

Donald Keene

LA LITERATURA JAPONESA ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE



395.609
K26l

EL COLEGIO DE MEXICO

**LA LITERATURA JAPONESA ENTRE
ORIENTE Y OCCIDENTE**

ENSAYOS 2

CENTRO DE ESTUDIOS ORIENTALES

Donald Keene

**LA LITERATURA JAPONESA
ENTRE
ORIENTE Y OCCIDENTE**



EL COLEGIO DE MEXICO

Primera edición, 1969

Derechos reservados conforme a la ley
© 1969, EL COLEGIO DE MÉXICO
Guanajuato 125, México 7, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	ix
1. EL TRIÁNGULO DE HIPÓLITO EN ORIENTE Y OCCIDENTE	1
2. EL RENACIMIENTO LITERARIO JAPONÉS DEL SIGLO XVII	19
3. LA SENSIBILIDAD FEMENINA EN LA LITERATURA JAPONESA DEL SIGLO X	36
4. "ENSAYOS NACIDOS DEL OCIO". UNA INTERPRETACIÓN	54
5. REALISMO E IRREALIDAD EN EL DRAMA JAPONÉS	64
6. LA POESÍA JAPONESA MODERNA	88
7. DOS ASPECTOS DE LA NOVELA JAPONESA MODERNA	119
I. La obra de Tanizaki Junichiro	119
II. El arte de Dazai Osamu	135

Prólogo

CUANDO EN 1953 concebí un plan para una antología de la literatura japonesa, decidí pedir la opinión de un editor inglés. Después de largas deliberaciones me informó que estaba interesado en publicar el libro, siempre y cuando éste cubriera todos los períodos de la literatura japonesa en no más de doscientas páginas. Esto, desde luego, era absurdo. ¿Podemos acaso imaginar una antología que abarcara toda la literatura inglesa en doscientas páginas? Pero la actitud suya era típica en la mayoría de los editores de aquella época. Ante mi protesta de que no podía preparar una antología aceptable si se me limitaba con tales restricciones, me respondió que él sabía más que yo acerca de “lo que el mercado podía absorber”.

Sorprende cuánto han variado desde entonces las condiciones. Constantemente aparecen traducciones, en lenguas europeas, de obras japonesas tanto clásicas como modernas, y al parecer se ha desvanecido la resistencia de los editores. La noticia de que el premio Nobel de literatura había sido otorgado a Yasunari Kawabata, quizá haya sorprendido a algunos que piensan todavía en la literatura como actividad exclusiva de algunos países de Europa y de Norteamérica. Sin embargo, en vez de la perplejidad o indiferencia con que antes se acogía la nueva de que un desconocido escritor escandinavo había obtenido el premio, en esta ocasión ha habido una súbita alza en la venta de las traducciones; esto indica que el público quiere comprobar por sí mismo el grado de interés que tiene para él la literatura japonesa, y demuestra (al mismo tiempo) la aceptación que ésta ha logrado en los últimos quince años.

Antes de 1953, Arthur Waley era el único traductor destacado que tenía la literatura japonesa; entre sus publicaciones se encuentran *The Tale of Genji* (Los cuentos de Genji) y otras grandes obras vertidas al inglés con maestría. Sin embargo, la venta de sus libros era asombrosamente baja. *The Nō Plays of Japan*, que se publicó por primera vez en 1921, tuvo un tiraje de sólo 1 500

ejemplares, y no se hizo necesaria una segunda edición hasta 1950. *The Pillow Book of Sei Shōnagon* (El libro de la almohada, de Sei Shōnagon), otro triunfo de la habilidad de Waley como traductor, tuvo una edición inglesa de sólo 1 500 ejemplares, 1 040 de los cuales se destinaron a los Estados Unidos. Los números indican cuan escaso era el interés por los escritores japoneses, aun cuando se tratara de los grandes clásicos. Prácticamente no se habían traducido novelas modernas y quizá eso haya sido lo mejor: aparte de los trabajos de Waley, las traducciones del japonés padecían de un academismo deprimente, o eran versiones torpes hechas por personas que, aunque conocían el japonés, no satisfacían las exigencias estilísticas de las lenguas europeas. Hoy, apenas si es necesario consultar las traducciones anteriores a 1953, excepto las de Waley y otros pocos.

El creciente interés por la literatura japonesa tiene como causa inmediata la guerra del Pacífico (1914-1945). El ejército de Estados Unidos, viéndose de repente ante la necesidad de leer los documentos capturados e interrogar a los prisioneros, a toda prisa hizo que aprendieran japonés miles de jóvenes. Cuando se inició el programa, se predijo sin reservas que el estudio del japonés enloquecería a cualquier occidental. Verdad es que algunos de los del grupo se volvieron algo extraños, pero la mayoría sobrevivió y adquirió asombrosa habilidad en una lengua considerada como la más difícil del mundo. Sin embargo, la mayoría de aquellos miles que estudiaron japonés en el ejército, no se interesaban básicamente en el Japón; su único deseo era llegar a ser intérpretes de pulcros uniformes antes que soldados rasos cubiertos de barro. Una vez terminada la guerra, se reintegraron ansiosos a sus ocupaciones normales. Unos pocos, ya porque en ese momento se sentían incapaces de hacer otra cosa, ya por interés genuino, continuaron sus estudios de japonés y hoy constituyen el núcleo de especialistas en Japón no sólo de Estados Unidos, sino de Inglaterra y Canadá.

Yo fui uno de aquellos que estudiaron japonés durante la guerra. Cuando terminó el conflicto y decidí continuar la carrera de literatura japonesa, nada indicaba que alguna vez pudiera ga-

narme la vida con mi profesión. En 1947, el único trabajo disponible era como maestro de "historia de todas las civilizaciones" en un pequeño *college*. No me consideré capaz de acometer tamaña empresa. Por fortuna, en el momento en que más necesitado de dinero estaba, conseguí una beca para estudiar en Inglaterra y allí empecé a enseñar japonés. A pesar de las muchas desilusiones sufridas, jamás lamenté realmente mi decisión primera. La atracción fundamental que tenía para mí la literatura japonesa era el placer de descubrir. Cuando empecé mis estudios superiores, tenía amigos que preparaban sus tesis en literatura inglesa y se quejaban de que casi todos los temas estaban agotados. Por el contrario, yo me sentía como en medio de una selva virgen, cada libro japonés que llegaba a mis manos quizá no había sido leído nunca en toda la historia de Occidente. En un principio, la mayor parte de lo que leía me resultaba totalmente extraño, aunque en ocasiones vislumbraba sorprendentes conexiones entre la literatura japonesa y la occidental (el tipo de conexión a que me refiero en uno de los ensayos de este libro, "El triángulo de Hipólito"). Pero el placer mayor no era tanto descubrir los eslabones que unían a la literatura japonesa con la de otras regiones, cuanto aprender a valorar lo que era único en ella. Durante mucho tiempo se recurrió al lugar común de considerar que toda la civilización japonesa no era sino una imitación, primero de China y más tarde de Occidente; pero mientras más leía, más me daba cuenta de hasta qué punto había sido diferente la contribución que Japón había hecho al mundo, y sentía como si mi misión fuera convencer a los otros de lo que había llegado a comprender.

Conocer la literatura japonesa me ha enseñado también a conocer la nuestra. El carácter femenino de las letras japonesas, por ejemplo (otro de los temas que trato en este libro), constituye en sí mismo un fenómeno interesante, y sirve para comprender, por contraste, cuán masculina es la mayor parte de la producción literaria europea. Lo que he llamado cualidad "bidimensional" de la literatura japonesa del siglo xvii puede revelarnos, por contraste, la naturaleza "tridimensional" característica de la literatura

européa de la misma época. Sin duda, comparar dos literaturas que no tienen relación puede llevarnos por caminos equivocados, pero a veces puede iluminar aspectos de ambas que de otra manera sería imposible comprender. Octavio Paz escribió acerca del Noh: "...los autores japoneses viven en la atmósfera cerrada de una corte y su tradición intelectual es la teología budista y la estricta poesía de China y Japón. Me parece que el teatro Noh ofrece mayores semejanzas con el español; no es arbitrario comparar las piezas de Kanami y Seami a los 'autos sacramentales' de Calderón, Tirso o Mira de Mescua." Sin duda, este tipo de crítica señala hacia un futuro en el que la literatura del mundo sea un patrimonio natural de la humanidad.

Este libro se originó en dos conferencias ofrecidas en El Colegio de México en el verano de 1967. Contiene también artículos aparecidos en los Estados Unidos, y ensayos sobre la obra novelesca de Tanizaki y Dazai que originalmente escribí para que fueran publicados en japonés. Los ensayos abarcan un período de mil años, pero creo que mi interés permanente por lo que hay de único en la literatura japonesa, y lo que ésta significa para nosotros, les ha dado unidad. Graciela de la Lama fue la primera en sugerirme que publicara esta serie de ensayos en un libro, y le agradezco tanto su amabilidad como su invitación a dar las conferencias. Dedico este libro a Sumi y Kazuya Sakai, los dos amigos que hicieron tan agradable mi estadía en México.

D. K.

Marzo de 1969.



1. EL TRIÁNGULO DE HIPÓLITO EN ORIENTE Y OCCIDENTE *

Lo QUE HE DADO EN LLAMAR el Triángulo de Hipólito es, por supuesto, la relación que presenta Eurípides en *Hipólito*: un rey, su hijo y la joven segunda esposa del rey, que tienta infructuosamente a su hijastro. Muchas variantes de este tema se conocen en Europa y Asia, y existen asombrosas conexiones entre las diferentes tradiciones; por ejemplo, entre las versiones griegas y las del Cercano Oriente, entre las historias indias que se encuentran en el canon budista y el teatro japonés que se escribió 1500 años después, o entre las mismas historias indias y las leyendas populares de Europa medieval. Volveré más tarde sobre estas conexiones. El objeto principal de este estudio no será tanto rastrear los vínculos que unen las diferentes tradiciones, como mostrar de qué

* Fue publicado por primera vez en el suplemento del *Yearbook of Comparative and General Literature*.

manera los elementos de la leyenda se han desarrollado y han adquirido significados diferentes en algunas de las versiones.

Por lo que sabemos, la versión más antigua que se conserva sobre la madrastra adúltera es la que se encuentra en *Hipólito*, aunque historias similares de mujeres (no madrastras) que se insinúan sin éxito a los jóvenes, podemos encontrarlas en la antigua literatura egipcia,¹ en Homero (la historia de Antea y Belerofonte) y en el relato bíblico de la mujer de Putifar y José. Hay, sin duda, gran diferencia entre una tragedia completa sobre el tema, y la media página que se le dedica en Homero o en la Biblia. Eurípides tuvo que esconder aquel desnudo "Acuéstate conmigo" de la mujer de Putifar detrás de las más grandes sutilezas de expresión. Los personajes secundarios, la nodriza que encubre a Fedra, por ejemplo, tuvieron que ser inventados o añadidos de otras fuentes. Una curiosa consecuencia es que, aunque el triángulo en *Hipólito* constituye lo fundamental de la acción, el tema del incesto, tal como fue considerado, tiende a oscurecerse a causa del conflicto que provocan los poderes en pugna de las diosas Afrodita y Artemisa. *Hipólito* parece rehuir a Fedra, no tanto porque sea su madrastra, como por ser él devoto de Diana, y despreciar los deseos carnales. Así, al rechazarla, su actitud difiere fundamentalmente de la de José, que se niega a traicionar a su amo.

En su arrogancia, *Hipólito* reniega de *todas* las mujeres: "Os odio mujeres, os odio una y mil veces y nunca habrá odio suficiente... Algunos dicen que hablo de esto eternamente, sí, pero también es eterna la maldad de la mujer. ¡Que alguien les enseñe a ser castas, o dejadme pisotearlas para siempre!"² Lejos de ser la caricatura del deseo que encontramos en relatos posteriores del triángulo de *Hipólito*, Fedra es una mujer impulsada por un amor irresistible (inspirado por una diosa) a acciones que ella misma condena. La nodriza es una causa importante de la tragedia, pero seguramente, aun sin ella, la tragedia se hubiera producido. La

¹ Ver *The Tale of the Two Brothers* [Historia de los dos hermanos] en Bernard Lewis, *Land of Enchanters*, pp. 55-66. La esposa del hermano mayor hace insinuaciones al más joven: "Ven, pasemos una hora acostados. Será bueno para ti, luego te haré hermosos trajes." El muchacho rehúsa diciendo: "Eres para mí como una madre... ¿Qué crimen es éste del que me hablas?" La mujer lo denuncia entonces a su esposo.

² Traducción inglesa por David Greene en Dudley Fitts, *Greek Plays in Modern Translation*, pp. 268-269.

simpatía que sentimos por Fedra, a pesar de su crimen, es tal vez el signo más claro del valor literario de la obra; como veremos, solamente las obras que tratan con simpatía a la madrastra pueden elevarse por encima del nivel meramente anecdótico.

Pero las destempladas explosiones de Hipólito en contra de las mujeres, no deben sugerirnos que el público griego lo habría considerado más admirable si se hubiese rendido a Fedra o hubiese encontrado un justo medio entre acostarse o no con su madrastra. La reacción normal se da probablemente en el dolorido grito de la nodriza: "Ésta es mi muerte. Mujeres, esto es más de lo que se puede aguantar. No soportaré la vida después de esto. Maldita sea la luz del día... De alguna manera me libraré de la vida. Moriré en alguna parte."³ El incesto, aunque escondido en la narración, influye en la historia más de lo que estarían dispuestos a admitir algunos especialistas, quienes clasifican todos los temas de esta naturaleza como "la mujer de Putifar".⁴ El triángulo de Hipólito recibe su sombría dignidad del violento rechazo que provoca el incesto en Hipólito y en el público. No debe haber ninguna posibilidad de que se unan los amantes; como en toda verdadera tragedia, es algo inevitable.

La historia del triángulo tuvo numerosos añadidos según fue transmitiéndose en el mundo griego. En algunas versiones, quizá también en la obra perdida de Eurípides sobre el mismo tema, Fedra tienta a Hipólito con la sucesión al trono.⁵ A veces Hipólito tiene novia o esposa, para que su rechazo sea más convincente.⁶ En algunos relatos, Asclepio une el destrozado cuerpo de Hipólito. Cada uno de estos elementos se encuentra en las variantes que conocemos desde Francia hasta el Japón. La historia se transmitió en Occidente a través de la novela y del teatro (especialmente en las obras de Séneca y Racine). La novela griega contiene a menudo ecos del tema.⁷ En la *Historia Etiópica* de

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ Ver, por ejemplo, Maurice Bloomfield, "Joseph and Potiphar in Hindu Fiction" en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, LIV, 1923.

⁵ Ver Moses Hadas, *Hellenistic Culture*, p. 152. Referencia detallada a la obra perdida de Eurípides en Louis Méridier, *Eurípide*, II, 13-17.

⁶ Hadas, *op. cit.*, p. 155.

⁷ Cf. Hadas, *Three Greek Romances*, pp. 121-122 y 143.

Heliodoro, la perversa madrastra, después de revelar su pasión, llama "joven Hipólito" a su hijastro.⁸ El relato se introduce también en las *Antigüedades* de Josefo, y en varias obras hebreas del siglo III antes de Cristo y aún más tarde, con el propósito de mejorar la historia de la mujer de Putifar. Moses Hadas comenta: "Quizá fue la castidad de Hipólito, producto de su religión, lo que lo hizo particularmente atractivo a los ojos de judíos y cristianos."⁹

No obstante, a pesar de las motivaciones religiosas del Hipólito original, las versiones occidentales posteriores no tienen este carácter. Por el contrario, las historias orientales son a menudo parábolas que intentan demostrar la maldad de las mujeres, o si no la virtud en la conducta moral del hijastro.¹⁰ La versión india más antigua del triángulo es quizá la que se encuentra en el *Mahāpaduma Jātaka*.¹¹ "Hipólito" es el príncipe Paduma, hijo del rey Brahmadata de Benares. Después de la muerte de su mujer, el rey vuelve a casarse. La nueva reina se enamora a primera vista del hermoso y joven príncipe. Antes de despedirse de su madrastra, el muchacho le pregunta: "¿En qué puedo servirte, madre?" "¿Me llamas madre? —Pregunta ella tomando su mano—. Acuéstate en mi cama". "¿Por qué?" —Pregunta el príncipe. "Hasta que venga el rey, disfrutemos ambos de las delicias del amor". "Madre, mi madre eres y tu esposo vive. Jamás se ha oído tal cosa, que una mujer, una matrona, violara la ley moral por el deseo de la carne. ¿Cómo podría yo cometer semejante acto de corrupción contigo?" La reina desdeñada decide inmediatamente destruir a Paduma y dice a su esposo que el joven pretendió violarla. El rey le cree y ordena la ejecución del príncipe, pero éste es salvado por el Rey de los Dragones y su padre conoce la verdad. Toman entonces a la reina por los pies y la arrojan a un abismo cabeza abajo.

El contraste entre la obra de Eurípides y este crudo relato es abrumador, a pesar de las coincidencias en el tema. La moral

⁸ Traducción inglesa por Sir Walter Lamb, p. 10.

⁹ Hadas, *Hellenistic Culture*, p. 155.

¹⁰ La obra didáctica japonesa *Hōmotsushū* (*Dainihou Bukkyō Zensho*, IV), reduce la historia a un comentario de cuatro frases sobre un pasaje en un *sutra* que ataca los engaños de las mujeres; el monje chino Seng Hui catalogó la historia de Kunāla como ejemplo de *śilaparamita*, la conducta moral virtuosa que se espera de un *bodhisattva*.

¹¹ Bloomfield, *op. cit.*, pp. 146-147.

es edificante, pero escaso su valor artístico. Es mejor la versión india de la leyenda del príncipe Kunāla, hijo del famoso rey Aśoka. Kunāla nace con ojos tan bellos que todos quedan deslumbrados, y se le da el nombre de un pájaro cuyos ojos poseen el mismo brillo. Su madre muere siendo él muy joven y el rey Aśoka toma otra esposa, Tishyarakshita. “Una vez —dice la historia—, la esposa principal de Aśoka vio solo a Kunāla. La cautivó la belleza de sus ojos, y lo abrazó diciendo: ‘Cuando contemplo tu rostro encantador, tu cuerpo hermoso y tus maravillosos ojos, mi cuerpo arde como la broza en un bosque incendiado’. Kunāla se tapa los oídos consternado y dice: ‘no pronuncies esas palabras culpables ante tu hijo, porque tú eres para mí como una madre. Renuncia a ese amor culpable, porque te llevará al infierno.’”¹² La reina amenaza a Kunāla, pero éste prefiere la muerte al deshonor.

Estalla en esta época una revuelta en la ciudad de Taxila y el rey Aśoka, sintiendo que Kunāla estará mejor fuera del país, lo envía a suprimir los disturbios. Poco después de la partida de Kunāla, Aśoka es presa de una terrible enfermedad, que sólo la reina consigue curar. En pago del tratamiento la mujer le pide poderes absolutos por una semana. Aprovechándose del poder que se le concede, envía una orden con el sello real, para que la gente de Taxila le arranque los ojos a Kunāla. Éste acepta serenamente la cruel condena diciendo que ha ganado, a cambio de sus ojos carnales, los ojos incorruptibles de la sabiduría. Kunāla abandona Taxila y su mujer lo acompaña en su peregrinaje. Cierta vez, el rey Aśoka oye su *vina*; reconoce la música de su hijo y lo manda buscar. Se descubre la culpabilidad de la malvada reina, y Aśoka, ignorando los ruegos de Kunāla, que le pide clemencia, ordena que la reina sea quemada viva.

En toda la historia el énfasis está puesto sobre el hombre virtuoso que resiste la tentación y, en consecuencia, la madrastra está pintada como un monstruo sin un solo rasgo que la redima. El tono budista se pone de manifiesto al revelar que Kunāla ha perdido los ojos porque en una existencia anterior le quitó los ojos a una gacela. Kunāla es la encarnación de la misericordia

¹² Traducido del *Divya Avadāna* por E. Burnouf en *Introduction a l'Histoire du Bouddhisme Indien*, I, 405.

budista. Cuando sabe que fue la reina quien ordenó que le sacaran los ojos, y no el rey, exclama: “¡Ojalá! disfrute largo tiempo de felicidad, vida y salud, porque me ha favorecido de tal manera!” Es creencia budista que la desgracia es un medio de salvación, que el arrepentimiento de un crimen puede salvar tanto al asesino como al asesinado, pero en este caso, no hay ninguna promesa de salvación para la madrastra. La fiel esposa de Kunāla, característica de las versiones indias del cuento, aparecerá más tarde en traducciones japonesas. En algunas versiones encontramos una nodriza alcahueta, equivalente de la cómplice de Fedra, y prototipo de algunos relatos japoneses.¹³

En 1865, el orientalista alemán Benfey pensaba que la historia de Kunāla era la fuente más remota de la obra conocida en el Cercano Oriente como *Libro de Sindibād*, y en Occidente como *Los siete sabios de Roma*, quizá la más popular de las obras medievales.¹⁴ Las versiones orientales (siríaca, persa, griega, árabe, española, etc.) podemos fecharlas por lo menos en el siglo x; las occidentales (latina, francesa, inglesa, etc.) en el siglo xii, a más tardar.¹⁵ La mayoría de los eruditos está de acuerdo en considerar que la obra en conjunto es de origen indio, aunque no se ha descubierto ninguna fuente única para los diversos relatos sobre la maldad de las mujeres, que forman el grueso del volumen. El esquema de la historia, tanto en la tradición oriental como en la occidental, cuenta de un joven príncipe a quien su madrastra, la nueva emperatriz, pretende seducir; salvo en este aspecto, ambas tradiciones difieren mucho. En la occidental, a diferencia de las otras versiones que vamos a considerar, la madrastra no se siente físicamente atraída por el muchacho, sino que a sangre fría le tiende un lazo para luego darle muerte.¹⁶

¹³ Bloomfield, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴ Th. Benfey, “Beiträge zur Geschichte der Verbreitung der indischen Sammlungen von Fabeln und Erzählungen; ursprüngliche Grundlage der “Sieben Weisen Meister” en *Orient und Occident*, III, pp. 177 ss.

¹⁵ La clasificación de los relatos en orientales y occidentales no es unánime. Ver J. E. Keller, *The Book of the Wilds of Women*, pp. 4-5.

¹⁶ Ver Jean Misrahi, *Le Roman des Sept Sages*, p. 25. En la versión en francés antiguo, la reina propone al joven dar muerte a su anciano padre. La versión inglesa, algo posterior (en Killis Campbell, *The Seven Sages of Rome*) cuenta la determinación que toma la reina de deshacerse del príncipe Florentín y salvar así a sus hijos de la ignominia de ser bastardos. En la tra-

The Emperice thought ever on gile;
 She toke the child that was so hende,
 And unto chamber gan thai wende;
 And doun sho set him on hir bed;
 And Florentine was ful adred.
 She said: "Thou et of mekil prise,
 Hende and curtays, war and wise;
 And sen thi fader has wedden me,
 Gude reson es that I luf the;
 And so I do, the soth to say,
 And tharfore, paramore, I the pray
 That thou me kys and luf me,
 And, sir, thi soiet sal I be.
 Unto the, sir, so God me rede
 Have I keped my maydenhede." ¹⁷

La emperatriz echa sus brazos al cuello del niño, pero él la rechaza y no se digna hablarle. Inmediatamente ella desordena sus ropas y cabellos y grita furiosa: "¡Auxilio!" Acusa al muchacho de querer violarla y el emperador le cree, pero al final se arrepiente y confiesa que ha acusado falsamente al príncipe, "That mi sons sold be na bastardes, Bot have thi landes and be grete lardes".¹⁸ En medio del regocijo general, el rey ordena que la emperatriz sea quemada viva.

La historia del triángulo tiene ciertas semejanzas con la leyenda de Kunâla, e incluso en algunas versiones el padre del príncipe

dición oriental (ver Keller, *op. cit.*, p. 20), la reina se siente físicamente atraída por el joven y sugiere que maten al débil y anciano rey.

¹⁷ Campbell, *op. cit.*, p. 17. Una traducción aproximada al español sería: La emperatriz en traición maquinaba; / llegóse una tarde al gentil Florentín / y lo conducía a su camarín; / lo llevó a su lecho, en él lo acostó, / y el tierno mancebo mostraba temor. / Dijo la señora: "Pues eres hermoso, / amable y cortés, prudente y juicioso, / y ya que tu padre conmigo ha casado, / el que yo te ame está justificado; / amor que te tengo ahora no niego, / por ese motivo, amado, te ruego / que beses mi boca por darme placer, / y así, señor mío, tu esclava he de ser; / Dios me ha aconsejado, y es su voluntad, / que te conservara mi virginidad."

El pasaje correspondiente en la versión en francés antiguo (Misrahi, *op. cit.*, p. 25) es notablemente menos pedestre.

¹⁸ "Para que mis hijos bastardos no sean, / más grandes señores, y tierras posean." Campbell, *op. cit.*, p. 143.

es identificado como el rey Alcos de la India; sin embargo, la conexión no es de ninguna manera obvia.¹⁹ Las grandes diferencias entre las versiones orientales y occidentales que se han conservado de la misma historia, nos muestran cuán fácilmente pueden alterar un relato las circunstancias regionales y lingüísticas.

Cualesquiera que hayan sido sus posibles migraciones hacia el Oeste, es seguro que la historia de Kunāla fue transmitida a China antes del siglo III d. c. Poseemos la traducción de Seng Hui (m. 280 d. c.) en su colección *Liu-du Ji-king* (*Colección de Sutas sobre las seis Pāramitās*). En la traducción adquiere características completamente chinas. Kunāla se transforma en Fa-hui; ni siquiera se nombra al padre, aunque la historia original era parte de la leyenda, más extensa, de Aśoka. Se describe al príncipe de manera típicamente china, como modelo de piedad filial cuya bondad hace la dicha de todos: "Se ajustaba en todos sus actos a los ritos y nunca dejó de obedecer las reglas de la conveniencia".²⁰

En esta versión china, la concubina favorita del rey pretende seducir al príncipe, quien se resiste en forma violenta. Al salir éste apresuradamente, da una palmada a su consejero en la cabeza y grita: "¡Vámonos!" El gesto hace caer la gorra del hombre al suelo, dejando al descubierto su calvicie, lo que provoca la risa de las mujeres del harén. El consejero se siente humillado, y su afecto por el príncipe se transforma instantáneamente en odio. La concubina acusa de seductor a Fa-hui ante el rey, y aunque éste no está muy dispuesto a creerle, decide finalmente enviar al príncipe a gobernar un territorio que se encuentra a 8 000 li de su reino. Antes de que el príncipe parta, le da una serie de consejos confucianos dignos de Polonio, y le previene que no crea en ninguna orden a menos que lleve la marca de sus reales dientes incisivos. Una vez instalado en su nuevo puesto, el príncipe se convierte rápidamente en un gobernante modelo. La provincia prospera, y la gente de territorios distantes acude a raudales a su reino.

Pero la concubina no aplaca su cólera. Falsifica la escritura del rey en una carta donde ordena al príncipe arrancarse los ojos

¹⁹ Domenico Comparetti, *Researches respecting The Book of Sindibād*, p. 10. Este nombre ha sido interpretado como "Kūrush".

²⁰ He seguido la traducción de Edouard Chavannes en *Cinq Cents Contes et Apologues*, I, 106-111.

y entregarlos a un mensajero. Al ver las marcas de los dientes (que la concubina ha conseguido mientras el rey dormía), el príncipe obedece la orden. El calvo consejero cumple feliz la tarea de entregar los ojos a la concubina, quien los cuelga frente a su cama, injuriando a Fa-hui con desprecio: “¿Estás satisfecho ahora, sin tus ojos, de haberme desdeñado?”

El príncipe ciego se gana la vida tocando el laúd, y cuando su música atrae por fin la atención del rey, se produce la reconciliación. Se descubre entonces la verdad, y el rey ordena que el consejero y la concubina sean arrestados, azotados con ramas espinosas, sumergidos en aceite hirviendo y finalmente enterrados vivos.

Otras traducciones chinas son más fieles al original sánscrito;²¹ pero en la versión que aparece en *Xi Yu Ji* (*Notas de viaje a Occidente*) del célebre peregrino chino Xuan Zang, al final Kunāla recupera la vista. Un sabio arhat, decidido a ayudar a devolver la vista al príncipe, ordena a la gente que venga a escuchar un sermón, provisto cada uno de un vaso para recoger sus lágrimas. “Se recogieron las lágrimas en los vasos y luego, concluido su sermón, las juntó todas en una vasija de oro... Al terminar su discurso lavó los ojos de Kunāla con el agua, y ¡oh maravilla! Este recuperó la vista.”²² Presumiblemente, esta adición a la leyenda original es de origen indio, pero otros añadidos que los traductores chinos han hecho a los textos sánscritos reflejan las preferencias literarias nacionales.

La versión japonesa más antigua que se conserva de la leyenda de Kunāla se encuentra en la antología *Konjaku Monogatari* (*Cuentos de antaño*) del siglo xi.²³ El relato sigue fielmente al de Xuan Zang, incluso en la milagrosa recuperación de la vista del

²¹ Ver *E-yu-wang Jing* (*Aikuō-kyō*) en *Taishō Daizōkyō*, IV, Nº 2043, para una versión cercana a la traducida por Burnouf. *E-yu-wang Chuan* (*Aikuū-den*) (traducida por J. Przyluski en *La Légende de l'Empereur Açoka*) contiene un breve relato de la misma historia (*Taishō Daizōkyō*, Nº 2042, pp. 108-110). *E-yu-wang Xi Huai-mu Ying-yuan Jing* (*Aikuō Soku Emoku Innenkyō*) (*Taishō Daizōkyō*, Nº 2045) es una versión terriblemente hinchada de la leyenda; las adiciones consisten sobre todo en trilladas moralejas chinas.

²² Traducción inglesa de Samuel Beal, *Buddhist Records of the Western World*, I, 139-143.

²³ Edición *Nihon Koten Bungaku Taikei*, I, 273-76.

príncipe. Durante siglos siguieron escribiéndose variantes con base en la historia que aparece en *Konjaku Monogatari*.²⁴

Hay dos versiones japonesas autóctonas de relaciones madrastra-hijastro, anteriores a la importación de la leyenda de Kunāla, pero ciertos pormenores completamente diferentes muestran que no pueden ser consideradas como ejemplos del triángulo de Hipólito. La primera de ellas se encuentra en *Genji Monogatari* (*Los cuentos de Genji*) y trata de los amores entre el príncipe Genji y su madrastra Fujitsubo, uno de los pasajes más célebres de la literatura japonesa. A diferencia de Hipólito, Genji ama desesperadamente a su madrastra, y aunque los amantes, cuando nace su hijo, se sienten profundamente culpables, la causa no es el temor al incesto, sino la vergüenza de haber traicionado la confianza del emperador. Fujitsubo entra luego en un convento. El exilio de Genji en Suma y Akashi, se considera penitencia suficiente para absolverlo de su crimen.²⁵

Otro de estos primeros ejemplos de triángulo con la madrastra se encuentra en el capítulo "Tadakoso" del libro *Utsubo Monogatari*. Es muy difícil fijar la fecha de esta obra, pero el capítulo "Tadakoso" probablemente sea un fragmento agregado en el siglo XI o XII.²⁶ En él aparece Chikage, un viudo de más de treinta años con un hijo de catorce, a quien persigue una viuda rica casi veinte años mayor que él. Chikage no tiene interés en la señora, pero ésta lo llena de regalos, y le reprocha por no responder a sus atenciones. Como caballero que es, Chikage pasa algunos días en su casa, y huye aliviado, decidido a no volver. Pero los días que permaneció en casa de la viuda, de acuerdo con las costumbres matrimoniales de la época, lo han convertido en su esposo. Chikage no visita a su nueva esposa ni siquiera en la Fiesta de los Iris; pero su hijo Tadakoso viene ese día a cortejar a una joven que vive en las cercanías. La madrastra lo ve y decide que, si su padre no la visita, el hijo será un sustituto aceptable, y envía al joven un poema de amor. No es difícil imaginar la confusión

²⁴ Por ejemplo, *Sankoku Denki* en *Dainihon Bukkyō Zensho*, VII.

²⁵ Ver Ikeda Yasaburō, *Bungaku to Minzokugaku*, pp. 80-81. Takeda Munetoshi (en *Genji Monogatari no Kenkyū*, p. 34) sostiene que el autor no da muestras de desaprobación de las relaciones de Genji con Fujitsubo, y duda de que alguien se haya escandalizado por ellas.

²⁶ Ikeda, *op. cit.*, p. 62.

del muchacho; pero como no desea ofenderla rechaza sus insinuaciones con un poema delicadamente expresado. De todas maneras, la madrastra se considera insultada, y trama destruir al joven. Roba un valioso *obi* de Chikage y paga a un jugador para que lo ofrezca en venta pública. Chikage lo ve, y pregunta al jugador dónde consiguió el *obi*. Siguiendo las instrucciones de la madrastra, el jugador le dice que se lo dio Tadakoso. Chikage se resiste a creer la acusación, pero la mujer continúa con sus intrigas, y por fin Tadakoso, cansado de las artimañas de su madrastra, se convierte en monje. Más tarde se descubren los malvados enredos de la mujer y al ser abandonada se vuelve mendiga.²⁷

El relato de Tadakoso también tiene una semejanza general con el triángulo de Hipólito, aunque en esencia es una historia diferente. La relación con la madrastra es cuando mucho casual. Tadakoso no acepta sus insinuaciones porque la dama es cuarenta años mayor que él, no porque tema el incesto. Chikage, a diferencia del padre de Hipólito, es indiferente al honor de su esposa o a la amenaza de incesto. En realidad, el peculiar sistema matrimonial del período Heian tendía a empañar los sentimientos que pudiera provocar el incesto. En *Takamura Monogatari*, por ejemplo, se nos cuentan sin asomo de horror los amores de un famoso erudito con su media hermana.

El triángulo de Hipólito sólo llegará a tener importancia en Japón más adelante, una vez establecido el sistema familiar y después que la literatura de influencia budista hubiese suplantado en gran medida a la sofisticada literatura cortesana. En Japón, pues, el triángulo de Hipólito puede considerarse en definitiva más como un elemento de origen extranjero que autóctono.

En la historia de Kunāla, tal como se encuentra en *Konjaku Monogatari* o bien en alguna otra obra hoy perdida, se ha rastreado la fuente de dos corrientes de leyendas japonesas: los relatos ligados a Shuntokumarū y los vinculados con Aigonowaka, ambos jóvenes con destinos desdichados.²⁸ El relato más antiguo que se conoce de Shuntokumarū se encuentra en la obra de teatro Noh llamada *Yoroboshi* (*El niño ciego*), escrita a principios del siglo xv por Motomasa. Shuntokumarū aparece como un ciego que pide limosna en las puertas del templo Tennōji. Se cuen-

²⁷ Edición *Nihon Koten Bungaku Taikei*, I, 125-155.

²⁸ Ver Kuroki Kanzō, *Chikamatsu Igo*, p. 160.

ta que fue expulsado de su casa por calumnias de una persona, y que más tarde quedó ciego. La obra termina cuando el padre reconoce al muchacho y se lo lleva de vuelta a casa.²⁹ Las escasas conexiones con la leyenda de Kunāla son muy débiles. Es verdad que en una obra Noh posterior sobre el mismo tema, *Tennōji Monogurui*, se dice que la madrastra del joven lo difamó, pero nada indica, en ninguna de las dos obras, que la causa de la calumnia fuese un amor despechado, ni que la ceguera del muchacho se deba a acciones de sus padres. El énfasis de la obra está puesto en otro aspecto: es un tratamiento conmovedor y simbólico de la luz interior de la salvación.³⁰

En los *sekkyō-bushi*, obras de teatro de inspiración budista del siglo xvi y posteriores, el tema de Shuntokumarū se desarrolla en muchas direcciones. Una versión típica cuenta de una madrastra malvada que desea que su propio hijo, y no su hijastro Shuntokumarū, herede la fortuna de su esposo. Lanza al muchacho una maldición que le provoca lepra y ceguera. El desdichado Shuntokumarū es abandonado en el leproso de Tennōji. Tiempo después se le une una muchacha que se había enamorado de él viéndolo bailar en el mismo templo años atrás. Juntos van al santuario de Kiyomizu en Kioto, donde se produce una curación milagrosa; al final, Shuntokumarū se reúne con su padre y la malvada madrastra muere decapitada.³¹

²⁹ *Yōkyoku Shū* (edición *Nihon Koten Bungaku Taikai*), I, 405-412. Esta edición reproduce un viejo texto que difiere mucho de la versión que hoy se representa. Shuntokumarū es acompañado por su esposa, un personaje mudo. Las características generales de ambas versiones, no obstante, son las mismas.

³⁰ Estoy profundamente agradecido al profesor Konishi Jinichi por permitirme asistir a sus conferencias sobre *Yoroboshi* en Tōkyō Kyoiku Daigaku en el invierno de 1961. De allí nació la inspiración para este trabajo.

³¹ Ver Watsuji Tetsuro, *Nihon Geijutsu-shi-Kankyū*, p. 278. El nombre Shuntokumarū aparece en algunos textos como Shintokumarū. Esto ha sugerido a algunos eruditos que el nombre era originalmente Shindoku o "veneno del cuerpo", aludiendo a la lepra que padecía. Recientemente, Aoe Shunjiro (en *Geinō*, I, N° 1, febrero 1959) intentó probar que el nombre deriva de Sindu-Kumāla, expresión pāli que significa "príncipe hindú". Aoe considera que el nombre se refiere a Kunāla y además explica Takayasu (nombre del padre de Shuntokumarū en *Yoroboshi*) como derivación del pali Takasilā, moderno Taxila, esto es, el rey de Taxila. Esta tentadora teoría necesita más documentación.

Aquí tampoco son evidentes las semejanzas con la leyenda de Kunāla, pero las intrigas de la madrastra para asegurar la herencia de su hijo, recuerdan *Los siete sabios de Roma*. El paralelo más exacto con la leyenda de Kunāla es el final, en que el ciego, acompañado por su esposa, vaga por el territorio hasta que lo reconoce su padre. Sin embargo, algunos eruditos japoneses argumentan que la historia de Shuntokumarū es simplemente un ejemplo más del tema universal de la madrastra perversa, y que no hay nada que sugiera una intriga amorosa.³² Pero aunque existen numerosos relatos sobre madrastras perversas en la literatura japonesa, las víctimas son siempre las hijastras y no los hijastros, salvo en el caso de Shuntokumarū y Aigonowaka. Algunas semejanzas verbales entre las versiones japonesas de la historia de Kunāla y *Yoroboshi*, sugieren alguna relación,³³ pero sólo a fines del siglo xviii se incluyó definitivamente a Shuntokumarū en un triángulo de Hipólito.

Aigonowaka³⁴ muestra rasgos más evidentes para ser considerado descendiente de Kunāla. La versión más antigua que se conoce es del siglo xvii, pero sin duda la historia es muy anterior. En un *sekkyō bushi* sobre el tema, cuando muere la madre de Aigonowaka su padre toma como segunda esposa a la señora Kumoi. A Aigonowaka lo mortifica el apresurado casamiento de su padre. Cierta vez, mientras se encuentra rezando en el templo familiar, lo ve su joven madrastra, quien se enamora de él al instante. La doncella de Kumoi, Tsukisayo, se sorprende al notar la distracción de su ama, y le pregunta el motivo. Cuando Kumoi le describe al joven de quien se ha enamorado, Tsukisayo, horrorizada, comprende que se trata del hijastro de Kumoi. Procura convencerla entonces de que renuncie a esa pasión culpable, pero Kumoi está tan profundamente enamorada que no prueba bocado y parece a punto de morir. Compadecida, Tsukisayo consiente en actuar como intermediaria y lleva una carta de amor

³² Ikeda, *op. cit.*, pp. 72-76; Watsuji, *op. cit.*, p. 271.

³³ Por ejemplo, la extraña expresión *ennō no fusuma* aparece en *Sankoku Denki*, obra en que se describe a Kunāla, así como en *Yoroboshi*.

³⁴ Este curioso nombre, tan poco japonés, nunca ha sido explicado satisfactoriamente. Origuchi Shinobu en "*Aigonowaka*" (*Origuchi Shinobu Zenshū*, II, 323) intenta una derivación. Me pregunto si Aigo no será corrupción japonesa de Aikuō, el nombre que usan para Aśoka.

a Aigonowaka. El joven lee las apasionadas frases escritas al estilo de *Los cuentos de Genji*, pero cuando comprende que pertenecen a su madrastra, rompe la carta abatido. Kumoi no se resigna a su indiferencia y le envía seis cartas más. Aigonowaka declara entonces que mostrará a su padre lo que le ha escrito su madrastra. Tsukisayo se lo dice a Kumoi, quien decide matar a Aigonowaka y luego suicidarse. Pero Tsukisayo se propone salvar a su ama por su cuenta, roba una espada preciosa y una silla de montar al padre de Aigonowaka y persuade a su marido para que las ofrezca en venta en un lugar público. Esta variante en la trama, tomada sin duda de *Utsubo Monogatari*, tiene éxito. Aigonowaka es acusado y torturado, y acaba por suicidarse ahogándose. Descubierta la traición de Kumoi, ésta y la malvada doncella son ejecutadas. En la mayoría de las versiones, Aigonowaka tiene varias aventuras antes de suicidarse, algunas de ellas con un compañero, un mono de manos blancas, y después de su muerte se convierte en el dios del templo de Hiyoshi.³⁵ Estas variantes, aunque a veces resultan interesantes, no tienen ninguna conexión orgánica con el triángulo de Hipólito.

En esta versión de la historia de Aigonowaka, y en otras posteriores, la madrastra aparece retratada con mayor consideración que en otras versiones orientales. Cuando Kumoi ve por primera vez a Aigonowaka no sabe que es su hijastro, y cuando se enamora de él, no lo invita inmediatamente a compartir su lecho, como ocurre en otras versiones orientales, sino que sufre por su pasión. La sirvienta, que es un personaje muy cercano al creado por Eurípides, obliga a Kumoi a confesarle la verdad e instiga sus amores. Más aún, es la sirvienta quien denuncia al príncipe ante su padre, y quien urde el plan para perderlo.

En las sucesivas dramatizaciones japonesas de la historia de Aigonowaka, el personaje de Fedra se vuelve cada vez más complejo y más simpático. En *Miyako no Fuji*, obra de teatro para marionetas escrita en 1693, atribuida a veces a Chikamatsu, la joven madrastra es obligada a casarse por un padre ambicioso, que pretende con ello arruinar al padre de Aigonowaka. Durante la boda un consejero protesta por lo inhumano de forzar a la joven

³⁵ Texto en Yokoyama Shigeru y Fujiwara Hiroshi, *Sekkyō-bushi Shōhon Shū*, II, 108-125. Origuchi (*op. cit.*) toma muy en cuenta los elementos folklóricos de la historia.

al matrimonio, pero se le hace callar. Cuando la muchacha, llamada Rokujō, ve por primera vez a Aigonowaka, éste está llorando por el precipitado matrimonio de su padre. El muchacho debe brindar con su madrastra, y desde la primera mirada, ésta se enamora apasionadamente de él. Lo visita cuando se encuentra dedicado a sus oraciones, y procura convencerlo de que es su madre sólo de nombre. Aigonowaka, que está enamorado de otra muchacha, rechaza a Rokujō. La doncella de la joven esposa, Tsukisayo, recurre a una original estratagema para conquistar a Aigonowaka. Se disfraza como el espectro de la madre del joven, y se le presenta en un campo solitario; le ordena, como madre, aceptar el amor de Rokujō, y le dice: "No pienses en ella como si fuera tu madre. Yo soy tu única madre." Aigonowaka le cree al principio, pero pronto se descubre el engaño. Al ver frustrado su plan, Tsukisayo roba los tesoros de la familia; de la misma forma que en las historias anteriores, hace caer en desgracia a Aigonowaka, y el muchacho se arroja a un lago. Al recibir la noticia del suicidio, Rokujō va a ver a la novia de Aigonowaka y ambas deciden arrojarse juntas al mismo lago. La figura de Rokujō aparece retratada aquí vívidamente y con simpatía. Cuando dice que es la madre de Aigonowaka sólo de nombre, probablemente está expresando tanto la opinión del público como la del autor.³⁶

La obra japonesa más famosa basada en el triángulo de Hipólito es *Sesshū Gappō ga Tsuji*, escrita hacia 1773 por Suga Sensuke y Wakatake Fuemi.³⁷ Este drama de marionetas combina elementos de las tradiciones de Shuntokumarū y Aigonowaka. Otsuji, hija del viejo Gappō, sirve a un *daimyo*³⁸ que más tarde la eleva al rango de esposa oficial y le da por nombre Tamate Gozen. El hombre tiene dos hijos: Shuntokumarū, de su primera esposa, y Jiromarū, hijo de una concubina. Éste planea matar a Shuntokumarū para heredar el título de su padre. Tamate Gozen se enamora de su hijastro Shuntokumarū, pero éste tiene una novia llamada Asaka. Tamate Gozen se enfurece cuando comprende

³⁶ Ver Dōmoto Masaki, *Kotengeki to no Taiketsu*, p. 400.

³⁷ Traducción parcial en Faubion Bowers, *Japanese Theatre*, pp. 245-55. Bowers señala que en 1937 la representación de la obra fue prohibida por el gobierno japonés porque trataba del amor ilícito de una mujer por su hijastro.

³⁸ Señor feudal.

que sus insinuaciones no tienen éxito, y da a beber a Shuntokumarū un veneno que provoca la lepra. Shuntokumarū se va a vivir en un refugio de parias en el Tennōji donde lo visita Asaka. También Jiromarū va al Tennōji con el propósito de matar a su hermanastro, pero Gappō, al sospecharlo, rescata a Shuntokumarū y lo alberga en su casa. Tamate Gozen sigue a Shuntokumarū hasta la casa de su padre, y allí confiesa el amor que siente por su hijastro. Gappō censura furioso la inmoralidad de su hija y la hiere con un puñal. La muchacha confiesa entonces su verdadera intención: su amor por Shuntokumarū era un ardid para salvarlo de Jiromarū. Sabe también que si Shuntokumarū bebe su sangre quedará curado de la lepra. Su muerte ilustra el sentido del deber que corresponde a una madrastra.

La enfermedad de Shuntokumarū, su refugio, en el Tennōji, la reunión con su novia fiel, los sufrimientos que padece a causa de su madrastra y de su hermano menor, son todos elementos que derivan del *sekkyō-bushi* de Shuntokumarū. El amor incesuoso de la madrastra procede de Aigonowaka y la cura milagrosa parece llevarnos de vuelta a la historia de Kunāla.³⁹ La revelación de la naturaleza virtuosa de la madrastra, contrariamente a lo que se ha creído todo el tiempo, es un rasgo del teatro de marionetas del siglo xviii.

La historia original de Kunāla, aparentemente dividida por los japoneses en dos tradiciones diferentes, la de Shuntokumarū y la de Aigonowaka, vuelve a aparecer reunida en *Sesshū Gappō ga Tsuji* con impresionante efecto dramático, llegando a convertirse en una de las piezas más importantes del repertorio de los teatros de marionetas y Kabuki. La obra carece de la belleza mística de *Yoroboshi*, pero tiene mayor efecto teatral; pertenece al raro conjunto de piezas que han tratado con maestría el antiguo triángulo de Hipólito de acuerdo con las características tradicionales del

³⁹ Los milagrosos poderes curativos de la sangre de una persona viva, han sido descritos en obras anteriores de teatro para marionetas. Ver Kuroki, *op. cit.*, pp. 160-61. La lepra que sufre Shuntokumarū en vez de la ceguera de Kunāla, ha sido explicada de varias maneras. Es conveniente hacer notar que en las *Notas de viaje a Occidente* de Xuan Zang, hay un relato de la cura milagrosa de una mujer leprosa, inmediatamente antes de la historia de Kunāla (ver Beal, *op. cit.*, I, 138). Quizá los dos relatos se combinaron en algún momento en China o en Japón.

teatro de su país. Si *Sesshū Gappō ga Tsuji* tiene menos valor artístico que *Hipólito* o *Fedra*, se representa hoy con más frecuencia. La grandeza poética del drama griego, la psicología sutil del francés, las violentas pasiones del japonés, expresan al mismo tiempo tradición y genio individual. En cualquier país en que el tema de Hipólito haya sido tratado literariamente, se ha convertido en motivo de eterno interés: el hombre que resiste la tentación, la mujer rechazada, envueltos en la sombra del incesto. Quizá ha sido accidental que en otros países donde se conoce la historia, en India o China, por ejemplo, no se haya transformado en drama, permaneciendo sólo como un episodio o como una anécdota dentro de una obra más extensa. Quizá el gusto dominante no podía permitir la aparición de una Fedra que despertara simpatía, requisito indispensable en toda obra literaria.⁴⁰

Volviendo a la cuestión que tratamos al principio de este estudio, podemos preguntarnos si es posible que todas las historias tengan un origen común. Para las leyendas europeas y del Cercano Oriente, conocidas por los folkloristas como "La mujer de Putifar", algunos han rastreado un origen común que sería el cuento egipcio *Historia de dos hermanos*; el triángulo de Hipólito, a su vez, puede ser anterior a Eurípides. No existe ningún motivo de orden cronológico para negar que la historia pudo haber pasado del Cercano Oriente a India, a tiempo para ser incorporada ahí a las leyendas de Aśoka, y de ahí haya pasado a China y vuelto a Europa. La evolución de la leyenda de Kunāla en las de Shuntokumarū y Aigonowaka ha sido aceptada por la mayoría de los eruditos japoneses. En ambos casos hay nexos dudosos, y puede ser que el triángulo de Hipólito haya surgido de manera independiente en distintos países, a partir de una situación humana común. Pero no puede dejar de intrigarnos el pensar que

⁴⁰ He sabido por el señor Balwant Gargi de un relato del Punjab, que se cree histórico, en el que se cuenta que Puran Bhagat, hijo del rey Salwan de Sialkot, después de ser terriblemente mutilado por instigación de su madre, quien se venga así de haber sido rechazada por el joven, se transforma en un célebre santón. La historia se conoce en baladas, pero no ha evolucionado a formas literarias más amplias. El relato chino que más se le asemeja parece ser la historia que se cuenta en el capítulo 23 del *Shui Hu Zhuan* y en los primeros capítulos de *Jin Ping Mei*, acerca de dos hermanos y la esposa del enfermizo hermano mayor que intenta inútilmente seducir al apuesto hermano menor.

dieciséis años antes de la Fedra de Racine, en un teatro de marionetas en el otro extremo del mundo, en un país donde el nombre de Francia y aun el de Grecia eran desconocidos, la sirvienta de una obra, afligida por la devastadora pasión de su ama por su hijastro, decidiera poner la tragedia en acción.



2. EL RENACIMIENTO LITERARIO JAPONÉS DEL SIGLO XVII*

INCESANTES CONTIENDAS desgarraron al Japón desde fines del siglo xv hasta culminar el xvi. Las luchas se producían a veces entre grandes ejércitos que se aniquilaban en las batallas, pero más a menudo consistían en escaramuzas entre pequeños grupos. Los hombres de la época caracterizaron este período como el del *gekokujō*, es decir “los hombres de abajo desplazando a los de arriba”. Estas luchas destruyeron casi por completo la cultura japonesa, tradicional y aristocrática. Entre 1477 y 1479 se quemaron la mayoría de los edificios importantes de Kioto, la capital, lo que significó un tremendo golpe para la cultura japonesa que se había concentrado en esta ciudad, asiento de la corte desde fines del siglo viii. No sólo se destruyeron los edifi-

* Conferencia dictada en El Colegio de México, 10 de agosto de 1967.

cios y las obras de arte, sino que el pillaje se extendió a las bibliotecas que guardaban manuscritos irremplazables y su contenido se desperdigó irreflexivamente. Aunque los japoneses conocían el arte de imprimir desde fines del siglo VIII, lo usaban sólo para los textos budistas; el resto de la literatura japonesa se encontraba en los manuscritos. Como consecuencia inevitable de la guerra muchos manuscritos desaparecieron para siempre, y con ellos, gran parte de la cultura tradicional.

No todos los efectos de la guerra fueron negativos. Muchos hombres cultos huyeron de la capital para establecerse en provincias, y, por vez primera, la literatura floreció en remotos lugares del país. La mayor parte de estos hombres eran nobles o sacerdotes, de modo que sirvieron como instructores de los jefes militares, gente de escasa cultura que había llegado al poder; al mismo tiempo fundaron escuelas donde impartieron rudimentos de la cultura tradicional a los hijos y vasallos de estos señores. Reinó una atmósfera de mayor libertad, en contraste con la antigua sociedad, en la que una cuna aristocrática contaba por sobre todas las cosas.

Desesperados por no poder cultivar en paz su tierra, los campesinos se convirtieron a veces en soldados e hicieron su fortuna, y los mercaderes encontraron medios para aprovecharse de esta caótica situación. Hombres que nada conocían acerca de sus antepasados ascendieron a un primer plano a lo largo de este siglo, ya fuera por su inteligencia o por su fuerza. Fue ésta una época de extraordinario movimiento, en contraste con la comunidad estable que surgiría a fines del siglo XVII.

En el mismo período, el milenarismo aislamiento del Japón se vio perturbado por la llegada de los europeos. En 1542, algunos navegantes portugueses desembarcaron en las islas más australes de Japón, y en los años siguientes aumentó considerablemente, en este país, el número de soldados y sacerdotes portugueses y españoles. Las armas de fuego introducidas por los portugueses permitieron a algunos líderes militares ganar batallas contra adversarios armados sólo con flechas y espadas. Otros jefes se encastillaron en fortalezas al estilo europeo edificadas en piedra. Por primera vez en su historia, el Japón atrajo la atención de Europa. Las cartas enviadas por los misioneros mostraban cuán profundamente les había impresionado el Japón. "Los japoneses

—escribió un sacerdote español— están más dispuestos a abrazar nuestra fe que cualquier otro pueblo del mundo. Son tan prudentes como se pudiera desear, y están gobernados por la razón, tanto o más que los españoles. Son más inquisitivos que cualquier otra gente que me haya encontrado. No hay otros hombres en la tierra más dispuestos a escuchar sermones acerca de la mejor manera de servir a su creador y salvar sus almas.”

La influencia europea no sólo penetró en la religión sino también en las artes. Los japoneses conversos pintaban las imágenes cristianas familiares al estilo de los artistas peninsulares del siglo xvi. Se importaron muchos artículos de lujo, tales como el cristal y el terciopelo, y los japoneses aprendieron a fabricarlos. Un misionero escribió, incluso, que el pan vendido en Edo era el más delicioso del mundo, testimonio éste de la rapidez con que los japoneses dominaron las técnicas europeas. Pero, en el campo literario, la influencia fue menor. Los misioneros y los conversos tradujeron varios tratados teológicos y algunas obras de carácter profano, entre ellas las *Fábulas de Esopo*, pero era más difícil para los japoneses leer libros en lengua extranjero que copiar pinturas o aprender a cocinar pasteles al estilo europeo. Más aún, no era interés de los misioneros enseñar a los japoneses las obras de Shakespeare o *Don Quijote*. No hay duda de que la literatura japonesa hubiera sufrido un cambio, si el contacto con Europa hubiera sido más largo. En realidad, hacia 1580 se hubiera podido predecir con razón, que con la caída del viejo orden, y el éxito con que se introdujo la cultura occidental, Japón bien podría ocupar un lugar en el mundo como miembro de una civilización europea, sin que la distancia y diversidad que la separaban fuera un obstáculo. Por supuesto, otro tanto puede decirse con respecto al Japón de hoy.

Pero, con la unificación del país a fines del siglo xvii, los gobernantes del Japón se volvieron contra los misioneros. Temían que el adoctrinamiento religioso fuera un preludio a la colonización, como había ocurrido en Filipinas, o que los generales japoneses convertidos al cristianismo traicionara al país por fidelidad a su credo. Se promulgaron decretos cada vez más severos que el primero, limitaron el cristianismo y finalmente lo prohibieron por completo. Hacia 1640 se cerró el país al mundo exterior. Ningún japonés podía salir y ningún europeo podía visitar el terri-

torio, excepto un pequeño grupo de comerciantes holandeses. Todos los esfuerzos tendieron a borrar cualquier resto de influencia exterior. Aquellos que poseían libros cristianos o reliquias, los escondieron o destruyeron.

Durante el renacimiento del siglo xvii, los gobernantes del Japón eran *shogun* o generalísimos que pertenecían a la familia Tokugawa. El fundador de la dinastía, Tokugawa Ieyasu, consiguió una victoria decisiva en la batalla de Sekigahara en 1600; en 1615 barrió con los restos de oposición a su régimen, y comenzó entonces una era de paz que duró más de 250 años. Él y sus sucesores, decididos a perpetuar por siglos sus leyes, extremaron su celo en la conservación del orden. Por esta razón habían prohibido y perseguido el cristianismo, que consideraban un elemento subversivo; en su lugar, dieron impulso al confucianismo cuya doctrina insistía en que cada hombre conservara su puesto en la sociedad. Los textos confucianos adquirieron un enorme prestigio y sus leyes se obedecieron con una puntualidad que casi llegaba al fanatismo. Las guerras civiles habían traído grandes penalidades, pero la división de la autoridad había permitido sostener diversas creencias. Por esta razón pudieron los misioneros convertir miles de japoneses de todas las categorías sociales en el curso de pocos años. Pero los gobernantes de la dinastía Tokugawa decidieron que todo debería hacerse conforme a una filosofía establecida. Los eruditos confucianos elaboraron complicados códigos sobre la propiedad con el propósito de regular toda la vida de la sociedad. La lealtad, el amor filial, el sentido del deber y otras virtudes confucianas, llegaron a ser normas absolutas. En vez de transformarse en un país con características europeas, como era de preverse, el Japón se convirtió, durante el siglo xvii, en un rígido estado feudal. El país tenía orden y prosperidad, y disfrutaba de la paz, pero no se toleraba un individualismo al estilo europeo.

A pesar de que el gobierno se mantenía inflexible en su propósito de conservar el orden, reconocía tácitamente que, no obstante sus intentos de controlar las acciones humanas, eran inherentes a la naturaleza del hombre las emociones irracionales y violentas. A principios del siglo xvii, los gobernantes Tokugawa se enfrentaron con el problema de qué hacer con la cantidad de soldados sedientos de sangre que habían quedado sin trabajo,

al establecerse la paz. Siempre existía el peligro de que estos hombres, aficionados a las armas, se volvieran contra la ley o provocaran revueltas. Con frecuencia los gobernantes promulgaron decretos en los que aconsejaban a estos soldados sobre la importancia que tenía la afición a la literatura, aunque se referían, por supuesto, a las obras de los filósofos chinos y no a las novelas frívolas. Pero era evidente que no todos los endurecidos veteranos de la guerra civil iban a convertirse en eruditos confucionistas. Por lo tanto, el gobierno permitió el establecimiento de casas de licencia donde podían gastar sus energías en los placeres, o mirando y aplaudiendo los números de entretenimiento. Puede parecer paradójico que la moral estricta de los Tokugawa haya permitido la inmoralidad, pero la consideraban sin duda, menos peligrosa que el desorden.

Las casas de tolerancia afloraron en todas las ciudades. Dentro de ellas, las mujeres se ordenaban por la jerarquía de su rango, desde las más grandes cortesanas hasta las más bajas prostitutas, para que cada uno escogiera según su gusto. Mientras más se constreñía y más rígida se volvía la sociedad japonesa, las casas de tolerancia llegaron a constituir un refugio indispensable contra las frustraciones que provocaban las normas estrictas. Por ejemplo, los filósofos confucianos habían establecido meticulosamente cuáles debían ser las relaciones adecuadas entre marido y mujer, en qué consistían sus deberes y obligaciones, pero no se tenía en cuenta al afecto. En realidad, cualquier ostentación de cariño hacia su mujer o sus hijos, se hubiera considerado indecoroso y ridículo en un hombre. Esto lo hubiera llevado a descuidar incluso los deberes que tenía para con sus superiores. Por otra parte, se requería de la mujer una silenciosa y absoluta obediencia. Esta puede parecer una solución ideal para el marido moderno, pero esa esposa callada, extremadamente sumisa, debe haber sido una compañera completamente aburrida. Cuando el marido necesitaba diversión, podía escapar de aquel paraíso de Confucio que tenía en su casa, yéndose a los barrios licenciosos. Cualquiera que fuese la clase de relación que el hombre llegara a establecer con una cortesana, jamás le era permitido a la esposa manifestar sus celos, incluso si él rescataba una de aquellas mujeres y la llevaba a vivir en su propia casa. Por otra parte, el marido no necesitaba preocuparse por la fidelidad de

su mujer mientras se entretenía en uno de aquellos alegres sitios. El castigo del adulterio en la mujer, era una rápida condena a muerte. Al parecer, el más grande placer que podía recibir una esposa era llegar a ser suegra, para tener una nuera a quien atormentar.

Las casas de tolerancia no eran sólo prostíbulos, sino que, desplazando a los palacios de Kioto, llegaron a convertirse en los centros artísticos más importantes del país. El teatro Kabuki, por ejemplo, tuvo su origen en este ambiente, y años después, a principios del siglo xvii, las mismas actrices sirvieron como propaganda de los cantos y danzas que tenían lugar allí. Los *ukiyo-e*, estampas en madera, se originaron en estos barrios, y en muchos de los mejores trabajos figuran las cortesanas. La música de este tiempo se caracteriza por el *samisen*, instrumento importado en el siglo xvi, que llegó a popularizarse especialmente entre las cortesanas. Fuera de estos sitios los hombres actuaban con gravedad y decoro, conservando estrictamente su lugar en la sociedad; dentro de ellos, cualquiera que tuviera dinero podría comprar los favores de una mujer. Era ésta la única democracia tolerada en el Japón del siglo xvii. Durante la época Tokugawa, la sociedad japonesa fue dividida por decreto gubernamental, en cuatro clases: samurais, agricultores, artesanos y mercaderes; pero en el transcurso del siglo xvii comenzaron los ricos mercaderes a casar sus hijas con samurais; los granjeros se trasladaron a la ciudad para convertirse en artesanos, y así sucesivamente. En un principio el gobierno alentó a los samurais a entregarse a la lujuria tanto para amenguar su temperamento guerrero como para quebrantar sus finanzas (eliminando así la posibilidad de que crearan problemas). Sin embargo, poco tiempo bastó para que los samurais se endeudaran con los mercaderes a causa de sus extravagancias y el gobierno tuvo que proteger a los desamparados soldados.

El poder que les otorgaba el dinero permitía a los mercaderes crear en los barrios bajos paraísos donde no existía el temor por la dominación de los samurais, y en los que podían disfrutar de privilegios que antes habían sido exclusivos de la aristocracia. Las cortesanas buscaban sus nombres en *El Cuento de Genji* con el propósito de dar a los mercaderes la ilusión de que

tenían a su disposición las princesas más elegantes del territorio, como en los tiempos de aquel príncipe.

Sin embargo, había de transcurrir largo tiempo antes de que aparecieran nuevos cuentos de Genji. Durante los primeros tres cuartos del siglo xvii los trabajos literarios fueron, o bien arcaicos en su estilo —continuando con las disecadas tradiciones de lejanas épocas—, o bien colecciones triviales de chistes o anécdotas. Estos últimos tipos de obras se conocían con el nombre de “libros *kana*”, porque estaban escritos en *kana*, el silabario japonés, y por lo tanto, su lectura era más fácil.

Historia de un hombre que dedicó su vida al amor, de Ihara Saikaku, publicada en 1682, es la primera obra de valor del Renacimiento. Es importante anotar que este libro fue impreso, lo que significa que para ese entonces, aun las obras populares habían conseguido la dignidad que antes se reservaba para los textos sagrados. Comparados con los precios de otros objetos, estos libros no eran baratos, pero gran cantidad de público los leyó, y esto trajo la fama a Saikaku. Se lo había conocido ya como poeta, especialmente en la improvisación de versos encadenados. Se dice que en cierta ocasión compuso 20 000 versos en un solo día, record este que nadie alcanzó jamás. No han sobrevivido los versos, pero sin duda no tenían gran valor literario. A pesar de todo, son una prueba de la fertilidad de su inventiva y de la rapidez de su ingenio.

Historia de un hombre que dedicó su vida al amor fue la primera novela importante publicada después de casi quinientos años. En todo ese tiempo habían aparecido numerosas obras de ficción, algunas con argumento histórico, otras de relatos folklóricos o fantásticos, pero ninguna novela firmada por su autor. En cierto sentido, esta obra puede considerarse como *El cuento de Genji* de la época de Saikaku. Tiene 54 episodios que corresponden a los 54 capítulos de *El cuento de Genji*, y está dedicada a la historia de la vida amorosa del héroe. Pero sólo hasta allí llega el parecido. Si el príncipe Genji era la encarnación de la sensibilidad y de la gentileza, el héroe de la novela de Saikaku es un tipo más familiar a los occidentales, un hombre de gran capacidad sexual, que se las arregla para conquistar cientos de mujeres sin mostrar el más pálido reflejo de

sensibilidad. La carrera de Yonosuke comenzó a temprana edad, cuando contando tan sólo siete años, se entretenía mediante una exótica invención europea, el telescopio, en espiar a la mucama mientras ésta se bañaba. Intrigado por lo que veía, y a pesar de su tierna edad, le hizo algunas insinuaciones. La novela sigue con esmero las posteriores aventuras de Yonosuke. A los diecinueve años, su padre lo deshereda a causa de su vida libertina y durante quince años anda errante por todo el Japón, probando todas las posibles variedades del placer amoroso. Hereda la fortuna de su padre a los treinta y cuatro años, lo que le permite convertirse en el gran amo de las casas de licencia. Al concluir el libro se encuentra, a la edad de sesenta años, próximo a partir hacia una isla habitada únicamente por mujeres. Su barco se llama "Deseo", y la carga consiste en afrodisíacos.

El simple bosquejo de la novela es suficiente para demostrar cuánto difiere su espíritu de *El cuento de Genji* con la poética evocación de sus amores. Desde luego, el autor de *El cuento de Genji* era una mujer, Murasaki Shikibu, y Saikaku un hombre, factores que cuentan para que existan diferencias. Pero éstas se aprecian fundamentalmente por las épocas distintas en que fueron escritas. La vieja cultura aristocrática se había desvanecido, y con ella la nostalgia medieval de las glorias pasadas. En su lugar, Saikaku nos presenta un mundo más seguro de sí, impetuoso y algo vulgar. Sus novelas han recibido el nombre de libros *Ukiyo*. El significado de esta palabra durante el medioevo, era algo así como "el mundo triste", pero un retruécano le dio en los tiempos de Saikaku un nuevo significado: "el mundo flotante". Tanto para Saikaku como para su héroe Yonosuke (cuyo nombre es la abreviatura de Ukiyonosuke, es decir "el hijo del mundo flotante"), el mundo era un lugar donde bajaba y subía la incertidumbre, como las aguas del mar. Lo que habían lamentado las gentes del pasado era en cambio, para Saikaku y su héroe, motivo de regocijo. Cualquier cosa que no estuviera en la línea de la novedad se descartaba. Los breves chispazos de afecto con que Yonosuke pasaba de una mujer que apenas recordaba, a la siguiente, son ejemplo de sus ansias de novedad.

Lo que se denominaba como mundo flotante, no designaba a la totalidad de la sociedad japonesa, sino específicamente a

las casas de licencia. Más allá de las puertas de este territorio especial, se imponían las leyes abrumadoramente ortodoxas, que no dejaban un margen para la fantasía o para los caprichos del espíritu. Cualquier mercader que hiciera excesiva ostentación de sus riquezas, se arriesgaba a caer en prisión y a que su fortuna fuera confiscada por el gobierno, puesto que violaba las normas del comportamiento adecuado a su situación dentro de la sociedad. Una y otra vez se promulgaban decretos para frenar las extravagancias de los mercaderes, prohibiéndoles vestir seda o limitando el tamaño de sus casas. En consecuencia, buena parte de sus riquezas tomó el camino de las casas de licencia.

Cuando examinamos las estampas *ukiyo-e*, que representan el mundo flotante con tanto brillo, de tal manera nos impresiona la habilidad en el uso de la línea y el color, que tardamos en advertir hasta qué punto son bidimensionales. No se hace ningún intento por conseguir una perspectiva, ni siquiera a la antigua manera japonesa. Más aún, notamos finalmente, que a pesar de que los vestidos y posturas difieren en gran medida, los rostros de las mujeres pintados por cualquier artista tienden a ser exactamente los mismos. En casos extremos, tales como las estampas de Harunobu y Utamaro, es casi imposible distinguir aun entre una joven o un muchacho. Las estampas carecen de profundidad e individualidad, pero esto no impide que sean extraordinarias obras de arte.

Otro tanto puede decirse de las obras de Saikaku. En ningún sentido podemos considerar a su primera novela como la mejor; pero sus descripciones llenas de vida cautivan al lector. En vano se busca la profundidad que encontramos en los caracteres de *El cuento de Genji*. Los personajes no se dibujan con profundidad, sino como una superficie plana llena de color. Sobre todo, faltan en ellos las ambigüedades y contradicciones que constituyen el aspecto más humano de cualquier hombre. No podríamos creer en los personajes de Saikaku, si no fuera porque son tan consistentes. Las mujeres que escribían diarios durante el período Heian, nos sorprendían con súbitas revelaciones de crueldad, pero era precisamente en esos momentos en que los reconocíamos como seres humanos. Los personajes de Saikaku son demasiado estilizados para que podamos creer en ellos. No obstante, no disminuye por ello su encanto. En rea-

lidad, éste era el efecto que buscaba Saikaku. Leyendo sus novelas tenemos la impresión de que observa la sociedad humana desde el extremo equivocado del telescopio. Al reducir sus figuras al tamaño de insectos pequeñísimos y encantadores, esto es, quitándoles su tercera dimensión, nos permite reír de la comedia humana aun cuando los acontecimientos que describa sean trágicos. En ningún momento la sonrisa es de burla. Está llena de afecto por aquellas curiosas criaturas que aman, luchan y se pavonean con tales aires de importancia, aunque no son más grandes que una pulga.

La obra maestra de Saikaku es una colección de novelas cortas llamada *Cinco mujeres galantes*, escrita en 1686. Sus cinco heroínas son mujeres que pertenecen a la clase de los mercaderes y que se arriesgan hasta la muerte por amor. Una de ellas, Osan, esposa de un próspero mercader duerme accidentalmente con un empleado que trabaja en la tienda de su marido. Sabiendo que el adulterio se castiga con la muerte, sin que se tengan en cuenta las circunstancias, decide huir con el empleado y sacar el mejor partido posible de la situación. Su carrera los lleva por caminos llenos de dificultades y Osan está exhausta por las penalidades que hasta aquel momento le eran desconocidas. Saikaku nos dice: "Su pulso es cada vez más débil; cualquier minuto puede ser el último para ella". Su amante no tiene medicina que ofrecerle, pero en un súbito impulso se inclina y le susurra al oído: "Un poco más y llegaremos a una aldea donde vive gente que conozco. Podemos olvidar allí nuestros padecimientos, entregarnos a los deseos de nuestro corazón, recostados sobre almohadones, uno al lado del otro y hablar otra vez de amor!" Cuando Osan escucha esto, se recobra inmediatamente y dice: "¡Qué bien suena eso! ¡Oh, eres digno de que por ti se pague con la vida!" Y Saikaku comenta: "¡En verdad, es esta una mujer digna de compasión, pues sólo el deseo puede revivirla!"

Al final del relato, Osan y su amante son ejecutados por el adulterio cometido. He aquí las palabras finales de Saikaku: "Su historia se desparramó por todas partes, y hoy el nombre de Osan, trae a la memoria su hermosa figura, envuelta en la túnica color naranja pálido que llevaba en su ejecución." La historia debiera conmovernos puesto que muere una mujer joven

y hermosa, pero la reacción que provoca es una sonrisa de afecto, antes que dolor por su destino. Tal como nos la presenta Saikaku, Osan está tan lejos de nosotros, que al final es sólo una encantadora mancha naranja pálido, en vez de una mujer real enfrentando la muerte. Saikaku no nos permite imaginar las angustias que pudo haber experimentado en sus últimas horas, ni sentirnos condolidos por ella. Con frecuencia se ha dicho de él que es realista, y sus descripciones de la vida diaria tienen a veces la exactitud de una fotografía; pero la distancia que mantiene con sus personajes y esa característica bidimensional que les da, le permite presentar la tragedia con visos cómicos de irrealidad.

Esta naturaleza planimétrica de los personajes de Saikaku es típica de la mayor parte de la literatura japonesa de los siglos xvii y xviii. El renacimiento del arte japonés, después del árido período del siglo xvi, es asombrosamente diferente al renacimiento europeo. Si el cristianismo no hubiera sido barrido por el gobierno de Tokugawa, un humanismo tridimensional también hubiera sido parte del renacimiento japonés, pero los filósofos confucianos no daban lugar a los caprichos del individuo. Los gustos personales se negaban en favor de ideales prescriptos. Naturalmente, el gobierno no permitía nada que se pareciera a la sátira o protestas en contra de la política del régimen. El resultado de la rígida aplicación de la moral confucionista en todos los aspectos de la existencia, excepto en la vida sexual de los hombres, no levantó fuertes oposiciones sino que produjo una sociedad que ni comprendía ni deseaba un individuo tridimensional. La creación del individuo, con el añadido extra de la dimensión de la profundidad, iba a ser la preocupación más grande de los escritores del siglo xx.

Hablar de un arte o una literatura bidimensional puede sonar peyorativo. En realidad, tengo profunda admiración por los trabajos de Saikaku y por las obras maestras del *ukiyo-e*. Si tuviera que elegir entre Saikaku o Tolstoi, o, en todo caso, entre Saikaku y *El cuento de Genji*, dejaría de lado a Saikaku, pero afortunadamente, no es necesario hacer tal elección. Podría suceder también que no todos los gustos coincidieran.

La gran cantidad de pintores del siglo xix que se inspiraron en las estampas japonesas, encontraron en ellas algo que los

inspiraba más que las obras maestras de Rembrandt o de Velázquez. Por esta razón, sin duda, el *nouveau roman* está más cerca de Saikaku que de Tolstoi. La falta de individualismo en las obras del renacimiento japonés, puede ser más una virtud que un defecto.

Las novelas de Saikaku caracterizan las inquietudes de su época, ya traten de los amores de una cortesana, o de un hombre de negocios en su desesperada persecución de la riqueza. Profundamente absorbido por este mundo, jamás se cansó de observar a los hombres en su variada y frenética diversidad de actividades. Saikaku no estaba interesado en asuntos de carácter religioso o contemplativo, y rara vez sugiere que sus personajes tengan ocasionalmente más de una idea en su mente. Por esta razón, las bellezas de la naturaleza le dejaban indiferente, y parecía ser más feliz en la ciudad. Había escogido su medio en el mundo flotante.

Es difícil comprender que Saikaku sea casi contemporáneo del poeta Matsuo Bashō, que parece diametralmente opuesto a él en casi todos los aspectos. Bashō también vivió en la ciudad, pero casi como un ermitaño, y a veces cerraba su puerta a los extraños durante meses. A diferencia de Saikaku, sus viajes tenían el propósito de renovar su poesía poniéndose en contacto con las fuentes que habían servido de inspiración a los poetas de la antigüedad. Escribió relativamente poco, pues dedicaba años enteros a pulir algunas docenas de páginas, o abandonaba la poesía por completo. El mundo de las casas de diversión carecía de interés para él, y las modas pasajeras le interesaban menos que las eternas variaciones del arte. No obstante, lo mismo que Saikaku, rechazó la pesada carga que significaba el pasado. Prefirió escribir no en el *tanka*, forma clásica del verso, sino en el *haiku*, forma corta y popular que antes se había usado especialmente como vehículo para efímeros chispazos de agudeza. Insistía en que la poesía llevaba en sí cambio y permanencia, queriendo significar con esto que debía ser nueva y no una simple heredera del pasado, pero al mismo tiempo debía poseer una verdad inalterable.

Sin duda la poesía de Bashō es más introspectiva que la obra de Saikaku, pero juzgada desde un punto de vista occidental, resulta extrañamente impersonal. Aun sus diarios, escritos con

una mezcla de poesía y prosa, apenas contienen rastros de sentimientos íntimos. En su trabajo más famoso, *Las sendas de Oku*, que fue traducida al español por Octavio Paz, se nos presenta en el papel de poeta viajero, aunque poco sugiere que sea él diferente de otros que hubieran hecho el mismo camino. Rousseau comenzó sus *Confesiones* diciendo que, aunque él podía no ser mejor que otros hombres, por lo menos era diferente. Bashō podría haber dicho, que aunque él no era diferente de los otros hombres, su poesía era superior. Pero aunque su obra lleva las señales inconfundibles de su capacidad creadora, y un profundo sentido de asociación con lo que describe, rara vez habla de sí mismo. No sólo carece del tono personal que esperaríamos en un poeta romántico, sino que tiende a referirse a experiencias que ni siquiera necesitan de la presencia del hombre. Se dice a menudo que su estilo característico se originó con este *haiku*:

Sobre la rama marchita
se ha posado un cuervo
en un anochecer de otoño.

El poema es una maravilla de economía. Es una escena en monocromía: el negro cuervo desciende sobre la rama desnuda, mientras con el crepúsculo se desvanecen todos los colores. El último verso, *aki no kure* en japonés, puede ser interpretado también como "el crepúsculo del otoño". Es decir el fin de esta estación. Toda la escena evoca una época de esterilidad mientras se acerca el invierno. Es absolutamente irrelevante el hecho de que a Bashō le agrade o no la escena, ni el poema es una alegoría. Es sólo síntesis, esencia de un instante. El cuerpo se posa en la desnuda e inmóvil rama, y ese momento es en sí mismo equivalente al anochecer de otoño. Aunque extremadamente breve, el poema es una joya perfecta. No obstante, en el sentido especial en que ha usado la palabra, falta la tercera dimensión de la personalidad de Bashō. Aprehende el instante en forma extraordinaria, pero éste parece independiente del poeta que lo ha creado.

Ocasionalmente Bashō expresa emociones personales en sus diarios, pero son expresiones apropiadas en él como poeta, no reflejos de su individualidad. Cuando en 1943 se publicó por primera vez el diario del compañero de Bashō, se hizo un descubri-

miento sorprendente que concierne a *Las sendas de Oku*. Existen numerosas discrepancias entre los dos relatos. Quizá la más reveladora es aquella en que los dos hombres visitan una ciudad llamada Ishinomaki:

Perdimos el camino, escribe Bashō, y finalmente tomamos un sendero completamente equivocado, que nos llevó a un puerto llamado Ishinomaki... Cientos de barcos mercantes estaban anclados en la bahía. En la ciudad, las casas luchaban por espacio, y el humo se levantaba constantemente de los hornos de sal. Pensé entre mí, "jamás pretendí llegar a un lugar como éste..." Buscamos posada pero todas nos rechazaron. Finalmente encontramos un miserable jacal donde pasamos la noche.

El diario de su compañero, por el contrario, cuenta que habían sido invitados a visitar Ishinomaki, y que fueron recibidos hospitalariamente en la casa de un importante hombre de negocios. Es evidente que dice la verdad. ¿Por qué habría mentido Bashō entonces? No es difícil adivinar la verdad. Bashō sentía que su papel de poeta le impedía visitar una bulliciosa ciudad comercial. Se suponía que los poetas debían estar en contacto con la naturaleza, no visitar las acerías de Pittsburg. Era también incongruente que un modesto poeta fuera agasajado pródigamente por un mercader. Por lo tanto, Bashō altero los hechos para mantener su papel. Prefirió ser un tipo a ser un individuo.

También el teatro, durante el renacimiento del siglo xvii, se dedicó más a la pintura de tipos que de individuos. Esto puede decirse incluso de Chikamatsu Monzaemon, quizá el más grande de todos los dramaturgos japoneses. Chikamatsu escribió sobre todo para el teatro de marionetas, que como consecuencia de su éxito, llegó a ser el género dramático más importante durante más de un siglo. Las marionetas daban a Chikamatsu ciertas ventajas. A diferencia de los actores temperamentales, ellas actuaban exactamente como estaba escrito. Pero las marionetas tenían graves limitaciones. Le era posible al escritor crear un joven bueno o malo y distinguir los personajes con la cabeza adecuada de un muñeco, pero no podía conseguirse demasiada sutileza en los detalles; y una vez que el personaje quedaba definido como bueno o malo, debía permanecer en ese papel durante toda la

obra. Si *Hamlet* fuera representado por marionetas, se le daría el aspecto de un buen hombre de treinta años. Pero la expresión estática de un títere se acomodaría pobremente con aquella escena, por ejemplo, en la que *Hamlet* monta en cólera en la habitación de Gertrudis. ¿Con qué cara se representaría a *Macbeth*? ¿Con la de un buen hombre de mediana edad o con la de un malvado de mediana edad? Si las comparamos con el drama europeo, es evidente que las marionetas podían usarse eficazmente en un teatro que presentara tipos esquemáticos, pero no para representar seres humanos con la complejidad de un *Hamlet* o un *Macbeth*.

No obstante, Chikamatsu fue casi el único de los escritores de los siglos xvii y xviii que procuró crear personajes con una tercera dimensión. En *Kagekiyo victorioso*, su primera obra escrita, en 1686 (el mismo año en que apareció *Cinco mujeres galantes* de Saikaku), creó un personaje con reminiscencias de teatro griego. Akoya, amante del general Kagekiyo, sabe que éste la ha abandonado por otra mujer. Dejándose llevar por su cólera y su orgullo herido, revela a los enemigos de Kagekiyo el sitio donde éste se oculta. Lo capturan, y los remordimientos atormentan a Akoya. Va rogarle e implorar su perdón y lleva consigo los dos hijos que ha tenido de él para fortalecer sus súplicas. Pero Kagekiyo se rehúsa a escucharla. Desesperada, atrae hacia sí a los dos niños y los mata ante los ojos del padre. Este papel al estilo Medea está más allá de la capacidad de una marioneta. Hay demasiada vida en las emociones cambiantes para que puedan reducirse a un esquema. En contraste con los demás personajes de la obra que son absolutamente increíbles, sólo ella surge a la vida, y por esta razón, desbarata la obra. Es lo mismo que si una figura de una estampa *ukiyo-e* hubiera sido pintada por Rembrandt. No importa cuán brillantemente hubiera sido ejecutada, destruiría la armonía del resto.

En varias obras posteriores, Chikamatsu experimentó con caracteres ambiguos que no podrían rotularse a primera vista como buenos o malos. Esto condujo las representaciones al fracaso; prueba de ello son las adaptaciones posteriores, en las que invariablemente se eliminan las ambigüedades. El auditorio parece haberse sentido confundido y resentido a causa de que no podía identificar claramente a los personajes como héroes o villanos.

Pero, por supuesto, esa sería justamente la atracción de personajes como *Macbeth*.

El más grande éxito de Chikamatsu fue *Las batallas de Coxinga*, un teatro de marionetas que se llevó a escena por primera vez en 1715. Fracasáramos si quisiéramos medirla con la vara del realismo. Escenas de salvaje fantasía y prodigiosas ostentaciones de fuerza, se mezclan con vulgares escenas domésticas o con las trágicas penalidades de una mujer atormentada entre el amor a su esposo y a su padre. El éxito de la obra se debió especialmente a la maestría con que Chikamatsu hacía trabajar a sus muñecos, y su habilidad para convertir una limitación en una ventaja. La cara de un títere no puede cambiar su expresión, pero su cuerpo puede realizar movimientos que están más allá de la capacidad humana. Los personajes tienen dos dimensiones puesto que carecen de matices o sutilezas, pero nos fascinan por su incesante cambio de movimientos.

Las tragedias domésticas de Chikamatsu son de gran valor literario. Cuentan los suicidios de sencillos e insignificantes miembros de la sociedad, que no pueden renegar de otra manera de las despiadadas restricciones que se les imponen. Chikamatsu fue quizá el primer dramaturgo en todo el mundo que eligió a los empleados de tiendas como héroes, y a las prostitutas como heroínas. Extrajo sus argumentos de los escándalos y murmuraciones corrientes; pero con la magia de su lenguaje, transformó en materia dramática aquellas algo gastadas historias sobre la muerte de gente humilde. Pero nos llenará la desilusión si buscamos individualidad entre la serie de parejas de amantes. El genio de Chikamatsu le permitió extraer de los tipos personajes reales, pero estos permanecen como tipos, y cualquier intento de descubrir otra dimensión dentro de sus límites, sólo puede destruirlos.

El renacimiento japonés del siglo xvii produjo la primera literatura popular. Las letras se habían reducido, en su mayor parte, a la imitación de la novela y la poesía de la corte. Los nuevos trabajos, que describían a la gente común y el mundo en que vivían, fueron en un principio escritos para su solaz, pero también estaban impregnados por la filosofía confucianista, que prevalecía en la defensa de su doctrina por un lado, y por el otro, en la búsqueda de placer en el único sitio libre del con-

fucianismo, los barrios licenciosos. Esta literatura tiene características esencialmente japonesas y está virtualmente libre de influencias extranjeras. A menudo se ha acusado a los japoneses de imitadores, pero la novela, el drama y la poesía que se escribió en esta época, son exclusivamente suyos. Depende de nuestros gustos personales que encontremos este tipo de literatura más o menos atractivo que el otro, más individual, del período Heian. Representa otro aspecto del genio japonés, y deberíamos estar agradecidos por ambos.



3. LA SENSIBILIDAD FEMENINA EN LA LITERATURA JAPONESA DEL SIGLO X*

UNO DE LOS RASGOS más sorprendentes de la literatura japonesa, es el hecho de que tantas obras maestras hayan sido escritas por mujeres. Sin embargo, no puede decirse que ésta sea característica de todos los períodos. Aunque las poetisas y las novelistas sobresalieron entre los siglos VIII y XII, casi no hubo escritoras distinguidas en el período que va desde el siglo XIII al XIX, y el papel de las mujeres ha sido relativamente modesto, dentro de la literatura del Japón moderno. Es obvio que la distinta posición de la mujer dentro de las diferentes épocas de la historia del Japón se debe, en gran parte, a la medida en que haya participado en la actividad literaria. Durante el largo período,

* Conferencia pronunciada en El Colegio de México, 30 de agosto de 1967.

medieval, cuando la educación de las mujeres era escasa, y eran mantenidas en un estado de servidumbre con respecto a los hombres, poca oportunidad tenían de exhibir su talento literario. En contraste, la posición de la mujer en la corte Heian en los siglos x y xi, fue, salvando el período actual, quizá la más alta de cualquier época en la historia del Japón. Por supuesto, sólo unos pocos centenares de gentes disfrutaron de esta especial clase de libertad que prevaleció en la corte. En otras partes del país, la gente vivía en condiciones de extrema esclavitud. Pero el conjunto de las creaciones de estos individuos, es considerado hoy como el florecimiento más exquisito dentro de la literatura japonesa, y en él se destacan los trabajos escritos por mujeres.

En esta ocasión consideraré, tanto las razones por las que las mujeres jugaron un papel tan importante en la literatura Heian, como el especial significado que el triunfo de la sensibilidad femenina ha tenido, en general, para la literatura japonesa.

Si examinamos la antología más antigua de poesía japonesa, el *Manyōshū*, encontramos poemas escritos por mujeres, aun entre las creaciones más tempranas. Uno de ellos, escrito por la emperatriz Kōgyoku, que murió en 661, nos indica en qué lejano punto podemos situar la tradición de que las mujeres escribieran poesía. Otros ejemplos se pueden encontrar en cualquiera de los períodos que cubre la antología. Se intercambiaban poemas con los hombres, como parte de un cortejo real o ficticio, y esto llegó a tener una importante función en la poesía japonesa posterior. En el *Manyōshū* encontramos ya una poesía de marcada característica femenina, que fue luego característica dominante en toda la creación poética japonesa, aunque el tono que prevalece en esta antología es el masculino. Los poemas que muestran características masculinas más señaladas, son los *chōka*, o poemas largos, escritos por hombres como Kakimoto no Hitomaro y Yama no Okura. El carácter de sus poemas era a menudo externo, es decir, no describían las emociones íntimas del poeta, sino el esplendor de un nuevo palacio, el dolor del pueblo por la muerte de una princesa, o quizá, la miseria de la pobreza, o la incertidumbre de la vida. La extensión del *chōka*, que podía constar de cincuenta o cien versos, permitía a los poetas el tratamiento de temas de mayor complejidad, cosa poco posible en

el *tanka*, o poema corto, que en contraste, se componía de cinco versos y constituyó más tarde la forma de versificación clásica. Rara vez, en esta época o en períodos posteriores, escribieron las mujeres *chōka*, y cuando los escribieron, el tono era idéntico al de sus *tanka*, pues no se aprovecharon de la extensión que el otro les ofrecía. Por otra parte, sus *tanka* difieren no sólo de los *chōka* escrito por los poetas del *Manyōshū*, sino también de los poemas que éstos escribieron en estilo *tanka*. Para aclarar este aspecto, permítaseme dar un ejemplo de *tanka* escrito por la Dama Kasa y por su amante Ōtomo Yakamochi, dos poetas de la antología *Manyōshū*. He aquí un poema que la Dama Kasa envió a Yakamochi:

En la soledad de mi corazón
Siento como si fuera a desvanecerme,
Como se desvanece la pálida gota de rocío
Sobre el césped de mi jardín,
Mientras se juntan las sombras del atardecer.

Las imágenes que encontramos en este poema, se dan también en la poesía japonesa posterior, y todas son claramente femeninas. La mujer está sola, espera en vano que su amante venga. En su dolor, imagina que se desvanecerá como el rocío. La negligencia del amante no la llena de furia, ni la desgarran los celos violentos o la inquietud. Por el contrario, se somete, abatida, a su destino. Y el momento del día es el crepúsculo, no la luz intensa del mediodía ni la oscuridad de la noche, sino la hora de melancolía y de pena agridulce, antes que tragedia. En contraste, tenemos aquí un poema de Yakamochi, que posiblemente fue dedicado a la Dama Kasa:

Sobre la balsa del río Saho,
Donde lloran los pájaros del agua,
¿Cuándo podré llegar a ti,
Cruzando a caballo
Los bajíos de cristalina claridad?

Obviamente, este es un poema completamente masculino tanto en su tono como en sus imágenes. Pero incluso en uno de los

poemas más tristes de Yakamochi, en el que habla de un amor desdichado, se refleja su masculinidad:

Antes de pensar por ti,
Preferiría ser transformado
En un árbol o en una piedra
Para no sufrir más las desdichas del amor.

El hombre decepcionado, al contrario que su amante, no desea desvanecerse como el rocío. Antes, prefiere transformarse en un objeto insensible a las agonías del amor.

Son evidentes las diferencias entre la forma de expresión masculina y femenina, y desde luego, podemos encontrar paralelos en otras literaturas. El aspecto relevante para la literatura japonesa es que el tono masculino del *Manyōshū* cederá, en los siglos venideros, frente a la sensibilidad femenina. En otras palabras, la poesía del *Manyōshū* escrita por mujeres, establecería el carácter de las composiciones posteriores, ya fueran escritas por mujeres o por hombres.

Es difícil decir por qué llegó a producirse este cambio, pero probablemente está relacionado con las funciones que cumplía la poesía en Japón. Ya en la época en que fue compilado el *Manyōshū*, los cortesanos componían poemas principalmente en chino. La corte, intentando emular a la gran civilización continental, había adoptado en conjunto el esquema de gobierno chino y sus leyes; había importado la arquitectura y la escultura y la vestimenta china. Todas estas importaciones se modificaron luego para que se acomodaran al temperamento japonés, pero sus orígenes eran chinos sin lugar a dudas. La corte japonesa sintió también la necesidad de probar a sus vecinos que eran un país civilizado. Hacia 720, los japoneses habían recopilado una historia oficial del país, el *Nihon Shoki*, que fue escrito en chino en base a un modelo también chino, y probablemente sintieron la necesidad de ostentar una literatura escrita también en esta lengua, que tenía la dignidad de que había gozado el latín en la Europa medieval; por otra parte, escribir en el idioma vernáculo se consideraba, si no vulgar, indigno. La ascensión en la escala cortesana estaba garantizada a los nobles que pudieran producir poemas en chino, pero no en japonés. Más aún, el

mantenerse dentro de los puntos de vista chinos, la literatura llegó a significar poesía y ensayo erudito, y no incluía la novela o trabajos de naturaleza frívola. Los cortesanos, que tenían tiempo suficiente para entretenerse a estos menesteres, se dedicaron, cada vez más, a escribir poemas y ensayos en chino.

No obstante, el chino era una lengua extranjera, y los japoneses no podían dominarlo fácilmente. La mayoría consiguió en sus composiciones sólo una corrección gramatical, a pesar de que aún esto estaba algunas veces más allá de sus capacidades. Sus poemas se parecían a los que componen en latín los estudiantes de hoy; a pesar de que son incapaces de expresarse en latín con libertad, pueden obtener buenas calificaciones remediando frases de escritores latinos y observando las reglas de la métrica. Las composiciones en chino implicaban no sólo usar un lenguaje completamente diferente al japonés, tanto en estructura como en sonido, sino también las imágenes características del idioma. Los poetas del *Manyōshū*, habían usado metáforas familiares al japonés, tales como “el vaivén de las algas en el océano”, “el gran barco en el que se puede confiar”, “la transparencia del arroyo de la montaña”, pero éstas no son típicas de la poesía china. Por el contrario, los poetas japoneses que escribían en chino se veían forzados a describir montañas de China que jamás habían visto, a comparar los acontecimientos felices o desdichados de sus vidas con antiguos ejemplos chinos, o cantar alabanzas de flores y árboles simplemente porque se acomodaban con facilidad a la métrica china. Como puede comprenderse, la mayor parte de esta poesía es extremadamente pobre.

No obstante, no se esperaba que las mujeres aprendieran chino. En primer lugar, no actuaban en los asuntos oficiales, y por lo tanto no necesitaban probar su habilidad en este idioma. De cualquier manera, se consideraba que el chino ni correspondía al carácter de una dama, algo así como el estudio de la cirugía o de la ingeniería hidráulica en nuestros días. En realidad, las mujeres de la corte estudiaban chino algunas veces, pero se consideraba de mal gusto revelarlo. Por lo tanto, ellas continuaron escribiendo poesía en japonés, generalmente en la forma *tanka*. Hacia el siglo IX, la invención y amplia adopción del silabario japonés *kana*, contribuyó a que fuera más fácil escribir poesía

en japonés que en los caracteres chinos usados por los poetas del *Manyōshū*. Y naturalmente, el *kana* se asoció con las creaciones escritas de las mujeres, puesto que se esperaba que los hombres escribieran en chino. No obstante, los hombres componían todavía poemas en japonés cuando se dirigían a una mujer, para cortejarla. Si no hubiera sido por esta circunstancia, la escritura del japonés hubiera sido completamente discontinua, o se hubiera relegado a segundo lugar. En otros dos países que cayeron dentro de la órbita de la cultura china, y en los que se adoptó su escritura, como Corea y Viet Nam, la literatura vernácula casi pereció bajo el prestigio superior de aquélla.

La primera exposición de los ideales de la poesía japonesa fue hecha por un hombre, Ki no Tsurayuki, en el prólogo a la antología poética *Kokinshū*, reunida en 905. Enumeraba las condiciones bajo las que los hombres componen poesía:

Quando miran las flores del cerezo esparcidas en una mañana de primavera; cuando escuchan el caer de las hojas en una tarde de otoño; cuando suspiran sobre la nieve y sobre las olas que se reflejan, cada año que pasa, en sus espejos; cuando se sobrecogen al penetrar en las meditaciones acerca de la brevedad de sus vidas, viendo el rocío sobre la hierba o la espuma sobre el agua; o cuando ayer, todo orgullo y esplendor, caen de la fortuna a la desgracia, o cuando después de haber sido profundamente amados, se los olvida.

Estas circunstancias son todas inspiración de la melancolía en la poesía de la Dama Kasa. La enumeración sugiere que los poetas no parecían moverse a escribir inspirados por la felicidad o por sentimientos de alegría, y las tragedias enormes, tales como la muerte de la esposa o del hijo, la destrucción de su ciudad por un desastre, los horrores de la guerra, no eran temas apropiados para la poesía japonesa. Estas limitaciones no hubieran sido aceptadas por los poetas del *Manyōshū* que escribían con entusiasmo y admiración, y a veces con profundo conocimiento, sobre las tragedias. Por supuesto, la brevedad del *tanka* no permitía al poeta desarrollar adecuadamente temas más profundos, o por esta misma razón, entregarse a emociones más dolorosas que la melancolía. Pero la lista de circunstancias que impulsan al hombre a poetizar, indican también que la sensibilidad femenina dominaba

en la época en que se compiló el *Kokinshū*, a principios del siglo x. Si analizamos esta lista, los temas se reducen al doloroso sentir por el paso del tiempo, relacionado especialmente con la declinación de la belleza, que constituye en sí, una preocupación femenina. Esencialmente, los elementos más comunes de la poesía japonesa son las flores del cerezo, y las hojas del arce que enrojecen en el otoño. Si nos viéramos obligados a leer las veintitún antologías imperiales compiladas entre los siglos x y xv, terminaríamos por aburrirnos completamente tanto de las flores del cerezo, como de las hojas del arce. Ambas se usaban para sugerir el transcurso del tiempo, y eran símbolos que representaban el fin de la primavera o del otoño. A pesar de que la flor del cerezo se ha instituido hoy como flor nacional del Japón, no cumple un papel importante dentro del *Manyōshū*; las más mencionadas en esta antología son las del ciruelo. Estas parecen haber sido descartadas con base en una consideración de tipo estético, pues permanecen en las ramas por semanas, mientras que las flores del cerezo caen dramáticamente pasados dos o tres días. Lo percedero de la belleza siempre provocó las lágrimas de los que la poseían. Al mismo tiempo, llegó a ser condición necesaria el que la belleza fuera percedera. Por lo tanto, los innumerables poemas sobre las flores del cerezo, rara vez conciernen a la flor en sí, sino que son símbolos de la belleza que se desvanece. Las damas de la corte Heian, doloridas por su soledad, o por el abandono de sus amantes, empezaron a escribir poesía a modo de consuelo, y no vacilaron en emplear imágenes familiares y aun gastadas, para expresar sus emociones. Infundieron a sus composiciones un profundo sentido de la melancolía, como en estos versos de Ono no Komachi, poetisa del siglo ix:

Las flores se marchitaron,
Se desvaneció su color,
Mientras sin sentido
Pasé mis días en este mundo
Y caían las largas lluvias.

La mejor poesía del período Heian, ya fuera escrita por mujeres o por hombres, se perfila en esta dirección, a pesar de que, por supuesto, existía más poesía masculina. Los hombres no sólo

abandonaron en favor de la sugestión los temas públicos del *Manyōshū* o las fuertes declaraciones de Yakamochi, sino que a veces componían bajo la apariencia de mujer, describiendo su angustia provocada por el abandono de un amante infiel. Hasta donde sabemos, las mujeres jamás escribieron bajo un disfraz masculino.

En 936 apareció el primer trabajo importante escrito en prosa; nos referimos a el *Diario Tosa*, obra de Ki no Tsurayuki, compilador de la antología *Kokinshū*, comienza así: "Me dicen que los diarios son cosas escritas por hombres. No obstante, estoy escribiendo uno, para ver qué pueden hacer las mujeres". El autor, un hombre, pretende ser mujer, para poder escribir su diario en japonés y no en chino, como hubiera correspondido. ¿Por qué Tsurayuki quería escribir en japonés? Probablemente sentía que la naturaleza profundamente íntima del contenido no podía expresarse en el chino formal que los eruditos de la corte conocían. Este trabajo personal pertenecía en realidad al dominio de las mujeres. No se conservan los primeros diarios escritos por mujeres, si es que hubo alguno, pero el carácter introspectivo del *Diario Tosa*, sustentado en un relato superficial de un viaje por mar, que describe el dolor de un hombre cuya hija ha muerto recientemente, hacía necesario el uso del japonés.

No obstante, la mayoría de los escritores del período Heian evitaban usar el japonés o crear cualquier cosa que tuviera visos de ficción. Esto significa que la literatura del período más importante dentro de la civilización japonesa se entregó, por falta de competidores, a las mujeres, quienes estaban en libertad de escribir en japonés y ejercitar su fantasía.

El primer trabajo en prosa de substancial importancia del período Heian es el *Kagerō nikki*, o *El diario de la vida efímera*; es un diario con una autobiografía, que cubre un lapso de veinte años, entre 954 y 974. Apenas puede encontrarse otra creación que sea tan intensamente femenina. Se refiere casi exclusivamente a los sentimientos de la autora. Ni una sola palabra se dedica a la vida social o política de la época, a pesar de que quien lo escribía era esposa del primer ministro; ningún rastro de objetividad puede encontrarse en las descripciones que la autora hace de sus actividades. Tanta atención pone en el relato

de sus desdichas, que no da lugar a una posible reacción frente a sus actitudes. Escribe con un candor que ningún hombre podría alcanzar. Nos sentimos aturcidos frente a un párrafo como este:

Al parecer, la dama del callejón (la amante de su marido) ha caído en desgracia desde que nació su niño. En los más grandes momentos de desdicha, había rogado para que viviera y supiera que entonces estaba yo sufriendo, y creo que mis oraciones han sido escuchadas. Estaba sola y ahora su hijo ha muerto; ese niño que había sido la causa de tan indecoroso escándalo. La dama tenía un desagradable origen (se decía que era hija reconocida de un extraño príncipe). Por un tiempo pudo usar a un noble que desconocía sus defectos, y ahora ha sido abandonada. Su dolor debe haber sido mucho más agudo de lo que fue el mío. He sido satisfecha.

Al comienzo de *El Diario de la vida efímera* dice la autora que decidió escribir su diario porque no estaba satisfecha con las invenciones de los viejos relatos. Nos dice que será honesta, y en realidad, esta clara honestidad de gozar por la caída de su rival y regocijarse ante la muerte de su hijo, difícilmente puede encontrarse en cualquier otra literatura. En verdad, no nos mueve el afecto hacia esta mujer, pero por otro lado, no sentimos obstáculos de ninguna categoría entre nosotros y esta dama del siglo x. Podemos no aprobar su actitud, pero la comprendemos perfectamente. A causa de que se dedica a relatar sus emociones, siempre con la misma desnuda honestidad, y no describe acontecimientos efímeros ni se pierde en especulaciones intelectuales, su diario, como otros productos de la sensibilidad femenina de la época Heian, tiene una actualidad que hoy nos sorprende.

El Diario de la vida efímera está dedicado esencialmente a las confesiones de una mujer unida en desdichado matrimonio a un hombre que la traiciona. A pesar de su aristocrático origen, ella no es la primera esposa del ministro, sino la segunda, y poca esperanza tiene entonces de conseguir otra vez el afecto de su esposo una vez que éste comienza a alejarse. Sentimos simpatía hacia ella cuando descubre que él se ha relacionado con otra mujer, pero gradualmente llega a obsesionarse, y es incapaz de una respuesta cuando su esposo intenta una reconciliación. Aun parece obtener un perverso deleite destruyendo los restos de su

cariño, y casi describe con placer la frialdad o las infidelidades del hombre. Cuando finalmente la visita, después de haberla abandonado por cierto tiempo, vierte todo su resentimiento: "Quizá, escribe en su diario, no haya sido muy agradable de mi parte, pero permanecí como una piedra por el resto de la noche, y él se fue temprano en la mañana sin decir una palabra."

Casi siempre la autora siente compasión de sí misma. Una y otra vez encontramos expresiones como éstas: "La soledad, el dolor, la tristeza que sentí cuando partimos río abajo, seguramente han tenido pocos que les igualen." El absorberse en sí misma, la torna indiferente al sufrimiento ajeno: "Cuando pasamos, yacía un cuerpo en el fondo del río, pero estaba muy lejos de sentir temor por esta clase de cosas." Se encuentra en el *Manyōshū* una serie de poemas que hablan de los cuerpos que yacen a lo largo del camino o de la costa, en los que el poeta se pregunta quién pudo haber sido ese hombre, y se conmueve pensando en la familia que espera a alguien que jamás retornará. Pero la autora de *El Diario de la vida efímera*, no tiene compasión para desperdiciar.

Puede parecer poco agradable la forma en que he descrito a la autora, pero quizá éste es el juicio hipócrita de un hombre. Al ver un cadáver, el poeta siente que debe reaccionar frente a este hecho de una manera adecuada, e intenta, por lo tanto, imaginar el sufrimiento de los demás, ya sea que la circunstancia haya o no despertado en él profundas emociones. Por el contrario, un cadáver y las flores del cerezo que caen, tienen para la poetisa el mismo significado: le cuentan de su mortalidad y de la pérdida de su belleza. Si el significado es el mismo, evidentemente resulta más agradable hablar de las flores de los cerezos que de cuerpos sin vida; de allí, el desarrollo de un estricto lenguaje poético durante el período Heian. Pero si la autora de *El Diario de la vida efímera* no reacciona de manera hipócrita y convencional ante la nueva de la desdicha de su rival o ante la muerte de alguien que odia, no cabe duda de cuan genuinos son sus sentimientos. Está aburrída, no tiene otra cosa que hacer que meditar tristemente sobre sus desgracias, siente que nadie puede ser más desdichado que ella, pero es una mujer de extraordinaria sensibilidad, y expresa sus sentimientos con tal precisión, que leyendo su diario mil años después, y viviendo en

una civilización que nada tiene que ver con ella, sentimos que es uno de los nuestros. Puede ser tan compadecida, despreciada o amada como cualquiera de nosotros.

Más que las diversas narraciones fantásticas llenas de aventuras del siglo x, su diario es el antecedente de *El cuento de Genji* de Murasaki Shikibu, obra suprema de la literatura japonesa. Encontramos encanto en los relatos primitivos, pero no podemos creer en sus personajes más de lo que creemos en aquellos de las narraciones griegas, con sus interminables y tediosas aventuras. Así como creemos en la autora de *El Diario de la vida efímera*, creemos en los personajes de *El cuento de Genji*. Es por eso, sin duda, que se nos ha hablado de ella como la novela más vieja del mundo. Es también, por su carácter introspectivo, una novela moderna. Los personajes no son simplemente buenos o malos, jóvenes o viejos, sino individuos complejos atormentados por dudas e incertidumbres. Las angustias se producen, no a causa de las maquinaciones de villanos o de la inquina de espíritus malévolos, sino como parte necesaria de la condición humana.

Murasaki Shikibu describe en su novela un hombre favorecido con todas las virtudes. El príncipe Genji es extraordinariamente bello, dotado de todo talento artístico, inteligente e ingenioso, amante incomparable; pero por sobre todo, es sensible. Es completamente diferente a los héroes que encontramos en las novelas occidentales comunes, y aun en las novelas japonesas escritas por hombres. Ni una palabra se nos dice acerca de Genji como hombre de estado, a pesar de que se nos cuenta que ocupa un alto cargo; nada se nos sugiere sobre su extremada habilidad con las armas o sobre su fuerza física. No se le pide que vengue la muerte de su padre, que proteja su país, que rescate jovencitas en peligro o, en todo caso, que gobierne en beneficio del pueblo a pesar de su extensión. La novela despliega apenas una acción moderada; no obstante, ya se la lea a la manera de una novela convencional o como creación de un mundo, es siempre absorbente. Describe una corte que jamás pudo haber existido, no porque la acosen monstruos o se encuentre bajo algún encantamiento, sino porque carece en absoluto de fealdad. El mundo es increíblemente bello. Como no tienen que ocuparse de la guerra, de la administración o de la planeación económica, los nobles de

la corte Heian se dedican por entero al culto de la belleza. En la mayor parte de las sociedades donde los hombres han poseído riqueza y ocio ilimitados, normalmente han caído en la depravación, como en la Roma imperial, pero en el mundo que nos presenta la novela de Murasaki Shikibu, la ocupación principal es la creación de la belleza en todos sus aspectos. Infinito cuidado se dedicaba a los palacios y jardines, a las vestiduras y al moblaje; pero por sobre todo, el centro de la vida de los cortesanos era el amor.

La manera de cortejar era extremadamente elaborada. Las damas de la corte estaban casi siempre ocultas, sentadas detrás de biombos desde los cuales podían ver, pero las mantenía invisibles aún para sus amantes. Si un joven oía rumores acerca de la belleza de una dama, podía hacer una visita. Por supuesto, no podía tener la esperanza de verla ni aun de escuchar su voz, pero ella podía condescender a intercambiar poemas con él. Podría escudriñar ansiosamente la respuesta, y juzgar por la caligrafía, la tinta, el papel, aun por la forma en que éste estaba doblado (tanto como por el contenido del poema) si valía o no la pena continuar con sus amores. O quizá podía captar por un instante, un fragmento de las largas mangas de su complicado kimono de doce pliegues, y decidir por la exquisita armonía de los colores, de las diferentes capas que se descubrían al abrirse la manga, si en realidad era una mujer que merecía cortejarse. Aun si había traspasado ya su biombo y había penetrado en su alcoba, quizá no podía disfrutar de una imagen completa de ella. No solamente estaba envuelta en un conjunto de diez kimonos, sino que vivía en la oscuridad, escondida de la luz del día, y su amante estaba obligado por la costumbre y por el temor a los rumores, a abandonarla antes del amanecer. Incluso si un noble se casaba, generalmente no vivía con su esposa, y sus visitas nocturnas apenas diferían de la que hacía un amante secreto.

De tal modo se nos impone el mundo que aparece en *El cuento de Genji* que no podemos hacer otra cosa que creerlo. No obstante, conocemos por otros datos que no era un comportamiento sin tacha el de los cortesanos de aquella época. Existía la violencia, la embriaguez, la crueldad, todos los elementos familiares de nuestro mundo. El hecho de que no dejemos de ver estos aspectos desagradables, es un tributo más al triunfo de la

sensibilidad de Murasaki Shikibu. Genji es el amante con que sueñan todas las mujeres. En el transcurso de la novela tiene buena cantidad de amoríos, pero es muy diferente de Don Juan, por lo menos como lo vemos en la ópera de Mozart. Don Juan se resume en el catálogo de Leporello. Se nos cuenta de las mujeres que ha conquistado en Francia, Turquía, Italia y España, que algunas son altas y otras bajas, algunas rubias y otras morenas, pero nada sugiere que estas mujeres sean otra cosa que números para Don Juan. Mientras haya más mujeres, mejor, y una vez que un nombre ha entrado en el catálogo de Leporello, Don Juan quiere librarse de ella tan pronto como sea posible. Si insiste en perseguir a Don Juan, como Doña Elvira, aun después que se ha perdido el interés por ella, la humilla, permitiendo que Leporello le haga el amor. A pesar de la cantidad de amores que tiene Genji, jamás abandona u olvida a una mujer. Más aún, actúa de diferente manera con cada una de ellas, para corresponder a su carácter. Es un gran noble cuando ama a la princesa Rokujō, un amante demoniaco con Yūgao, tierno y delicado con la tímida Dama de Akashi, paternal con Tamakazura. Y necesita de cada una de estas mujeres, precisamente por esta razón: si luego de encontrar su ideal en la princesa Murasaki que luego fue su esposa, hubiera abandonado a las otras mujeres, o si por otro lado, simplemente las hubiera conquistado sin entregarse a ellas, su extraordinaria capacidad artística, su habilidad para hacer el amor, se hubieran desperdiciado. Esto lo hubiera eliminado para el arte, y hubiera privado a muchas mujeres de su mayor felicidad, puesto que se contentaban con la más pequeña parte del cariño de Genji. Genji jamás abandona a una amante por el simple hecho de que ha envejecido. Aun cuando comete un serio error y corteja a una mujer, que al fin, cuando la tiene frente a sí, resulta ser cómicamente fea, no huye de la escena como Don Juan, sino que cuida de ella con tanta ternura como si en realidad la amara.

Cuando leemos la novela no se nos ocurre poner en duda la extrema consideración y sensibilidad de Genji, aunque con seguridad jamás ha existido un hombre así. Representa una perfección en la que podemos creer, un ideal que se transforma en realidad. Éste no es sólo un tributo a la habilidad narrativa de Murasaki Shikibu, sino también a su femineidad.

Ningún escritor podría haber creado un personaje como éste. Lo único que no podía hacer Murasaki Shikibu con Genji, era permitirle envejecer. La última imagen que nos da de él, cuando tenía ya cuarenta años, es la de un hombre más bello que nunca.

El capítulo siguiente, que encontramos más o menos en el segundo tercio de la novela, se abre con estas palabras: "Genji ha muerto". No conozco otra obra en la que el protagonista muera a esta altura del relato, pero Murasaki, con genial intuición, comprende que para dar una dimensión total del príncipe Genji, debe trasladarse desde su mundo de perfección, a otro que pueda reconocerse mejor como nuestro. El último tercio de la novela se dedica especialmente a dos príncipes, Niou y Kaoru. Ambos son bellos y cultos, pero representan sólo fragmentaciones de Genji. Niou tiene el ardor de Genji, el mismo éxito con las mujeres, pero carece de sensibilidad, y hasta es cruel a veces. Kaoru tiene la sensibilidad de Genji pero llevada al extremo, y esto lo transforma en un neurótico incapaz de actuar. A pesar de que el mundo es todavía bello, tiene sabor a fracaso. Es un mundo en el que la gente ama, pero no comprende, donde Niou conquista mujeres que no quiere, y Kaoru está tan paralizado por el amor que siente por una mujer, que no puede conquistarla.

En los diarios y novelas que suceden a *El cuento de Genji*, escritos en su mayoría por mujeres, se evoca más a Kaoru que a Genji. Genji el eterno triunfador, el amante perfecto, no podía ser imitado. Tal vez, al mismo tiempo que decaía el esplendor de la corte Heian, más difícil era para una mujer conservar la esperanza de que llegara otro Genji. En su lugar encontramos relatos enternecedores de amores frustrados. En el *Diario Sarashina*, escrito a principios del siglo xi poco después de *El cuento de Genji*, la autora nos cuenta cómo creció en provincias, lejos de la capital. Oyó hablar de *El cuento de Genji*, quizá por medio de gente que recitaba capítulos de memoria, y rezó con devoción para que pudiera algún día viajar a la capital donde tendría la oportunidad de leer toda la obra. En 1020 contaba entonces doce años, llegó el premio a sus oraciones cuando su padre la llevó a la corte. Nos cuenta que era aún fea e inmadura, pero confiaba en que algún día se transfor-

maría en una hermosa mujer como Yūgao, a quien Genji había querido, o como Ukifune amada por Kaoru. Se imaginaba a sí misma sobre todo como Ukifune, viviendo en algún solitario refugio montaños. Escribió: "Aunque viniera sólo una vez al año me sentiría satisfecha". Pero incluso ese poco de felicidad le fue negado. Quizá nunca llegó a ser bella; de cualquier modo, los hombres no la buscaron. Ningún Genji se compadeció de ella o la cortejó. Pasó su tiempo sin nada mejor que refugiarse en *El cuento de Genji* y otras novelas.

Cierta noche, durante una ceremonia religiosa, le habló un caballero. Escribió entonces:

Hablaba con gentileza y serenidad. Nada había en él que pudiera reprochársele... No dijo nada torpe ni cariñoso, como otros hombres, pero habló delicadamente de las cosas tristes y dulces del mundo, y me atrajeron muchas de sus frases por el extraño poder que daban a la conversación.

Hablaron los dos de la belleza de las estaciones y el hombre describió una visita que hizo al Gran Santuario de Ise una noche de invierno, y concluyó de esta manera:

Desde ahora, cada noche oscura con lluvia tranquila como la de hoy, tocará mi corazón. Creo que ésta no ha sido inferior a aquella noche nevada en el palacio de la vestal de Ise. Y diciendo esto, se marchó. Sólo al año siguiente volvió a ver la autora a este hombre. Él se le acercó y le aseguró que nunca había olvidado aquella noche de lluvia serena, pero antes de que pudieran conversar, la gente los interrumpió.

Una noche tranquila del año siguiente, escribe, supe que había venido al palacio de la princesa, de modo que me deslicé de la habitación junto con mis compañeras. Pero había demasiada gente esperando fuera y dentro del palacio y regresé. Él debe haber sido de la misma opinión. Había venido porque era una noche muy serena, y se fue porque estaba llena de ruidos... No hay nada más que decir. Tenía una excelente personalidad y no era un hombre común, pero pasó el tiempo, y ninguno llamó al otro.

Es éste un leve reflejo de *El cuento de Genji*, en el que incluso una princesa fea podía esperar la visita del incomparable

príncipe. Pero a pesar de que se trata de un trabajo en miniatura y de tono menor, el *Diario Sarashina* es curiosamente enternecedor. Existen muchas crónicas, posteriores al período Heian, con relatos acerca del fracaso del amor. El ejemplo más original es una narración del siglo XII, *La dama que amaba los insectos*, que cuenta de una joven que rehúsa obedecer las convenciones sociales. Deliberadamente deja crecer sus cejas en vez de depilárselas, no ennegrece sus dientes como se esperaría de una dama de la corte, y en lugar de admirar las flores del cerezo o las hojas del arce, pasa su tiempo coleccionando insectos, como las orugas por ejemplo. Le desagrada cualquier toque de artificio, y asegura que su único interés está en “averiguar acerca de todo lo que existe y saber cómo comenzó.” Un capitán que oye de esta curiosa joven, va hasta su casa y la observa a hurtadillas. Intrigado, le envía un poema, y apenas puede persuadirse a la muchacha para que le conceda una respuesta. Es de suponer que para entonces, el capitán había tenido suficiente de esta extraña criatura, puesto que escribe otro poema en estos términos: “Me temo que no exista en todo el mundo, un hombre tan delicado, que pueda acomodar su vida a las puntas de las cejas de una oruga.”

Esta conclusión cómica es poco común, pero nos desilusiona un poco el hecho de que el capitán no haya reconocido los méritos de esta muchacha, en absoluto convencional, pero de alguna manera atractiva. El fracaso del amor es un rasgo notable en las novelas escritas por mujeres; en aquellas escritas por hombres, la conclusión, aunque artificial, era generalmente feliz. A pesar de todas sus exageraciones, se puede creer completamente en *La dama que amaba los insectos*. La heroína, con sus blancos dientes que provocaban alarma, vive sólo un momento, pero vive. Por el contrario, es imposible creer, aunque sea por un instante, en los personajes que nos presentan los relatos escritos por los hombres de esta época. Obras como *Utsubo Monogatari* u *Ochikubo Monogatari*, probablemente escritas por hombres, tienden a ser crudas, fantásticas y falta completamente en ellas la introspección que encontramos en las creaciones de las mujeres. Los diarios de los hombres, son aburridos, uniformes, y consisten fundamentalmente en cuidadosas anotaciones de fenómenos meteorológicos y listas de ceremonias y promociones.

No es difícil imaginar cuál era la causa de todo esto. Los miembros de la corte japonesa, a pesar del ambiente en que los presenta *El cuento de Genji*, estaban muy ocupados en sus asuntos oficiales. Sin duda, hacer el amor tenía para ellos, tanto como para cualquier otro, gran importancia, pero constituía sólo una parte de su existencia, mientras que para las damas de la corte lo era todo. Como sabemos por sus diarios, las mujeres se aburrían, y salvo una ocasional visita a algún templo, rara vez dejaban sus habitaciones. No obstante, a diferencia de las mujeres de un harén turco, tenían una buena educación, y su posición social era alta. De ninguna manera se las consideraba meros juguetes o víctimas pasivas de los apetitos masculinos. Ocupaban su tiempo en leer, componer poemas y sobre todo, en esperar algún acontecimiento. Meditaban tristemente sobre sus vidas, se preocupaban de las emociones y sentimientos de otras gentes, e imaginaban hombres que serían más considerados que los que las visitaban. La ficción era una extensión de sus vidas, no una excursión a la fantasía como era para los hombres.

No todas las escritoras se entregaban a la melancolía. La muestra más fina de humor japonés, y quizá la única obra realmente ingeniosa escrita en este idioma, es el *Libro de almohada*, de fines del siglo x, de Sei Shōnagon. Sirvió ésta a la emperatriz Sadako, mujer culta y de gran talento, que se rodeó de un grupo de divertidas damas. Para esta pequeña y especial reunión de mujeres, existían ocupaciones más agradables que esperar la noche, y la visita de su amante. Su situación privilegiada les permitía tratar a los hombres en igualdad de condiciones. Sei Shōnagon se deleitaba especialmente desconcertando a los hombres con una agudeza oportuna, u ostentando su erudición. En *Ensayo sobre la comedia*, expone George Meredith su tesis de que sólo en una sociedad en que hombres y mujeres estén en igualdad de condiciones podía existir el ingenio, aunque no falten otras formas menos elevadas del humor. Y quizá en esta época fue posible que existiera la agudeza tal como la propone Meredith. De cualquier modo, *El libro de almohada* es un caso único en la literatura japonesa, en sus agudas observaciones, en la brillante evocación de las viñetas de la sociedad cortesana y en sus apropiadas generalizaciones sobre la naturaleza humana. El tono alegre que prevalece lo distingue de las otras creaciones de las

escritoras de esa época, pero comparte con ellas una peculiaridad contemporánea, que es la descripción directa de las experiencias humanas.

La aparición de este extraordinario grupo de mujeres iba a dar forma a la literatura japonesa de los siglos venideros. La sombra de *El cuento de Genji*, especialmente de su última tercera parte, se cernía sobre las novelas escritas en los 600 años que siguieron. Imitaciones, variaciones y distorsiones de sus argumentos, vuelven a encontrarse en las obras escritas tanto por hombres como por mujeres. Gracias también al aporte de las damas de la corte Heian, el diario llegó a constituir en Japón un género importante, mientras que en Occidente permaneció como un género literario menor. Una vez más, ya se tratara de un escritor o de una escritora, el estilo y la forma de la composición estaba teñido de la femineidad del período Heian. Los escritores de la corte produjeron durante siglos imitaciones de la literatura de este período, aferrándose a un lenguaje que se había vuelto arcaico y obsoleto. Este tipo de sensibilidad femenina era más adecuada para crear obras que aún pueden leerse, que los relatos de carácter moral y didáctico escritos por los hombres. La melancolía de las noches de lluvia, la exquisita belleza que se desvanece en instantes, las complejas intenciones que se escondían detrás de una observación casual, y todos los demás rasgos característicos inspirados por la sensibilidad femenina durante el período Heian, constituyeron la herencia no sólo de un puñado de nobles cortesanos, sino de todo el pueblo japonés.



4. “ENSAYOS NACIDOS DEL OCIO”

Una interpretación

Los *Ensayos nacidos del ocio* (*Tsurezuregusa*), fueron escritos, al parecer, entre 1330 y 1332. No era este tiempo propicio para trabajos de meditación y comentario. En 1331, el emperador Go-Daigo comandó una revuelta contra los gobernantes *de facto* del Japón, la familia Hōjō, y al año siguiente, después de su derrota, fue exilado en las solitarias islas de Oki. Entretanto, la familia Hōjō elevó a emperador a otro príncipe. En 1333 Go-Daigo regresó del exilio, y sus partidarios consiguieron derrocar al gobierno Hōjō que había durado casi siglo y medio. Estos acontecimientos y los muchos incidentes que los presagiaron, provocaron gran ansiedad entre las clases cultas, pero apenas rozan la superficie de los *Ensayos nacidos del ocio*. En la frase inicial nos dice el autor que los escribió como medio para distraer su aburrimiento, apuntando cualquier cosa que se le ocurriera.

Los *Ensayos nacidos del ocio* no expresan ni la tristeza por los problemas de una época, ni la alegría por los éxitos temporales de uno u otro partido; es, por el contrario, un trabajo de importancia para cualquier época, un magnífico ejemplo del estilo meditativo japonés.

Se conoce generalmente al autor por Kenkō, su nombre de sacerdote budista, y también, a veces, por Urabe no Kaneyoshi, que usaba en la vida civil, o por el nombre de Yoshida no Kaneyoshi, a causa de su larga estancia en Yoshida, Kioto. No tenemos noticias exactas sobre la fecha de su nacimiento o de su muerte, pero la mayoría de los especialistas creen que vivió entre 1283 y 1350. Descendía su familia de sacerdotes hereditarios Shintō, de modesto rango, pero el joven Kenkō, gracias a su habilidad como poeta, pudo asegurarse un lugar en la corte. La poesía de Kenkō se nos presenta como conservadora y aun monótona, pero éstas eran precisamente las cualidades que más se apreciaban en la corriente poética que dominaba, en la que no se veían con buenos ojos ni la innovación ni la originalidad, consideradas como traición a las tradiciones.

En 1324, después de la muerte del emperador Go-Uda que había abdicado hacía tiempo y a quien Kenkō había servido, tomó éste las órdenes budistas. Muchas han sido las razones propuestas para explicar los motivos que tuvo Kenkō para "abandonar el mundo", pero nada sugiere en sus obras que fuera un acto de desesperación. El pensamiento budista tiene un lugar prominente en las páginas de los *Ensayos* pero Kenkō refleja muy poco las características de los clérigos ermitaños cuyas obras dominaron en el Japón medieval. Kenkō permaneció en la ciudad, tan familiarizado con las habladurías mundanas como a las pías reflexiones sobre la vanidad del mundo, y preocupado igualmente con las disputas teológicas. Doctrinas específicamente budistas figuran ocasionalmente en sus páginas, pero las más importantes son las que sostienen sus puntos de vista sobre la naturaleza del mundo. Lo perecedero de las cosas, el círculo interminable que forman el nacimiento, el crecimiento, la enfermedad y la muerte, seguidos otra vez por el nacimiento; la vanidad de los logros y posesiones mundanas, son típicos conceptos budistas expresados en los *Ensayos nacidos del ocio*, con admirable frescura.

Poco se conoce acerca de la forma de composición de los

Ensayos. Durante muchos años se aceptó el relato de Sanjōnishi Saneeda (1511-79). Según él, Kenkō no editó los 243 capítulos que comprenden el trabajo, sino que escribió sus pensamientos en hojas sueltas que luego pegaba en las paredes de su cabaña. El poeta y general Ymagawa Ryōshun, al saber de este poco usual empapelado quitó cuidadosamente las hojas, las combinó con algunos ensayos que estaban en posesión del antiguo sirviente de Kenkō, y las acomodó en el orden que conocemos actualmente. Los críticos modernos rechazan esta historia pues dudan de que otro que no haya sido Kenkō, haya compaginado los fragmentos con tanta habilidad. Pero sin duda existen razones para ligar el nombre de Ryōshun al manuscrito. El texto más antiguo que se conoce de la obra es de 1431, copiado por Shōtetsu, un discípulo de Ryōshun. También el título parece habersele dado en esa época, pero la división actual del texto en prólogo y 243 episodios, puede rastrearse sólo hasta el siglo xvii.

Al parecer, el público conoció los *Ensayos* mientras Kenkō vivía. Su reputación era de poeta, aunque no se lo consideraba uno de primera magnitud. Su indiferencia hacia la política, que puede apreciarse en los *Ensayos*, se evidencia también en la rapidez con que aceptó el nuevo régimen cuando el emperador Go-Daigo regresó triunfante a Kioto, en 1333, y más tarde el régimen de los shogun Ashikaga en 1336 cuando Go-Daigo fue exilado nuevamente. Sabemos que Kenkō participó con regularidad en las reuniones trimestrales de poesía que se realizaban en el palacio y que comenzaron en 1346. Nijō Yoshimoto (1320-88), el poeta más importante de su época, refiriéndose a Kenkō dijo: "la gente lo considera inferior a los demás de su grupo, pero sus poemas se citan ampliamente". No obstante, la reputación de Kenkō como poeta era lo suficientemente grande como para que se lo considerara uno de los "cuatro dioses celestiales" de la poesía.

Durante los últimos años de su vida Kenkō vivió en Kanshin-in, un templo en el área Yoshida de Kioto, y se le reconocía como poeta y experto en las tradiciones antiguas. Se asoció con los nuevos jefes militares del Japón, especialmente con Kō no Moronao (m. 1351), un violento guerrero que pretendía transformarse en un hombre de cultura. Es difícil imaginar a Kenkō

con tal hombre como discípulo, pero quizá era una necesidad impuesta por su penuria.

LA OBRA

Con frecuencia se han comparado los *Ensayos nacidos del ocio* con *El libro de almohada* de Sei Shōnagon, colección de anécdotas y comentarios escritos hacia el año 1000. Ambos libros pertenecen a ese estilo ligero de composición que en japonés se conoce con el nombre de *zuihitsu* (seguir el pincel). Esta forma —o falta de forma— era muy apreciada por los escritores japoneses, quienes se aficionaron a ella, quizá porque era menos "deshonesta" que el crear ficciones. El hecho de que el *zuihitsu* careciera de forma no significaba un obstáculo para que los lectores se deleitaran con ella; en realidad, no sólo les gustaba pasar de uno a otro entre la gran variedad de temas, sino también trazar sutiles líneas de unión entre los episodios sucesivos. *El libro de almohada* es el más importante dentro de la forma *zuihitsu*, y Kenkō lo sabía muy bien, pero más sorprendentes son las diferencias que las semejanzas entre las dos obras aunque ambas ofrecen los deleites del estilo *zuihitsu*. Algunas diferencias surgen simplemente porque Sei Shōnagon era una conocida dama de la corte, y Kenkō un sacerdote budista. Sei Shōnagon es a menudo cruelmente aguda, y se deleita en descubrir el ridículo; hay humor en Kenkō, pero no se basa tanto en la respuesta aguda y rápida que pueden intercambiar los hombres y mujeres de la corte, como en las entretenidas crónicas que se encuentran en los relatos antiguos. La percepción de Sei Shōnagon, si no es siempre profunda, a menudo es aguda; la de Kenkō está unida, generalmente, a algunas normas de los preceptos budistas.

La convicción de que el mundo es cada vez peor constituye un aspecto importante de los *Ensayos nacidos del ocio*, que falta completamente en *El libro de almohada*. Para Sei Shōnagon, que escribía en una época que se burlaba de las crudezas del pasado, estar con los acontecimientos del presente era más importante que conocer lo que hubiera ocurrido en épocas anteriores, mientras que para Kenkō, la más pequeña tradición debía ser conservada como elemento precioso, sin tener en cuenta sus méritos. Kenkō estaba impresionado por los recuerdos que la abadesa Genki con-

servaba de su infancia. Según decía, “las ventanas del palacio Kan'in, que tenían forma de campana, eran amplias y carecían de marco”. Podemos preguntarnos: ¿Qué importa si las ventanas del nuevo palacio eran de forma apenas diferente? Pero para Kenkō, la variación en la forma de las ventanas con respecto a la antigua tradición, reflejaba la degeneración de la época, y sin duda, no era un signo de progreso. Kenkō se desilusionaba porque “no quedaba nadie que supiera cómo colgar una aljaba en frente de la casa de un hombre que ha caído en desgracia de Su Majestad” y se quejaba incluso de que nadie supiera ya cuál era la forma adecuada de un potro de tortura o la manera de castigar a un criminal.

El hecho de que Kenkō se apegara a las tradiciones, de que se negara a aceptar los cambios, revela un apego a este mundo, indigno de un monje verdadero. Kenkō no eligió la soledad de la montaña para vivir; el precedente y la costumbre fueron elementos de estabilidad que le permitieron crearse un refugio dentro de la sociedad. A menudo nos dice cuánto aprecia los placeres de la soledad, pero dedicó sólo cinco de los 243 episodios a la descripción de la naturaleza, que era el solaz convencional de los ermitaños. Por otra parte muestra un interés ilimitado por las viejas costumbres de la corte, cosa sorprendente en alguien que, habiendo renunciado al mundo para convertirse en sacerdote, debiera ser indiferente a las tradiciones mundanas.

Aunque en algunos episodios se da demasiada importancia al budismo, y se acepta ciegamente muchas de sus creencias, las partes más importantes de la obra están dedicadas a temas no religiosos, en especial a la naturaleza. Kenkō nos presenta el más peculiar de los principios estéticos japoneses: la belleza está irremediabilmente unida a su caducidad.

Si los hombres —escribió— como el rocío de Adashino, jamás desaparecieran o nunca se desvanecieran como el humo del Toribeyama, sino que permanecieran para siempre en este mundo, las cosas perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la vida es su incertidumbre.

No hay duda de que la influencia budista está presente en este fragmento, pero raramente vio el budismo lo precedero de las

cosas como algo deseable o agradable. Tampoco los puntos de vista de Kenkō concuerdan con los que encontramos comúnmente en Occidente, desde la época de los griegos, acerca de que lo impermanente es fuente de pesar. Pero, sin duda, la valoración que hacen los japoneses de lo perecedero está detrás de su amor por las flores del cerezo o la preferencia que tienen por las débiles casas de madera y de papel, en vez de las de piedra. Siempre se lamenta la caída de las flores del cerezo, pero su misma fugacidad les da belleza. Aunque parezca paradójico, sobreviven en Japón templos y estatuas de madera de más de mil años, que al parecer han adquirido consistencia, a pesar de los materiales, aunque nunca se intentó conscientemente alcanzar la inmortalidad del mármol o desafiar los estragos del tiempo. Lo que sobrevivió ha envejecido, y la cualidad de desvanecerse, es decir, lo que a pesar de una larga sobrevivencia nos recuerda lo perecedero, se ha apreciado especialmente. Al citarlo, Kenkō aprueba al poeta Ton'a, que dijo: "Sólo cuando la envoltura de seda se ha desgastado arriba y abajo, y cuando ha caído el nácar del rodillo, parece bello un pergamino." Lafcadio Hearn dijo cierta vez, que el aprecio por lo perecedero era "el genio de la civilización japonesa".

El placer que Kenkō encontraba en la caducidad, estaba unido a un gusto por lo irregular e incompleto. "En todas las cosas —dijo— cualesquiera que sean ellas, la uniformidad es indeseable. Dejar algo incompleto lo hace interesante y nos da la impresión de que hay lugar para que crezca." Y también: "Es característico del hombre que carece de inteligencia el tratar de reunir juegos completos de todas las cosas. Lo incompleto es mejor." Sin duda la mayoría de la gente que vivía en la época de Kenkō, gustaba, tanto como la de nuestro tiempo, de los juegos completos y de los objetos de arte perfectos, pero el conocedor, el verdadero admirador de la belleza, desea algo más que la perfección banal. Las tazas para la ceremonia del té que más se aprecian tienen una forma irregular, y algunas muestran, aquí y allá, manchas doradas que, antes que esconder, acentúan el daño causado por las manos de sus antiguos dueños. La asimetría y la irregularidad dan posibilidades para el crecimiento, pero la perfección pone límites a la imaginación.

Otro de los aspectos de la defensa que Kenkō hace de la

imperfección, es su creencia en la importancia de los principios y los finales.

¿Miraremos el cerezo sólo cuando está completamente florecido y la luna cuando no la cubren las nubes? Añorar la luna cuando miramos la lluvia, bajar las persianas y no darse cuenta del paso de la primavera son cosas aún más conmovedoras. Las ramas que están a punto de brotar, o los jardines salpicados de flores marchitas, son más dignos de nuestra admiración.

Esta afirmación no resulta obvia en absoluto. Aun en Japón, el placer por lo imperfecto no ha impulsado a la gente a detenerse a menudo en la contemplación de las flores del cerezo cuando están todavía en capullo, o cuando han caído y se han desparramado, y en Occidente se da más importancia al momento culminante, ya se trate de la rosa en la gloria de su esplendor o de la soprano cuando alcanza la nota más alta. “Lo interesante de todas las cosas —continúa Kenkō— es su principio y su fin.” El rasgo característico de todas las formas del arte japonés, la sugestión, se ofrece mejor en lo imperfecto, ya sea en el principio (con su promesa), o al final (con su evocación del pasado). En la poesía japonesa se habla a menudo del amor que se espera, o del dolor de la separación, pero difícilmente se menciona en un poema el amor realizado completamente. Nada puede agregar nuestra imaginación a la luna llena o las flores abiertas en todo su esplendor, se bastan a sí mismas.

Lo irregular e incompleto se hermanan con la sencillez que también sugiere más de lo que muestra. “Una casa —escribió Kenkō— que han pulido multitud de obreros con extremo cuidado, en donde se ostentan raros muebles chinos y japoneses, donde inclusive el césped y los árboles del jardín se han tratado artificialmente, es espantosa y nos deprime.” Nos resulta fácil aceptar esta opinión, pero en Occidente por lo común se ha considerado más bella y más agradable para vivir una casa ricamente amueblada. También en Japón, el tallado policromo del mausoleo Tokugawa en Nikkō, nos recuerda que no siempre la simplicidad ha sido considerada como muestra del buen gusto. La sencillez, que da libertad a la mente para imaginar, para crear, no encontró eco en los observadores de la arquitectura japonesa

del siglo XIX, porque la consideraron insignificante en contraste con la grandeza de las obras europeas, pero hoy, nuestros gustos se adecuan más con la simplicidad que defendía Kenkō.

La sencillez tenía valor para Kenkō no sólo en cuanto a arquitectura, sino también en lo que concierne al comportamiento con la sociedad. En cierto sentido, los *Ensayos* representan un manual sobre la conducta del caballero.

Un hombre debe evitar la ostentación de sus conocimientos acerca de cualquier tema... ¿Puede uno imaginarse un hombre culto que habla con aire de saberlo todo aun acerca de temas que en efecto conoce bien?... Lo que impresiona es el hombre que habla lentamente, incluso sobre temas que conoce profundamente, y no habla a menos que se le pregunte.

Podemos comparar el caballero que nos presenta Kenkō con el cortesano ideal de Castiglione:

He encontrado, con respecto a este asunto, una ley universal que me parece más valiosa que todas las otras y para todos los asuntos humanos, sea en hechos o en palabras: es necesario evitar la afectación de todas formas, como si esto fuera un áspero y peligroso escollo; hacer todo con una cierta indiferencia para ocultar todo artificio, de modo que lo que se haga o diga parezca hecho sin esfuerzo y casi sin pensar en ello.

Kenkō comparaba constantemente su caballero ideal con la gente torpe e insensible que constituía la mayor parte de la sociedad. "El hombre educado nunca parece abandonarse completamente a sus placeres; aun su forma de disfrutar es desinteresada. Solamente el torpe y rústico se entrega con exceso a sus placeres." La moderación en el comportamiento, equivale a la sencillez en el arte, es el sello que distingue a un caballero.

Cuando un hombre educado cuenta una historia, se dirige a una persona solamente aunque estén presentes muchas más y, aunque, naturalmente las otras escuchen. Pero el hombre que carece de educación arroja sus palabras sobre la multitud sin dirigirse a nadie en particular, y hace una descripción tan gráfica de los acontecimientos, que todos estallan en ruidosas

carcajadas. Se puede juzgar la educación de una persona según permanezca impasible cuando cuenta una historia divertida, o sí ríe a carcajadas cuando relata algo que carece de interés.

Las opiniones de Kenkō sobre estética o sobre el comportamiento de un caballero forman un argumento coherente, pero encontramos contradicciones en otros aspectos. Así, por ejemplo, expresa su admiración por los que no tienen hijos, pero dice también que un hombre sin niños no puede apreciar la belleza de las cosas. Dentro del mismo capítulo describe los horrores de la bebida, pero también los placeres que trae, y habla incluso de forzar a alguien a beber aun contra su voluntad. Algunas contradicciones pueden ser consecuencia de su descuidada manera de escribir, ideas casuales anotadas apresuradamente durante un determinado período, pero de cualquier manera, Kenkō es un escritor que sugiere, antes que un pensador sistemático.

A pesar de tales incongruencias y de una buena cantidad de capítulos sin interés, donde habla de costumbres y ceremonias ya olvidadas, los *Ensayos nacidos del ocio* forman una obra que atrae y conmueve. En Japón se la consideró clásica desde el siglo xvii, cuando comenzaron a aparecer comentarios más detallados, y la obra se adoptó como elemento básico para educar a los jóvenes. Se consideraron los *Ensayos* como modelo de la prosa japonesa. No hay duda de que muchos de los pensamientos que contienen sus páginas fueron absorbidos de esta manera por los jóvenes japoneses. Se conserva todavía como elemento esencial en los programas de educación; sólo desde 1945 se han publicado más de cien ediciones comentadas, y los estudiantes pueden estar seguros de que el examen de ingreso a la universidad contendrá por lo menos una pregunta acerca de este libro.

La influencia de los *Ensayos* se ha extendido en muchos sentidos. Encontramos alusiones al trabajo de Kenkō en obras de teatro, novelas, poemas, y sus opiniones han sido adoptadas por gente que desconoce su origen. El obrero que se dirige a mirar las flores del cerezo puede no darse cuenta de que la importancia fundamental de estas flores (en contraste con las del ciruelo o la del duraznero) proviene de una larga tradición estética, pero comprendería al instante si se le dijera que se aprecian las flores del cerezo porque tienen tan corta vida. Es posible que Kenkō

no haya sido el primero en descubrir este principio, pero hace sobre él, el más persuasivo de los comentarios.

Los *Ensayos nacidos del ocio* constituyen un trabajo fundamental en el desarrollo del gusto japonés. Aunque los argumentos de Kenkō no son sólidos y a menudo consisten en simples y superficiales comentarios de sus impresiones, definió con éxito y gran sensibilidad las preferencias estéticas que el Japón ha hecho suyas desde entonces.



5. REALISMO É IRREALIDAD EN EL DRAMA JAPONÉS *

CONSIDERO POCO PROBABLE que quien asista por primera vez a una representación de teatro japonés tradicional se sienta impresionado por su realismo. Cualquiera que sea la variedad que elija (el espectáculo hierático y solemne del Noh, el extravagante colorido del Kabuki, la vida artificiosa de las marionetas del jōruri), tendrá sin duda la impresión de un teatro que ha vuelto deliberadamente la espalda a la realidad. Los críticos y directores de escena occidentales que han elogiado el teatro japonés, hablan siempre del contraste que presenta el monótono realismo del teatro contemporáneo de Occidente, frente a la fantasía y emoción de una representación japonesa. La ininterrumpida corriente de composiciones plásticas en la escena del Kabuki, la pasmosa expresividad

* Apareció por primera vez en *Drama Survey*, vol. 3, núm. 3 (1964).

del actor cuando cruza los ojos en el clímax de una pose grotesca, o la estilización del cuerpo y la voz en el Noh, se han elogiado en especial como ejemplos de irrealidad. Sin embargo, para los dramaturgos japoneses ya desde los autores del Noh en el siglo xiv, el realismo no ha sido menos importante que la estilización o la fantasía que tanto cautivan al visitante occidental. En el teatro Kabuki del siglo xviii, sobre todo, se tenía muy en cuenta el equilibrio entre estos dos aspectos de la puesta en escena, para complacer al auditorio que insistía en tener verosimilitud a cualquier precio.

El término "realismo" admite, obviamente, varias interpretaciones. Una definición característica es la que se encuentra en la *Enciclopedia de la literatura*, de Cassell: "Realismo en literatura es la actitud que pretende mostrar la vida y reproducir la Naturaleza, en todos sus aspectos, con la mayor fidelidad posible. Rechaza la idealización de la realidad en favor de la belleza, así como la estilización en la expresión y el tratamiento de temas trascendentales y sobrenaturales." Probablemente a un dramaturgo japonés del siglo xviii, los dos enunciados de esta definición, le hubieran parecido contradictorios. Por supuesto, su intención era reflejar la vida y la Naturaleza; pero sentía que la idealización y la estilización le eran necesarias para conseguir su propósito, y que de ningún modo podía excluir lo trascendental y sobrenatural.

El Kabuki, sobre todo a mediados del siglo xix, era un arte sumamente realista en casi todos sus aspectos. Kawatake Mokuami, el más popular de los dramaturgos, se inspiró en las gentes de los bajos fondos, y sus estafadores, prostitutas y asesinos, llenos de vida, se expresan en un chispeante lenguaje coloquial salpicado de alusiones a los acontecimientos de actualidad, aun cuando situaba la obra en el pasado, sin duda para evitar la censura. Ningún dramaturgo europeo de la misma época supera a Mokuami en esa habilidad para crear, aunque fuera de manera intermitente, la impresión de trozos de vida. Sin embargo, el efecto de conjunto es muy diferente al de una obra de O'Neill, por ejemplo, situada en el mismo ambiente. Mokuami insertó en el diálogo realista pasajes poéticos salmodiados y cantados por un narrador ajeno a la acción. Incluyó también escenas que requerían de los actores caracterizaciones mudas de sus persona-

jes, a veces mediante poses sorprendentes que debían reflejar conflictos internos. El público de Mokuami contaba con estos elementos no realistas. A pesar de que les complacían los diálogos y argumentos realistas, exigían una verdadera actuación, y esto significaba que el actor debía usar recursos no realistas para proyectar las cualidades intrínsecas de su personaje. Cuando en 1880 se presentaron ante el público japonés obras realistas al estilo occidental, los espectadores, acostumbrados a los métodos de Mokuami, se aburrieron de aquella actuación estática y sin matices. Las dos variantes del realismo eran mutuamente ininteligibles.

La equiparación que se ha hecho a menudo del drama japonés y nuestro teatro, ha sido uno de los obstáculos para que los occidentales comprendan cuál es el papel del realismo en el teatro japonés tradicional. Así, por ejemplo, el período culminante del Noh coincide, en términos generales, con la época de los misterios y autos sacramentales europeos; esto llevó a algunos especialistas a compararlos, procurando establecer paralelos en la evolución de ambos. Uno de ellos afirmó que debido a la creciente falta de interés por los temas religiosos, el Noh, como el teatro medieval inglés, "accedió a la demanda de una verdadera obra de teatro, en la que no se representara la religión sino la vida real". Quizá esto ocurrió realmente en Inglaterra, pero en el teatro japonés no se produjo un simple cambio de la religión a la vida real. Ésta se encuentra retratada en las más antiguas obras Noh tanto como en las de los siglos xv y xvi. Por otra parte, el jōruri (teatro de marionetas) desde sus comienzos en el siglo xvii, buscó sus argumentos en temas religiosos, y jamás, en su larga trayectoria, se liberó por completo de lo sobrenatural.

Para citar un solo ejemplo, *Jinen, el sacerdote*, obra Noh del siglo xiv, es mucho más realista que el Kabuki típico, o que las obras jōruri que aparecieron cuatro siglos más tarde. El argumento cuenta de una muchacha que se vende a un tratante de blancas para conseguir dinero y pagar una ceremonia para sus difuntos padres. Cuando el sacerdote Jinen descubre lo que ha ocurrido, sigue a la muchacha con la esperanza de rescatarla. Llega a la orilla del lago Biwa cuando la barca está por partir con los dos traficantes y la joven a bordo; ésta, atada y amordazada, yace en el fondo de la barca. Al principio, los hombres injurian a Jinen por su intervención, pero cuando éste los amenaza, consienten en

entregar a la muchacha e insisten en que, a cambio, Jinen cante y baile; con esto termina la obra. La historia es sencilla pero efectiva desde el punto de vista dramático, y a pesar de la presencia del sacerdote, poco tiene que ver con lo irreal o milagroso.

Zeami (1363-1443), hijo y sucesor de Kannami, es famoso por haber encarnado en sus obras la belleza misteriosa y casi inaccesible asociada con el concepto de *yūgen*. Es innecesario decir que estas obras no tienen el menor parecido con los misterios europeos, aunque pertenezcan al mismo período. Lejos de ser los precursores primitivos de formas teatrales más avanzadas, algunas se encuentran entre las creaciones supremas de la escena japonesa. Los occidentales no captaron fácilmente el valor del Noh. W. G. Aston, autor de la única historia de la literatura japonesa que se ha escrito en inglés, tenía una opinión muy pobre sobre este arte: "Las obras Noh —dice— no son poemas clásicos. Son demasiado carentes de claridad, método, coherencia y buen gusto para merecer este nombre... Como drama, el Noh tiene poco valor. No se puede hablar de acción, y apenas se puede pensar en su propiedad y efecto dramáticos." Lord Redesdale fue un poco más allá y dictaminó que el Noh era "totalmente ininteligible".

Felizmente hemos dejado atrás la ignorancia de estos eruditos del siglo xix, no sólo porque tenemos un conocimiento más profundo, sino porque el teatro del siglo xx, por razones propias, ha llegado a preferir la ambigüedad y una relativa falta de argumento, a esos dramas realistas cuidadosamente delineados que durante tanto tiempo pasaron en Europa por modelo de todo teatro. Pero si pensamos en las obras Noh como drama moderno (claro que no en el sentido de que tengan atractivo para el público actual), estaremos tan equivocados como Aston y su generación. Los aspectos simbolistas y no realistas del Noh no eran una reacción contra el realismo excesivo, como ocurrió con el drama del siglo xx; no se percibía conflicto alguno entre realismo y no realismo. Zeami no creó solamente dramas poéticos sobre espectros y los espíritus de las flores, sino también obras realistas en las que nada sugería lo sobrenatural y casi sin intención simbólica. La crítica de nuestros días, que ha reducido drásticamente las 129 obras de Zeami que se consideraban auténticas, a sólo 21, ha dejado entre éstas algunas de un realismo inflexible y hasta banal, como *Shunnei*, una larga y repetitiva historia acerca de dos sacri-

ficados hermanos. Las obras de los dramaturgos posteriores a Zeami solían tener más acción dramática; pero ésta podía ser realista o no realista, y no implicaba una preferencia por la vida real opuesta a la religión. Obras de la categoría llamada *genzaimono* (piezas actuales), de naturaleza realista, eran las que se presentaban más a menudo, y se las consideraba un elemento importante en los programas de una jornada.

Hacia fines del siglo xvi, los dramas Noh tendieron a convertirse cada vez más en prácticas ceremoniales que no requerían convicción ni acción dramática. Esto coincidió con el surgimiento del Kabuki y el jōruri; espectáculos dramáticos para un público de masas más que para el reducido público aristocrático que asistía normalmente al Noh. Testimonios del siglo xvi, indican que la representación de una obra Noh tomaba entonces menos de la mitad del tiempo que se necesita hoy, claro indicio de hasta qué punto llegó a acentuarse más tarde su carácter majestuoso y solemne. En el siglo xv, Zeami parece haber pensado en puestas en escena realistas, incluso para sus obras de espectros. Dedicó mucha atención a la preparación de actores en los tres papeles fundamentales: la mujer, el guerrero y el viejo. No era suficiente que un actor sugiriera a estos tres personajes mediante gestos hermosos y estilizados, tenía que representarlos en forma convincente. Éste era el significado de la palabra que usaba Zeami, *monomane*, que quiere decir "imitación de las cosas". Las máscaras del Noh que tanto admiró Yeats como sustitutos artísticos de la vulgar realidad de la cara de un actor, quizá estaban destinadas a producir realismo más que una belleza estilizada. Naturalmente, la máscara de mujer joven servía para hacer más convincente a un actor en ese papel que si actuaba con su propia cara. Zeami dejó establecido en sus tratados que cuando un actor interpretara el papel de un hombre de su misma edad, no necesitaba usar máscara; en otras palabras, si el público identificaba al actor con el personaje, no había necesidad de artificios para mejorar su expresión. Es verdad que los actores usaban máscara siempre que hacían papeles de espectros, pero esto se debía, quizá, a que la gente del siglo xv tenía ideas muy definidas acerca del aspecto de los espíritus.

No es mi intención insistir en la paradoja de que el Noh era un teatro realista. Sin duda no lo era. Comparado con otras

formas escénicas del Japón o de Occidente, el Noh era extremadamente estilizado y poético. Quisiera insistir, sin embargo, en que el realismo y la estilización eran ambos características del Noh, así como de todos los tipos posteriores del teatro japonés. Zeami escribió obras en los dos estilos (realista y simbólico), no porque su perspectiva hubiese cambiado con los años, ni porque cambiaron los gustos del público, sino porque consideraba esenciales para su arte ambos aspectos. En un pasaje famoso, Zeami describió cómo debe ejecutarse una danza de demonio: aun cuando los pies del actor golpeen el escenario con frenéticos movimientos realistas, la parte superior del cuerpo debe permanecer en calma. Esta combinación de violencia y serenidad, como la de realismo y estilización, dejaría su huella en el Kabuki y el jōruri a lo largo de toda su historia. La importancia que se daba a un aspecto, solía ir acompañada de una atención casi igual al otro. Esta armonía entre contrarios, se encuentra muy próxima al genio del teatro japonés.

Otro factor que se opone al paralelismo que se ha querido crear entre el drama japonés y el europeo del medioevo, es que el Noh perduró aun cuando se popularizaron nuevas formas teatrales. Es cierto que durante el período Tokugawa (1600-1868) se escribieron relativamente pocas obras nuevas para el Noh, pero el shogunato y los daimyos lo sostenían activamente. Como la ópera occidental en la actualidad, ha sobrevivido con un repertorio que, prácticamente, ha dejado de crecer. Muy diferente habría sido la historia de Noh en ese período, si no hubiesen aparecido el Kabuki y el jōruri. Ciertos desarrollos curiosos y aun revolucionarios se habían producido en el Noh a mediados del siglo xvi. Cartas de misioneros católicos que datan de 1560, hablan de obras japonesas en las que se tratan temas bíblicos (Adán y Eva, el arca de Noe, la sabiduría de Salomón, el nacimiento de Cristo, el juicio final, etc.); según parece se representaban de acuerdo con las normas tradicionales del Noh, con papeles asignados al *shite* (protagonista), *waki* (deuteragonista), *tsure* (acompañantes), y al coro. Por desgracia no se ha conservado ninguno de estos textos, pero los temas diferían tanto de los argumentos acostumbrados, que debemos suponer que en algo se habían forzado, si no alterado por completo, las convenciones tradicionales.

Otra variedad del Noh apareció en 1594 durante una función

ordenada por Toyotomi Hideyoshi en el castillo de Osaka. Una obra describía la visita que Hideyoshi había hecho a Yoshino el año anterior para ver los cerezos floridos; otra se refería a su siguiente visita al monte Koya. En ambas obras el *shite* no era otro que el mismo Hideyoshi. Las obras de Zeami se situaban invariablemente en el pasado, no menos de un siglo atrás, posible-mente para evitar cualquier contaminación excesivamente mun-dana; pero estas nuevas obras del Noh trataban de manera realista acontecimientos del año anterior. Una vez que los materiales y el estilo tradicionales se enriquecieron con el aporte de temas con-temporáneos y extranjeros, hubiera sido fácil que se desarrollara una variedad del Noh completamente nueva que, aun conserván-dose dentro de la tradición, tuviera posibilidades y recursos expresivos más amplios. Pero esto nunca ocurrió, quizá porque el esta-blecimiento del shogunato Tokugawa, cuyo gobierno fue mucho más conservador e inflexible que el de Hideyoshi, congeló al Noh en una especie de drama ritual sin posibilidad de evolucionar libremente.

La filosofía que orientaba al shogunato Tokugawa fue el neo-confucianismo ortodoxo introducido en Japón durante el siglo xvi. La mayoría de los filósofos de la corte eran hombres de ideas estrechas e irreconciliables. Para ellos toda literatura era sospechosa, y la poesía escrita en chino, que era más un ejercicio de composición en chino clásico que una forma de expresión de sentimientos, fue la única concesión que hicieron a lo que consideraban una frívola pérdida de tiempo. No aprobaban especialmente el Noh (a veces censuraban a los samurai que mostraban un interés excesivo por este arte), pero lo reconocieron tácitamente como la "música" oficial del shogunato. Desde la antigüedad se había considerado a los ritos y la música parte esencial del buen gobierno confuciano, y como el Noh había sido protegido originariamente por el shogunato Muromachi, era lógico que se lo eligiera como música del estado. Al ascender el Noh al ceremonial oficial, habría de conservarse inalterado durante 250 años, pero precisamente a causa de su rango, apenas escapó a la destrucción en 1868, cuando fue derrocado el gobierno feudal al que había estado tan unido.

Durante el período Tokugawa se permitieron ocasionales repre-sentaciones públicas del Noh, especialmente el "Noh de suscrip-

ción", funciones a beneficio de un actor próximo a retirarse. Sin embargo, el ascenso del Kabuki y el *jōruri* privó al Noh de su popularidad, y jamás consiguió convertirse en el espectáculo de atracción general que parecían pronosticar las obras cristianas y contemporáneas del siglo xvi. No obstante, el Noh habría de ejercer considerable influencia sobre el Kabuki, especialmente durante los siglos xviii y xix.

Al parecer, las primeras representaciones conocidas con el nombre de Kabuki tuvieron lugar en Kioto en 1603, cuando una sacerdotisa del templo Izumo llamada Okuni, dirigió a un grupo de bailarines en un programa de variedades. Funciones del mismo tipo existían desde años atrás con otros nombres. Nuestros conocimientos acerca del largo proceso que culminó con la aparición del Kabuki primitivo se ha enriquecido recientemente, gracias a los estudios sobre el folklore. Los especialistas han descubierto en aldeas remotas, restos de casi todos los elementos que se encuentran en el Kabuki. Las danzas y canciones son de origen religioso, pero en general no corresponden al culto Shinto o budista regular, sino a las prácticas populares de fines de la Edad Media. A menudo estos orígenes se han olvidado completamente. Así, por ejemplo, las obras Kabuki se presentan hoy en la estación del año que se considera adecuada para ellas. Si preguntamos a un amigo japonés por qué las obras de espectros se representan invariablemente en verano, probablemente responderá que el público le gusta sentirse agradablemente estremecido por el espectáculo aterrador; en otras palabras, las obras de espectros son una forma primitiva de aire acondicionado. Sin embargo, los folkloristas descubrieron que, según una creencia popular, los fantasmas japoneses aparecen en verano, y por eso las obras de espectros se dan en esta época del año. Otros innumerables elementos del Kabuki revelan huellas de creencias de ningún modo olvidadas.

El teatro de marionetas surgió casi en la misma época que el Kabuki. Las primeras representaciones de las que se tiene noticia tuvieron lugar hacia 1610, pero la combinación característica de narración actuada por muñecos y acompañada por música de *samisen* parece ser varias décadas más antigua. Los muñecos tienen su antecedente en los que se usaban para representaciones en templos y santuarios durante el siglo xi; el relato dramático recitado con acompañamiento musical era una práctica común en el Japón

medieval. El teatro de marionetas, como el Kabuki, nació en la capital, pero se conservó más como un teatro popular que aristocrático. El Kabuki y el *jōruri* rivalizaron en el favor del público a lo largo del período Tokugawa. El Kabuki fue el más popular hasta más o menos 1685; luego, por más de un siglo, el *jōruri* tuvo más vitalidad, hasta que volvió a reemplazarlo el Kabuki. Aunque el repertorio de ambos incluye casi las mismas obras, estas dos formas teatrales son básicamente diferentes: el Kabuki es más que nada un teatro para actores virtuosos; el *jōruri* es una forma literaria hablada y actuada.

Los principios de la historia del Kabuki, desde los días de Okuni hasta mediados del siglo xvii, poco sugieren de la magnificencia que habría de alcanzar más tarde. La misma Okuni actuaba de una manera razonablemente digna e incluso fue invitada para representar en la corte, pero sus sucesores convirtieron al Kabuki en una especie de comercial cantado, en que los productos ofrecidos eran las mismas actrices. Intervino finalmente el gobierno, desterrando a las mujeres de la escena del Kabuki en 1629. No debe creerse que fue gazoñería lo que dictó esta decisión al gobierno. No es necesario decir que los filósofos confucianos desaprobaban el Kabuki, pero como estaba literalmente por debajo de su desprecio, jamás se les ocurrió sugerir mejoras. Para ellos, el teatro apenas se diferenciaba de un burdel, y en verdad, durante el período Tokugawa, el Kabuki estuvo siempre muy asociado con los barrios de tolerancia; además, los actores estaban por debajo de las prostitutas en la escala social. Sin embargo, los filósofos confucianos reconocían que estos ignominiosos elementos de la sociedad podían ser útiles. El gobierno Tokugawa se habían enfrentado en un principio con el problema práctico de civilizar a soldados rudos, residuos de largos años de guerras. Estos hombres, que carecían del menor conocimiento acerca de las costumbres de la paz, eran una fuente potencial de problemas. Una solución había sido exigirles vivir parte del tiempo en Edo, la capital de los shogunes, en donde los placeres sensuales del teatro y los barrios alegres ablandarían su fiero temperamento marcial. La medicina demostró ser demasiado efectiva, y el poco tiempo el gobierno comenzó a preocuparse por la corrupción de la moral de los samurai. Pero por lo menos a principios del siglo xvii, nos encontramos con la paradoja de un gobierno manifiestamente

devoto de los estrictos principios del confucianismo que, de hecho, fomenta la inmoralidad.

El gobierno autorizó el establecimiento de barrios de tolerancia y con ellos, los teatros. Pero si podía tolerar entretenimientos tan poco confucianos, no fomentaría el desorden. Una pelea que estalló en un teatro de Kioto en 1629, y en la que hubo muchos muertos y heridos, fue la causa inmediata de que prohibieran a las mujeres actuar en el Kabuki. Cuando éstas ya no pudieron aparecer en ningún escenario japonés, ocuparon su lugar hermosos jóvenes llamados *wakashu*. Indicio de la popularidad que alcanzó el Kabuki de *wakashu* fueron las funciones que se dieron ante el shogun Iemitsu en 1651, pero un año más tarde también fue prohibido, a causa de las peleas que se provocaban entre los samurai por conseguir el favor de los jóvenes actores. En 1656, una discusión que tuvo lugar en un palco entre un actor y un espectador, provocó la clausura por trece años de todos los teatros de Kioto. La principal consecuencia artística de la preocupación del gobierno por mantener el orden en los teatros, fue que desde 1653 en adelante, todos los papeles del Kabuki fueron interpretados por hombres adultos que se afeitaban la cabeza para disminuir sus atractivos físicos. Esta evolución más o menos accidental sería el factor más importante en la configuración del Kabuki como arte. Desaparecidas las seductoras mujeres y los jóvenes de su escena, no le quedó al Kabuki otra solución que transformarse en drama para atraer público. El *onnagata*, o actor que tenía a su cargo los papeles femeninos, contribuyó, más que cualquier otro factor, a dar al Kabuki su característica combinación de real e irreal.

El gobierno, atento a cualquier posible motivo de inquietud, ejerció la censura en la escena durante todo el período Tokugawa. No podía representarse ningún acontecimiento que tuviera la mínima implicación política, a menos que se recurriera a la artimaña conocida también en Occidente desde los tiempos de Juvenal: situar los hechos en épocas lejanas y, en consecuencia, volverlos inocuos. A pesar de todo, las autoridades no objetaban la representación de temas puramente emocionales. Por ejemplo, frecuentemente se trataban en escena los suicidios por amor más recientes, hasta que el gobierno intervino porque, al parecer, esos argumentos fomentaban una peligrosa locura. Tanto por las dan-

zas heredadas de Okuni, como por las restricciones que pesaban sobre otros temas, el Kabuki adquirió un fuerte sabor erótico. La habilidad de los actores, incluso en edad madura, para sugerir la seductora belleza de una joven, contribuyó al éxito de muchas obras. No sorprende, pues, que el arte del vestuario y del maquillaje se desarrollaran hasta un grado desconocido en teatros menos estilizados. Mucho de lo que hoy parece más típico del Kabuki, es el resultado de los esfuerzos por hacer al *onnagata* más verosímil, más real, si se prefiere.

Durante la primera mitad del siglo xvii, casi hasta la aparición del *onnagata*, el teatro de marionetas, aunque menos popular, era más serio que el Kabuki. Sin embargo, su seriedad era sólo relativa, puesto que si lo juzgamos por las normas del Noh, o el *jōruri* posterior, las obras eran extremadamente primitivas. Los argumentos eran generalmente de carácter budista o fantástico, y el efecto dependía mucho de la flexibilidad de los muñecos para dar grandes saltos en el aire y ejecutar otras proezas que no podía hacer un actor. Las marionetas se manejaban desde abajo, sostenida cada una por un hombre que la mantenía por encima de su cabeza y movía su mecanismo interno. Tanto el operador como el cantante (que recitaba el papel que correspondía a los muñecos), se ocultaban a los ojos del público detrás de una cortina. Como en nuestro teatro de marionetas, se intentaba producir la ilusión de que los muñecos se movían y hablaban espontáneamente sin ayuda humana. Sabemos, por testimonios de la época, que los operadores eran capaces de lograr efectos realistas; en 1647, un concurrente al teatro de marionetas escribió en su diario: “¡Parecían vivas!” Ese realismo, combinado con la esencial irrealidad de los muñecos de madera, lograba la típica mezcla japonesa de los opuestos.

Con el tiempo, a medida que los argumentos se volvían más realistas, los cantantes se situaron a un lado de la escena, a plena vista del público, destruyendo así la ilusión de que eran los muñecos quienes hablaban, pero conservando el equilibrio entre lo real y lo irreal. En 1703, cuando se presentó una obra inauditamente realista, *Suicidios por amor en Sonezaki*, la cortina que ocultaba a los operadores fue reemplazada por un material transparente que permitía a los espectadores observar sus movimientos. Poco después se quitaron todas las cortinas y desde entonces los opera-

dores han actuado a la vista del público. Nunca se ha explicado por qué los cantantes y operadores fueron expuestos entonces ante el auditorio, salvo para sugerir que el público deseaba esta innovación. Me pregunto si la razón no fue que, al aumentar el realismo de los argumentos, se necesitaba compensar con irrealidad en la representación.

Sin embargo, a veces es difícil determinar si una innovación pretende aumentar o disminuir el realismo. La adopción de la marioneta con tres operadores, en 1734, se concibió probablemente como un paso más hacia el realismo, puesto que tres hombres manejando una marioneta podían simular por ejemplo una respiración agitada, mover libremente los dedos y aun las cejas y conseguir una fluidez en los gestos que superaba la capacidad de la marioneta de un solo operador; pero a la vez obligaba a presenciar el revoloteo de los operadores alrededor de los proporcionados muñecos de madera. Nadie que no haya asistido a una función de *jōruri*, podrá imaginar a través de fotografías, que es posible olvidarse de los operadores, especialmente del principal, que, vestido con su traje formal, mira impasible los gestos de las marionetas. Sin embargo, la gente pasa del mundo de los seres humanos (los operadores) al mundo de las marionetas, y si ocasionalmente vuelve los ojos a los hombres, es por el placer adicional de contemplar a estos seres que son al mismo tiempo, amos y esclavos de los muñecos. Este desplazamiento de un mundo a otro aumenta el valor del *jōruri*; se siente incluso la tentación de medir su importancia artística por el grado de irrealidad que hace aceptar al público en beneficio de un mayor realismo.

Puesto que el Kabuki era un teatro de actores y no de marionetas, desde el principio fue más realista que el *jōruri*, pero sus argumentos y técnicas escénicas eran muy artificiales, y especialmente el aspecto de los actores varones que interpretaban papeles femeninos producía un efecto irreal. El *onnagata*, considerado al principio como una desventaja, llegó a ser con el tiempo elemento central del Kabuki. El público continuó admirando a los hombres que desempeñaban papeles de mujeres jóvenes aun a los sesenta o setenta años. Todavía se oye hablar de famosos *onnagata* que son encantadores en papeles de muchachas veinteañeras. Las fotografías no siempre confirman esas impresiones; por el contrario, al verlas se piensa que la magia de la presencia escénica del actor

es suficiente para crear una ilusión de belleza femenina juvenil. Nos encontramos aquí con la frecuente paradoja de que un imitador hábil se acerca más al ideal femenino que la misma mujer. Se cuenta que Yoshizawa Ayame (1653-1729), un célebre *onnagata*, dijo: "Si una actriz apareciera en escena, no podría expresar el ideal de belleza femenina porque confiaría sólo en la explotación de sus cualidades físicas, y no expresaría, por lo tanto, la síntesis del ideal. La mujer ideal sólo puede ser representada por un actor." Es decir, que una actriz podría ser más realista, en sentido estricto, que un hombre en un papel femenino, pero no podría comunicar las cualidades esenciales de la femineidad con la misma maestría que un hombre, ya que éste ha estudiado desde su niñez la forma exacta en que se comporta una mujer. Cuando actúa un gran *onnagata*, muestra una conciencia casi fantástica de cada gesto; nada es accidental.

Dentro de esta paradoja mayor encontramos otra. Suponiendo la necesidad que los actores crearan en forma convincente sus papeles femeninos, parecería lógico que los instructores de las compañías eligieran para futuros *onnagata* a jóvenes afeminados o por lo menos de apariencia femenina, y que les enseñaran a emitir la voz en falsete y otros artificios necesarios para conseguir figuras realistas de mujer. Con una preparación cuidadosa se conseguirían actores a quienes sería virtualmente imposible distinguir de una mujer; los actores de Occidente y los de la ópera china que actúan en papeles femeninos logran en efecto esa habilidad. Pero, como lo sabe cualquiera que haya presenciado una función de Kabuki, no se puede confundir a un gran *onnagata* con una mujer. Los dos mejores *onnagata* de la actualidad no son sólo extraordinariamente feos como mujeres, sino que sus voces recuerdan más los roncros gritos del pavo real que las lánguidas doncellas que quieren representar. Sólo un *onnagata* de inferior calidad intentaría convencer al público de que es realmente una mujer. Puesto que el ideal del *onnagata* es la femineidad en abstracto, antes que la imitación de una mujer en particular, un *onnagata* superior sigue naturalmente las tradiciones de los *onnagata* del pasado en vez de imitar el comportamiento de las mujeres que puede observar. Este rechazo de la realidad en favor de una belleza estilizada, extraterrenal, puede deslumbrar al público hasta

hacerle creer que un hombre viejo, con la cara exageradamente empolvada, es un milagro de encanto femenino.

Probablemente, el gran *onnagata* del pasado se basaba en las mismas prácticas, pero la estilización, la fundamental *raison d'être* artística del *onnagata*, casi nunca parece haber sido considerada conscientemente. Si juzgamos su actuación por las descripciones que nos quedan, los *onnagata* del período Tokugawa intentaban parecerse a las mujeres lo más fielmente posible. “Un *onnagata* —escribió Yoshizawa Ayame— debería actuar como tal aun en su camarín. Cuando come, debería alejarse de la gente... A menos que un actor viva a diario como una mujer, nunca llegará a tener éxito como *onnagata*.” Hasta hace poco, era costumbre que el *onnagata* usara prendas femeninas aun fuera del teatro, y si caminaba con el actor que era su “esposo” en escena, debía seguirlo un paso más atrás como esposa sumisa. Si en realidad tenía mujer e hijos, nunca los mencionaba en público. A principios del siglo XIX, un *onnagata* fue arrestado porque intentó usar el sector destinado a las mujeres en un baño público. Pero a pesar de estas medidas extremas para conseguir un retrato femenino completamente realista, el arte del *onnagata* reside en otros factores.

El hecho de usar habitualmente ropas de mujer, le permitía al *onnagata* actuar inconscientemente cuando las llevaba en escena. Esto era importante. Decía Yoshizawa Ayame que, en el instante en que un *onnagata* se daba cuenta durante su actuación de que estaba haciendo un gesto típicamente femenino, dejaba de ser mujer para volver a convertirse en hombre. El hábito diario convertía las cosas externas (como la manera correcta de usar un kimono, por ejemplo) en parte automática de la actuación, pero cuando debía representar actitudes de mujer en momentos de intensa emoción, el *onnagata* tenía pocos modelos en la vida real y tenía que recurrir al arte de sus predecesores. Durante el período Tokugawa, según los testimonios que se conservan, rara vez exteriorizaban las mujeres sus emociones. “En obras recientes —decía Chikamatsu— los personajes femeninos dicen a menudo cosas que las mujeres de la vida real no podrían decir. Tales expresiones se presentan a título de verdad artística: sólo porque los personajes dicen lo que jamás podría salir de los labios de una mujer, se revelan sus verdaderas emociones. Si en tales casos el autor

quisiera que sus personajes se comportaran como mujeres reales, y mantuvieran escondidos sus sentimientos, ese realismo, lejos de ser admirado, destruiría el interés de la obra." Para conseguir la hondura emotiva que podía experimentar verdaderamente una mujer bajo su tranquila superficie, el dramaturgo debía apartarse de la verdad literal. De la misma manera, los actores del Kabuki, aunque estaban preparados con infinito cuidado para desempeñar con autoridad papeles femeninos, en los momentos críticos actuaban con estilización de *onnagata* y no como mujeres reales.

Los comentarios de Chikamatsu se refieren específicamente al *jōruri*, pero pueden encontrarse opiniones parecidas en la crítica sobre el Kabuki. Cuando alguien pedía consejo a Yoshizawa Ayame sobre técnicas de representación, él contestaba: "El Kabuki no es sólo cuestión de lógica. Probablemente una actuación que sea medio verdad y medio Kabuki será lo mejor." El propio Chikamatsu dio la definición más famosa del papel del realismo en el teatro japonés: "Alguien me dijo: 'El público actual no aceptará las obras a menos que sean realistas y lógicamente fundadas. Los viejos argumentos están llenos de cosas que la gente ya no tolerará más. Es por eso que los actores del Kabuki son considerados diestros en la medida en que su actuación refleja la realidad. Lo primero que hay que considerar es que el vasallo de la obra se vea como un verdadero vasallo, y que el *daimyō* se presente como un verdadero *daimyō*. La gente no soportará las tonterías infantiles que aceptaba en el pasado'. Contesté: 'Lo que dices parece convincente, pero tu teoría no tiene en cuenta los verdaderos métodos del arte. El arte es algo que se encuentra en la tenue línea que separa lo real de lo irreal. Por supuesto, sería de desear, en vista del gusto actual por el realismo, que el vasallo de la obra copiara los gestos y el lenguaje de un verdadero vasallo; pero, un verdadero vasallo ¿se pintaría y empolvaría la cara como un actor? Ahora bien, ¿le gustaría al público que un actor, basándose en que los verdaderos vasallos no prestan atención a su cara, entrara en escena sin afeitarse o con la cabeza calva? El teatro es irreal y sin embargo, no es irreal, es real pero tampoco es real. La diversión se encuentra entre ambos planos'".

Esta opinión goza de merecida fama como expresión clásica de las metas artísticas del teatro japonés, especialmente el de marionetas. Sin embargo, en la práctica, Chikamatsu no siempre

tenía en cuenta sus propias instrucciones. Las piezas históricas (*jidaimono*), que constituyen la parte más importante de su obra, están llenas de los disparates más desenfrenados e inverosímiles. Chikamatsu expresó así su opinión sobre la irrealidad en el teatro: "Si cuando se pinta una imagen o se la talla en madera, en nombre de la licencia artística, aparecen algunas partes estilizadas, siendo una obra que por lo demás imita la forma real, esto es al fin y al cabo, lo que a la gente le gusta en el arte. Lo mismo es válido para la composición literaria. Aun cuando mantenga parecido con el original, debe tener estilización. Eso la convierte en arte y deleita al espíritu humano". Pero las batallas en las que triunfa contra todo un ejército un solo hombre desarmado, pinturas que cobran vida y saltan de la pared en momentos críticos, y héroes que se elevan por sobre las copas de los árboles cuando se ven acorralados por sus enemigos, no pueden explicarse sólo en términos de estilización, ni tampoco la realidad que acompaña esta irrealidad basta para ponerla a salvo dentro del escaso margen de verosimilitud.

A pesar de expresar claramente sus puntos de vista, en las obras históricas Chikamatsu parece menos interesado en conseguir un frágil equilibrio entre lo real y lo irreal, que en explotar la irrealidad esencial de los muñecos con el propósito de crear efectos imposibles de lograr en un teatro más realista. El primer acto de *Las batallas de Coxinga*, por ejemplo, tiene por lo menos dos escenas que serían intolerables en cualquier escenario que no fuera el de marionetas. En la primera, el villano Ri Tōten se arranca un ojo y lo ofrece a los tártaros en un bastón ceremonial como muestra de lealtad; en la segunda, Gon Sankei, practica una operación cesárea a la emperatriz muerta y salva al niño. Por supuesto, escenas de tan abrumador patetismo serían inconcebibles en el Noh. Si se presentaran en el Kabuki, sería necesario mitigar la brutal realidad de las escenas pintando la cara del villano con un maquillaje grotesco, o haciéndolo actuar con gestos muy minuciosos y estilizados. Las escenas de horror en el Kabuki tienden a volverse cómicas; mutilaciones disparatadas, con brazos y piernas que vuelan en animado ballet, suelen provocar en el público carcajadas de deleite. Los comentaristas japoneses han señalado que los villanos del Kabuki son más soportables que los del *jōruri* porque sus rasgos desagradables se mitigan con la artificialidad de

marionetas que dan los actores a sus movimientos. Sin embargo, en el *jōruri* los villanos son tan marionetas como los héroes, y las acciones más horribles resultan tan realistas como las más inocentes. En consecuencia, el público de *jōruri* se siente impresionado, más que divertido cuando Ri Tōten se arranca el ojo, pero en el momento en que esta experiencia amenaza convertirse en algo penoso, la irrealidad esencial de los muñecos tranquiliza a los espectadores. Esto no podría conseguirlo una actuación realista de seres humanos, que probablemente impresionaría más como gran guiñol que como tragedia. En sus dramas históricos Chikamatsu acentuó la irrealidad, buscando, aparentemente, divertir al público con una especie de excitación que no encontraba en el Kabuki.

Las tragedias domésticas de Chikamatsu (*sewamono*) se acercaban más a sus ideales, y la calidad literaria de estas obras tuvo un papel importante en la rivalidad que existía entre el *jōruri* y el Kabuki. Hasta la época de Chikamatsu ambas formas teatrales se mantuvieron distintas. El mismo Chikamatsu había escrito piezas para el Kabuki al principio de su carrera, antes de dedicarse completamente al *jōruri*. Algunos eruditos japoneses dicen que esta decisión de Chikamatsu se debió a que le desagradaban las libertades que los actores se tomaban con sus textos. Normalmente las obras del Kabuki eran sólo vehículos para que los actores ostentaran su virtuosismo, pero tenían poco o ningún mérito literario. Un autor, pensando en un actor determinado podía elaborar una escena, pero no escribía el diálogo, dejando libertad al actor para improvisar. Es fácil comprender que Chikamatsu, que se enorgullecía de sus textos, se sintiera irritado ante el tratamiento irreverente que daban los actores a sus diálogos cuidadosamente elaborados. El cambio del Kabuki al *jōruri* implicaba para Chikamatsu mucho más que encontrar una nueva clase de intérpretes para sus obras. A diferencia del Kabuki, que puede consistir en diálogo solamente (como el teatro europeo), una obra de *jōruri* tenía que hacer muchas concesiones a la limitada capacidad expresiva de las marionetas. No sólo era necesario presentar la acción mediante extensos pasajes descriptivos, sino que se añadía a los parlamentos frases como "así habló con ira", como para indicar el estado de ánimo de la marioneta. Es por esto que, a diferencia del Kabuki, nada podía dejarse librado a la improvisación. Los textos adquirieron importancia suprema, y aún hoy, antes de co-

menzar su actuación, el narrador levanta reverente el libreto hasta su frente.

Por lo general bastaba un hombre para narrar todos los papeles de una escena, y por esto los textos *jōruri* de Chikamatsu no estaban divididos en partes. Para indicar quién estaba hablando, el narrador variaba el tono de la voz según se tratara de un papel de varón, mujer o niño. La declamación pasaba a melodía en los pasajes descriptivos en que el narrador preparaba la escena para los muñecos. La indefinición del diálogo (o la falta de diálogo) no era obstáculo en el teatro de marionetas, aunque crearía problemas en un teatro más realista.

Aunque escribir para el teatro de marionetas era más agradable en algunos aspectos, presentaba dificultades para Chikamatsu. El uso de una sola cabeza que no admitía variantes durante toda la función, significaba que también el personaje debía permanecer inalterado; los cambios de carácter no podían reflejarse en la cara de la marioneta. Al parecer, algunas obras de Chikamatsu fracasaron porque intentó presentar caracteres complejos y ambiguos, algo posible en un teatro de actores pero no en el de títeres, donde pueden representarse mejor los tipos que los individuos; pero en general, Chikamatsu demostró que dominaba las condiciones del teatro de títeres. Quizá el público no entendía muy bien el difícil estilo de sus pasajes poéticos, pero la brillantez literaria daba oportunidad al narrador para intoxicar al público con caudales de frases hermosas. Aunque el Kabuki había mostrado poco interés al principio en los textos literarios, los actores se inclinaron finalmente ante la grandeza de Chikamatsu, cuando a principios del siglo XVIII se hizo evidente que la superioridad de sus obras había ganado el favor del público para el *jōruri* en detrimento del Kabuki.

Con Chikamatsu, el teatro popular tuvo por primera vez un escritor de fama después de que muchos mercenarios se contentaban con producir vehículos para los actores del Kabuki. Las obras de Chikamatsu alcanzaron pocas veces las alturas poéticas de los mejores dramas Noh, pero escenas como la del último viaje de los amantes que van a suicidarse, son realmente hermosas. Podemos imaginar fácilmente por qué el público de Chikamatsu, compuesto en su mayor parte por gente de vecindario con escasa educación, se deleitaba ante el espectáculo de sus dramas históri-

cos que alternaban rápidamente fantasía y realismo pedestre. Estas obras, en las que abundaban la declamación pomposa, los prolongados sollozos y la carcajada histérica, daban también oportunidad al narrador para exhibir su virtuosismo. Sin embargo, y ésta es otra de las paradojas del teatro japonés; el público respondió casi con el mismo entusiasmo a las tragedias domésticas de Chikamatsu, aunque su representación es casi estática y ofrecen pocas oportunidades de lucimiento histriónico a los narradores. Los vecinos de Osaka disfrutaban viendo en el teatro de marionetas no sólo a los héroes impetuosos e hiperbólicos, sino también a mercaderes como ellos, atormentados por las exigencias antagónicas del amor y las obligaciones familiares.

La mayoría de las tragedias domésticas de Chikamatsu, se basaban en acontecimientos auténticos conocidos por los espectadores. El diálogo era realista, y más verosímil se volvía la acción cuando se mencionaban personas y lugares conocidos. Al parecer, poco quedaba de aquella irrealidad, que había sido el sello del Kabuki y el *jōruri* primitivo, pero las tragedias domésticas contienen el estilo más poético de Chikamatsu; en ellas se convierten en poesía los sórdidos detalles de las páginas escandalosas. Los mercaderes y las prostitutas que en realidad se habían suicidado, no estaban rodeados seguramente de la mágica atmósfera en que Chikamatsu envuelve a sus personajes; pero al revelarnos con su poesía la nobleza oculta de estas humildes figuras, elevó sus historias excesivamente realistas hasta el leve margen que separa lo real de lo irreal.

Existía profunda rivalidad entre el Kabuki y el *jōruri* en la época de Chikamatsu, quien nos cuenta las dificultades que tuvo que vencer el teatro de marionetas: “El *jōruri* difiere de otras formas literarias en que, como está compuesto especialmente para títeres, todas las palabras deben estar llenas de vida y de acción. Las representaciones del *jōruri* compiten con las del Kabuki, que es un arte de actores humanos, y por lo tanto el escritor debe esmerarse especialmente por dotar de emociones a inanimados muñecos de madera e intentar de esta manera atraer el interés del público.” A menos que se pudiera eliminar su incredulidad inicial frente a las criaturas de madera, el público preferiría el impacto inmediato de los actores del Kabuki. En aquel momento, el Kabuki de Edo, inspirado por el primer Danjūrō (1660-1704) era

famoso por su *aragoto* o "acción brusca", un estilo de actuación que ponía énfasis en la fuerza y ferocidad de los actores. El Kabuki de Osaka prefería obras más románticas, pero el público comenzó a cansarse de ambas variedades y se volvió hacia el teatro de marionetas. En 1715 empezó una nueva era en las relaciones entre el Kabuki y el *jōruri* con una obra de Chikamatsu que tuvo enorme éxito, *Las batallas de Coxinga*. Tanta fue la popularidad de la obra, que en 1716 se la adaptó para el Kabuki de Kioto, y al año siguiente para los de Osaka y Edo. Esta fue la primera vez que los actores del Kabuki presentaron una obra de *jōruri* de alta calidad literaria. El segundo Danjūrō de Edo (1688-1758), un maestro del estilo *aragoto*, se impresionó tanto con las obras de Chikamatsu, que en 1719 y 1720 actuó gustoso en el pusilánime protagonista de *Suicidios por amor en Sonezaki* y *Suicidios por amor en Amijima*. Desde este momento se hizo costumbre que el Kabuki pusiera en escena obras del *jōruri*. La mayor parte de las piezas del repertorio actual del Kabuki (*Chūshingura*, *El campamento de Moritsuna*, *El campamento de Kumagai*, etc.) fueron escritas para marionetas, y aun hoy pueden distinguirse de las obras de origen Kabuki por la presencia de un narrador a un lado del escenario, que entona los pasajes descriptivos aunque realmente son innecesarios en un teatro de actores.

Cuando los actores del Kabuki presentan obras escritas originalmente para el *jōruri*, imitan a veces los movimientos y sacudidas de los muñecos para enlazar su estilo con la antigua tradición. Si el espectador no comprende cuál es la intención del actor, se sorprenderá cuando, en el momento culminante de *El campamento de Kumagai*, el actor comienza a gesticular y declamar en forma tan irreal que parece más un muñeco de madera que un hombre. Este ejemplo extremo de la célebre estilización del Kabuki revela cómo se enriqueció al adoptar no sólo los textos del *jōruri*, sino la atmósfera especial de irrealidad que envuelve los movimientos estereotipados de las marionetas. Quizá cuando los actores del Kabuki representaron por primera vez una pieza como *Suicidios por amor en Sonezaki*, habrán preferido dar énfasis al calor y la ternura que pueden comunicar los seres humanos, por contraste con los rígidos movimientos convencionales de los muñecos, pero esos actores tenían plena conciencia de que el texto no soportaría un tratamiento demasiado realista. Despojada

de su atmósfera poética e irreal, *Suicidios por amor en Sonezaki* apenas es algo más que una anécdota. El empleado de un mercader es engañado por un amigo sin escrúpulos que le quita todo su dinero. Ante la disyuntiva de perder a su amada, una prostituta que podría entregarse a un cliente más rico, se suicida junto con la muchacha. Los personajes tienen poca profundidad, y hay sólo un momento de auténtica intensidad dramática cuando Tokubei, el empleado, que está escondido bajo el portal, toma el pie de su amada y lo pasa por su cuello en señal de que quiere suicidarse. Casi todo el primer acto es un largo monólogo que apenas tiene movimiento; el último es una secuencia como de ballet con poco diálogo y escasos incidentes hasta los últimos minutos. *Suicidios por amor en Sonezaki* no podía mantener la atención del público si se lo representaba en forma realista, pero Chikamatsu jamás pensó en una actuación de ese tipo. El extenso monólogo del primer acto está matizado por los variados estilos del acompañamiento musical e interrumpido por los rígidos gestos estilizados de los muñecos. El viaje de los amantes (*michiyuki*) en el último acto, es una mezcla de declamación, recitado y canto, que no sólo crea una atmósfera patética, sino que presta a los personajes la dignidad que necesitan para que sus muertes sean trágicas y no solamente dolorosas. Como los actores del Kabuki estaban conscientes de que era imposible una actuación realista, procuraban (y hoy ocurre lo mismo) conservar la atmósfera especial del teatro de marionetas, aunque esto significara sacrificar las ventajas que tenían como seres humanos para retratar a los personajes realistas de Chikamatsu.

El *jōruri* mantuvo su popularidad hasta bien entrado el siglo XVIII, e incluso después de la muerte de Chikamatsu en 1725, gracias a una serie de dramaturgos talentosos. Nuevas técnicas aplicadas en la confección de marionetas contribuyeron también a conservarle el favor del público, aunque el Kabuki, desplazado de su situación preeminente, por Chikamatsu, empezó a recuperar su antigua supremacía. Las nuevas piezas del Kabuki del siglo XVIII se basaban especialmente en danzas, como *Dōjōji* que provenía de la obra Noh del mismo nombre, pero lo fundamental del repertorio eran las adaptaciones de los éxitos del *jōruri*. En defensa propia ante la renovada popularidad del Kabuki, los artistas del *jōruri* imitaron sus técnicas, invirtiendo el proceso de influen-

cias. Incluso en el *jōruri* se apreciaban más los efectos dramáticos audaces y las escenas llenas de colorido, que la acción contenida de las tragedias domésticas. El *hanamichi* (pasillo que va desde el fondo de la sala hasta el escenario a través del público) rasgo característico del Kabuki, fue usado también por el *jōruri*, aunque no era muy conveniente para las marionetas, que necesitan cierta distancia entre ellas y el público. El *jōruri* usó cada vez más el *karakuri* (tramoya) intentando superar al Kabuki en efectos espectaculares, pero mientras más resueltamente emulaba al Kabuki, más decaía su encanto.

El desplazamiento general de la cultura japonesa de la región de Kansai (Kioto-Osaka) hacia Edo, a fines del siglo XVIII, afectó también al *jōruri*, convirtiéndolo en un entretenimiento provinciano. Los importantes dramaturgos del siglo XIX escribieron exclusivamente para el Kabuki. Durante los últimos cincuenta años, el *jōruri* ha ido perdiendo popularidad aun en Osaka, y hoy se conserva como un arte regional menor muy subsidiado pero apenas patrocinado. El Kabuki mismo está en peligro de correr la misma suerte antes de mucho tiempo, aunque actualmente atrae cantidad de turistas que llegan a Tokio del interior o el extranjero.

Muchas pueden ser las causas por las que el Kabuki y el *jōruri* no atraen nuevo público. La principal de todas es quizá la popularidad de entretenimientos de masas como el cine y la televisión. Las nuevas generaciones de estudiantes japoneses han ido perdiendo cada vez más el dominio del lenguaje clásico, y esto dificulta la comprensión de las obras antiguas. El precio de los boletos ha ido en aumento, y esto ha alejado a mucha gente de la clase trabajadora que antes sostenía al Kabuki. Pero aunque ninguna de estas causas existiera, tanto el Kabuki como el *jōruri* habrían perdido popularidad por su excesiva fidelidad a una época desvanecida, que los ha vuelto anticuados a los ojos del público contemporáneo. Las tragedias domésticas pertenecieron a una época y a una sociedad particulares; con los grandes cambios que experimentó la vida japonesa durante el último medio siglo, a la gente le resulta cada vez más difícil simpatizar con los problemas que presentan estas obras. Hoy, la moral del teatro del período Tokugawa se suele calificar de 'feudal', y los ideales con-

fucianos que inspiraron a Chikamatsu y a sus sucesores han perdido su autoridad indiscutida.

Las tragedias domésticas de Chikamatsu nos dan quizá la mejor imagen de la vida japonesa durante el período Tokugawa. Describen al Japón de la era Genroku en forma mucho más realista que lo que Shakespeare pintó la Inglaterra isabelina. Reflejan, y a menudo con detalles sorprendentes, no sólo los conflictos emocionales de los personajes, sino sus circunstancias económicas y sociales. En conjunto, son un verdadero espejo de su tiempo, a pesar de las ocasionales libertades que Chikamatsu se permitía en nombre del arte. Pero su misma exactitud es lo que las ha vuelto impopulares; tanta fidelidad hay en ellas que una y otra vez nos damos cuenta de la naturaleza extraña de las cosas que tenemos que dar por supuestas. Si pensamos que el suicidio no es la solución más obvia para un hombre que afronta un problema difícil, o si no creemos que un marido está obligado a acuchillar a la esposa que ha cometido adulterio involuntariamente, pueden chocarnos muchas escenas de las obras de Chikamatsu. Si consideramos que las apariencias no son tan importantes como la realidad, quizá nos exasperemos en vez de conmovernos en la escena final de *Suicidios por amor en Amijima*, en la que los amantes parecen más preocupados por lo que la gente pensará cuando se descubran sus cuerpos, que por las consecuencias de su acto. Chikamatsu reconoció que necesitaba suavizar la acción y el diálogo con la estilización para conseguir mayor realismo, según él lo entendía, pero no parece haber tenido en cuenta esto en sus tragedias domésticas; si lo hubiera hecho, sus tragedias se hubieran conservado intactas aun cuando se olvidaran los acontecimientos que las inspiraron. El mundo del Noh es sin duda mucho más remoto que el del *jōruri*, pero es un elemento tan sutil en las obras, que no interfiere en el placer del espectador. Si las obras de Chikamatsu hubieran sido menos realistas en la detallada pintura de su tiempo, hubieran soportado mejor el alejamiento del mismo, pero ha sido necesario revisarlas constantemente para que el público que ya no compartía los mismos puntos de vista, las aceptara.

Después de la Restauración de Meiji en 1868, los reformadores intentaron mejorar al Kabuki y el *jōruri* haciéndolos más exactos y realistas. Pareció haberse perdido el necesario equilibrio entre

lo real y lo irreal; se puso freno a la fantasía, el maquillaje de los actores se hizo más naturalista, y se sustituyeron los seudónimos empleados por los dramaturgos para evitar la censura Tokugawa por los nombres verdaderos de las figuras históricas; la exactitud literal se puso por encima de lo puramente artístico. Cuando Kikugorō V puso en escena el ballet *El puente de Modori*, envió a Kioto un hombre para cerciorarse del número exacto de tablas que tenía el puente. Tan grande fue en esta época de ilustración la pasión por el realismo, que incluso hubo propuestas para que se reemplazara los *onnagata* por actrices en los papeles femeninos. Sin embargo, pronto fue evidente que estos desesperados intentos de realismo no ponían al público más cerca de la realidad. En efecto, la minuciosa atención puesta en detalles tan mínimos como el auténtico tocado de la época, revelaba más que una actuación estilizada, la artificialidad de los argumentos.

Las grandes obras del teatro japonés han combinado siempre íntimamente realismo e irrealidad. Puede ser que los japoneses hayan perdido para siempre el gusto por esta clase peculiar de teatro, pues aunque su cine es sin duda excelente, muestra poco de las viejas tradiciones. Creo más posible, sin embargo, que la combinación de estos elementos aparentemente opuestos, que a través de los siglos ha mostrado ser tan del gusto del público japonés, volverá a ejercer sus encantos para sumarse a la generosa contribución que el Japón ya ha hecho al teatro del mundo.



6. LA POESÍA JAPONESA MODERNA *

LOS ORÍGENES DE LA POESÍA japonesa moderna, como todo lo que puede llamarse moderno en Japón, suelen situarse en 1868, cuando el emperador Meiji asumió el poder absoluto. Este acontecimiento político no tuvo eco inmediato en los poetas, y hasta donde sabemos, ninguno de ellos cantó las glorias del nuevo reinado, ni se publicó un libro importante de poesía en los años que siguieron. Pero el nuevo emperador iba a mostrarse muy diferente a las numerosas generaciones de sus antepasados, de cuyos actos de gobierno, entradas y salidas, poco se habían ocupado los poetas. Aunque dentro del movimiento de modernización el papel del emperador fue pequeño, impuso el espíritu de la nueva era cuando, en el juramento que hizo en 1868, prometió entre otras cosas terminar con la ignorancia, y aprender de todo

* Este capítulo fue publicado por Center for Japanese Studies, Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1964.

el mundo. Pronto los poetas se llamarían orgullosamente “hombres de Meiji” queriendo significar con esto que pertenecían a la nueva generación ilustrada.

El año 1868 es importante en la historia de la poesía japonesa por otra razón. Murieron entonces dos poetas, cuyos trabajos, aunque escritos en la forma clásica *tanka*, sugerían que se había encontrado por fin una salida del estancamiento que padecía la poesía japonesa. El primero de ellos, Ōkuma Kotomichi, dio una nueva nota cuando escribió en su libro de crítica poética (Hitorigochi, 1857): “Los poetas del pasado son mis maestros, pero no son yo mismo. Soy hijo de mi tiempo y no del pasado. Si imitara ciegamente a los poetas de otras épocas, me olvidaría de mi humilde personalidad. Los poemas que escribiera podrían impresionar, pero su valor estaría sólo en la superficie; serían mercaderes con atuendo principesco. Mi arte, como las representaciones del Kabuki, sería puro engaño.” A pesar de que Kotomichi insistía en que la poesía es reflejo de su tiempo, sus obras poco tienen de revolucionarias; apenas se distinguen, en lenguaje y estructura, de los poemas del *Kokinshū*, escritos 900 años antes. Sería difícil concebir que un poeta inglés de 1850, escribiera, sin intención de fraude, versos que podríamos situar antes de Chaucer, pero en el Japón del siglo XIX, el lenguaje del *tanka*, salvo raras excepciones, tenía mil años de antigüedad. No se toleraban expresiones que no tuvieran puro origen japonés, algo así como si los poetas ingleses de los siglos XVIII y XIX se hubieran visto obligados a limitarse a las palabras de origen anglosajón y Coleridge hubiera escrito en ese caso “The Hoary Seafarer” en vez de “The Ancient Mariner”.

En la época de Kotomichi también se prescribían con minuciosa exactitud los temas que debían tratarse en poesía. Había, por ejemplo, veinticinco variedades de flores adecuadas para mencionar en el *tanka*: las de cerezo, ciruelo, glicinia, azalea, etc. Podía hablarse de las demás sólo a riesgo de ser denunciado como excéntrico o revolucionario. Se conocían de memoria las colecciones clásicas de poesía, y los trabajos de perceptiva literaria, muchos de los cuales se remontaban al siglo XIII, más que guías útiles eran recetas inalterables. Se alentaba al poeta a demostrar originalidad de concepto mientras se limitara al lenguaje del siglo X; pero en la práctica esto no significaba sino variantes menores. Centenares

de poetas se dedicaron a evocar la poesía del pasado y a usar el lenguaje clásico con la máxima perfección posible. Naturalmente, un experto puede señalar corrientes aun dentro de esta poética aparentemente estática; así, por ejemplo, puede verse una tendencia a aumentar la proporción de sustantivos, o se puede usar más la metáfora en los poemas de amor. Pero ningún poeta que se respetara hubiera dicho en 1850, "disfruté de un callado cigarrillo", a pesar de que hacía ya doscientos años que se fumaba; por esto la declaración de Kotomichi parece tan importante para su tiempo. Kotomichi se dedicó a escribir especialmente sobre temas que poco habían variado en 900 años, y logró conciliar así sus creencias, aparentemente contradictorias, en la necesidad de expresarse de acuerdo con su época y el deseo de conservar la lengua y el genio de la poesía del *Kokinshū*. "Pensé que la fragancia sola estaba en el viento, pero desde esta mañana el jardín de los ciruelos también me envía flores"; este poema podría haberse escrito en cualquiera de los siglos anteriores, y aún hoy podría componerse. En realidad, ciertos elementos relativamente estáticos de la vida japonesa, como la serena contemplación de la naturaleza en el propio jardín, han contribuido a conservar las viejas tradiciones poéticas.

El segundo poeta que murió en 1868, Tachibana Akemi, es una figura más notable. Estuvo comprometido en los movimientos patrióticos que culminaron con la restauración en el poder de la familia imperial, y su poesía refleja esas actividades mucho más vivamente que la de Kotomichi. Escribió, por ejemplo, una serie de cincuenta *tanka* sobre el tema "Placeres Solitarios"; he aquí algunos ejemplos: "Es un placer cuando, como raro regalo, tenemos pescado para la cena, y mis hijos gritan de alegría 'Yum, yum' y lo engullen ávidamente"; "Es un placer, cuando por casualidad encuentro un personaje exactamente igual a mí, en un libro que estoy leyendo con interés"; "Es un placer cuando encuentro un hombre que no se olvida de nuestro imperio, en estos días de deleite en todo lo extranjero". Estos *tanka* carecen casi por completo de las tradicionales virtudes del género; les falta elegancia, tono, profundidad, melodía. Pero en su manera peculiar indican posibilidades de expresión poética que se habían ignorado durante largo tiempo: los placeres (o pesares) de la vida cotidiana y del intelecto, y el compromiso del poeta en la actividad política.

A pesar de todo, los *tanka* de Tachibana Akemi apenas rozan estos temas mayores, que explorarían los poetas específicamente modernos.

Antes de 1868, los poetas japoneses que no querían escribir *tanka*, tenían otras dos formas admitidas para expresarse. La primera de ellas era el *haiku*, que originalmente había permitido mucha mayor libertad que el dogmático *tanka*, sobre todo, en el vocabulario, pero en esta época estaba más cargado aún de fraseología trillada. En 1868 no había ningún poeta destacado de *haiku*. Probablemente, la poesía más importante no era la escrita en japonés sino en chino. Existía una milenaria tradición de poetas japoneses que escribían en chino, y quizá lo mejor de esta poesía se dio a principios del siglo *xix*. Los poetas que no se sentían capaces de limitar su inspiración a las treinta y una sílabas del *tanka* o a las más restringidas diecisiete del *haiku*, disfrutaban de la mayor amplitud de los poemas chinos que podían llegar a treinta o más versos. Sin embargo, esto significaba escribir en un lenguaje tan diferente del japonés como el latín lo es del inglés. Pero así como los poetas ingleses escogían en épocas pasadas el latín no sólo para dedicatorias conmemorativas sino para su poesía más personal, muchos japoneses encontraron que ciertas cosas podían decirse más fácilmente en chino. Éste no era para ellos la lengua de un país extranjero, sino la herencia del pasado japonés. China estuvo presente en casi toda la literatura japonesa anterior a 1868, y su influencia sólo fue desalojada gradualmente por la de Occidente.

En efecto, la presencia de Occidente habría de convertirse en el sello distintivo de la literatura japonesa moderna; aceptada o rechazada, no podía ignorarse. La primera etapa de adaptación de la influencia occidental fue, inevitablemente, la imitación. Se ha criticado a menudo a los japoneses de una excesiva tendencia a la imitación, pero hubiera sido imposible que llevaran a cabo la revolución en su literatura sin traducir ni imitar. En realidad, sorprende la medida en que los poetas conservaron las viejas tradiciones aun al traducir. El gusto de los japoneses por la alternancia de versos de cinco y siete sílabas, que se remonta por lo menos al siglo *vii*, continuó practicándose durante décadas. Aun al traducir poesía inglesa lo hacían con este metro, como en la

versión que hizo Yatabe Ryōkichi (1852-1899) de la “Elegía en un cementerio de aldea” de Gray:

Yamayama kasumi	Hay bruma en las montañas
Iriai no	y en el crepúsculo
Kane wa naritsutsu	tañe una campana.
No no ushi wa	Los bueyes en el prado
Shizuka ni ayumi	lentamente regresan
Kaeri yuku	a las casas.
Tagaesu hito mo	El labrador también
Uchitsukare	está cansado
Yōyaku sarite	y al fin se marcha.
Ware hitori	Solo,
Tasogaredoki ni	a la hora del ocaso,
Nokorikeri	me quedo atrás.*

A veces la adaptación era más libre, y se usaban equivalentes japoneses en las imágenes o en la construcción, como en esta versión de “La última rosa del verano”:

Niwa no chigusa	Innumerables hierbas del jardín
Mushi no su mo	se han marchitado,
Karete sabishiku	y los nidos de insectos
Narinikeri	han quedado abandonados.
Aa shiragiku	Ah, el blanco crisantemo,
Aa shiragiku	Ah, el blanco crisantemo,
Hitori okurete	solo, después de los otros
Sakinikeri	ha florecido.

La rosa, una flor que carece de significado poético para los japoneses, ha sido sustituida por el crisantemo, y en lugar de los versos de Moore “All her lovely companions / are faded and gone”, personificación ésta que no es familiar a los japoneses, se nos habla de “las infinitas hierbas” y “nidos de insectos” en el jardín.

Selección de poemas en el nuevo estilo (Shintaishi-sho), primera colección de poesía moderna, fue publicada en 1882. Incluía catorce traducciones de poemas ingleses y norteamericanos, un poema francés traducido de una versión inglesa y cinco poemas originales de los autores de la antología. Entre los poemas ingleses estaba “The Charge of the Light Brigade” “The Elegy in a Country Churchyard”, el monólogo “Ser o no ser” y dos traduc-

* Cfr. el original inglés en Thomas Gray, *Elegy in a Countrychurchyard*.

ciones del "A Psalm of Life" de Longfellow. Los traductores eran profesores de inglés interesados en la poesía, y sus traducciones, como las de todo profesor, no tenían mucho encanto poético. Los poemas originales estaban escritos siguiendo modelos occidentales, y a veces con malos resultados, como el intento de Yatabe Ryōkichi en verso japonés rimado:

Haru wa monogoto yorokobashi
Fukukaze totemo atatakashi

Niwa no sakura ya momo no hana
Yo ni utsukushiku miyuru ka na

Nobe no hibari wa ito takaku
Kumoi karuka ni maite naku.*

Uno de los autores comentó honradamente en el prólogo: "Estamos bastante satisfechos con esta selección de poemas, pero consideramos que el público puede dejarla a un lado sin cuidado, puesto que es una obra demasiado extraña y tosca. No obstante, ni lo bueno ni lo malo son eternos. Los valores cambian con los tiempos y con las creencias de las nuevas generaciones. Aunque nuestros poemas no reciban hoy acogida favorable del público, quizá las generaciones futuras de poetas japoneses podrán alcanzar las alturas de un Homero o un Shakespeare. Algún gran poeta, impresionado por el nuevo estilo de esta colección, pueda aportar más talento, y escribir una poesía que conmueva el corazón de los hombres y haga llorar a los dioses y demonios."

Como se preveía, la colección fue muy maltratada; en parte, justificadamente. Podemos sólo cuestionar la noción que demuestra tener de los fundamentos de la poesía occidental Toyama Chuzan (1848-1900),** autor del poema titulado "Sobre los prin-

* Todo está lleno de encanto en primavera, / El viento sopla realmente templado. / Cerezos y duraznos florecen espléndidos / En una visión de increíble hermosura / La alondra de los esteros / Canta mientras sube muy alta en el cielo.

** El profesor Keene dice que Toyama Chuzan (originalmente Toyama Masakazu) fue uno de los primeros graduados japoneses de la Universidad de Michigan. Se lo considera el padre de la sociología en Japón; fue presidente de la Universidad Imperial de Tokio y ministro de Educación. En los Estados Unidos, asistió primero a la Escuela Superior de Ann Arbor y luego a la Universidad de Michigan (1873-1876). Diez años después, en 1886, la Universidad le otorgó el grado de M. A. Honorario (n. de T.).

cipios de la Sociología” que comienza con estos versos: “En los cielos se mueven el sol y la luna, y aun las estrellas apenas visibles, todos por una fuerza llamada gravedad”. Esto no era imitación de ningún poema inglés, sino más bien una combinación de los nuevos conocimientos (especialmente los trabajos de Herbert Spencer) con las nuevas formas poéticas. ¡Uno escribió una geografía completa del mundo en la nueva forma de versificar! Pero no se ridiculizó a la *Selección de poemas en el nuevo estilo* tanto por su ineptitud poética, como porque los autores habían mezclado deliberadamente palabras elegantes y vulgares (por ejemplo, expresiones derivadas del chino intercaladas en el texto japonés). A pesar de estas críticas la colección tuvo enorme influencia; las palabras del título, “poemas en el nuevo estilo” (*Shintaishi*), llegaron a emplearse como designación normal de la nueva poesía, y varias antologías aparecieron en rápida sucesión en los años siguientes.

La inmediata popularidad de la nueva poesía, no se debió, obviamente, a su belleza excepcional. Se produjo más bien como reacción violenta contra los estereotipos demasiado usados de la poesía japonesa. En un ensayo satírico, Tachibana Akemi, ridiculizó la vieja poesía: “Cuando llega la primavera, uno escribe sobre el sol matinal que brilla tenuemente y las brumas que se esparcen; a fin de año habla uno de ‘las olas de los años que se arrastran hacia la costa’, y de la espera de la primavera. Las flores reciben ‘la bendición de la lluvia’ y la nieve ‘lamenta las huellas fugitivas’. El lenguaje poético ha llegado a limitarse a estas frases y nada más. El ciento por ciento de los poetas, el anteaño, el año pasado y también este año simplemente han ensartado las mismas viejas frases. ¡Qué deprimente!” Tachibana Akemi desconocía la poesía occidental, y nada podía ofrecer para romper el estancamiento, salvo sus poemitas hogareños sobre la vida diaria. Pero con las nuevas traducciones fue evidente que la poesía podía alcanzar una amplitud que nadie hubiera sospechado antes.

En primer lugar, los poemas podían ser más extensos y con variedad de formas. Los poemas extensos habían sido populares en Japón en el siglo VIII, y algunos nuevos poetas justificaban la extensión de sus composiciones basándose en la tradición japonesa; pero la inspiración de los poemas largos, especialmente sobre temas contemporáneos, llegó directamente de Occidente. En se-

gundo lugar, los asuntos eran completamente nuevos. La variedad de temas tratados por los poetas occidentales hizo suponer a algunos poetas noveles del Japón, y esto no causa sorpresa, que *cualquier* tema podría celebrarse en verso, incluso los principios de la sociología. A veces el impulso liberador fue excesivo, y los poetas acabarían por descubrir que algunos viejos temas trillados aún tenían validez, pero ya nunca más sería posible limitar la poesía japonesa a lo obviamente "poético". Finalmente, el lenguaje poético se amplió en gran medida, aunque no tanto como habían esperado los pioneros. Komuro Kyokuzan, editor de una de las primeras antologías, escribió: "Personas de limitadas opiniones dicen que es incorrecto usar en poesía otras palabras que no sean las viejas, sin comprender cómo operan los procesos de la civilización. En la práctica, esta actitud siempre conduce a resultados desgraciados. Por ejemplo, si alguna vez hemos hablado de un soldado que llevaba arco y flechas, hoy lleva un rifle Snyder, y por lo tanto no habría obstáculos para que se escribiera sobre el Snyder del soldado. Pero si los críticos insisten en que el poeta debe continuar refiriéndose a arcos y flechas, ¿acaso no nos conduce esto a resultados desgraciados? Están equivocados porque no comprenden que 'Snyder' ha entrado ya a formar parte del vocabulario japonés." El argumento es sólido, pero para desgracia de Komuro Kyokuzan, el rifle Snyder fue sustituido poco después por uno de manufactura japonesa, y a pesar de sus predicciones, la palabra 'Snyder' jamás reemplazó a 'arco y flechas'.

Komuro Kyokuzan dio un ejemplo de sus teorías poéticas con la *Oda a la libertad*:

¡Oh, Libertad, Ah, Libertad, Libertad, Oh!
 Libertad, estamos unidos hasta el fin del mundo.
 ¿Quién podrá separarnos? Sin embargo, hay en esta tierra
 nubes que ocultan la luna, y vientos que destruyen
 las flores. El hombre no es dueño de su propio destino.
 Es una larga historia,
 Pero, hace mucho tiempo,
 Hubo hombres que deseaban
 Dar Libertad al pueblo,
 Y fundar un gobierno republicano.
 Con ese fin...*

* Traducida de la versión inglesa de G. B. Sansom.

El primer volumen de poesía nueva escrito por un solo poeta, fue *Las doce tablas de piedra* (*Jūni no ishizuka*), de Yuasa Hangeitsu, publicado en 1885. Es una colección de poemas basados en el Antiguo Testamento, compuestos, según la tradición de la antigua poesía japonesa, en metros de cinco y siete sílabas. El lenguaje está lleno de los recursos estilísticos del pasado, y el vocabulario enriquecido con la elegancia de antaño, pero la presencia de la Tierra de Canaan y los Muros de Jericó, nos recuerdan que se ha producido la nueva ilustración. Durante la primera parte del período Meiji, la influencia cultural más poderosa fue en realidad la traducción del Nuevo Testamento, que se completó en 1879. Este período señaló el momento de auge del cristianismo en Japón, puesto que mucha gente se convirtió a la religión de Occidente, fuente de la nueva cultura. Creyentes y no creyentes leían la Biblia y cantaban himnos, y éstos en especial fueron un elemento importante en el desarrollo de la nueva poesía.

El primer estudio crítico sobre la poesía moderna, publicado en 1893, comenzaba con estas palabras: "La gente me dice constantemente: 'Vivo en el Japón de Meiji, y uso el lenguaje del Japón de Meiji. ¿Por qué debo estudiar las obras muertas del pasado y perder mi tiempo en viejos circunloquios?'" Aunque Ōwada Tateki, el autor de este estudio, congeniaba con el punto de vista expresado, pensaba que aún había mucho que aprender del pasado. Aprobaba el uso del japonés moderno, pero se daba cuenta de lo difícil que resultaba fijar normas para el lenguaje coloquial de la era Meiji. En 1893 no existía una norma del japonés. La costumbre de escribir en la lengua hablada era tan reciente, que la gente no estaba segura siquiera de cómo escribir expresiones coloquiales corrientes, ni de qué palabras pertenecían a la norma hablada y cuáles a los dialectos. Ōwada sabía que era inevitable, por tanto, cierta artificialidad. Sobre todo, aconsejaba que había que "moderarse" en la expresión, y evitar una fraseología extravagante que tuviera el único propósito de conseguir un efecto novedoso. Decía, por ejemplo, que "la imitación literal de expresiones importadas de Occidente como 'la luna danza' o 'las montañas aplauden', podrán sorprender, pero no son agradables".

No obstante, Ōwada era optimista en general con respecto al futuro de la poesía japonesa. "Una atmósfera nueva está por inun-

dar nuestro mundo literario. Buscad ya las grietas por donde penetrar. ¡Aspiradla! ¡Aspiradla! La poesía japonesa tiene su belleza extraña y única, pero no debemos olvidar las extraordinarias virtudes de la poesía extranjera. Sería un error abandonar por completo nuestras tradiciones y adoptar las de aquélla, pero si añadimos las suyas a las nuestras, ampliaremos nuestros horizontes literarios. El poema extenso es, sin duda, la mayor gloria de sus literaturas; debiéramos, por tanto, trasplantarlo a nuestro jardín, cuidarlo, regarlo, y hacer brotar flores orientales en esta planta occidental. El Po Chü-i japonés ha concluido hace tiempo sus trabajos y duerme bajo tierra. ¿Cuándo llegará el día en que un Milton japonés escriba el *Paraíso perdido* en el templo de Ishiyama?"

Nunca llegarían a abundar los Milton japoneses, ni siquiera callados y oscuros, pero el lirismo del pasado, al asumir las formas más libres y variadas inspiradas por Occidente, iba a producir en poco tiempo un buen número de Wordsworth, Shelley, y por último Verlaine. La lírica en sentido estricto sería la forma dominante durante más de treinta años, y como más tarde se puso música a los poemas, muchas de las mejores piezas líricas son conocidas ampliamente aun por los escolares. Como el japonés no podía, como el inglés, basarse en la rima o en un ritmo marcado para diferenciar la poesía de la prosa, era difícil componer un poema extenso, y el poema corto continuó siendo el de mayor éxito, aun después de haberse rechazado el *tanka* por su excesiva brevedad.

La primera colección de poemas modernos que sigue despertando interés, hasta hoy, apareció en 1897. *Retosños (Wakanashū)*, de Shimasaki Tōson (1872-1943) contiene cincuenta y un poemas que describen los amores juveniles del poeta con un manifiesto romanticismo que cautivó a sus lectores. Pocos años más tarde Tōson contó cuáles habían sido sus sentimientos al publicar esta colección: "Había llegado, por fin, una nueva era para la poesía. Fue como la llegada de un bello amanecer. Algunos poetas gritaban sus palabras como los antiguos profetas, otros voceaban sus pensamientos como los poetas de Occidente; todos parecían intoxicados de la luz, de sus nuevas voces, y de un sentido de la fantasía. La imaginación juvenil despertaba de un sueño milenario y se revestía con el lenguaje de la gente común. La tradición

revivía sus colores. Una luz brillante se esparcía sobre la vida y la muerte que tenían por delante, e iluminaba la grandeza y decadencia del pasado. La mayor parte de aquella multitud de jóvenes poetas, eran simplemente jóvenes. Su arte era inmaduro e incompleto, pero estaba libre de falsedad o artificio. Fluía de sus labios la juventud de sus vidas, y lágrimas apasionadas surcaban sus mejillas. Recordad que las emociones nuevas y desbordadas, hicieron olvidar a muchos jóvenes casi hasta de comer y dormir. Y recordad también que lo patético y angustioso de los tiempos recientes, llevó a muchos jóvenes a la locura. También yo, a pesar de todo, uní mi voz a la de los nuevos poetas.”

En 1899 y 1901, Tōson publicó dos libros más de poesía antes de dedicarse a la novela. Su poema más famoso, “Cerca del viejo castillo de Komoro”, apareció en 1900. La mayoría de los japoneses conoce sus primeros versos:

Cerca del viejo castillo de Komoro,
Bajo las blancas nubes, se lamenta un viajero.
No ha brotado la hierba
Ni el césped ha tendido aún su alfombra;
En derredor, la plateada cubierta de las montañas
Se borra bajo el sol, y cae la nieve clara.

La deuda que Tōson tiene con Occidente, incluye imitaciones de Shakespeare y de la “Oda al viento del oeste”. Otros poetas japoneses prefirieron a Keats o a Browning. Susukida Kyūkin (1877-1945), escribió un poema que comienza así: “Oh, estar en Yamato, ahora que octubre ha llegado allí”. Después de esta imitación cómicamente obvia continúa con mucho decoro: *

Yo seguiría un sendero a través del bosque de
Kaminabi, con sus árboles deshojados,
Hacia Ikaruga, al alba, con rocío en mis cabellos — cuando las altas hierbas
Se mecen en el prado de Heguri como un mar dorado,
Y se borra el color de las polvorientas ventanas
de papel, y el sol es tenue
Entre las columnas de madera miraría insaciable

* El verso a que se refiere dice “Oh to be in England, / now that April's there”, etc.

las letras doradas de las preciosas escrituras antiguas,
Y la vieja lira coreana, la cerámica gris opaca,
y las pinturas de oro y plata en las paredes.

Sin la ayuda de Browning, probablemente el poeta no hubiera concebido este viaje sentimental a Yamato, pero una vez que ha tomado las riendas, elige imágenes reales y japonesas. En este sentido, el aporte de la poesía inglesa a la japonesa, difiere completamente de la centenaria influencia de la poesía china. Al imitar a Browning, Susukida Kyūkin puede evocar sinceramente un escenario japonés, pero la imitación de la poesía china imponía generalmente la obligación de describir también a China, aunque los poetas jamás la hubieran visto. La imitación de la poesía europea condujo realmente a la liberación de la poesía japonesa, al orientar los pensamientos que los poetas abrigaban hacía tiempo pero no habían sabido expresar. Para fortuna de los japoneses, las lenguas europeas diferían tanto de la suya, en materia de modismos, que no cabía ninguna posibilidad de imitación demasiado exacta; de modo que solía aparecer más en la concepción que en las imágenes. El poema sobre Yamato en octubre debe a Browning, por otra parte, el uso del encabalgamiento, que aunque no era desconocido en la poesía japonesa, generalmente se evita para no contrariar las normas poéticas chinas.

La influencia occidental se acentuó más en 1905 cuando Ueda Bin (1874-1916) tradujo a los poetas parnasianos y simbolistas franceses. Las explicaciones que Ueda dio de las funciones de la poesía simbolista basadas en las teorías de Vigié-Lecoq, ejercerían más tarde enorme influencia en la poesía japonesa. Sus traducciones dieron a conocer las obras de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, que se convirtieron en seguida en favoritos de los intelectuales. En vista del éxito mundial del movimiento, no sorprende mucho la popularidad que alcanzaron los simbolistas franceses en Japón; pero el hecho de que haya oscurecido casi todas las demás influencias occidentales, indica, sin duda, cierta afinidad especial. En la introducción a su colección de 1905, titulada *El ruido de la marea* (*Kaicho-on*), Ueda escribió: "La función de los símbolos consiste en ayudar a crear en el lector un estado emocional similar al que se produce en la mente del poeta; no

significa esto que necesariamente traten de comunicar a todos el mismo sentimiento. El lector que saboree serenamente la poesía simbolista, puede por tanto, de acuerdo con sus propios gustos, sentir una belleza indescriptible que el poeta mismo no ha expresado claramente. La explicación de un poema puede variar de una persona a otra; lo esencial es que produzca un estado emocional similar.”

Como ya he dicho, estas opiniones eran préstamos de Occidente, pero, al mismo tiempo, representan con bastante exactitud las cualidades especiales del *tanka* japonés tradicional. Dada la extrema ambigüedad de la lengua japonesa (en el *tanka*, por ejemplo, raramente se usan los pronombres personales, no hay distinción entre singular y plural, a menudo no existe distinción temporal, y generalmente no se expresa el sujeto) es natural que un poema provoque efectos diferentes en cada lector. Como en la poesía simbolista, lo importante era la comunicación del estado emocional del poeta, y en este sentido, los matices eran extremadamente sutiles. Los fundamentos poéticos relativamente directos de Shimazaki Tōson, que reflejaban las tradiciones de la poesía inglesa del siglo *xx*, fueron aceptados por el público general, pero los poetas respondían con más entusiasmo a la ambigüedad que compartían los simbolistas y la poesía clásica de su propio país. Si se hubieran visto forzados a volver al pasado y evitar la contaminación de las ideas foráneas, se hubieran sentido agraviados. Habrían dicho que semejante oscurantismo era contrario al espíritu de la ilustrada era Meiji. Pero al saber que eminentes poetas extranjeros preferían la ambigüedad a la claridad informativa, la respuesta de los japoneses fue doblemente entusiasta. La valoración que se hizo en el extranjero de otras artes tradicionales japonesas, iba a dar impulso al redescubrimiento de lo japonés. Cuando el arquitecto alemán Bruno Taut alabó la belleza extraordinaria del palacio Katsura, los japoneses se hicieron eco de su entusiasmo rápida e instintivamente. El amor de los japoneses por la ambigüedad y la sugerencia que contaba con una herencia milenaria, reforzaba el triunfo de la escuela simbolista.

Las traducciones de Ueda Bin no fueron aclamadas sólo porque dieron a conocer célebres poetas europeos, sino porque, como poemas japoneses, eran de extraordinaria belleza. Conservó en general los metros tradicionales de cinco y siete sílabas, combi-

nándolos a veces en formas nuevas, como por ejemplo en los versos de cinco, cinco, cinco, cinco y siete sílabas que usó en la traducción del poema "Suspiro" de Mallarmé. El vocabulario era completamente tradicional, incluso algo arcaico, y usó las palabras más comunes (en vez de frases exóticas traducidas literalmente), para comunicar con notable fidelidad el tono del original. Ueda era políglota, y en su antología *El ruido de la marea* incluye fragmentos de "Francesca de Rimini" de d'Annunzio, un soneto de Rosetti, algunos poemas líricos alemanes y aun poemas del provenzal, pero sus traducciones del francés influyeron más profundamente en la corriente dominante de la poesía japonesa.

En general, la poesía inglesa y americana no tuvieron gran influencia en Japón, por lo menos desde la época de Ueda Bin. Por muchos años la poesía japonesa permaneció bajo el hechizo del simbolismo francés, y más tarde del dadaísmo y el surrealismo. La poesía inglesa que pertenecía a las mismas escuelas se aceptaba con agrado, y T. S. Eliot en especial, aprisionó en su magia lúgubre a los jóvenes poetas, aun antes de que la guerra les ofreciera campos devastados por los bombardeos; sin embargo, no lograron captar su absorción tradicional y religiosa. Por lo demás, la poesía inglesa y americana no provocaron mucho interés, quizá porque las traducciones del francés tenían más valor literario, quizá porque el encanto de París cautivó a los japoneses de las décadas del veinte y el treinta tanto como a los americanos. Hacia 1880, el inglés se había convertido en la segunda lengua del Japón, y todos los escolares, aunque jamás tuvieran esperanzas de abandonar su granja, o su pueblo de pescadores, debían estudiar inglés hasta que pudieran deletrear algunos de los *Cuentos de Shakespeare* de Lamb, o un relato de O. Henry. Pero se tendía a considerar al inglés como una lengua práctica, lengua para el comercio y la información, no para la poesía. En consecuencia, se dejaban las traducciones del inglés a maestros de gramática, y aunque algunos poetas japoneses se dedicaron al ruso o al alemán, la mayoría estudiaba francés, como si quisieran distinguirse de los maestros de escuela. Las traducciones de Ueda Bin influyeron sobre toda una generación de poetas japoneses. También fue traducción del francés el volumen de poesía *Corales (Sangoshū)* que en 1913 publicó el gran novelista y poeta Nagai Kafū; contenía especialmente poemas de Baudelaire, Verlaine, Henri de Regnier y de la

condesa de Noailles. Las traducciones de Kafū son fieles al original; usa a veces la lengua clásica, y a veces, cosa muy rara en esos días, el lenguaje coloquial. Tuvo mucho éxito la traducción que hizo del “Coloquio sentimental” de Verlaine.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Samui samushii furuniwa ni
Ima shi totta futatsu no katachi

Al elegir dos palabras japonesas que comienzan con el sonido *samu* para “solitaire et glacé”, Kafū intensificó la atmósfera de fatiga. Más adelante encontramos en el poema:

—Te souvient-il de notre extase ancienne?
—Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

—Omae wa tanoshii mukashi no koto wo oboete iru ka,
—Naze oboete iro to ossharu no desu.

La distinción que se hace aquí entre el *tu* empleado por el hombre y el *vous* usado por la mujer, se conserva en japonés pero, no puede darse en inglés. El tono, aunque coloquial, es poético y plenamente natural; las expresiones como *extase ancienne*, que no son comunes en japonés, se reemplazan con el familiar *tanoshii mukashi no koto*, ‘felices momentos pasados’.

Sorprende que Kafū, aunque pasó cuatro años de su juventud en los Estados Unidos, inclusive un año en Kalamazoo College, nunca se sintiera impulsado a traducir poesía inglesa. Su residencia posterior en Francia fue sólo de un año, apenas dos meses en París, pero su pasión por la poesía francesa y por todo lo que fuera francés, lo acompañó por el resto de su larga vida, e influyó en numerosos poetas jóvenes.

Otra importante antología se formó con poesía traducida también del francés. El traductor, Horiguchi Daigaku (n. 1892) ganaría merecida fama como poeta, pero fueron sus traducciones de Samain, Jammes, Apollinaire y Cocteau, publicadas después de su retorno de Francia en 1924, las que ejercieron extraordinaria influencia en la literatura japonesa moderna. La mayoría de los

críticos importantes de la literatura japonesa contemporánea escribieron sobre poesía francesa antes de dedicarse a las obras de sus compatriotas, y muchas innovaciones en la novela japonesa pueden también considerarse consecuencia del efecto producido por las traducciones de las novelas de Cocteau y otros escritores de su generación. Francia era el sueño de la mayoría de los poetas jóvenes, pintores e intelectuales y los versos de Hagiwara Sakutarō, el mejor poeta moderno, reflejan este sentimiento:

Quisiera poder ir a Francia,
Pero Francia está demasiado lejos...

Todos los pintores japoneses que estudiaron en París (la mayoría de los contemporáneos más famosos pasaron allí algunos años), dedicaron parte de su obra a la Riviera, Montmartre, y otros escenarios tan conocidos como éstos. Los poetas, por su parte, usaron los préstamos con más libertad. Horiguchi Daigaku, por ejemplo, recreó una fábula de La Fontaine en el estilo de Apollinaire, pero se ingenió para conservarse japonés:

La cigarra

Había una cigarra.
Pasó todo el verano cantando.
Llegó el invierno.
¡Qué aprieto, qué aprieto!
Moraleja:
Se lo merecía.

Mucho antes, el poeta Kitahara Hakushū (1885-1942) había explorado las posibilidades del exotismo, pero el suyo tenía raíces en el pasado japonés, no en las importaciones recientes:

Creo en las enseñanzas heréticas de una edad
degenerada, en la brujería del Dios cristiano,
En capitanes de negros barcos, en la maravillosa tierra
de los Cabellos Rojos,
En el cristal escarlata, los claveles, de aroma penetrante,
En el calicó, el arac y el vino tinto de los bárbaros
del sur,

En los dominicos de ojos azules que recitan la liturgia que aun en sueños me habla
 Del Dios de la fe prohibida, o de la cruz ensangrentada,
 Creo en la destreza que hace crecer una semilla de mostaza como una manzana,
 En el extraño catalejo plegadizo con el que se alcanza el Paraíso.

Hakushū intentó en este poema intoxicar al lector con palabras exóticas derivadas del portugués y el holandés, restos del primer contacto que tuvo el Japón con el Occidente durante los siglos xvi y xvii. A menudo es más importante el sonido de las palabras que su significado. Hakushū se deleitaba con la cadencia de palabras como *deus*, *kapitan*, *araki*, *bataren*, *birōdo*, y su poesía estaba cargada de ajeno, olor a cloroformo, lamentos de los violines, de la corrosión del mármol y quejas de los niños enfermos. Su exotismo se transformaba fácilmente en descomposición fin-de-siècle, pero su simbolismo era a veces simple y efectivo:

Caen las flores rojas y doradas de la acacia
 en la luz triste el otoño.
 Mi pena lleva el delgado atuendo del amor no correspondido.
 Cuando voy por el sendero a la orilla del agua,
 Caen tus suaves suspiros,
 Caen las flores rojas y doradas de la acacia.

En este poema, que es apenas una muestra de su gusto por lo exótico, Hakushū nombra deliberadamente a la acacia árbol raro para los japoneses, en vez de aludir al cerezo tradicional, que sería anatema para los poetas modernos. La temprana afición de Hakushū por el sonido de las palabras extranjeras, lo condujo finalmente a apreciar las peculiares posibilidades de los sonidos japoneses. Como suele ocurrir en Japón, la pasión de los jóvenes por lo exótico derivó más tarde al redescubrimiento de la tradición japonesa. En 1923, Hakushū publicó uno de sus más célebres poemas "Los pinos de China" (*Rakuyōshō*),* en el que el sonido es por lo menos tan importante como el significado.

* El árbol *karematsumu* (o *rakuyōshō*) es el alerce, pero he usado literalmente "pino de China".

Cruzando el bosque de los pinos de China,
 Miré profundamente los pinos de China.
 Qué solos estaban los pinos de China.
 Qué solitario era mi viaje.

Al salir del bosque de pinos de China,
 Entré en el bosque de pinos de China.
 Al entrar en el bosque de pinos de China,
 Otra vez el sendero continuaba hacia adentro.

La última de las ocho estrofas dice:

¡Oh, qué triste eres, mundo,
 Inconstante, y sin embargo alegre!
 En los cerros y ríos, el sonido de
 los arroyos montañoses,
 En los pinos de China, el viento de
 los pinos de China.

En la última estrofa, Hakushū, no sólo demuestra las especiales virtudes musicales del japonés, sino que emplea deliberadamente la más trillada de las viejas imágenes budistas, la caducidad de las cosas mundanas. El giro escasamente novedoso, el descubrimiento de la alegría aun en la impermanencia, nos sugiere un viejo filósofo que encuentra paz en su soledad, después de una caminata solitaria por el bosque de pinos, alfombrado de púas. Podemos pensar que esto es agradable y típicamente oriental. En realidad es normal que los críticos occidentales vean con satisfacción que el poeta japonés, después de años de imitar modelos occidentales, haya vuelto por fin a las antiguas tradiciones de su país. Pero no debemos olvidar que quien expresaba estos sentimientos era un hombre cuya poesía anterior había estado influida, sobre todo, por el simbolismo francés. Más aún, aunque las emociones están expresadas con sinceridad, el hecho de que Hakushū, al escribir en 1923, haya elegido un lenguaje que se usaba mil años atrás para describir la verdad que le enseñó su paseo por el bosque, nos indica cuan profundamente consciente estaba de actuar como japonés, de hacer lo que hacían tradicionalmente los poetas japoneses. Mientras iba por el camino de sirga entre las flores de las acacias que caían, Hakushū era el poeta, el amante, no

necesariamente japonés, aunque tampoco dejaba de serlo. Pero en el sendero del bosque de pinos, se veía a sí mismo como japonés casi con los ojos de un extranjero, y gustaba de las bellezas de su lengua casi con los oídos de un extranjero, como él se había deleitado antes con la extraña música de *arac vinho tinto* y *terciopelo*. Aunque dice, usando el lenguaje clásico, que el mundo es *aware* (triste) y *sune nakedo* (inconstante), su retorno a la perspectiva del japonés antiguo no se ha producido por milagro; ha descubierto que es una forma de expresión adecuada para este momento de su vida, como había sido adecuado el simbolismo francés en su juventud. Sigue siendo un enigma, ese enigma que es el japonés del siglo xx.

El poema de Hakushū sobre el bosque de pinos está moldeado en la forma tradicional de cinco y siete sílabas, y su lenguaje es clásico. Podríamos suponer que fue un caso deliberado de arcaísmo, pero estos rasgos tradicionales de la poesía japonesa se conservaron hasta 1920, y tampoco desaparecieron completamente más tarde. El lenguaje clásico tenía ciertas ventajas sobre la lengua moderna, porque la gran variedad de inflexiones permitía al poeta, si así lo prefería, ser más conciso que lo que permite la lengua moderna, y por otra parte, concentrar en una sola palabra el contenido íntegro de un verso, si quería conseguir un efecto especial. En el poema de Hakushū "Los pinos de China", por ejemplo, *sabishikarikeri*, que significa "estaba solitario", constituye desde el punto de vista gramatical, una sola palabra de siete sílabas; la expresión moderna *sabishikatta* no sólo se acorta en dos sílabas, sino que su consonante doble destruye el prolongado tono luctuoso que se busca.

Era difícil para los poetas japoneses percibir resonancias en palabras que no tenían un pasado poético. Para ellos, escribir en japonés moderno, era más o menos lo que para nosotros significaría escribir poesía en inglés básico o en esperanto. Incluso la poesía revolucionaria se formulaba en lengua clásica:

Sabemos lo que buscamos,
Sabemos lo que la gente desea,
Y sabemos lo que debemos hacer.
Sabemos más que los jóvenes de Rusia hace cincuenta
años,

Sin embargo, nadie golpea sobre la mesa con su puño cerrado.

Y proclama v NAROD.*

El lenguaje moderno era más adecuado cuando el poeta quería expresar la desilusión o su intención era ser apoético. Uno de los primeros esfuerzos dentro de esta corriente, se tituló *El montón de basura* publicado en 1909; el poeta describe gráficamente los olores, gusanos, podredumbre y demás cosas que se encuentran en la basura. El poema era un paso en la dirección correcta, pero no el que todos los poetas deseaban dar.

El primer poeta que tuvo verdadero éxito, entre los que escribían en lengua moderna, fue Hagiwara Sakutarō (1886-1942). No la usó para sorprender con imágenes desagradables o coloquialismos vulgares, sino por su musicalidad, diferente a la del lenguaje clásico, pero no menos apta para conmover a los lectores. La poca satisfacción que los primeros poetas encontraron en el lenguaje moderno, se debía a que intentaron obtener de él una resonancia igual a la del lenguaje clásico; Hagiwara, abandonó este intento y escribió un verso libre coloquial que, como él lo reconoció, alteró el curso de la poesía japonesa. Sus temas bordean a menudo lo neurótico y su sensibilidad se acerca a lo mórbido, pero persiste una belleza impresionante.

El cadáver de un gato

La humedad penetra sutilmente
 la escena que parece hecha de esponja.
 A la vista, ni rastro de hombre o bestia.
 Solloza una rueda de molino.
 Entre las sombras confusas de un sauce
 Veo la forma suave de una mujer que espera,
 envuelta en su fino chal,
 Arrastrando sus hermosas vestiduras, vaporosas,
 Va y viene lentamente, como un espíritu.
 ¡Ah, Ura, mujer solitaria!
 "Siempre llegas tarde, ¿verdad?"
 No tenemos pasado, ni futuro,

* Poema de Ishikawa Takubobu. En ruso v NAROD significa "por el pueblo".

Y nos hemos desvanecido de la realidad.

¡Ura!

Aquí, en este paisaje misterioso,

Entierra el cuerpo del gato ahogado.

Con Hagiwara, la poesía moderna japonesa alcanza su madurez. El tema de sus poemas era el artista japonés del siglo xx atraído por Occidente, que saborea su civilización, pero sigue viviendo en el paisaje japonés poblado de fantasmas. Fruto de las traducciones hechas por otros durante largos años, su poesía entra en la corriente simbolista. Rechazó el lenguaje clásico y el neoclásico, pero también el grosero realismo que muchos poetas consideraban como única alternativa contra el formalismo. Durante la década del veinte, cuando estaba en auge el movimiento de la literatura proletaria, Hagiwara insistía en los valores absolutos de la poesía, y se burlaba de lo que él llamaba versificación de tercer grado. Sus juicios arbitrarios le crearon enemigos, pero también seguidores devotos que formaron la principal corriente poética de la década del treinta. Miyoshi Tatsuji (nacido en 1900) a quien muchos consideran el primero entre los poetas japoneses que aún viven, escribió un poema titulado "Hagiwara Sakutarō —¡Maestro! que comienza así:

Oscura masa de melancolía—

Ese personaje que amé,

Incrédulo y pesimista, filósofo y vagabundo,

Cristalizado, inmutable

Como lava aún tibia de música extraña.

Miyoshi fue el guía espiritual de la revista *Shiki* (*Cuatro estaciones*), el órgano poético más importante de los años treinta, en el que publicaban la mayoría de los poetas de ese período todavía estimados hoy. Colaboró en ella el excéntrico Nakahara Chūya, muerto prematuramente (1907-37), cuya poesía ha alcanzado hace poco pleno reconocimiento. Después de una carrera bastante accidentada, se graduó a los veintiséis años en el Departamento de Francés de la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio, y más tarde tradujo a Rimbaud. En su época se le consideró el ejemplo más acabado del bohemio, un disoluto incorregible que conscientemente adoptaba la pose de un Rimbaud japonés, pero sus mejores

poemas hablan sin afectación del dolor y desesperación que le ocasionaba su vida desenfadada.

A una libélula

En un cielo otoñal demasiado claro
revolotea una libélula roja.
Estoy en el campo vacío
Bañado por el pálido crepúsculo.

El humo de una fábrica distante
busca mis ojos, borrosos en la luz de la tarde.
Suspiro profundamente, me arrodillo
y recojo una piedra.

Cuando siento la frialdad del guijarro,
entibiarse por fin en mi mano,
Lo dejo caer, y ahora resbala
sobre el pasto bañado en la luz del ocaso.

La hierba, rozada apenas,
se inclina imperceptiblemente hacia la tierra
A la distancia, el humo de la fábrica
busca mis ojos empañados en la luz de la tarde.

Otro poeta que perteneció a la escuela de las *Cuatro estaciones*, de vida aún más corta que la de Nakahara, fue Tachihara Michizō (1914-1939). Su poesía es excepcionalmente lírica, y según algunos críticos, elevó la lengua japonesa moderna a la cumbre de sus posibilidades expresivas.

Para recordar

Siempre regresa el sueño a aquella solitaria aldea,
al pie de la montaña,
(Mueve el viento las hojas ásperas
Y los grillos cantan sin cesar)
En un sendero del bosque silencioso en la tarde
temprana.

El sol brilla en el cielo azul, duerme el volcán
— Y yo,

Aunque sé que nadie escucha, sigo hablando
De las cosas que he visto: islas, olas, peñas, luz
del sol y de luna.

Jamás va más allá el sueño.
Trataré de olvidar todo, por completo.
Cuando haya olvidado aun que he olvidado por completo

Se escarchará el sueño entre los recuerdos del invierno,
Abriré entonces la puerta y viviré en soledad,
En el sendero iluminado con astillas de estrellas.

Un extraño escritor que se mantuvo aparte tanto de la escuela de las *Cuatro estaciones* como de los escritores comprometidos, fue Kusano Shimpei (nacido en 1902), maestro de la onomatopeya. De todas las lenguas de países altamente civilizados, el japonés posee quizá la variedad más rica de efectos sonoros para representar cualquier clase de ruido, y algunos otros fenómenos (como el titilar de las estrellas), que sólo sugieren sonido. Kusano explotó este rasgo del japonés, y hasta inventó un lenguaje de las ranas, deleitando a los lectores con esa curiosa música sin sentido. Su afecto por las ranas, decía, derivaba de su creencia en que ellas eran las verdaderas proletarias (aparentemente, esto significaba una vuelta a sus primeras épocas de anarquista). Es evidente en este poema el uso que hace de la onomatopeya para imitar el sonido del mar:

El mar nocturno

Desde el fondo pesado, distante, profundo
Desde el pasado sin límites, oscuro, invisible

Zuzuzu zuwaaru
Zuzuzu zuwaaru
Gun un uwaaru

El oscuro mar alarga su rugido
Nacen, en la oscuridad las olas plomizas,
se rompen esparciendo sus crines grisáceas
Y se arrastran sobre sus vientres hasta el límite
de la playa.

Allí nacen las olas de azogue,
de allí salen,
Y el negro de tinta china las absorbe,
Pero reaparecen y se amontonan en la costa.

Zuzuzu zuwaaru
Zuzuzu zuwaaru
Gun un uwaaru...

Como todas las demás actividades literarias, la poesía fue cayendo cada vez más bajo la supervisión del gobierno durante la década del treinta, cuando comenzó la guerra con China. No sorprende, entonces, que en este mismo período se haya visto una marcada tendencia hacia la poesía surrealista y dadaísta. La huida de la realidad hacia la fantasía o la poesía pura, que creaban significados propios, en vez de expresar las ideas que prevalecían en ese momento, caracterizaron a poetas de vanguardia como Kitasono Katsue (nacido en 1902) y su grupo *vou*, celebrado por Ezra Pound. Se puede descubrir, en la moda que impusieron los poetas surrealistas del Japón desde la década del treinta, algo de aquella larga tradición de poesía extremadamente complicada, llena a menudo de asociaciones verbales irracionales, que se encuentra en el drama japonés. Los surrealistas estaban más absorbidos por las resonancias y asociaciones que por las ideas, y esto los salvaba de posibles pecados ideológicos. También los poetas de las *Cuatro estaciones*, que no se interesaban en los problemas políticos, eludieron los problemas con las autoridades, y en 1941, cuando se desató la Guerra del Pacífico, se los reconocía como el grupo más serio de poetas modernos. Durante la guerra, los poetas se comportaron como el resto de la población, regocijándose con las victorias, lamentando la muerte de los soldados, o cayendo a veces, en histéricas explosiones de belicosidad.

La generación de posguerra creció en una atmósfera sombría. El hambre, el mercado negro y el derrumbe de los viejos valores morales, los condujo a la desesperación, o a un vacío afán de placer. El grupo más importante de nuevos poetas se reunió en torno a un periódico cuyo nombre "Tierra Yerma" (*Arechi*), no podía ser más adecuado. Sus poemas hablaban de vacío y

esterilidad y procuraban consuelo (si alguno había) en una búsqueda desesperada de los valores humanos. Tamura Ryūichi (nacido en 1923) que encabeza el movimiento *Arechi*, presenta en este poema los sentimientos típicos que inspiraban al grupo:

“¿Por qué cantan los pajarillos?”
 En el bar del Club de Prensa
 Mi amigo Hoshino me enseñó el poema de un americano
 “¿Por qué camina la gente?” Ése es el verso siguiente
 Bebimos nuestras cervezas,
 Comimos nuestras hamburguesas de queso.
 En una mesa de la esquina
 Un inglés maduro encendió su pipa;
 Su mujer se sumergía en una novela sobre Dios y
 el demonio.
 Después del veinte de septiembre,
 las noches se vuelven otoñales en esta edad sin fe.
 Caminamos lentamente por las angostas calles asfaltadas.
 Y nos separamos en la estación Tokio.
 “¿Por qué cantan los pajarillos?”
 Desperté de mi sueño en la profunda oscuridad.
 Conmovido por algo que caía desde muy alto,
 Y una vez más me sumergí
 Dentro del sueño hacia “el verso siguiente”.

La poesía al estilo “tierra yerma” aparece con frecuencia durante la posguerra, aunque alternada a veces con las técnicas surrealistas o las tradicionales del *haiku*, como es este poema de Ando Tsugio (nacido en 1919), titulado “Tubérculos”, que se encuentra en una colección dividida, de acuerdo con la forma *haiku*, según las estaciones del año.

Gusanos, grillos, babosas

Cuando las cosas ciegas
 van en busca de los ojos
 de las cosas muertas que
 las llaman amablemente.

El olor de su respiración
 de todo un año
 se acumula ante ellas.

Los cadáveres de pequeñas aves
yacen este mes
como tubérculos olvidados.

Niños vigilantes
anhelan un cielo
que no pudo ser enterrado.

Mañana,
duraznos, langostas, cúmulos.

Aunque es el mes de junio, los tubérculos de este poema sugieren "La tierra yerma"; y la lluvia, en vez de fertilizar las raíces, las pudre. Sólo el cielo escapa a la decadencia de la estación y ofrece la promesa del verano de la infancia.

Una generación más nueva de poetas, nacida en épocas más prometedoras, parece haber escapado a la devastación, y haber intentado crear una poesía profunda e intensa, pero curiosamente indiferente a la moral y a los problemas políticos que atormentaron a los viejos japoneses. La producción poética desde la guerra ha permanecido, en gran medida, bajo el dominio de la vieja generación, especialmente de Miyoshi Tatsuji y Nishiwaki Junzaburō, profesor de literatura inglesa este último, cuya traducción de T. S. Eliot es extraordinaria. Nishiwaki favoreció al surrealismo en su propia poesía, e influyó sobre los poetas jóvenes con su estilo intuitivo y brillante. La poesía japonesa moderna es difícil en general, tanto en la sintaxis como en las imágenes, y aunque no sufra influencia directa de la poesía de Occidente, revela a menudo un parecido con los trabajos de Eliot, Yeats, Rilke, o los principales poetas modernistas franceses.

Mis comentarios se han limitado hasta ahora a los poemas escritos en la nueva forma (de extensión irregular y compuestos bajo la influencia directa o indirecta de Occidente). No significa esto que las formas tradicionales de versificación, como el *tanka* o el *haiku*, hayan sido abandonadas. En absoluto. Después de un período inicial de más o menos veinte años, en que una relativa inactividad siguió a la Restauración Meiji, momento éste en que las escuelas tradicionales de *tanka* y *haiku* no podían reflejar los cambios en la nueva sociedad, se produjo una revolución en el *haiku* con Masaoka Shiki (1867-1902), y más tarde en el

tanka con Yosano Tekkan (1873-1935). Sería tedioso y monótono enumerar los sucesivos cambios de gusto dentro de estos dos tipos de poesía. En ambos casos, la primera etapa de la revolución se dio en el rechazo de las formas de composición que prevalecían. En el *haiku*, Shiki atacó a Basho, venerado largo tiempo como un dios, y defendió la técnica pictórica de Buson, el maestro del siglo xviii. Shiki se dedicó también al *tanka* rechazando el *Kokin-shū*, el ideal de los poetas del *tanka* del siglo xix, en favor de la antigua antología, el *Manyōshū*. Yosano Tekkan y su esposa Yosano Akiko, comenzaron en 1900 la publicación de la revista *Myōjō*, que fue el órgano de difusión del nuevo *tanka*. Las páginas de *Myōjō*, se vieron pronto matizadas con palabras nada tradicionales como “pasión”, “sangre”, “púrpura”, “carne”, que sugerían la fuerza salvaje y romántica que caracterizaba a la nueva poesía. El libro de Yosano Akiko, *Cabello enmarañado* (*Midaregami*), publicado en 1901, estremeció al público femenino en especial, no sólo por su belleza lírica, sino porque su poesía parecía proclamar una nueva era de amor romántico. Usando el lenguaje familiar de los antiguos poetas, Yosano Akiko conmovió a los lectores con la proclama de su emancipación:

De los innumerables escalones
que conducen a mi corazón,
quizá ascendió él
sólo dos o tres.

Myōjō surgió como punto de unión para las actividades de los poetas de *tanka* a principios del siglo xx. Uno de los que frecuentaban el salón de Yosano era Ishikawa Takuboku (1885-1912), que en el curso de su corta vida se convirtió quizá en el poeta de *tanka* más popular en la historia del Japón. Takuboku escribió también poemas en el estilo moderno (hemos citado arriba un fragmento) pero debió su fama al *tanka*, y se considera hoy como ídolo de la literatura gracias a algo más de una docena de poemas que todos conocen, y a las historias que se tejieron alrededor de su trágica vida. El interés que mostró en el anarquismo y el socialismo lo ha favorecido, hoy especialmente, con críticas “progresistas”. Su *tanka* más famoso dice así:

Sobre la arena blanca
en la playa de una pequeña isla
del mar del este,
yo, con mi cara surcada de lágrimas,
juego con un cangrejo.

Muchos poemas de Takuboku pueden tacharse de sentimentales, pero los japoneses encontraron especialmente atractivo su melancólico encanto. La soledad de un muchacho que solloza mientras juega con un cangrejo en la playa desierta, sin duda despierta más simpatía que la expresión de la soledad puesta en los símbolos oscuros y confusos de la nueva poesía. El impulso lírico simple del *tanka* le permitió sobrevivir aun después que el éxito de la nueva poesía abrió a los poetas medios de expresión mucho más flexibles que las rígidas treinta y un sílabas de la forma clásica. La forma misma contiene lo que en un verso libre no puede ser más que un inarticulado grito de emoción. El poeta no necesitaba recursos elaborados para componer su *tanka*, la estructura estaba ya allí, esperando su carga delicada. Para un poeta como Hagiwara Sakutarō, las limitaciones del *tanka* hubieran constituido un obstáculo intolerable, pero para muchos japoneses, el impulso poético consistía en una única percepción o reflexión que corría el peligro de viciarse si se le extendía.

Tanto el *tanka* como el *haiku*, sufrieron en su desarrollo la inevitable influencia de la poesía moderna. La influencia europea, la adopción de palabras de origen extranjero, el uso del lenguaje coloquial en vez del clásico, la aceptación de los versos irregulares, en lugar de las tradicionales cinco y siete sílabas, contribuyeron a levantar apasionadas y agrias polémicas que dividieron a los poetas del *tanka* y del *haiku*, más aún que a los poetas modernos, aunque fuera sólo porque se podía invocar la tradición con razones de más peso. Todavía más, las fuerzas conservadoras resultaron al final vencedoras sobre el movimiento de poesía moderna. Hoy se escribe más *tanka* y *haiku* en el lenguaje clásico, y a pesar de las palabras de origen francés o inglés que suelen usarse para dar una nota exótica, los temas son, a menudo, reminiscentes del pasado. Los temas modernos, aunque tratados por buenos poetas, tienden a parecer rebuscados o preciosistas cuando se presentan en la forma y lenguaje tradicional.

Esta noche hubo un corte
de corriente eléctrica; mi perro
dormita en la entrada;
Puedo oír el murmullo
de su apacible roncar canino.

Miya Shuji (n. 1912)

Las hojas de ginkgo que caen
han ensuciado las calles al puerto;
En un cruce
me detiene un soldado negro
y me pregunta con amabilidad por el camino

Kimata Osamu (n. 1906)

Sólo puedo pensar
que mi amigo que ha olvidado
su gusto por el mal,
en un solitario retiro,
es nada más que el vacío de
sí mismo.

Kasugai Ken (n. 1940)

El *tanka* y el *haiku* de hoy se diferencian de la poesía moderna en otro aspecto importante: no son considerados como obra exclusiva de los poetas profesionales. Por el contrario, cientos o tal vez miles de grupos *tanka* o *haiku* publican revistas en los que se encuentran trabajos de poetas de todas las clases sociales. Los periódicos dedican columnas al *tanka* y al *haiku*, y los poemas escritos por los lectores pueden ser apreciados por los profesionales. También aparecen estas columnas en las revistas de los sindicatos y en los periódicos de los hombres de negocios; el *haiku* es más popular puesto que es el más corto.

Es fácil, aun para un japonés de mediana educación, escribir un poema de diecisiete o treinta y un sílabas y se aprecia mucho en una reunión la habilidad para improvisar un *haiku*. Por supuesto, la calidad del *haiku amateur*, es, en su mayor parte, deplorable. No obstante, en el mejor artículo que se escribió sobre el *haiku* desde la guerra "Sobre un arte de segunda clase" * (en

* Título en japonés *Daini Geijutsu-ron*.

1946), Kuwabara Takeo, profesor de literatura francesa en la Universidad de Tokio, afirmaba que la diferencia entre un *haiku* compuesto por un gran maestro y otro escrito por un empleado de banco o un maquinista, era apenas perceptible. Tomando como punto de partida el método usado por I. A. Richards en *Practical Criticism*, pidió a un grupo de sus colegas que evaluaran varios *haiku*, algunos escritos por aficionados, otros por profesionales, luego de quitar el nombre de sus autores. Los resultados fueron tan caóticos que Kuwabara sintió justificada su opinión de que la mayoría juzga el *haiku* por la reputación de los poetas y no por los trabajos mismos. Preguntó si sería posible que un cuento breve, o un poema extenso de un maestro fuera confundido con uno escrito por un *amateur*, y sacó en conclusión que el *haiku* debe ser un arte menor, adecuado como pasatiempo artístico para aficionados, pero que ciertamente no puede ser considerado como un vehículo serio de la literatura. Como era de esperar, el artículo de Kuwabara levantó enormes controversias, y derivó hacia otros terrenos a muchos poetas jóvenes que se dedicaban al *haiku*. Es difícil decir que un arte como el *haiku*, con su gran cantidad de adeptos, no es floreciente, pero el artículo de Kuwabara sacudió las raíces de este arte en forma tal, que aún no se ha recuperado. Aunque Kuwabara no criticó directamente al *tanka*, era sin duda susceptible de la misma crítica. Como era la más antigua y, por lo tanto, "la más pura" forma del verso japonés, había sufrido sobre todo con la íntima relación que la unió a las actividades ultranacionalistas durante la guerra. Los poetas manifestaron a través del *tanka* su adulación a la familia imperial y a la misión civilizadora del Japón. Por esta razón se considera sospechoso de un fascismo embrionario al estudiante que hoy escribe *tanka*, no importa cuál sea el tema que elija. Un muchacho de diecisiete años, que asesinó al líder del partido socialista, escribió un *tanka* en la prisión antes de suicidarse.

El panorama futuro del *tanka* y el *haiku* no es prometedor, a pesar de todas las columnas que se le dedican en periódicos y revistas. Sobrevivirán sin duda, las dos formas poéticas, como han sobrevivido casi todas las artes tradicionales en Japón, practicadas por viejos caballeros retirados y un grupo más pequeño de jóvenes activos. Parecería que el futuro de la poesía en el

Japón, como en otros países, está en manos de los poetas profesionales de las escuelas modernas. Podemos lamentar la disminución de las artes japonesas puras, y temer que la nueva poesía sea sólo algo más que el reflejo de la literatura occidental. Pero la poesía moderna japonesa ha alcanzado en estos momentos su característica identificadora. Aunque forma parte del inmenso curso de la poesía mundial, y no es ya una corriente diferente, es tan japonesa como puede serlo el Japón del siglo xx. He aquí lo que Takamura Kōtarō (1883-1956) escribió sobre su poesía, y, en cierto sentido, sobre toda la poesía japonesa moderna:

Mi poesía no es parte de la poesía occidental;
 Las dos se rozan, como circunferencia sobre circunferencia,
 Pero nunca coinciden exactamente. . .
 Me apasiona el mundo de la poesía de Occidente
 Pero no niego que la mía se ha formado de otra manera.
 El aire de Atenas y la fuente subterránea del cristianismo
 Que ha nutrido la forma, pensamiento y expresión de
 la poesía occidental,
 Penetra en mi corazón con su fuerza y su belleza infinita
 Pero su psicología de carne y trigo, de queso y *entrecôtes*
 Es corriente contraria a las necesidades de mi lengua.
 Mi poesía viene desde muy adentro
 Nacida en los más lejanos límites del oriente lejano,
 Alimentada de arroz, malta, soya y pescado.
 La poesía de Occidente es mi amada vecina
 Pero el tránsito de mi poesía se mueve en un sendero
 diferente.*

* Traducido de la versión inglesa de Ninomiya y Enright.



7. DOS ASPECTOS DE LA NOVELA JAPONESA MODERNA

I. La obra de Tanizaki Junichiro

LA OBRA DE Tanizaki Junichiro nos sorprende tanto por su excepcional variedad como por su extraordinaria coherencia. Su diversidad es lo que primero nos llama la atención. Tanizaki ha tomado sus materiales del pasado remoto de los períodos Heian (794-1185) o Muromachi (1392-1568), las crónicas de la era Sengoku (guerra civil, siglo XVI) y las narraciones *gesaku* (cuentos populares) de fines del período Tokugawa; de recuerdos de la época Meiji, y sus propias experiencias en el Japón contemporáneo. Casi siempre su inspiración tiene sello japonés, pero a principios de su carrera estuvo influido por escritores como Baudelaire y Poe, y más tarde lo recordaría con cierto embarazo:

* Conferencia dictada en El Colegio de México. Agosto 1967.

No es que piense que haya sido totalmente inútil el haber recibido la influencia occidental, pero dejando de lado el caso de otras personas, en lo que se refiere a las obras de mi primera juventud, me siento avergonzado por la manera superficial y frívola en que aparece dicha influencia. (Comentarios a la crítica de Masamune Hakuchō, 1933.)

Dos viajes a China, sus únicas aventuras en el extranjero, no sólo añadieron un toque exótico a algunas de sus obras sino que le dieron una nueva visión del Japón. Tanizaki usó libremente sus materiales tanto japoneses como extranjeros. Escribió a veces relatos históricos cuidadosamente documentados; otras veces obras casi íntegramente producto de su imaginación, y por fin varias de sus obras están basadas estrictamente en sus experiencias personales.

El estilo narrativo de Tanizaki abarca casi todas las variedades posibles de la técnica: la narración en tercera persona, la confesión en primera, un estilo mixto, entre histórico y contemporáneo, en que el narrador (a menudo el mismo Tanizaki) se mezcla a veces en el relato de un hecho ocurrido en el pasado; usa además las cartas y el diario. La diversidad de la obra de Tanizaki se evidencia también en los contrastes de forma y presentación en las primeras ediciones de sus libros; cada uno está destinado a producir en el lector una impresión diferente tanto por su formato como por su contenido. Podemos pensar que había en él un escritor capaz de enfrentarse con cualquier época en cualquier estilo, un escritor de prodigiosa versatilidad.

Pero a pesar de todo, más importante quizá que la diversidad de las obras de Tanizaki, es la rara coherencia de los temas que subyacen en cada una de las numerosas variaciones. La característica dominante en las obras de Tanizaki es su profundo culto de la belleza femenina. Sus páginas están llenas de hermosos retratos de mujeres, pero salvo raras excepciones no parece interesado en pintar personajes masculinos. Hasta cierto punto esto se puede decir también de gran parte de la literatura japonesa moderna, desde Bunzō (protagonista de *Las nubes errantes* —*Uki-gumo*— de Futabei Shimei, 1887-1889) en adelante. Los personajes masculinos tienden a ser negativos y apáticos; no se equiparan a las mujeres. Tanizaki creó algunos personajes que podrían

ser considerados como imagen de él mismo (en seguida viene a la memoria el Sadanosuke de *La nieve tenue*), pero no logró infundirles su propia energía y determinación masculinas. No parece probable que Tanizaki fuera incapaz de crear un personaje con estas características, pero su completa dedicación a las mujeres le hizo perder interés en los hombres, excepto como reflejos o esclavos de sus personajes femeninos.

El personaje masculino característico de las novelas de Tanizaki es una figura abyecta, cuyo mayor placer es ser torturado por la mujer que adora. La situación es la misma ya se trate de un héroe contemporáneo o del pasado. Este culto masoquista de las mujeres, esta glorificación de la hembra demoniaca que reduce a los hombres a esclavos desamparados, no es, en absoluto, herencia de la literatura japonesa tradicional. No podemos imaginarnos a Hikaru Genji (protagonista de *Los cuentos de Genji* por Murasaki Shikibu, s. XI), rogando ser pisoteado por la mujer que ama, o encontrando su mayor placer en atenderla como un sirviente, que es el caso de Seribashi en *Ashikari* (1932), o Sasuke en *El retrato de Shunkin* (1933). En la literatura antigua frecuentemente se presentaba a las mujeres como monstruos de celos o falsedad, y las heroínas de Saikaku (1642-1693), como las de Tanizaki, dejan a veces exhaustas a sus parejas con sus excesivas demandas de satisfacción sexual; pero aunque el culto masoquista de las mujeres crueles pueda haber existido realmente en el Japón tradicional, no hay duda de que Tanizaki debe a influencia occidental la expresión literaria de este sentimiento.

Shisei (*El tatuador*, 1910) es el primer cuento de Tanizaki que tuvo éxito; al final, Seikichi, el tatuador, resulta víctima de la obra de arte que ha creado. La muchacha, en cuya espalda ha tatuado una monstruosa araña, sonríe triunfante cuando se da cuenta de que ahora puede enredar a los hombres en su tela terrible. Un tema que aparece por primera vez en *El tatuador*, persistirá a través de los escritos de Tanizaki en los cincuenta años siguientes; Seikichi se siente atraído por la muchacha al ver su pie desnudo. “Para su mirada penetrante —dice Tanizaki— un pie era tan expresivo como un rostro”; y más adelante, “En verdad, éste era un pie para ser alimentado con sangre de hombres, un pie para hollar sus cuerpos”.

El ejemplo extremo de ese “fetichismo del pie”, como Tanizaki

lo llamaba, fue *Fumiko no Ashi* (*Los pies de Fumiko*, 1919), relato en el que un viejo, obsesionado por la belleza de los pies de su joven amante, pide a un joven pintor que la retrate en la pose que muestre mejor sus pies. Cuando cae en cama y está demasiado débil para jugar con los pies de la muchacha, como acostumbraba, pide al servicial pintor que se tienda como un perro a los pies de Fumiko, y se deje pisar por ella. Por fin el viejo muere lleno de felicidad, porque en sus últimos momentos tiene el pie de Fumiko apoyado sobre su frente.

Casi todos los cuentos de Tanizaki, y también muchas de sus obras que no son de ficción, tienen pasajes en los que se glorifican los pies de la mujer; describe cómo la heroína los entibia contra el pecho de un hombre, o el desesperado anhelo del hombre por sentir el peso de los pies de alguna cruel mujer. En su último trabajo, *Fūten Rōjin Nikki* (*Diario de un viejo loco*, 1962), el anciano tambaleante, se echa al suelo en el cuarto de baño para meter en su boca los dedos del pie de su nuera.

Otro aspecto de esta cobarde rendición del hombre frente a la hembra, de su deseo de humillarse ante ella, es la fascinación por su excremento. No recuerdo ninguna novela occidental en la que siquiera se mencione que la heroína va al retrete, pero éste es un elemento frecuente y casi obsesivo en las obras de Tanizaki. Sólo en *La nieve tenue* hay más referencias a la diarrea de las que podemos encontrar en una biblioteca de novelas occidentales, y termina de esta manera:

...la diarrea continuó todo ese día, incluso después de tomar el tren.

En el *Retrato de Shunkin* se nos cuenta que una de las tareas de Sasuke es acompañar a Shunkin al baño. En *Bushukō hiwa* (*Historia secreta del caballero Bushu*, 1935) el héroe llega hasta su amada escurriéndose por un agujero que hay en la complicada casa de baños. En *Shōsho Shigemoto no Haha* (*La madre del capitán Shigemoto*, 1950), Heiju, fascinado por una dama de palacio, llega hasta a inspeccionar el contenido de su *omaru* (bacín). Intrigado por el exótico perfume, incluso prueba su excremento.

La obsesión de Tanizaki por el proceso de excreción no se reduce a la pintura de deseos masoquistas. En *Iniei Raisan* (*Ala-*

banzas a la sombra, 1939), por ejemplo, dedica varias páginas a describir los baños tradicionales japoneses, que considera infinitamente más humanos y agradables que sus equivalentes occidentales, y aún asegura:

Se podría decir que dentro de la arquitectura japonesa, la parte más sofisticada es el baño.

Pero no está interesado en los procesos excretorios por sí mismos. Es verdad que en *Kawayá no iroiro* (*Sobre los baños*, 1935) encuentra que:

El olor del baño es acompañado por una especie de dulce y nostálgico recuerdo.

Pero el vapor que sale de la orina de otro hombre en un día de frío, no le agrada. Sólo las deposiciones de una mujer hermosa pueden provocar verdadero interés.

Para los personajes masculinos de Tanizaki no es suficiente arrastrarse ante una mujer hermosa, besar sus pies y aun apetecer su excremento; deben sentir que ella es cruel. El viejo de *Fûten Rôjin Nikki* dice:

Me atraen más las mujeres de carácter malo; las que más me gustan son aquellas que tienen algo así como un destello de crueldad en sus rostros.

La fascinación que Naomi ejerce sobre Jôji en *Chijin no Ai* (*El amor de un tonto*, 1925), es producto tanto de la crueldad como de su exótica belleza. Shunkin es cruel con Sasuke e incluso la Ikubo de *La llave*, dócil en apariencia, traiciona y destruye a su marido. La crueldad de la mujer, el deleite que siente al ver dolor, es a menudo lo primero que atrae a un hombre. El protagonista de *Historia secreta del caballero Bushu*, se siente cautivado cuando, adolescente todavía, ve sonreír a una joven hermosa mientras limpia y acicala una cabeza cercenada. Y sobre todo, observar en su cara una gentil sonrisa mientras cuida una *mekubi*,*

* Denominación de las cabezas a las que se les corta la nariz durante la batalla. Era una práctica común que los guerreros cortaran la cabeza de su enemigo como trofeo y como constancia de su valor y actuación en el campo

lo lleva al éxtasis del deleite. Toda su vida está determinada por la meta de recrear aquella escena, y si fuera posible llegar a ser la cabeza cortada sobre la que se inclina la joven sonriente. Oyu-san, en *Ashikari*, no es un monstruo femenino, pero demanda obediencia y toda clase de sacrificios a sus esclavos. Al final de *Manji* (*Cruz gamada*, 1928), Mitsuko destruye la salud de sus dos adoradores insistiendo cruelmente en hacerles tomar fuertes sedantes todas las noches antes de dormir para impedir que le sean infieles. Tales muestras de crueldad sólo sirven para inflamar más a los hombres que cortejan a estas mujeres hermosas, pues la crueldad de una bella mujer puede destruir el cuerpo de un hombre, pero no su pasión.

Aunque parezca extraño, Tanizaki tiene menos que decir del rostro de una mujer hermosa que de sus pies. La cara tiene rasgos clásicos (la forma de una semilla de melón), pero se nos presenta a propósito desdibujada con un aire de clásica impersonalidad. En *Ashikari* describe así a Oyu-san:

El rostro de Oyu-san está cubierto como con una especie de neblina. Las facciones, tanto los ojos como la nariz y la boca carecen de contornos definidos y claros como si hubieran sido cubiertos por un paño difuso.

Las mujeres hermosas de las novelas de Tanizaki recuerdan casi siempre el aspecto con que describió a su madre: pequeña (menos de un metro y medio de estatura) y de rasgos delicados, pero bien proporcionada, antes que frágil. Su piel, sobre todo, es deslumbradoramente blanca. En *Iniei Raisan* (*Alabanzas a la sombra*), Tanizaki expresó plenamente su fascinación por la piel blanca, no la blancura efectiva de la mujer europea sino el misterioso marfil radiante de las bellezas japonesas. Una y otra vez, menciona en sus obras la blancura como el rasgo más notable de la belleza de una mujer.

La función del varón es adorar a esta criatura celestial, o, en el mejor de los casos, servir como consorte de una abeja reina, desti-

de batalla, pero dependiendo de las circunstancias, cuando no era posible traer la cabeza del enemigo, se le cortaba la nariz, y más tarde se iba en su busca. La denominación *mekubi* (lit. 'cabeza de mujer') se debía a que con sólo la nariz no era posible distinguir el sexo del muerto.

nado al olvido una vez que la ha fertilizado. La devoción servil que Seribashi tiene por Oyu-san en *Ashikari* no sólo le impide suponer que podría tener relación física con ella, aunque a veces compartían la misma cama, sino incluso tener relaciones con su propia esposa. En *Manji* (*La cruz gamada*) los hombres no son sólo despreciables, sino innecesarios. Sonoko está satisfecha con su amor homosexual por Mitsuko, y no le importa su marido; Mitsuko, aunque ligada al débil Watanuki, obtiene su máximo placer al percibir la adoración que Sonoko tiene por ella. En otros cuentos, sin embargo, el varón es necesario, aunque sólo sirva como objeto de los impulsos sádicos de la mujer. En *Bushukō hiwa* (*Historia secreta del caballero Bushu*), Kikkyō se inclina a Terukatsu, porque sólo a través de él puede vengarse de su marido Norishige. Terukatsu supone que la mujer se le entregará una vez que él haya cumplido los servicios que le pedía (cortar la nariz a Norishige y destruir su castillo), pero descubre que la abeja reina, una vez que ha conseguido su objeto, no tiene más interés en su cómplice.

Por lo general la mujer no expresa preferencia particular por ningún hombre, como si sus rasgos no tuvieran importancia. Es verdad que en *Kagi* (*La llave*), Itsuko dice que se siente atraída por el cuerpo joven de Kimura (5 de abril) pero nunca sabemos si las facciones de éste son agradables, o si ella lo quiere, o le da otro valor que el de ser instrumento de su lujuria. Por la misma razón, aunque Itsuko siente rechazo por el cuerpo de su marido, no tiene inconvenientes en hacer el amor con él siempre que se muestre suficientemente activo. Al reflejar los sentimientos de las mujeres, rara vez Tanizaki describe a sus personajes masculinos. Uno de sus escasos retratos de varón, el de Watanuki en *Manji*, no lo hace de manera objetiva, sino para prevenirnos de su carácter afeminado y traicionero. A pesar de que en un principio Sonoko lo encuentra buen mozo, rápidamente se desilusiona.

Pero si los rasgos agradables parecen no interesar a las mujeres, la fealdad no es un obstáculo. Kikkyō quiere más a Norishige cuando éste ha quedado sin nariz (ya tenía labio leporino, y un disparo le había volado una oreja), que cuando estaba íntegro. En *Fūten Rōjin Nikki* (*Diario de un viejo loco*), el viejo no quiere que Satsuko lo vea cuando se ha quitado los dientes postizos y parece un mono, pero ella insiste en que eso no tiene

importancia (24 de septiembre). La indiferencia que sienten las mujeres de Tanizaki por los hombres, sugiere la indiferencia de los gatos por los seres humanos. Quizá no sea accidental que los gatos hayan fascinado siempre a Tanizaki.

La preferencia explícita o implícita de Tanizaki por la apariencia de las mujeres, forma parte de la actitud que adoptó con respecto al Japón tradicional y a Occidente. Jōji, el protagonista de *Chijin no Ai* (*El amor de un tonto*) revela los sentimientos que dominaban a Tanizaki hacia 1916. La eurasiática belleza de Naomi (cuyo nombre mismo suena extranjero) subyuga a Jōji y le hace sentir vergüenza de sus rasgos japoneses. Al concluir la novela, la pareja vive en el barrio para extranjeros de Yokohama, y Jōji ha consentido, ante las exigencias de Naomi, en permitirle atender a sus amigos varones extranjeros sin interferencia. Esta condenación implícita a la sumisión a las costumbres occidentales, evoluciona en *Tade kuu Mushi* (*Hay quienes prefieren las ortigas*, 1929) hacia el redescubrimiento de la belleza japonesa tradicional. El occidentalismo de Kaname lo lleva a adorar a las mujeres como diosas, pero al final sucumbe ante los encantos apacibles de una anticuada belleza de Kyoto. Tanizaki sustituye el rechazo de su antigua adulación a occidente por una nueva valoración de la cultura japonesa tradicional; las obras de la década posterior a *Tade kuu Mushi* forman una colección de retratos de típicas mujeres de su tierra, de sosegado rostro clásico, pero que esconden una ferocidad de tigresa. Este período culminó con la traducción que hizo Tanizaki de *Genji Monogatari* (*Los cuentos de Genji*, siglo xi), que dio nueva vida a su gran galería de mujeres hermosas.

Quizá haya sido la ansiedad de la guerra, tal vez incluso el temor de que, como resultado del conflicto que comenzó en 1941, el Japón se transformara hasta quedar irreconocible, lo que llevó a Tanizaki de vuelta del Japón antiguo al moderno, es decir, al Japón de los años inmediatamente anteriores al estallido de la guerra. Con algo del espíritu elegíaco de un cronista que documentara los días de Roma antes de las invasiones de los bárbaros, Tanizaki recrea en *Sasameyuki* (*La nieve tenue*) el mundo de Osaka en días de paz y prosperidad. Razón tenían las autoridades militares cuando decidieron en 1943 que *La nieve tenue* era subversiva, porque en esta novela Tanizaki sugiere que ciertas costumbres occidentales han llegado a ser parte importante de la vida

de los japoneses cultos, y no ya simples afectaciones o locuras pasajeras como en los días de juventud del escritor. Es verdad que se condena a Taeko por su volubilidad, pero Yukiko luce mejor con ropas occidentales.

Hacia la época en que escribió *Kagi (La llave)*, Tanizaki parece haber perdido todo interés en el conflicto entre oriente y occidente. Todavía se siente atraído por el período Meiji (1868-1912) —se esmera en indicar que Ikuko nació en los últimos años de Meiji—, pero la educación de Ikuko en Kioto, no le impide mandarse hacer vestidos occidentales cuando decide lanzarse a su romance con Kimura. A su marido le parece que no se ve tan bien en ropa occidental como en kimono, pero no hay ni sombras de reproche. Y si los vestidos occidentales no quedan bien a una mujer japonesa del período Meiji se ven espléndidos en Satsuko (*Diario de un viejo loco*). El viejo Utsugi recuerda a su madre con nostalgia, pero lo mismo se deleita con la ropa de última moda que usa Satsuko. A diferencia del Tanizaki de *Iniei Raisan (Alabanzas a la sombra)*, Utsugi está ansioso por derribar la vieja casa estilo Edo en la que habían vivido sus padres, para construir una nueva ala de estilo occidental, donde podrá vivir más independiente de su esposa (19 de agosto). Al final construye una piscina en el jardín, lo bastante grande como para que Satsuko pueda practicar natación sincronizada. El viejo Utsugi ha aceptado las cosas de occidente como parte inevitable y aun atractiva de la vida japonesa. La piel de Satsuko es de una blancura deslumbrante, pero queda mejor con su piel tostada; sus pies son pequeños pero finos, porque siempre ha usado zapatos. Satsuko toma sus baños en una ducha cubierta de azulejos, no en la tina de madera perfumada que Tanizaki describe amorosamente en *Alabanzas a la sombra*. Las obras que aquí mencionamos abarcan el período de la primera desilusión de Tanizaki con Occidente después de su traslado a Kansai (zona de Kioto y Osaka). Su descubrimiento de los placeres de la cultura tradicional japonesa, su aceptación del Japón moderno (todavía japonés en su esencia pero intensamente alterado por la influencia occidental), y finalmente, su indiferencia a las distinciones entre oriente y occidente, a medida que monopolizaban su atención los poderosos deseos sexuales, que parecen sustentar, en último término, el sentido final de la vida humana.

Manji (*La cruz gamada*), la primera novela de Tanizaki que corresponde a este período aparece por entregas en la revista *Kaizo* en 1928. Este curioso título sugiere por la forma del carácter *manji*, más que por su significado, las relaciones particularmente distorsionadas de los cuatro personajes: Sonoko y su marido, Mitsuko y Watanuki. La forma de narración se anticipa curiosamente a la de Durrell en *El Cuarteto de Alejandría*. Volvemos siempre a los mismos incidentes vistos desde diferentes ángulos, con resultados tan torcidos y complicados como el signo *manji*. La acción de la novela comienza cuando el director de la escuela de arte advierte a Sonoko que el rostro de su dibujo no se parece al de Kannon, la modelo. Sonoko supone que ha trazado inconscientemente los rasgos de Mitsuko, su compañera de estudios, cuya belleza había notado aunque nunca habían cruzado palabra. Más tarde, cuando llegan a ser amigas, Mitsuko informa a Sonoko que el director había sido sobornado para que le hiciera aquella observación, que implicaba una relación homosexual entre las dos mujeres; el objeto era difamar a Mitsuko y quitarla de en medio como rival de un proyectado matrimonio. Para complicar más las cosas, por medio de Watanuki sabemos más tarde que Mitsuko misma había enviado primero un anónimo al director sugiriendo que tenía esa clase de relación con Sonoko, para librarse de un pretendiente indeseable. Luego, la escena que ocurre en la pensión de mala fama, adonde va Sonoko para rescatar a Mitsuko y Watanuki, se describe tres veces, y cada una de ellas con una interpretación bastante diferente. La trama de la novela está concebida en forma maestra, pero los engranajes del mecanismo se suavizan con el uso del monólogo. Quizá Tanizaki estuvo influido hasta cierto punto por la novela inglesa *The Well of Loneliness* (*El pozo de la soledad*), que trata del amor lesbiano y que él leyó en el original, pero transformó cualquier influencia que pudiese haber recibido, tanto por obra de la estructura particularísima de *Manji* como por la atmósfera especial creada por el dialecto de Osaka.

Ashikari (1932) también una novela de la zona Kioto-Osaka, es un relato dentro de otro relato. Tanizaki, el anticuario, visita Minase, lugar donde se encuentra el palacio del emperador Go-Toba. Y en forma que recuerda a Mérimée cuando describe las ruinas romanas en España a modo de preludeo para su historia

de Carmen, pero con más sutileza, Tanizaki se transporta desde el solitario Minase del presente, hasta evocar el de los poetas, y luego al Minase de cincuenta años atrás, mientras Seribashi, un hombre que encuentra por casualidad, le cuenta la historia de Oyu-san. Hubiera sido un error usar en este relato el dialecto de Kansai, porque se hubiera concentrado la atención en el narrador, y es esencial que éste sea médium transparente del relato, que desaparecerá al final. Otro aspecto de la presentación de *Ashikari* es el uso de un lenguaje que da al relato la atmósfera de una recreación, en la era moderna, de un cuento antiquísimo. Cierta vez, Tanizaki dijo:

Uno de mis deseos recientes es el recrear la psicología de la mujer japonesa de la época feudal tal como era, y sin abandonar una interpretación moderna, describir su fisonomía de manera que pueda atraer los sentimientos y comprensión del hombre de hoy.

(Comentarios a la crítica de Masamune Hakucho, 1932.)

Consiguió brillantemente su propósito, tanto en *Ashikari* como en *Shunkinsho* y otras obras de este período.

Historia secreta del caballero Bushu, 1935, como lo indica el título, pertenece a un mundo completamente diferente. Trata de un hombre, más que de una mujer, y está situado en la zona Kantō (Japón occidental), durante el período Sengoku (siglo xvi). El tema, que se anuncia en el prólogo, son los retorcidos deseos sexuales del protagonista. A diferencia de los pasivos varones de *Manji* (*La cruz gamada*), *Ashikari* o *El retrato de Shunkin* (*Shunkinsho*), Terukatsu es un jefe guerrero, y sus conquistas son dignas de un héroe de la era Sengaku. Pero, como nos recuerda Tanizaki en el prólogo, se han dicho muchas cosas extrañas acerca de la vida sexual de esos héroes. Terukatsu, a pesar de todas sus hazañas, es un masoquista que desea vivamente la crueldad de las mujeres hermosas, y en este aspecto quizá no sea tan diferente de Seribashi, Sasuke o el viejo Utsugi.

Tanizaki emplea su técnica favorita en la *Historia secreta*: describe el hallazgo de antiguos documentos sobre Terukatsu, y luego intenta reunirlos en una biografía, poniendo énfasis en los detalles de la vida del héroe que normalmente no aparecen en

documentos del período Sengoku. Impresionante es el comienzo de la novela. Terukatsu, un muchacho de trece años, observa a las mujeres que limpian, acomodan y colocan rótulos en las cabezas de los enemigos muertos. Esta escena morbosa, ardiente, está al nivel de los mejores logros de Tanizaki, y podemos decir también, de lo mejor que se ha escrito en este siglo. Se supone que Tanizaki se inspiró en *Oan Monogatari*, relato de la hija de un vasallo de Ishida Mitsunari (1560-1600) sobre sus experiencias en el castillo Ogaki, durante la batalla de Sekigahara (1600). Pero este pasaje de *Oan Monogatari*, es todo lo que pudo haber servido para *Bushukō hiwa*:

Y llevando las cabezas (del enemigo) recolectadas a la torre del castillo, le poníamos rótulos para su identificación... Las cabezas decapitadas ya no nos atemorizaban. Dormíamos entre esas cabezas con olor a sangre.

Quizá el texto no influyó tanto en Tanizaki, como los grabados en que se ve a las mujeres, vestidas con complicados kimonos, acomodando cabezas cercenadas.

No sólo disfruta Terukatsu presenciando la espontánea e indefinible crueldad de las mujeres, sino que trata de provocarla aun de las de carácter más dulce. Su esposa Oetsu, una inocente muchacha de quince años, se dedica a placeres tan infantiles como cazar luciérnagas. Tiempo después, cuando se la conoce como Shōsetsu-in, llegará a ser un modelo de piedad y de bondad. Pero en una escena inolvidable, Terukatsu obliga al sacerdote Dōami (su biógrafo) a meterse en un hoyo del piso y que, dejando afuera sólo la cabeza, finja ser una cabeza cortada. Terukatsu hace beber a Oetsu y la pone a prueba preguntándole si tiene valor para cortar la nariz a Dōami. Afirma la muchacha que está dispuesta, pero finalmente él sólo le exige que perfore la oreja del sacerdote. Ella lo hace con gusto, riéndose. Cuando Oetsu recupera la lucidez, se siente mortificada por su comportamiento perverso. En cuanto a Terukatsu, está satisfecho de haber convertido a su angelical esposa en un monstruo cruel, pero pierde todo interés en ella.

Tanizaki quería continuar *Bushukō hiwa* más allá del final que actualmente conocemos. Se ha conservado un breve es-

bozo que indica que la hija de Norishige y Kikkyō, llamada Oura, habría tenido un papel importante en la narración. Durante sus últimos años, Tanizaki hablaba a veces de volver a esta novela tan pronto como terminara de revisar *Genji Monogatari*. Es una pena que no lo haya hecho, pero aun así, está entre sus obras maestras.

Iniei Raisan (*Alabanzas a la sombra*, 1933), la muestra más completa y poética de los gustos estéticos de Tanizaki, es una defensa de las costumbres tradicionales japonesas hasta llegar al rechazo casi total de Occidente. La reacción de Tanizaki contra Occidente y contra Tokio (a la que considera una vulgar imitación de aquél) era extremadamente fuerte en esta época, después de haber pasado diez años en Kansai saturándose de cultura tradicional. Esta actitud de Tanizaki hacia Occidente era indudablemente una reacción contra su primer apasionado entusiasmo; de no haberlo tenido, nunca hubiera deseado tan vivamente el viejo Japón. En el curso del año 1918 llegó a un punto en el que “siendo japonés, estoy hastiado de Japón” (*Recuerdos de Tokio*, 1934). Soñaba con las mujeres que veía en películas extranjeras. Y dice: “Lo que yo anhelaba era ese tipo de mujer que tuviera ojos vivaces, expresión jovial y voz sonora; además que fuera sana y con un cuerpo bien proporcionado, y más que nada, con largas piernas y pies adorables y finos que calzaran perfectamente zapatos de tacones altos: en una palabra, una mujer que tuviera el cuerpo y vistiera como una actriz de cine occidental.”

Tanizaki se hallaba en Hakone cuando ocurrió el gran terremoto de Tokio, en 1923. Estaba profundamente preocupado por su familia que vivía en Yokohama, pero

“al mismo tiempo me alegré diciéndome: ‘Ahora sí que Tokio va a mejorar’ ”.

Soñaba con un nuevo Tokio:

Una ciudad con calles trazadas con un orden, nuevos caminos pavimentados por donde corran ríos de automóviles; bloques de altos edificios de belleza geométrica y trenes elevados, subterráneos y tranvías —una gigantesca ciudad que nunca duerma y que disponga de medios de diversión como París o Nueva York— entonces, ése será el momento en que los habitantes

de Tokio podrán hacer una vida típicamente occidental, y los jóvenes, hombres y mujeres, vestirán a la manera occidental.

Tanizaki no podía haber profetizado mejor lo que realmente iba a ocurrir en Tokio, pero después de haber pasado algún tiempo en Kioto y Osaka luego del terremoto encontró que: "Amé exóticamente al viejo Japón, de la misma manera que un extranjero aprecia las estampas de Hiroshige."

Visitó Nara y Kioto, otra vez como un turista occidental. De su actitud anterior derivó gradualmente a una valoración de la cultura japonesa tal como sobrevivía en Kioto y Osaka y a un creciente disgusto por las costumbres modernas de Tokio. Yokohama, donde Tanizaki había disfrutado bailando con mujeres extranjeras, se convirtió en *Chijin no Ai* (*El amor de un tonto*), en el símbolo de Occidente. El mundo tradicional que se describe en *Iniei Raisan* (*Alabanzas a la sombra*) es fundamentalmente el de Osaka, una ciudad en la que la clase comerciante había conseguido crear una cultura sólida, sustancial, que podía resistir las avanzadas de la occidentalización mejor que Tokio, una ciudad donde los descendientes de los auténticos tokienses habían sido desplazados por provincianos incultos.

Iniei Raisan representa el extremo más alejado de las actitudes de Tanizaki antes de su traslado a Kansai después del terremoto. Su gusto por las sombras, la imprecisión, los rodeos, de los que se habla en este ensayo con respecto a las cosas materiales que lo rodeaban, se revela también en sus consejos acerca del estilo literario en *Bunsho Tokuhon* (*El libro del estilo*, 1936), o en el tipo de narración que eligió para sus relatos. Es evidente que algunos de sus contemporáneos consideraban inadecuado para el mundo novelístico moderno este uso tradicional de la sugerencia en vez de la exposición, pero Tanizaki se defendió así en *Shunkinshū Gogo* (*Comentarios sobre El retrato de Shunkinshū*):

Desearía replicar a las críticas que sostienen que no he descrito la psicología de Shunkin o de Sasuke, preguntando por qué es necesaria la descripción psicológica y si no es suficiente con lo que dice (la novela).

En los 23 años que separan *Alabanzas a la sombra* de *La llave*, Tanizaki hizo dos traducciones de *Genji Monogatari*, escribió *La*

nieve tenue, *La madre del capitán Shigemoto*, y muchas obras más breves. Durante esta época, y esto no sorprende, las actitudes de Tanizaki siguieron cambiando, alejándose esta vez de la perspectiva extrema representada por *Alabanzas a la sombra*. Aunque *La llave* se sitúa en Kioto, Tanizaki no intenta evocar el Japón tradicional, ni lamenta los cambios que ha traído el tiempo. Son cuestiones que han dejado de interesarle.

La llave causó sensación desde el momento en que el primer episodio apareció en *Chūo Kōron*. La revista desaparecía de los puestos, pero la gente no pedía *Chūo Kōron* sino *La llave*. Los que no podían conseguir ejemplares nuevos iban a las librerías de viejo, pero si no tenían cuidado descubrían, demasiado tarde, que las páginas de *La llave* habían sido arrancadas. No es necesario aclarar que la atracción de la novela reside en la franca descripción de la vida sexual de un profesor de 55 años y su esposa de 44. La única obsesión del profesor es satisfacer sus deseos desviados, aunque su esposa, con sus delicados modales de Kioto, se ha rehusado hasta ese momento a cooperar. Esta situación provoca efectos desastrosos en su salud, pero no lo hace abandonar sus experimentos. Para conseguir que su esposa colabore más activamente en sus relaciones sexuales, el profesor utiliza a Kimura, un joven supuestamente interesado en Toshiko, la hija del matrimonio. El profesor muere agotado por excesos sexuales, y los tres sobrevivientes, a quienes parece no haber perturbado el hecho, planean vivir juntos. Kimura se casará con Toshiko, pero dedicará sus esfuerzos a satisfacer a la madre.

El método de narración que Tanizaki usa en *La llave* es brillante: son dos diarios, y la obra es un arriesgado aventurarse en dominios hasta entonces ignorados por los novelistas, pero cabe preguntar si *La llave* tiene valor literario, aparte de su tratamiento nada convencional de la vida sexual de una pareja madura. Los personajes son apenas algo más que marionetas. Tanizaki prefirió eliminar de su novela cualquier rasgo individual de los personajes que no estuviera relacionado con el tema central, y quizá ésta fue la mejor manera de tratarlo. La crítica europea aclamó a *La llave* como obra maestra, la mejor que se haya traducido del japonés. Personalmente la considero una obra curiosamente fría y poco atrayente, cuyo encanto principal son las ilustraciones del grabador Munakata Shiko.

Era adecuado que la última novela de Tanizaki, como los últimos trabajos de muchos otros grandes escritores, fuese una obra cómica. Esto no significa que sus novelas anteriores fueran de una seriedad inexorable. Lejos de ello, algo irresistiblemente cómico atraviesa *La cruz gamada* aun en las escenas más emocionantes. *Historia secreta del caballero Bushu*, a pesar de todos sus motivos macabros, tiene también humor en la descripción de la implacable búsqueda de la nariz de Norishige. También *La llave* tiene su parte de comedia, pero *Diario de un viejo loco* está llena de deliciosos toques de satírica autocrítica. Ese fetichismo del pie que marcó toda la carrera de Tanizaki tiene su gran final en la descripción de la lápida que encarga el viejo Utsugi. Se destaca en ella la huella del pie de Satsuko, ampliada a las proporciones de una huella del Buda, que se mantendrá triunfante para siempre sobre el viejo. Es como si Tanizaki, intrigado todavía por los viejos temas de sus escritos, pudiera mirarlos ahora también a distancia y observar sus aspectos cómicos. Si *La llave* trata de los problemas del sexo en la madurez, *Diario de un viejo loco* los lleva a la vejez; es el único caso que conozco dentro de la literatura mundial, que lo haya intentado. Es un libro que cautiva, aunque su final sea algo débil, quizá porque la solución lógica, la muerte del anciano, hubiera sido demasiado penosa de describir.

En 1934 Tanizaki escribió sobre sí mismo:

Como primordialmente no me interesa la política, mi única preocupación ha sido estudiar las formas y estilos de la vestimenta, comida y vivienda, la belleza femenina o el modo como han evolucionado los medios de entretenimiento.

Con el tiempo cambiaron sus intereses, pero esta descripción puede aplicarse perfectamente al *Diario de un viejo loco*. En esta última obra, como en todas las de su larga carrera, moldea su soberbio estilo para adecuarlo exactamente a las necesidades del relato. Tanizaki fue, hasta el final, un innovador que sorprendía al público, pero nunca descuidó lo que consideraba función principal del novelista: ser un narrador. Con un arte que ocultaba el arte siempre pudo atraer a su público, cualquiera que fuese el tema o el modo narrativo. Era, en verdad, un gran escritor.

II. El arte de Dazai Osamu *

QUIZÁ SORPRENDERÍA a la mayoría de los japoneses saber cuan diferente es la valoración que se hace de la obra traducida del escritor japonés Dazai Osamu (1909-1948) en el extranjero. Por supuesto, la diferencia se debe en parte a la traducción, que inevitablemente altera el sabor del original disminuyendo o (rara vez) aumentando las cualidades consideradas como más características del escritor; en parte también a que sólo han sido traducidas dos novelas y algunos pocos cuentos, lo que no permite a la crítica occidental una visión adecuada de la obra total de Dazai. Sin embargo, el aspecto más sorprendente de la fama que Dazai tiene en el extranjero, es que no ha sido tratado como un oriental exótico u oscuro, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de los escritores japoneses conocidos por traducciones. Un comentarista norteamericano escribió: "Entre la literatura japonesa de reciente importación, *Ya no humano* es casi el único libro que, para sorpresa nuestra, está libre de los ensueños de cerezos en flor y de las enigmáticas motivaciones del carácter oriental." Otros han comparado a Dazai con Camus y Kafka, y se han rastreado los antecedentes de sus novelas en los maestros europeos del siglo XIX. El *Times Literary Supplement*, periódico de reconocida seriedad, dijo de *Ya no humano*: "Consigue, en alto grado, la irónica amargura de Dostoievsky, su modelo. Es, en efecto, una consumada obra de arte."

No recuerdo haber leído una crítica japonesa sobre Dazai que lo haya comparado con Dostoievsky o haya dicho que una de sus novelas fuese "una consumada obra de arte". Quizá el comentarista inglés se dejó llevar por un entusiasmo ridículo, pero me inclino a creer que la aversión de los japoneses por los calificativos demasiado elogiosos, no sólo se debe a su modestia oriental sino a que las obras de Dazai tienen un significado diferente cuando se leen en su lenguaje original. Al encontrarnos con la obra de Dazai en japonés, no podemos menos que advertir las profundas conexiones que tiene con la novela autobiográfica, de larga trayec-

* Apareció por primera vez en *The East-West Review*, vol. 1, núm. 3 (1965).

toria en Japón. Así pues, los japoneses se inclinan a considerar la obra de Dazai, como apreciarían su diario o sus cartas, es decir, como una fuente de información acerca de la personalidad y creencias del escritor, o como un medio para comprobar la relación que existe entre el autor y los temas que trata. En consecuencia, se ha tendido a descuidar la habilidad artística del escritor o a subordinarla a otros aspectos. El lector japonés goza cuando siente que puede detectar las más profundas emociones de Dazai surgiendo de entre los personajes de sus novelas. Nosotros, por supuesto, no consideramos esos aspectos cuando valoramos los personajes de una novela de Dostoievsky, dotados de una vida aparte de la del autor. El lector japonés puede incluso sentirse traicionado si descubre que el "yo" de una de las novelas de Dazai es completamente diferente al autor. Sería como descubrir que un hombre ha mentido en su diario. Recuerdo la consternación que se produjo cuando evidencias recientes demostraron que *Oku no Hosomichi* (*Sendas de Oku*) de Bashō, el venerado "santo de la poesía", se alejaba a veces de la verdad en interés de la perfección artística.

Dazai hizo aún más difícil la distinción entre autobiografía y ficción al incluir en la mayoría de sus novelas un personaje clave que *podría* ser él mismo. En el caso de *El sol que declina* (*Shayō*, 1947), por ejemplo, se tiene la impresión de que los tres personajes principales (Kazuko, la muchacha, su disoluto hermano Naoji, y el novelista Uehara) sólo representan tres aspectos diferentes de la personalidad de Dazai; el lector que se identifica con alguno de los tres personajes, puede, por lo tanto, sentir una especial afinidad con el mismo Dazai. La extraordinaria popularidad que Dazai ha tenido entre los jóvenes durante los últimos quince años, se debe, sin duda, a este sentimiento de identificación. Los críticos han alimentado esa tendencia a asimilar a Dazai con sus obras. Incluso relatos que no tienen conexión evidente con su vida, como los que provienen directamente de prototipos europeos, han sido interpretados sobre la base de elementos autobiográficos. Naturalmente, es fácil descubrir detalles de la vida de Dazai, casi inalterados, en toda la serie de sus novelas autobiográficas que comienzan con *Omoide* (*Recuerdos*, 1933): la situación familiar, la posición política de su padre, su educación, las relaciones con sus hermanos, y otras circunstancias. La lista podría

prolongarse indefinidamente, y aun hay fotografías que confirman algunas de las descripciones que aparecen en la ficción. Muchos de los elementos que se encuentran en los primeros relatos autobiográficos se presentan una y otra vez en obras posteriores, y culminan en *Ya no humano* (*Ningen Shikkaku*, 1948). Tal vez el uso constante de ese material sugiera que Dazai no podía escapar de su propia vida, pero para la mayoría de los lectores japoneses esto no es un defecto; el interés fundamental de la obra de Dazai, reside, para ellos, en el retrato del autor.

El lector occidental recibe una impresión diferente de *Ya no humano*, por ejemplo; puesto que no conoce tanto como un japonés sobre la vida de Dazai, puede considerar que toda la obra es ficción, aunque sin duda sentirá que Dazai está personalmente comprometido. Pero aun si se conocieran todos los detalles de su vida, los críticos occidentales probablemente juzgarían la obra de Dazai basándose en el éxito con que logró que sus experiencias personales tuvieran sentido para todos los lectores, y no sólo por su capacidad para mostrarse a sí mismo. Un crítico en la India compara a Yozo de *Ya no humano* con el comerciante Gregor Samsa de *La Metamorfosis* de Kafka: Yozo descubre que ha perdido sus cualidades humanas, tal como Gregor Samsa se encuentra convertido en cucaracha. “Pero, tal como ocurre en los cuentos fantásticos de Kafka —continúa ese crítico—, lo que hay en el relato de Dazai es muchísimo más de lo que puede resumirse en una escueta moraleja. Ese relato nos pone frente a frente con el terror informe e indecible de la vida. Dazai le da forma y nombre. No podemos esperar más de un escritor.” Esta comparación entre Dazai y Kafka, me parece más valiosa sin duda que los intentos de encontrar paralelos entre los detalles de la niñez de Dazai y los de su obra de ficción.

Naturalmente, es obvio que algo de lo que fue Dazai está presente en sus trabajos, aun desde los primeros. Puede interpretarse desfavorablemente este hecho, porque significaría que ha fracasado en crear un mundo ficticio objetivo a la manera de los grandes novelistas del siglo XIX, pero Dazai comparte este fracaso con muchos de los mejores escritores del siglo XX; por lo demás, es absurdo pretender que todos los escritores se ajusten a un mismo patrón. Aun si Dazai no hubiese inventado un solo episodio de sus novelas —y por supuesto, esto no es cierto— la forma en que

utilizó el material que poseía, y sobre todo su estilo, hubieran hecho de él un creador.

Como podemos deducir por *Gyofukuki* (*Bajo apariencia de pez*, 1933), uno de sus primeros cuentos, Dazai tuvo una conciencia notablemente precoz de su campo propio como escritor. Ese título intraducible lo tomó de un relato chino que conocía sólo de nombre, pero la inspiración directa procede de una adaptación de esta historia que Ueda Akinari, novelista japonés del siglo XVIII, escribió con el título de *Muō no Rigyo* (*Carpa como las soñadas*, 1768). El relato de Akinari se refiere a un monje que vive a orillas del lago Biwa y se dedica a pintar carpas. Sueña que, estando muy enfermo, vaga delirante hasta la orilla del lago y se arroja en él. Nada feliz como una carpa, pero lo atrapa un pescador. En el momento en que va a ser cortado en filete despierta del sueño, pero descubre que todo ha ocurrido realmente dejando que el lector se pregunte dónde trazar la línea que separa la realidad de la fantasía. En el relato de Dazai, una joven infortunada que vive con su padre brutal en un lugar remoto, se suicida arrojándose a un profundo estanque. Transformada en pez después de su muerte, disfruta por corto tiempo de la sensación de nadar libremente, pero al final del cuento, el pez, todavía bajo el influjo de la terrible depresión que había padecido la muchacha, nada deliberadamente hacia un remolino y se suicida por segunda vez. En este relato, Dazai no sólo retuerce el material de su modelo de manera muy original, sino que pone de manifiesto su mórbida fascinación por el suicidio. Éste tema ha de figurar de manera tan especial en la obra de Dazai, que parece raro que haya logrado conservar su vida tanto tiempo. Pero a pesar del insistente pesimismo de sus relatos, uno llega a la conclusión de que no es posible identificar la personalidad del escritor con la de sus personajes novelescos. Conociendo las tesituras en que resultaba más efectivo, Dazai se aferró generalmente a ellas, pero era una postura deliberada; no volcaba sus pensamientos simplemente como le brotaban. Por encima de todo, era un artista.

El cuidado de Dazai por el estilo se revela en el interés casi obsesivo que mostraba por las palabras y sus implicaciones. El ejemplo más riguroso de la preocupación de Dazai por el lenguaje se encuentra en la escena de *Ya no humano* en que Yozo y Horiki se entretienen con un juego de nombres cómicos y trágicos,

seguido de un juego de antónimos. Un novelista con un interés tan hipersensible por las palabras, hace pensar en un poeta, y en verdad, gran parte de la obra de Dazai se acerca a la poesía. En su primera compilación, *Bannen* (*Los últimos años*, 1936) esta característica es muy evidente. Oraciones sin conexión lógica evidente con las que las rodean se insertan de manera impresionista, y crean a veces viñetas inolvidables. El estilo mismo, deliberadamente antirrealista e intuitivo, nos conmueve de manera extraña aunque no comprendamos exactamente qué es lo que ha querido decir. El capítulo del "Diario de las Flores de la Luna" de *El sol que declina*, es un ejemplo tardío de ese espíritu poético que transmite en su incoherencia una sensación de profunda emoción:

Dicen que la glicina de Ushijima tiene miles de años, y que la glicina de Kumano data de varias centurias, y que el racimo de Ushijima llega a alcanzar un largo máximo de tres metros y en Kumano pasa el metro setenta. Pero mi corazón sólo salta de alegría cuando contempla las flores de glicina.

Ése también es hijo de alguien. Vive. La lógica es, en definitiva, el amor a la lógica. No el amor al hombre.

Esta novela, realista a pesar de todo, recibe su encanto especial no sólo de los poéticos pasajes del diario de Naoji, sino de la misteriosa presencia de esas culebras que aparecen primero cuando muere el padre de Naoji, más tarde cuando se hace evidente la enfermedad de la madre, y por fin a la muerte de ésta. Los episodios acerca de las culebras son referidos por Kazuko, quien nos asegura que las ha visto con sus propios ojos.

Lejos de pensar que está loca, no tenemos más remedio que creerle; sin embargo, presentimos que las culebras tienen un significado simbólico, poético, y sin ellas la novela perdería resonancias artísticas.

El arte consciente de Dazai se revela también en la estructura de sus obras. Sin duda, ninguna novela japonesa moderna supera el principio y el final de *Ya no humano*. El recurso que emplea en el prólogo, tres fotografías del sujeto en diferente etapas de su vida, ha sido imitado luego por otros escritores, pero tiene todavía tremendo impacto. No importa si las fotografías descritas corresponden a verdaderos retratos de Dazai; el prólogo sitúa la

atmósfera de la novela impecablemente, con una poética economía de palabras. Es algo particularmente adecuado en una novela sobre Japón, país de fotógrafos, presentar al héroe de esta manera. Las fotografías son la triste prueba de la existencia de una persona que, según sus propias palabras, nunca fue un ser humano.

El epílogo de la novela es quizá más notable todavía. Muchos escritores japoneses parecen encontrar dificultad para dar un final a sus novelas, y dejan en el lector la sensación de que el libro todavía está incompleto, o de que podría haber terminado antes, pero *Ya no humano* adquiere su plena intensidad sólo con las palabras finales. Dazai usa la socorrida convención del escritor a quien se le han confiado los cuadernos de notas de alguien que ha muerto, y en el epílogo, cuando volvemos de los cuadernos de notas al mundo del intruso, vemos de repente que el retrato que ha pintado Yozo de sí mismo, a pesar de su indudable honestidad, es completamente inexacto. La dueña del bar Kyōbashi nos dice: "El Yozo que conocíamos era tan complaciente y divertido, y si no hubiera bebido —no, aun a pesar de que bebía— era un buen muchacho, un ángel." Difícilmente podría pensar el lector que ésta es una descripción apropiada del Yozo que *nosotros* hemos conocido, pero con estas palabras sentimos girar un caleidoscopio. Como la mayoría de la gente que, incapaz de percibir sus faltas, tiende a justificar cada uno de sus actos, así, Yozo sólo era capaz de interpretar sus acciones de la manera más torcida, por bien recibidas que fuesen por los demás. Lo que él dejó escrito, puede ser, de hecho, correcto, pero esencialmente es erróneo. La inversión de nuestras ideas es una sacudida. Yozo ha insistido en que ni siquiera es un ser humano, pero el juicio final lo pone por encima de los seres humanos: es un "ángel", y de pronto descubrimos que, paradójicamente, es verdad. A pesar de que Yozo proclamaba que había perdido toda característica humana, actuó siempre de una manera casi excesivamente humana, si ser humano significa estar consciente de sí mismo y de la propia condición. Con este toque final, el autor transformó la novela, de una confesión, en compleja obra de arte.

Podríamos considerar a *Otogi Zōshi* (*Cuentos de hadas*, 1945) la creación artística más perfecta de Dazai. Se ingenió para poner en la adaptación de estos cuentos de hadas, conocidos en términos generales por todos los niños japoneses, su tono peculiar, que suele

asociarse con una visión sombría del mundo, sin violar el espíritu festivo de los originales. El humor mordaz de Dazai fue una de las características más reconocidas de su estilo desde *Dōke no Hana* (*Flor de la bufonería*, 1935) en adelante, y numerosas anécdotas recogidas en sus notas autobiográficas indican que Dazai solía inclinarse a la farsa aun desde niño. Incluso en sus últimas obras, las más amargas, queda siempre una fibra de humor: al final de *Ya no humano*, Yozo, amargado por la depresión y la enfermedad, toma una fuerte dosis de barbitúricos, pero descubre que se ha equivocado de medicina, y en realidad ha tomado un poderoso laxante. No hay nada atrayente en el retrato que Dazai hace de sí mismo como payaso: "Me fascinaba mi propia cara. Cuando me cansaba de leer, tomaba un espejo y ensayaba sonreír, fruncir el ceño, o meditar con el mentón en la mano; observaba sin cansarme mi expresión reflejada. Conseguí dominar un repertorio completo de expresiones garantizadas para hacer reír a la gente" (*Omoide*). El humor de obras posteriores como *Cerezos* (*Ōtō*, 1948), es cáustico, pero en *Otogi Zōshi* hay un positivo humor que provoca la risa sincera. Una de las delicias de la colección es la de encontrar en los relatos figuras ya familiares en otros trabajos de Dazai —el malvado que pasa por santo, el artista en el limbo, la mujer intrigante— todos ellos descritos con mayor percepción que en los relatos en que Dazai interviene de manera más personal. La impostura de la sociedad, algo que nunca dejó de preocupar a Dazai, está presentada en el cuento *Urashima san*, con más perfección y efectividad incluso que en *Ya no humano*. Cuando se liberaba de la necesidad que se había impuesto de escribir acerca de sus experiencias, Dazai podía expresarse con gracia y soltura dentro del marco de un relato anterior. Su humor era más brillante en estos casos, porque no lo afectaba la auto-compasión ni el odio a sí mismo. Los cuentos de *Otogi Zōshi* son ejemplos magistrales del estilo de Dazai divorciado del tono que generalmente contribuía a crear.

Otro rasgo puramente literario de los escritos de Dazai, que sorprende a cualquiera que lea sus obras reunidas, es el dominio que tiene de la escena corta y efectiva. Esta habilidad está relacionada sin duda con el talento poético al que ya nos hemos referido. Hasta un cuento insulso y sin importancia cobrará vida de pronto con un pasaje magnífico que le imprime el sello de

obra menor de un maestro, en vez del de simple fracaso. *Chiyojo* (1941), por ejemplo, es un relato inconexo acerca de una niña obligada por su tío a transformarse en un prodigio literario. Vamos leyendo el cuento, sin poder considerarlo siquiera como una obra menor de Dazai, hasta que de pronto aparece un nuevo personaje, un maestro enviado para mejorar el estilo de la muchacha, y en unas cuantas páginas encontramos al más puro Dazai:

“Salía de repente con las cosas más obvias después de consultar cuidadosamente su pequeño cuaderno. ‘La descripción es el aspecto más importante del estilo. Si tus descripciones fracasan, nadie sabrá a dónde quieres ir’. Luego, devolviendo el cuaderno al bolsillo de su chaleco, podía decir: ‘Tomemos la nieve, por ejemplo. ¿Cómo la describirías?’ Echando una profunda mirada a los copos desmenuzados que afuera caían a torrentes, como personaje de teatro, continuaba: ‘La nieve se vierte’. No, eso no sirve. No sugiere la sensación de la nieve. ‘La nieve se derrama’. No, eso tampoco es bueno. Vaya, entonces, ¿qué tal ‘La nieve revolotea’? Todavía no es bastante intenso. ¿‘Susurra’? Ahora vamos bien. Gradualmente nos hemos acercado a la sensación que produce la nieve. Sí, esto se pone interesante. Cruzaba entonces los brazos y sacudía la cabeza admirado de su propio descubrimiento. ‘¿Salpica?’. ¿Qué te parece? No, eso suena más como lluvia. Bien entonces, ¿nos quedamos con ‘susurra’? ¿O quizá una combinación: ‘susurra y revolotea’? Buena idea.”

A veces no es la aparición de un nuevo personaje, sino un pequeño incidente o incluso una línea lo que nos atrapa. En *Ha* (1934), uno de los primeros cuentos, aparece este breve diálogo:

Mi hermano dijo: “No creo que las novelas carezcan de valor. Sólo que me parecen demasiado estiradas. Construyen una atmósfera durante cien páginas simplemente para poder decir una línea de verdad”.

Respondí titubeando, como si me fuera difícil articular las palabras: “Es cierto. Mientras menos palabras haya, mejor. Siempre que puedas convencer al lector con sólo eso”.

Esta parece haber sido la actitud de Dazai a través de toda su carrera. Aunque *Ha* no es un relato plenamente logrado, tiene

muchos momentos brillantes como la viñeta inolvidable de la rusita que vende flores en Nihonbashi, o párrafos como este: "Pasó tres años completos de su vida educando a su mujer. Cuando su educación ya estaba más o menos completa, empezó a desear estar muerto". Otro escritor hubiera dado a estas breves líneas un desarrollo de cientos de páginas. El genio de Dazai para la descripción de escenas breves iba a contribuir también al éxito de sus obras de madurez. Inolvidable es esa escena de *El sol que declina* en la que Kazuko, que trabaja como obrera reclutada durante la guerra, comparte un momento de simpatía y comprensión con un oficial que le presta un libro de poesía; inolvidable también esa escena dolorosa en *Ya no humano*, cuando Yozo, al entrar a una farmacia a comprar medicinas, descubre que la propietaria se apoya sobre muletas. Estos instantes de silencioso entendimiento, son ejemplos perfectos del arte de Dazai.

De la misma manera, puede describir un lugar o una persona con asombrosa economía de lenguaje. Recuerdos de su infancia en Tsugaru, de vistas del monte Fuji, o de diferentes sitios de Tokio donde conoció la miseria, logrados generalmente con unos pocos detalles efectivos. Jamás tenemos la impresión de que Dazai ha llenado libretas con cuidadosas observaciones, para poder dar color local en el momento en que lo necesite. En vez de eso, el lector siente que cada escena ha destilado a través de la imaginación poética de Dazai hasta llegar a los ingredientes esenciales. A menudo el lector se siente sorprendido cuando relee un pasaje preferido y se da cuenta de su brevedad; es que ha crecido en su imaginación porque todos los elementos fundamentales estaban en él. Ocurre lo mismo con los personajes. Rara vez menciona Dazai detalles de su apariencia física, a menos que sean absolutamente indispensables para que se pueda comprender su carácter. No podemos olvidar, por ejemplo, a Horiki de *Ya no humano*, con su cabello untado de pomada y partido a la mitad, o la descripción de Uehara en *El sol que declina*, como lo ve Kazuko después de soñar con él durante una larga ausencia:

¿Sería este hombre mi arco iris, mi diputado, la única esperanza de mi vida? Seis años. La desordenada cabellera era la de antes, pero desagradablemente descolorida y rala; tenía el rostro amarillento e hinchado, con blandas ojeras rojizas y los dientes caídos;

movía la boca constantemente. Parecía un viejo mono encorvado sentado en un rincón de la pieza.

Pero cuando la información no es esencial, Dazai nunca dice si la cara del personaje es redonda, o si tiene los hombros anchos, ni aporta otro material descriptivo convencional. Sus personajes se fijan en nuestra mente como consecuencia de una expresión o de un gesto, pero no a causa de una descripción exhaustiva. "Trucha", de *Ya no humano*, queda sintetizado en un solo párrafo:

Nunca podré olvidar la indescriptible sombra de astucia que cruzó la cara de Trucha, mientras, con su cuello encogido, se reía de mí. Parecía desprecio, y sin embargo era otra cosa: si el mundo, como el mar, tuviera profundidades de mil brazas, esta sería la clase de sombra fantástica que podríamos encontrar cirniéndose aquí y allá en el fondo.

En la misma novela, la patética Yoshiko, que ha padecido agonías a causa de su débil marido, todavía confía inocentemente en él, como lo descubrimos en unas cuantas líneas:

Yoshiko sacó de su bolsa la aguja hipodérmica y el resto de la morfina y me las ofreció silenciosamente. ¿Era posible que creyera en realidad que después de todo sólo se trataba de una medicina reconstituyente de la energía?

La espantosa ironía de la situación es, indudablemente, otro toque del genio de Dazai, puesto que el narrador va a ser internado en un hospital para curarse de su adicción a las drogas, pero su esposa le ofrece una hipodérmica y la morfina para que las lleve consigo.

Hasta ahora he presentado a Dazai sólo en cuanto a su habilidad literaria. Este camino puede parecer casi paradójico, dada la naturaleza profundamente personal de sus obras, tema de tanto comentario por parte de los japoneses, pero me interesaba insistir en su excelencia como artífice porque su reputación como escritor de novelas autobiográficas tiende a eclipsar este aspecto. Naturalmente, es imposible negar el impulso autobiográfico que pesa en la obra de Dazai, y una comparación entre su temprano *Omoide*, y *Ya no humano* permite una visión más profunda de Dazai, ya

sea como cronista de su propia vida o como artista. La personalidad del narrador es claramente la misma en ambas novelas, y algunos incidentes se repiten casi sin cambios en el último libro. La diferencia principal es que el Yo de *Omoide* todavía es un ser humano en el que se pueden encontrar brotes de afecto por su familia y por la gente. Aunque no quiere a su hermano mayor, en ningún momento lo considera totalmente un extraño:

Mi hermano sabía que yo había estado coleccionando insectos raros. La bolsa de papel que me ofrecía crujía arañada por dentro por patas de insecto. Este débil sonido me habló del amor de un hermano.

¡Qué diferencia con el frío, francamente antipático hermano mayor de *Ya no humano*! El afecto de Dazai por su hermano menor es otro rasgo de cariño en *Omoide*, pero tenía que suprimirse en *Ya no humano*, donde ninguna clase de lazos afectivos hubiera sido posible para el deshumanizado Yozo. Al final de *Omoide*, el hermano menor muestra al narrador el retrato de una joven sirvienta que creyó haber amado. El calor de esta escena no es mero producto de habilidad novelística. Pero si nuestras impresiones de Dazai como persona son más favorables en *Omoide* que en *Ya no humano*, no podemos dejar de advertir la calidad literaria superior de la última. El escritor dejó de lado todo lo que no fuera esencial para su tema y al mismo tiempo dio la máxima importancia a cada incidente. Sin duda, *Omoide* nos muestra a Dazai niño con mayor fidelidad, y el aspecto autobiográfico de la novela tiene su particular interés, pero la forma en que el escritor maduro ha transformado su material, es un tributo al artista Dazai.

Gyakkō, de 1935, lleva adelante la historia de manera más impresionista y más apremiante al mismo tiempo. El primero de los cuatro episodios comienza en una forma que sugiere a *Ya no humano*:

No era viejo. Apenas si había pasado sus veinticinco años. No obstante, "viejo" era, después de todo, la mejor forma de llamarlo. Había vivido tres o cuatro veces cada uno de los años que vive un hombre ordinario. Dos veces había intentado suicidarse sin éxito.

Es obvio que aquí tenemos la descripción de lo que era Dazai en la época de *Bannen*. El segundo episodio, "El ladrón" nos cuenta experiencias reales de Dazai en la Universidad de Tokio, donde fingió durante años estudiar literatura francesa sin asistir a una clase ni aprender nada de francés. Este período de su vida, señalado por intentos de suicidio, adicción a la bebida y las drogas, un pasajero interés en el comunismo, y un frustrado suicidio por amor, aparecería relatado más tarde en *Ya no humano*, con mayor maestría de la que Dazai era capaz cuando estaba tan cerca de los hechos, pero el lector no puede dejar de compartir emociones contadas con tanta intensidad:

Soy un ladrón. Un conocido subversivo. Los artistas nunca acostumbraron matar gente. Nunca robaban los artistas. ¡Canalla! Tú y tus miserables amigos, dizque muy listos.

Su intento de suicidio por amor fue la más traumática de sus experiencias y señala lo más profundo de su depresión. Una y otra vez habla del hecho en sus obras: a veces lo analiza, como en *Sobre las mujeres* (*Mesu ni Tsuitè*, 1936), otras veces lo describe con realismo brutal como en *Dōke no Hana*, u observa sus aspectos más ridículos (*Obasute*, 1938), o se refiere a él con tremenda amargura (*Tokyō Hakkei; Cien vistas de Tokio*, 1941), y finalmente, en *Ya no humano* se da el desarrollo final del tema, como expresión de la naturaleza esencial de carácter de Yozo.

En las revelaciones de su frustrado suicidio y otros sórdidos episodios de su juventud, Dazai no vacila en descubrir lo peor de sí mismo. Está tan pronto a atribuirse los motivos más bajos, que leyendo la serie de relatos autobiográficos, podemos sentir algo así como masoquismo. Pero al mismo tiempo debemos recordar que la historia está incompleta en un aspecto fundamental: durante este período de violentas emociones y angustia, Dazai luchaba desesperadamente por convertirse en escritor. Ya en *Omoide* lo había dicho:

Al fin descubrí una válvula de seguridad, una miserable valvulita de seguridad: escribir. En esta circunstancia había muchos como yo, podía sentirlo, concentrándose todos como yo en sus locas lamentaciones. Rogué en secreto una y otra vez: "¡Que pueda ser escritor! ¡Que pueda ser escritor!"

Pero hay poco en los relatos autobiográficos de Dazai que sugiera la seriedad con que se aplicó a ser escritor o que escribir le haya dado alguna satisfacción. Cuando Yozo cuenta a Trucha que le gustaría ser pintor (Dazai disfraza a veces a sus escritores como pintores), Trucha se ríe de él. Yozo admite que aparte de algunos horriblos autorretratos que pintó cuando muchacho, nunca hizo nada de valor. En la novela, Yozo se ocupa muy poco del arte, y su trabajo degenera pronto en caricaturas tontas o en pornografía. En la realidad, Dazai estaba profundamente dedicado a su trabajo, como podemos deducir de lo que escribe acerca de *Bannen*:

Sacrifiqué diez años de mi vida a este volumen de cuentos. Durante diez años completos no supe lo que era comer el alegre desayuno del buen ciudadano. Por este solo libro perdí la noción de mi lugar en la vida, fui constantemente herido en mi propia estima, golpeado por los fríos vientos del mundo, y vagué ofuscado de uno a otro lado. Malgasté decenas de miles de yens. No podía levantar la cabeza frente a mi hermano, sabiendo el dolor que le había causado. Quemé mi lengua, gasté mi corazón, y lastimé mi cuerpo deliberadamente más allá de toda posibilidad de recuperación. Rompí y descarté más de cien cuentos. Revisé 50 000 páginas manuscritas. Y todo lo que quedó, fue nada más que este libro. Nada más. El manuscrito alcanzó a tener casi 600 páginas, pero el pago fueron algo más de sesenta yens. Sin embargo, creo en él. Creo que los colores de *Bannen* se harán más intensos a medida que pase el tiempo, y que seguramente penetrará cada vez más hondamente, lector, en tus ojos y en tu corazón. Nací solamente para escribir este libro.

Sin duda, esta confesión eliminará toda impresión de que Dazai era sólo un escritor de diarios, que garrapateaba cualquier pensamiento melancólico que se le ocurría. Pero durante el período que se dedicó a *Bannen*, aunque estaba profundamente absorbido en su preparación, eliminó deliberadamente toda sugerencia de que la creación literaria pudiera aliviar los pesares de su vida. Sólo cuando apareció *Fugaku Hyakkei* (*Cien vistas del Monte Fuji*, 1939), Dazai se consideró un escritor de fama (entre la gente joven sobre todo). Esta novela es manifiestamente más alegre que aquellas en que el "Yo" es una persona sin ocupación fija, y al mismo tiempo es la que más se acerca a la autobiografía

en toda la obra de Dazai. En lugar de ese monstruo autodestructor, frecuente en sus páginas, tenemos alguien que se puede reconocer como ser humano, amigo de la gente joven que lo rodea, que aprecia la amabilidad de la criada de la pensión, sensible a la belleza del Fuji, y capaz también de un matrimonio muy diferente de aquellos actos de desesperación que se describen en las otras novelas. Este período relativamente feliz, en el que aparece la breve y deliciosa *Mangan* (1938), nos muestra al Dazai más atractivo, pero su fuerte estaba en otra parte. El personaje del esposo atento y padre devoto, no se adecuaba al Dazai de la ficción.

Es verdad que al final de *La mujer de Villon* (*Buiyon no Tsuma*, 1947), el poeta disoluto (que los lectores suelen considerar como Dazai mismo) revela que robó para que su esposa y su hijo tuvieran dinero para Año Nuevo, pero recordamos esto menos que la indiferencia de la que suele hacer gala. El héroe de la mayoría de las historias de Dazai es disoluto, y él sugiere incluso que esto es deseable, como en *El sol que declina* cuando Kazuko escribe a Uehara: "Por lo que veo, te puedes ganar la gratitud de la gente en los próximos años continuando con tu atolondrada vida de vicios más que con tu 'espléndida carrera'." En *Kirigirisu* (1940), la paradoja es mayor aún: la esposa, que ha querido a su marido mientras fue disoluto e irresponsable, lo abandona cuando se vuelve respetable y adquiere prestigio en la sociedad. En *Katei no Kōfuku* (*Felicidad del hogar*, 1948), el personaje principal es un marido y padre modelo, pero en la oficina donde trabaja es un monstruo sin corazón; la conclusión es que "la felicidad de la familia es la raíz de todo mal".

De modo que Dazai no sólo se pintó como disoluto y desengañado sino que a menudo aprobaba estas cualidades, por lo menos en la ficción. Una vez establecida la tenebrosa atmósfera de *Bannen*, decidió que ésta sería su característica principal, como un pintor que eligiera una paleta de colores sombríos. El pequeño conjunto de alegres relatos agrupados alrededor de *Fugaku Hyakkei* son tan atrayentes que podemos lamentar la decisión de Dazai, pero ésta se justifica si consideramos los éxitos de los años posteriores. Sin embargo, al haber optado de ese modo, es posible que se haya impedido a sí mismo llegar a ser un novelista de mayor fuerza y envergadura todavía.

Uno de los recursos que Dazai intentó para ampliar su pro-

ducción fue la adaptación de cuentos de origen occidental, entre los que se encuentran *Kakekomi Uttae* (*Acusación a toda carrera*, 1940) sobre la traición de Judas, *Hashire Merosu* (*¡Corre, Melos!*, 1940) acerca de un joven griego que demuestra a un rey malvado su lealtad por un amigo, y *Onna no Kettō* (*Duelo de mujeres*, 1940) basado en un relato alemán que originalmente tradujo Mori Ōgai. A estos trabajos siguió en 1941 una novela larga en forma de obra de teatro, *Shin Hamuretto* o *El nuevo Hamlet*. Para un lector occidental, éstas son las obras de Dazai más difíciles de apreciar. Su habilidad característica se advierte en la narración ininterrumpida de *Kakekomi Uttae*, y el lector agradece el relato de Melos, lleno de luz, después de tantos testimonios cínicos sobre la naturaleza humana, pero yo por lo menos encuentro algo poco convincente en la forma en que trata Dazai los temas extranjeros. Pudo transformar brillantemente los personajes del original *Otogi Zōshi* o los de los *Cuentos de provincias* (*Shokoku-banashi*, 1685) de Saikaku, en personajes japoneses modernos llenos de vida, pero los tomados de fuentes extranjeras parecen suspendidos entre dos mundos en equilibrio inestable, como si Dazai no deseara transformarlos totalmente en japoneses, y fuera al mismo tiempo incapaz de crear figuras no japonesas verosímiles. Debo confesar que la mayoría de los lectores japoneses no comparten mi opinión. No sólo se considera a menudo que *Hashire Merosu* es uno de los mejores cuentos de Dazai, sino que ha sido adoptado corrientemente como texto escolar. Pero así como parecería falsa a los japoneses una novela acerca de ellos escrita por un novelista que no fuera japonés, es probable que estas nuevas versiones de relatos europeos desconcierten al lector occidental. Quizá la mejor sea *Kakekomi Uttae*, por su viva narración, por el final impresionante y por ser un indicio del interés de Dazai en el cristianismo.

Las innumerables referencias al cristianismo en las obras de Dazai son otra fuente de dificultades para el lector occidental. El cristianismo parece a veces haber llenado un vacío espiritual en su vida, y algunos creen que al final se consideraba sinceramente cristiano. Pero las alusiones al cristianismo no son más convincentes que las de un *beatnik* americano con respecto al Zen. En *El sol que declina*, sobre todo, hay tal exceso de citas bíblicas que creí necesario abreviar en esos puntos al hacer una traducción. En ningún momento las citas y referencias frecuentes

al cristianismo sugieren una fe sincera o siquiera un deseo de creer. Dazai está intrigado por el cristianismo, y le encanta descubrir pasajes apropiados para insertar en sus libros. Pero cualquiera que fuese el grado de fe que haya alcanzado en su vida privada, en sus escritos el cristianismo es un factor desconcertante y de poco valor, puesto que no consigue dar a sus obras la profundidad adicional que buscaba Dazai.

Básicamente, la falta de profundidad en los escritores de ese tiempo, Dazai entre ellos, puede atribuirse a la época en que les tocó vivir. *Bannen* fue escrita cuando los militaristas empezaban a dominar la vida japonesa; sus obras posteriores fueron sometidas a la censura de la época de la guerra, y las del período final se publicaron en medio de la confusión de la posguerra. Si Dazai hubiera escrito diez años antes o diez años después, bajo condiciones más favorables, sus obras hubieran tenido una amplitud de miras de la que carecen. Pero esto es mera conjetura. El lector debe agradacer a Dazai el que haya podido captar la naturaleza de la sociedad en que vivió, y la haya descrito magníficamente. Durante la guerra, sólo Dazai continuó publicando trabajos de indiscutible mérito literario, y de esta manera alentó a escritores jóvenes, aburridos y desilusionados por las obras de propaganda o por el silencio de otros escritores. La incondicional devoción de Dazai por su arte, sobre todo en medio de la parálisis que dominó a la literatura durante la guerra, le ganó la admiración del público.

También es verdad que Dazai pareció en ocasiones haber seguido la corriente del militarismo. Su cuento *Jūnigatsu Yōka* (8 de diciembre, 1942), que describe el estallido de la guerra, ha sido citado por algunos críticos como prueba de que Dazai se rindió ante las tendencias de la época, pero el mismo relato ha sido incluido también en colecciones de "literatura de resistencia". Cualquiera que sea el punto de vista correcto, el tono alegre y objetivo de la historia la distinguen de la masa de obras escritas bajo el impacto emocional de la declaración de guerra. Algunos relatos de Dazai de esa época, fueron proscritos en su totalidad por el gobierno y pudieron imprimirse sólo cuando terminó el conflicto, pero los principales, *Udaijin Sanetomo* (Ministro de la Derecha, Sanetomo, 1943), *Shinshaku Shokoku-banashi* (Nuevas historias provincianas, 1944), *Tsugaru* (1944), y *Otogi Zoshi* (1945-?) aparecieron como estrellas brillantes sobre el deprimido

horizonte literario. Según indican los títulos, Dazai, como la mayoría de los escritores del período bélico, evitó en la medida de lo posible tratar temas contemporáneos en sus novelas.

La vida de Sanetomo, gobernante y poeta del siglo XIII, fue un tema muy popular durante la guerra, quizá porque la doble carrera de Sanetomo sugería el camino adecuado para todos los escritores japoneses durante el tiempo que duró el conflicto. En *Udaijin Sanetomo* Dazai tuvo oportunidad de expresar de forma conmovedora, sus concepciones sobre la verdad aristocrática; pareció haber encontrado en Sanetomo la encarnación de lo que más respetaba en los seres humanos.

Shinshaku Shikoku-banashi es una colección de cuentos inspirados en la obra de Saikaku. Nada es más difícil en japonés que recrear con éxito las obras que se escribieron en lengua clásica, pero Dazai salió triunfante gracias a su estilo fluido.

Tsugaru nos cuenta, en un lenguaje conmovedor, el viaje que Dazai hizo durante la guerra a su tierra natal al norte del Japón; la obra contiene algunas de sus mejores páginas.

Otogi Zoshi, ya mencionada, es una de las obras maestras de Dazai. Estos cuentos, que originalmente fueron relatados a su hija durante los terribles bombardeos de Tokio, forman una parte muy importante del patrimonio literario del escritor.

Sekibetsu (*El adiós*) es una novela extraña que, aunque escrita hacia el final de la guerra, no se publicó hasta septiembre de 1945; es un relato de la vida que llevó en Sendai como estudiante de medicina el célebre novelista chino Lu Xun. La novela fue encomendada a Dazai por la Oficina de Información del Gabinete Japonés y la Asociación Literaria Patriótica (*Bungaku Hōkoku-kai*) como parte de un programa cuyo propósito era alentar las novelas que contenían los ideales de "La guerra más grande del este de Asia". Es increíble que Dazai, un escritor en quien no se podía confiar ni como político ni como ciudadano, haya sido elegido para cumplir esta tarea patriótica, y más increíble aún, que su tema haya sido Lu Xun, un hombre asociado con el movimiento de resistencia contra Japón. Buscando material para la novela, Dazai dedicó un tiempo considerable a investigar en Sendai, e intentó conscientemente evocar la atmósfera auténtica de 1904. A pesar de los toques de erudición, o quizá a causa de ellos, *Sekibetsu* fue un fracaso. La revisión profunda a que Dazai some-

tió la novela cuando fue reeditada en 1947, indica que estaba insatisfecho no sólo con los sentimientos bélicos que algunas veces había puesto en labios de sus personajes, sino con el argumento mismo. Sólo haciendo de Lu Xun su *alter ego* habría tenido éxito con *Sekibetsu*, y esto hubiera sido posible dada la devastadora ironía compartida por ambos. Pero a pesar de que hay rasgos de Dazai en el retrato del joven Lu Xun, las expresiones positivas, afirmativas, suenan vacías. Dazai pudo sentirse impulsado a escribir acerca de Lu Xun, pero 1945 no era el momento adecuado.

Dazai tomó los días de la posguerra como tema para una serie de relatos, entre las que se encuentra "*El visitante*" (*Shinyū Kōkan*, 1946), llena de humor sarcástico y en la que se pinta cruelmente a un rústico conocido suyo. La atmósfera que se respiraba en Tokio en aquella época está mejor descrita en *La mujer de Villon*, aunque *El sol que declina* fue, para sus primeros lectores, el modelo literario de una sociedad cambiante. Diez años antes Dazai había escrito que Japón estaba en una etapa de transición, pero sólo con la destrucción total de la antigua cultura y de los viejos ideales, ganó fuerza su opinión. Cuando Kazuko habla de sí misma y de Uehara, un hombre que pertenece a una clase completamente diferente, dice: "Víctimas. Víctimas de un período de moral en transición. Eso es lo que somos ambos en realidad." La decadencia de la aristocracia es el tema principal de la novela, y se relaciona con la actitud expresada por Dazai en *Udaijin Sanetomo*, pero aquí parece identificarse casi en idéntico grado con el aristócrata que ha renegado deliberadamente de su cuna y de su educación (Naoji), con el escritor disoluto que bebe desesperado por un futuro que nada le promete (Uehara), y con la aristócrata que trayendo al mundo un bastardo, eliminará la vieja moral (Kazuko). A causa de esta división de la personalidad de Dazai, se crea en *El sol que declina* una impresión de objetividad que contribuye al éxito de la novela, pero el autor está aquí tan presente como en cualquiera de sus obras más claramente autobiográficas. El final relativamente optimista, en el que se sugiere que el hijo ilegítimo de Kazuko vivirá en un mundo mejor que ese contra el que ella lucha, contribuyó sin duda a hacer más popular entre los lectores extranjeros *El sol que declina* que la despiadada *Ya no humano*.

Ya no humano se sitúa en el Japón de la década del treinta,

y presenta con mucha exactitud la atmósfera de ese tiempo, pero Dazai no tenía especial interés en crear una obra de época. Era el libro que tenía que escribir, su intento final para comprenderse a sí mismo y a su desdicha. Para los lectores japoneses, especialmente para la generación joven, es la expresión compulsiva del malestar y la desilusión compartidos por los que no pueden aceptar los ideales de sus mayores. No es tanto un ataque a los hábitos y tradiciones de la sociedad japonesa, como un testimonio de su enajenación hacia ellos. Yozo, según su propio testimonio, está actuando constantemente en beneficio de los demás con la esperanza de congraciarse consigo mismo, para ocultar su verdadera naturaleza. Pero los otros también representan, y con más hipocresía aún. La diferencia está en que ellos se comportan de acuerdo con las convenciones tácitas de la sociedad, y parecen tan naturales que nadie se atreve a decir: "Lo hiciste a propósito", como Takeichi, el bobo, se lo dijo a Yozo. Consciente de su papel especial, Yozo teme ser descubierto. El joven de hoy a quien irrita la necesidad de adecuarse a la sociedad japonesa, encontrará afinidad espiritual con Yozo, y cuando se dé cuenta de la imposibilidad de continuar la lucha, llegará, como Yozo, a pensar en el suicidio. La debilidad de Yozo (y la de muchos jóvenes que se le parecen), no es su falta de calidad humana, sino la falta de los poderes no-humanos de resistencia que permiten sobrevivir al resto de la sociedad. Es inevitable que la gente que tiene menos problemas que Dazai para acomodarse al mundo y a su forma de ser, se impacienta y aun sienta positivo disgusto por sus obras. La autocompasión que surge a menudo, aunque por lo común con matices de ironía, ofende a quienes jamás se han sentido atormentados por las dudas de Dazai o las han superado. Pero no tiene sentido reprochar a Dazai por haberse mostrado a sí mismo de manera tan brutal. *Tenía* que escribir *Ya no humano* para purgarse de una vez por todas de los demonios que lo habían acosado por tan largo tiempo. No todo lo que hay en el libro corresponde a la realidad, como hemos visto, pero a menudo está peligrosamente cerca de lo que suponemos ha de ser la verdad acerca de Dazai. A veces el lenguaje es exagerado, y podemos rebelarnos contra el escritor cuando Yozo admite que no puede siquiera recordar el nombre de la mujer con la que intentó suicidarse. Esta actitud egoísta es tan repelente que podemos llegar

a pensar que el problema de Yozo es simplemente que nunca quiso a nadie más que a sí mismo. La sorprendente afirmación que aparece al final del libro "La culpa fue de su padre", parece sugerir que si el padre de Yozo hubiera sido más comprensivo, el muchacho no hubiera terminado siendo un fracaso de adulto. Pero la novela misma ofrece pocos elementos para sostener esta opinión. Yozo estaba descalificado como ser humano porque, a diferencia de sus hermanos, era sensible a la insinceridad, a los conflictos ajenos, a la insipidez del mundo. La conciencia de esto hizo la desdicha de Yozo, pero era una virtud, no un vicio. El terrible poder de esa conciencia lo llevó inevitablemente a excesos de autocompasión y aun de crueldad. Lejos de carecer de humanidad, Yozo lleva ciertas virtudes humanas a tal extremo, que la dueña del bar Kyobashi, llega a decir al final: "Cuando los seres humanos son así, no sirven para nada."

¿Qué podía escribir Dazai después de *Ya no humano*? Luego de vomitar todo el veneno que había acumulado desde su niñez, no podía escribir más obras del mismo carácter autobiográfico. Hubiera tenido que empezar de nuevo; aun para él, era posible ahora escribir un libro sin burlas y amarguras. *Adiós*, que dejó incompleta al morir en junio de 1948, podría haberse convertido en una auténtica novela humorística. Se acerca a la farsa cuando nos cuenta cómo el protagonista va librándose de una serie de mujeres, y el brillo del diálogo coloquial es asombroso. Es imposible predecir, por supuesto, cómo hubiera terminado la novela. Quizá, el temor de no poder terminar *Adiós* ni ningún otro libro, luego de haber escrito *Ya no humano*, lo condujo al suicidio, pero *Adiós* me parece el trabajo de un hombre que comienza de nuevo. Preferiría creer que su suicidio no fue premeditado. Quizá nunca lo sabremos, pero los últimos incitantes fragmentos de los trabajos de Dazai, indican que estaba surgiendo un nuevo escritor.

La crítica reciente ha sido a menudo poco favorable para Dazai; se ha dado más importancia a sus faltas que a sus méritos. A esta preferencia se opone su constante popularidad, y la crítica desfavorable puede no ser más que una reacción contra la inmensa admiración que todavía provocan sus obras entre numerosos lectores. Cualquiera que sea la crítica, creo que la obra de Dazai será testimonio no sólo de su magnífico arte, sino como evidencia de que el Japón ha logrado una sensibilidad literaria moderna.

Se terminó la impresión el 8 de julio de 1969 en los talleres de Gráfica Panamericana; S. de R. L., Parroquia 911, México 12, D. F. En la composición se usaron tipos Electra de 10:11, 9:10 y 8:9 puntos. Se tiraron 2 000 ejemplares. La edición fue cuidada por *Carlos Francisco Zúñiga*.

Investigador de prestigio internacional, Donald Keene es uno de los principales promotores de la cultura japonesa en Occidente. Sus prolongadas visitas a Japón, su exhaustivo conocimiento de la lengua y la literatura de este país, su labor como catedrático y escritor lo señalan como una de las personas mejor preparadas para estudiar los diversos géneros y estilos literarios de Japón y permitir así al lector occidental culto descubrir parentescos y diferencias entre su propia cultura y una de las civilizaciones más refinadas de Oriente.

El Dr. Keene revela, por ejemplo, la afinidad que hay entre el Hipólito de Eurípides y el teatro japonés de marionetas, o entre ciertos aspectos de la poesía de Japón y el simbolismo francés, sin caer en las tan comunes lucubraciones superficiales sobre la influencia de Occidente en las letras japonesas. Por su interés y su actualidad cabe destacar el ensayo consagrado al análisis de la obra de Junichirō Tanizaki y Dazai Osamu, dos de los principales novelistas japoneses contemporáneos.

