuadro Decimo-segundo |
| 5. <i>Kyū</i> – Finale
<i>Tanzaku, iroe</i> | Cuadro Decimo-tercero |
| <i>Waka</i> y canción final del coro | Cuadro Decimo-cuarto |

La puesta en escena de *Yuya* es particularmente interesante por la sucesión de escenas atractivas, que más que indicadas visualmente se hallan sugeridas, como el viaje en la carroza, la visita al Templo Kiyomizu, etc., y revelan por un lado, el concepto multi-espacial escénico, y por el otro, el uso de la toponimia, cara a la literatura de este país en mucho mayor grado que en la de Occidente. Los japoneses sienten una especial atracción por saber en qué lugar está sucediendo la acción, no sólo en el sentido histórico sino más que nada emocional, aunque eso no signifique que sea necesario, en el caso del teatro, reproducir literal y realísticamente el lugar en cuestión. En *Yuya*, tenemos la escena del viaje en la carroza durante el cual se ofrece a la audiencia una visión panorámica, casi se diría cinematográfica, de los lugares que transita, con ciertas palabras claves, datos implícitos que tal vez, por esa misma imprecisión, cobran un sabor y una profundidad mayor.

Como lo permite deducir el análisis de la estructura de una obra Noh, es bastante obvio que los elementos teatrales se hallan dispuestos de manera tal que sirven para realzar la importancia del *shite*, y que el teatro Noh tiende, dramáticamente, a confor-

mar un arte escénico de dos caracteres: el *shite* y el *waki*. Pero difícilmente podríamos seguir la definición común del teatro occidental llamando al *shite* "protagonista" y al *waki* "antagonista", ya que casi no existen conflictos entre ellos, y los llamados *mondō* (diálogos) sirven únicamente como guía para establecer una situación determinada del *shite* sin que planteen la "relación" entre éste y el deuteragonista: es decir que, como dice Earle Ernst, éstos no llegan a ser "caracteres", personajes tridimensionales, complejos, como los que habitan el teatro occidental; probablemente los caracteres alegóricos de las piezas posmedievales francesas o de las obras moralistas inglesas serían las figuras más aproximadas a las del Noh, aunque aun así, en las primeras los caracteres son más vitales y humanos que esos "seres tentativos" y "fantasmales" del Noh. De esta manera la concepción teatral del Noh no sólo es remota sino casi antitética a la del drama occidental. Pero podemos considerar que es necesario que el arte dramático tienda en general a la selectividad y a la eliminación de lo no-esencial. En el caso del Noh, la influencia del budismo Zen eliminó considerablemente los elementos explícitos a que tuvieran relación con una realidad literal. En el Noh hay una visión fugitiva, apenas sugerida de la realidad, poco o nada se dice o se representa visualmente en relación con lo que queda implícito. El despojado y sintético escenario Noh es una prueba de ello; así también la noción multi-espacial que se aplica para el desplazamiento escénico; la lentitud de movimientos casi rituales demuestra la paradoja de la acción de la no-acción, de la pasividad externa y actividad interna, tan cara a los taoístas chinos y a los zenistas, y es asimismo otra demostración de que cuando más estruendosos, activos y realistas son los cantos, movimientos o elementos escenográficos más se aleja el teatro de su esencia, limitando y restringiendo sus posibilidades dramáticas. En este sentido el Noh es el teatro del silencio, y el que nos hace recordar una máxima de los pintores chinos: "En la limitación se revela el maestro."

LA UTILERÍA

La utilería tiene correspondencia con este principio. Pocas veces, creemos, en la historia del teatro se ha dado que las indicaciones

escénicas sean tan sintéticas y que la utilería semeje tan remotamente a los objetos que se intenta representar. Todas las cosas se reducen a un contorno, a un diagrama, a la esencia de la forma, como queriendo indicar la noción budista de la insustancialidad e impermanencia de la realidad en que vivimos. En última instancia, el Noh es el teatro de los muertos, de los fantasmas, la ficción que demuestra la ficción de un mundo ficticio. Es interesante, en este sentido, ver que de las dos clases de utilería del Noh, la más importante se denomine *tsukurimono*, esto es, "cosas ficticias". Aún en los llamados *kodôgu* (utilería menor), que son generalmente cosas reales, como un abanico, un rosario, espejo, *tanzaku* (como aparecê en *Yuya*) o parasol, etc., éstas no son tan reales como uno lo podría suponer, ya que el mismo abanico, cerrado, semiabierto o abierto, puede representar cualquier objeto sugerido por su forma o por su manipulación: así, el abanico se convierte en una espada, una bandeja, una linterna, pero también en una idea o en una acción, tales como la caída de las flores, la lluvia o la nieve; en *Yuya*, encontramos que el *shite* usa el abanico como si fuera un botellón de licor, una bandeja o un pincel.

De las "cosas ficticias", la carroza simbólica juega un papel de suma importancia en la obra *Yuya*; sirve para agudizar la imaginación de la audiencia haciéndola "ver" la sucesión panorámica de diversas escenas como el Monte del Este, los Puentes de la Tercera y Cuarta Avenida, la muchedumbre alegremente ataviada que se dirige a contemplar las flores, etc., es decir, sugiere o ayuda a sugerir la jovialidad de un espléndido día de primavera en contraste directo con la desesperación y melancolía de *Yuya*, que al mismo tiempo está indicado visualmente por el hecho de que únicamente ella se encuentra dentro de la carroza "ficticia", cuando en realidad el "argumento" indica que está viajando junto con Munemori. Esta arbitraria disposición escénica acentúa la idea de "encierro", de "opresión", de "aislamiento", que es la condición (sometimiento a su amo, Munemori) y el estado psicológico (preocupación por la salud de su madre) en que se encuentra *Yuya*. Por otra parte, el simple retiro de la carroza del escenario cuando *Yuya* está rezando a la diosa Kannon, transforma instantáneamente el espacio exterior del templo en el interior del mismo, sin que *Yuya* tenga necesidad de recorrer la distancia física

suficiente para indicar que bajó de la carroza, caminó por el *kachi-ji* (camino para peatones), se internó en el templo y se prostró ante la imagen budista. Se logra así, con elementos mínimos, el despliegue de máxima efectividad.

Es menester agregar que el refinamiento y la perfección alcanzados en la utilería del Noh es el resultado de siglos de constante depuración, hasta el punto que cada una de las escuelas ha llegado a diseñar sus formas propias con medidas precisas como lo podemos comprobar en los manuales que nos han legado.

LA MÁSCARA

El Noh es esencialmente un teatro enmascarado, pero únicamente el *shite* es el que la utiliza, y a veces el acompañante del *shite*, cuando éste representa a una mujer, como en el caso presente. Habíamos dicho que la clasificación de las obras del tercer grupo de las pelucas femeninas se efectúa según el tipo de danza, pero también es posible dividir las de acuerdo a la edad de las protagonistas, y dentro de esa edad, por el tipo de máscara. En *Yuya* se emplea la de “mujer joven” que lleva varias denominaciones que difieren levemente entre sí, como *ko-omote*, *magojirō* o *waka-onna* —la escuela *Hōshō* utiliza la llamada *zō-onna*, que correspondería a la de una mujer semi-celestial. Las otras máscaras para este grupo, son la de “mujer anciana” y la de “mujer madura”.

CÓMO ALCANZAR EL ESTADO DEL YŪGEN

El espejo de las flores (*Kakyō*)

El *yūgen* es la pauta del logro supremo en todas las artes y todos los conocimientos. Especialmente en el arte del Noh la manifestación del *yūgen* es de primordial importancia. En general el despliegue del *yūgen* en el Noh es perceptible al ojo humano, provocando la admiración del espectador, pero son y han sido contados los actores que puedan vanagloriarse de poseerlo. Esto es explicable porque los mismos actores ignoran su verdadero significado.

¿En qué parte, entonces se puede hallar realmente ese estado del *yūgen*? Si comenzamos estudiando las distintas clases de

gente por su apariencia y su posición social: ¿no se diría que los cortesanos, de comportamiento distinguido y cuya apariencia se destaca por encima de la de otros muchos hombres, han llegado a la etapa del *yūgen*? De ser así, bien se podrá decir que la esencia del *yūgen* yace en el verdadero estado de la belleza y la delicadeza. En cuanto a la apariciencia personal, el *yūgen* reside en la alma y en la elegancia. De la misma manera, el *yūgen* del lenguaje radica en la gracia, en un dominio total del lenguaje cotidiano de la nobleza y de la clase alta, de manera tal que hasta la expresión más casual está revestida de gracia. En cuanto al canto, puede tener el *yūgen* cuando la melodía fluye llena de belleza y suena suave y sensitiva. En la danza, si la disciplina ha sido plenamente dominada y el movimiento del cuerpo es bello y su porte sereno como para deleitar a los espectadores, se puede decir que tiene *yūgen*. En la actuación habrá *yūgen* cuando los "Tres papeles" son interpretados de una manera bella y armoniosa. Y si en esta actuación el papel exige un arrebatado de cólera o la representación de un demonio, las acciones pueden teñirse de cierta fuerza y violencia a condición de que el actor no pierda de vista la belleza del efecto y tenga presente el justo equilibrio entre sus acciones físicas y mentales y entre los movimientos de su cuerpo y de sus pies, de modo que su apariencia trasunte tanta belleza que merezca ser llamada el "*yūgen* de un demonio".

Se deberán tener en cuenta todos estos aspectos del *yūgen* para incorporarlos a la mente y hacerlos parte del cuerpo del actor, para que, sea cual fuere el papel que éste represente, no esté nunca ausente el *yūgen*. Por ejemplo el personaje puede ser de conocida prosapia o de extracción plebeya, hombre o mujer, monje, campesino rústico, un mendigo o un desterrado, pero el actor debe imaginárselos a todos igualmente coronados con una guirnalda de flores. Aunque su posición social varíe de uno a otro, el simple hecho de que todos por igual puedan apreciar la belleza de las flores, hace que todos ellos sean flores. Esta bella flor, en el Noh es la apariciencia exterior. Y lo que hace bella la presentación del cuerpo del actor es el espíritu. Es a través de este espíritu que los principios mencionados pueden ser aprehendidos en su totalidad: y así, para otorgar el *yūgen* al parlamento se debe aprender la poesía, para proveer de *yūgen* a su porte se deben estudiar las elegantes vestimentas, y aunque la caracterización

varíe, se debe comprender que la habilidad para dotar de belleza a su actuación es la semilla del *yūgen*.

No obstante, con mucha frecuencia sucede que un actor crea que una vez dominada la técnica de representar los diversos papeles que está caracterizando, ha alcanzado el máximo estado de maestría, olvide apariencias y por consiguiente sea incapaz de entrar en el reino del *yūgen*. De este modo no podrá obtener el máximo de ese ideal. Al mismo tiempo, si no obtiene ese máximo estado ideal nunca llegará a merecer el título de gran maestro. Es por esto que hay pocos maestros célebres. Todo actor debe considerar el *yūgen* como el principio cardinal de su arte y dedicar todos sus esfuerzos a estudiar y acendrar esta comprensión.

‘El máximo estado ideal o la excelencia última de lo que hemos hablado, son la belleza formal y la belleza de maneras. Es por eso que el actor debe prestar una extremada atención a su apariencia. Por ello, en última instancia, si examinamos atentamente los principios del *yūgen*, vemos que cuando la forma (aparición) es bella, desde la danza y el canto hasta cualquier tipo de caracterización, puede hablarse en rigor de un máximo logro artístico. Así como cuando la forma es pobre, la actuación será mediocre. Todo actor debe entender que se obtiene el *yūgen* cuando todas las diferentes formas de expresión visual y las diferentes formas de expresión auditiva han alcanzado la cima de su belleza. Sólo cuando ha logrado encarnar estos principios y convertirse mediante su inventiva en su maestro, puede decirse que ha accedido al reino del *yūgen*. Si no ha sido capaz de asimilarlo y encarnarlo, por mucho que aspire a alcanzarlo jamás lo conseguirá.

ÍNDICE

Prólogo	9
---------	---

I. PANORAMA DE LA LITERATURA JAPONESA MODERNA

1. Antecedentes: El mundo flotante de la novela japonesa del siglo xvii	13
2. El mundo literario y la posición social del escritor japonés	39
3. Los comienzos: Desde 1870 hasta el primer decenio del siglo xx	55
4. La época de crisis: Desde 1910 hasta el comienzo de la guerra del Pacífico	71
5. <i>El sol que declina</i> : Algunos aspectos de la literatura de posguerra	85
6. Abe Kōbō y la nueva literatura	103

II. EL TEATRO NOH

1. Reflexiones sobre el teatro Noh	115
2. Presencia del teatro Noh	121
3. El protagonista y el deuteragonista en el teatro Noh	131
4. Algunas consideraciones sobre Yuya: Estudios sobre la estructura de una pieza Noh	143

Se terminó la impresión el 11 de junio de 1968 en los talleres de Gráfica Panamericana, S. de R. L., Parroquia 911, México 12, D. F. En la composición se emplearon tipos Electra de 10:11, 9:10 y 8:9 puntos. Se tiraron 2 000 ejemplares. El forro fue impreso en Lito Arte, Ferrocarril de Cuernavaca 683, México 17, D. F. Cuidaron la edición *Raquel Rabiela y Jas Reuter.*

EL COLEGIO
DE
MÉXICO

CENTRO DE
ESTUDIOS
ORIENTALES

En preparación:

Donald Keene (Universidad de Columbia)

LA LITERATURA JAPONESA ENTRE
ORIENTE Y OCCIDENTE



A. L. Basham (Universidad Nacional de Australia)

INDIA: RELIGIÓN Y FILOSOFÍA

Kazuya Sakai nació en Buenos Aires. A los nueve años se trasladó al Japón, donde cursó todos sus estudios. En 1965 fue invitado por El Colegio de México a participar en el Programa de Estudios Orientales, y aquí ha permanecido como profesor de tiempo completo.

Difusor de la cultura oriental en América Latina, creador de la colección Aśoka y de la revista *Bunka*, miembro fundador del Instituto Argentino-Japonés de Cultura, Kazuya Sakai es también un notable pintor y estudioso de la pintura y el arte en general. Sus traducciones de Akutagawa, Mishima, Dazai y de obras clásicas del teatro Noh y de Akinari han permitido que el público de lengua española se asome a los valores de la literatura japonesa.

La presente colección de ensayos, que se refieren a temas muy diversos, está dirigida al público latinoamericano y trata de ponerlo en contacto con una de las literaturas asiáticas más ricas e interesantes, no por su exotismo, sino porque representa un complejo fenómeno de asimilación Oriente-Occidente. La exposición ágil, salpicada de comentarios personales y comparaciones esclarecedoras de personajes y actitudes, hace su lectura amena. La descripción del contenido de algunas obras y el análisis de la evolución de algunos autores permiten apreciar la naturaleza de esta literatura.

