



Literatura y poesía  
Colección Japón

LA ESENCIA DE  
LA NOVELA  
DE TSUBOUCHI SHOYO

ANÁLISIS CRÍTICO,  
TRADUCCIÓN Y NOTAS DE  
KAYOKO TAKAGI TAKANASHI  
Y JOSÉ PAZÓ ESPINOSA

UAM  
Ediciones



# LA ESENCIA DE LA NOVELA DE TSUBOUCHI SHŌYŌ

Análisis crítico, traducción y notas de Kayoko Takagi Takanashi  
y José Pazó Espinosa



# LA ESENCIA DE LA NOVELA DE TSUBOUCHI SHŌYŌ

Análisis crítico, traducción y notas de Kayoko Takagi Takanashi  
y José Pazó Espinosa

## **Colección Japón**

Esta colección nace con el propósito de reunir obras sobre estudios japoneses con el rigor científico necesario para la comunidad académica, a la vez que ofrecer un elenco de trabajos que sirvan para un amplio conocimiento de la cultura japonesa. Agradecemos a los lectores que hayan elegido estos volúmenes para instruirse en este campo y esperamos que tengan una agradable y fructífera lectura.

### **CONSEJO DE DIRECCIÓN**

Director científico: Kayoko Takagi Takanashi (Universidad Autónoma de Madrid)

Secretario: José Pazó Espinosa (Universidad Autónoma de Madrid)

Director técnico: Mirian Galante Becerril (Universidad Autónoma de Madrid)

### **CONSEJO EDITORIAL**

Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)

Clara Janés Nadal (Real Academia Española)

Carlos Martínez Shaw (Real Academia de la Historia)

Antonio Moreno Sandoval (Universidad Autónoma de Madrid)

Alain Rocher (Universidad III Bordeaux)

Toshihiro Takagaki (Universidad de Kanagawa)

Michiko Tanaka (Colegio de México)

### **CONSEJO ASESOR**

Raquel Bouso García (Universidad Pompeu Fabra)

Valeria Camporesi (Universidad Autónoma de Madrid)

María Amelia Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)

María Pilar Garcés García (Universidad de Valladolid)

Amaury García Rodríguez (Colegio de México)

James Heisig (Nanzan Institute for Religion and Culture)

Shūhei Hosokawa (National Institute of Japanese Studies)

David Mervart (Universidad Autónoma de Madrid)

Daniel Sastre (Universidad Autónoma de Madrid)

Hiroto Ueda (Universidad de Tokyo)

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: UAM Ediciones, 2021

© de los textos: el autor / la autora, 2021

Ediciones Universidad Autónoma de Madrid

Campus de Cantoblanco

C/ Einstein, 1

28049 Madrid

Tel. 914974233

<http://www.uam.es/publicaciones>

[servicio.publicaciones@uam.es](mailto:servicio.publicaciones@uam.es)

Diseño de la cubierta: Ana Palomo Ramos

Diseño del logotipo de la colección: Eddy Y. L. Chang

ISBN: 978-84-8344-816-8

Depósito Legal: M-32380-2021

<http://doi.org/10.15366/9788483448168.cj.6>

Printed in Spain - Impreso en España

---

# ÍNDICE

---

PREFACIO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	13
I. CONTEXTO HISTÓRICO.....	13
1. El comienzo.....	13
2. La novela política y las traducciones.....	15
3. La narrativa de <i>gesaku</i> 戯作.....	19
3.1. <i>Sharebon</i> 洒落本.....	20
3.2. <i>Kusazōshi</i> 草双紙.....	21
3.3. <i>Kokkeibon</i> 滑稽本.....	22
3.4. <i>Ninjōbon</i> 人情本.....	23
3.5. <i>Yomihon</i> 読本.....	24
4. La literatura de la apertura.....	27
4.1. Kanagaki Robun 仮名垣魯文.....	27
4.2. El papel del periódico.....	31
4.3. El arte oral y el movimiento <i>genbun itchi</i> 言文一致.....	33
4.4. Reformas del lenguaje escrito.....	36
II. BIOGRAFÍA DE TSUBOUCHI SHŌYŌ.....	41
LA ESENCIA DE LA NOVELA (Traducción íntegra del original)	59
PRÓLOGO.....	59
PARTE I.....	65
Capítulo I. Sobre la novela.....	65
Capítulo II. El desarrollo de la novela.....	73

Capítulo III. Objetivo principal de la novela .....	91
Capítulo IV. Los tipos de novela .....	103
Capítulo V. Los beneficios de la novela .....	109
PARTE II .....	121
Capítulo I. Las reglas de la novela: una introducción .....	121
Capítulo II. Estilo .....	123
Capítulo III. Reglas para la construcción de la trama .....	155
Capítulo IV. La dramatización de la novela histórica .....	171
Capítulo V. La creación del protagonista .....	177
Capítulo VI. Narrativa .....	185
COMENTARIO .....	187
1. La legitimación de la novela en <i>Shōsetsu shinzui</i> .....	187
2. Análisis de la obra: su estructura .....	202
3. La novela y <i>Shōsetu</i> .....	214
4. La novela como arte .....	217
5. Influencia de la literatura occidental .....	219
6. <i>Monogatari</i> y la novela .....	234
7. Crítica a los elementos populares .....	238
8. La problemática del estilo escrito .....	240
BÚSQUEDA DE UNA PROPUESTA .....	245
1. <i>Tōsei shosei katagi</i> 当世書生氣質 [Vida de los estudiantes <i>shosei</i> de nuestros tiempos] .....	245
2. <i>Ukigumo</i> 浮雲 [Nubes flotantes] .....	253
VALORACIÓN DE LA OBRA .....	277
BIBLIOGRAFÍA .....	281

## PREFACIO

Este trabajo tiene como propósito presentar al público hispanohablante el contenido y el significado del libro que revolucionó decisivamente el panorama literario del Japón de la última mitad del siglo XIX. Una de las razones que fundamentan este objetivo es la sencilla falta de estudio en español sobre el libro que se postula como la primera publicación de la teoría de la literatura en japonés. Los autores del trabajo consideramos que la favorable tendencia que se observa hoy, por otra parte muy bienvenida, en el campo de publicaciones de novelas modernas japonesas en España requiere un estudio sobre el verdadero arranque del concepto de la novela en la etapa inicial de la literatura moderna japonesa.

La importancia de conocer esta obra se justifica por sí misma cuando uno se embarca en estudiar la historia literaria de Japón. Sin excepción, los textos sobre la evolución histórica de la literatura japonesa hablan de la aparición de este libro como punto de arranque de la modernización de las letras japonesas. Sin tener en cuenta este momento de renovación de las letras, cualquier trabajo acerca de las obras de autores emblemáticos como Natsume Sōseki, Mori Ōgai, Shimazaki Tōson y todos los que les siguen después carecerá de fondo para argumentar las bases de su interpretación.

Sin embargo, no existen muchas traducciones de esta obra en diferentes lenguas, salvo algunas excepciones entre las cuales encontramos el caso de Donald Keene, pero son fragmentos de ella, partes que más han sido citadas en los estudios literarios. Al observar esta situación, hemos considerado importante traducir la

totalidad del texto, como no podía ser de otra manera, a partir del original japonés de Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (en adelante, Shōyō) ayudándonos a la vez de la traducción completa al inglés de Nanette Twine (1983).

La obra se divide en dos partes principalmente. La primera parte está dedicada a la exposición de la teoría que define la novela como arte, rechazando la fuerte tendencia de la época al didacticismo, herencia de la etapa anterior pero que se aprovechó como un razonamiento modernizante en el inicio de la era Meiji. Generalmente, es la parte más conocida, y la que se cita a menudo en los estudios históricos de la literatura japonesa. La segunda parte, sin embargo, es más bien poco estudiada al tratarse de los métodos prácticos de la escritura de la novela, aspectos que en cierto sentido se pueden considerar superados en nuestros tiempos. No obstante, visto desde la perspectiva histórica de la creación literaria en Japón, su importancia radica precisamente en enseñar las nuevas técnicas de generar una novela, recursos antes desconocidos que podían ser de gran utilidad para aquellos jóvenes que deseaban llevar a la práctica la novedosa teoría de la novela. Por último, el posible uso de este trabajo en estudios de teoría literaria comparada ha sido otro acicate para su elaboración.

La traducción se ha repartido entre dos profesores Kayoko Takagi Takanashi y José Pazó Espinosa, cada uno aportando el conocimiento propio de estudios japoneses e hispánicos, lo que ha tenido como resultado un texto consensuado desde las dos disciplinas. Sin embargo, hemos optado por indicar la autoría principal de la traducción de cada capítulo a fin de aclarar la responsabilidad traductológica y analítica básica del trabajo presentado. Aparecen las letras iniciales de los traductores entre paréntesis al lado de cada subtítulo que indica dicha responsabilidad. El texto original demuestra las dificultades naturales que encierra un escrito de la época (1885) con su estilo ecléctico *kanbun* 漢文 con *kana* かな, típico de su tiempo y de ahí las decisiones que hemos tomado para facilitar la lectura y la comprensión del lector de ahora. Las expresiones características de

aquel estilo que incorpora con mucha libertad paráfrasis convencionales de China y de Japón antiguos serán tratadas con el fin de no dificultar la traducción, que podría resultar en un estilo complicado de entender. El conocimiento del autor sobre las obras clásicas y premodernas es muy extenso, y existen muchas menciones a títulos de obras poco conocidas. En cuanto a las notas a pie de página, se ha repartido también el trabajo aplicando el criterio anteriormente mencionado. Cuando se trata de facilitar la comprensión de los lectores hispanohablantes y sobre datos de literatura extranjera se ha responsabilizado José Pazó de generar las entradas y su explicación, mientras que cuando se trata de elementos japoneses como expresiones especiales o autores poco conocidos o títulos de obras de *kabuki*, etc. las ha escrito Kayoko Takagi.

La estructura del trabajo se organiza en una introducción inicial que servirá para contextualizar tanto la aparición y la recepción y el valor de la obra en la sociedad de Meiji, como la persona del autor y las motivaciones que le empujaron a redactar esta obra. A continuación, a fin de acercarnos a la situación literaria de la época, será necesario un estudio sobre las letras del género *gesaku*, literatura representativa de la etapa anterior a la Restauración de Meiji que será catapultado con tiempo al ostracismo absoluto ante las nuevas olas de obras renovadoras que aparecerán tras la publicación de *La esencia de la novela* de Shōyō.

En cuanto al análisis de la obra, explicaremos con visión crítica desde nuestros tiempos los presupuestos principales del autor sobre la teoría de la novela. De nuevo, habrá una colaboración estrecha entre las dos disciplinas de los autores del libro para contrastar los diferentes puntos de vista que enriquecerán los comentarios.

Un tema interesante en este contexto es la reforma de la lengua japonesa que suscitó posturas varias no solamente lingüísticas sino políticas y sociales. En paralelo a los cambios drásticos del sistema administrativo, se llevaron a cabo grandes cambios en el ordenamiento sobre el uso de la lengua que afectaron a la educación general del pueblo y por supuesto, a la escritura creativa.

Shōyō reconoció en vida que su teoría, presentada con gran ánimo de cambio, no fue plenamente aplicada a su primera novela experimental, *Vida de los estudiantes shosei de nuestros tiempos* 当世書生氣質. No obstante, su obra teórica tuvo una repercusión mucho mayor que lo que él mismo había esperado. La prueba de ello es que, como mencionamos antes, esta obra es la que inaugura el primer escenario de renovación de literatura en el inicio de la era Meiji.

Estudiaremos, por tanto, la crítica sobre la novela de Shōyō junto con la figura de Futabatei Shimei 二葉亭四迷, quien sí logró materializar mejor los propósitos deseados por su amigo Shōyō en su obra *Nubes flotantes* (Ukigumo 浮雲).

A modo de conclusión presentaremos nuestra valoración sobre lo que Shōyō denominó la esencia de la novela y su significado literario en el recorrido histórico de la creación de la novela moderna en Japón.

# INTRODUCCIÓN

## I. CONTEXTO HISTÓRICO (KT)

### 1. EL COMIENZO

La apertura de la era Meiji dio al país una oportunidad sin precedentes para llevar a cabo reformas político-sociales, económicas y culturales que llegaron a calar de forma indeleble en la idiosincrasia profunda de la población japonesa. El repentino cambio de hábitos cotidianos entre la población está justificado por el giro de ciento ochenta grados del orden de valores, en cuanto a la tradición ancestral de la nación se refiere. La famosa canción popular llamada *dodoitsu* de la época decía: “Si tocas la cabeza de pelo corto, suenan el progreso y la apertura. Si tocas la cabeza con el moño de samurái, suenan el hábito rancio y la actitud retrógrada”<sup>1</sup>.

Los estamentos de la sociedad se convierten en otra escala de ciudadanos al modo occidental de la época: emperador y su entorno aristócrata, religiosos, burócratas, ... y, en la última instancia, ricos y pobres. Este poder del dinero, en otras palabras, el materialismo que desconoce las barreras de clase antes sagradas, comienza a ser la tónica general del gusto de la sociedad en el acelerado camino a la “modernización”. La sencilla ecuación de occidentalización igual

---

<sup>1</sup>La canción *dodoitsu* 都々逸 es un género popular que se recitaba acompañada de *shamisen* en el ritmo de 7,7,7,5 sílabas. Solía ser de carácter humorístico y en ocasiones con un sentido satírico sobre la sociedad del momento. Esta estrofa en japonés reza: 「ザンギリ頭を叩いて見れば文明開化の音がする。丁髷頭を叩いて見れば因循姑息の音がする。」 La persona que se había cortado el moño de samurái se consideraba representante del lema de Meiji, el progreso y la apertura.

Cf. [https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref\\_view&id=1000027244](https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref_view&id=1000027244). (08/07/2020)

a modernización dominará la mentalidad de Meiji y a tenor de esta tendencia aparecerán obras artísticas con crítica a los desfases múltiples de la sociedad. Entre las obras destacadas de la época podemos citar *Michikusa* 道草 (Las hierbas del camino) de Natsume Sōseki en la que el autor presenta al padre de la mujer del protagonista que pierde su posición de manera fulminante siendo el Presidente del Senado para pasar a ser una persona sin cargo ni ingresos; o las repetidas tramas del éxito de un tipo sin escrúpulos frente a otro más intelectual con educación pero que carece de la astucia y el talento frente a la nueva realidad para conseguir lo que desea, el amor de una mujer. Un buen ejemplo de esta temática está en la obra que se considera el primer intento de escribir una novela en el sentido moderno occidental, *Ukigumo* 浮雲 (Nubes flotantes) de Futabatei Shimei 二葉亭四迷<sup>2</sup>.

La clase samurái tuvo que convertirse de la noche a la mañana en políticos o funcionarios del gobierno y de la administración regional, o, simplemente, en una persona orgullosa de su pasado, pero sin oficio ni beneficio. Muchos jóvenes que atravesaron la etapa de esta drástica transición no tuvieron la suerte de seguir la carrera militar, tal y como se prometían por el nombre de la familia, y se encontraban en un estado de incertidumbre mayúscula que les empujaba a buscar urgentemente un cambio de rumbo en su futuro. La constitución de instituciones de educación superior, como fue el caso de la Universidad de Tokio<sup>3</sup> 東京大学, abrió puerta a estas aspiraciones de la juventud, y el título de licenciado universitario empezó a considerarse un pasaporte para un futuro prometedor (Nakamura, 1965: 36).

El lema de la era Meiji *bunmeikaika* 文明開化 (apertura y progreso) alentaba una educación intensa y radical al servicio del conoci-

---

<sup>2</sup> Se analizarán más adelante esta obra y su autor por su relevancia en la historia literaria de Japón.

<sup>3</sup> Fue inaugurada en 1877. Su antecedente Kaisei gakkō 開成学校 (1868-1877) formó a numerosas personalidades que se distinguieron en diferentes campos como líderes de la sociedad, tales como Kanō Jigorō 嘉納治五郎, Nakae Chōmin 中江兆民, Takahashi Korekiyo 高橋是清, Komura Jutarō 小村寿太郎 o el hermano mayor de Natsume Sōseki 夏目漱石, Natsume Daisuke 夏目大助.

miento occidental para subsanar el retraso de siglos que de pronto había sorprendido a la nación de Japón y llegar sin paliativos al nivel de los países occidentales en todos los parámetros de la vida. Diferentes publicaciones sobre la etapa inicial de Meiji se refieren a estos jóvenes que recibieron con gran entusiasmo la nueva ola de estudios extranjeros tan necesarios para la construcción del nuevo Japón. El gobierno de Meiji desarrolló vigorosamente una política educativa e industrial invitando a numerosos expertos extranjeros tanto en el campo de las ciencias como en el de las humanidades.

La década de los 1870 y 80 se denomina la época de la literatura política y de las traducciones. Se trató de un fenómeno cultural que preparó el terreno para las creaciones posteriores. Uno de los libros que más aceptación obtuvo en esta etapa fue *Self Help; with Illustrations of Character and Conduct*, de Samuel Smiles (1859) que se tradujo al japonés en 1871 con el título de *Saikoku risshihen* 西国立志編. Esta obra que narra las biografías de personas que triunfan en la sociedad a base de estudio y esfuerzo constituyó la referencia occidental para el renombrado libro del gran educador ilustrado Fukuzawa Yukichi<sup>4</sup>, *Gakumon no susume* 学問のすすめ (Fomento de estudios, 1872-76) (Keene, 1995:107).<sup>5</sup> En él Fukuzawa introduce y explica las diferentes ideas fundamentales para una nación moderna e independiente, como la igualdad y la libertad de las personas, el individualismo, el derecho a la democracia, etc., todo ello a fin de constituir una nación fuerte e independiente ante otras naciones occidentales.

## 2. LA NOVELA POLÍTICA Y LAS TRADUCCIONES

Mientras la aceptación general de la población del concepto realista y utilitario de los estudios se consolidaba, la creación literaria

---

<sup>4</sup> 福沢諭吉 (1835-1901), pensador y educador ilustrado de Meiji. Fundó en 1858 Keiō gijuku 慶應義塾, antecedente de la actual Universidad de Keiō. Destacan entre sus libros *Seiyō jijō* 西洋事情 (Información del Occidente, 1866-70), *Gakumon no susume* 学問のすすめ (Fomento de estudios, 1872-76) y otros.

<sup>5</sup> Keene cita a varias referencias para afirmar que esta obra vendió un millón de ejemplares en la primera etapa de Meiji.

como hasta entonces se presentaba, es decir, como continuación de las obras populares de Edo, empezó a recibir la calificación de algo inútil para el desarrollo y el progreso (Nakamura, 1965: 10-13).<sup>6</sup> Así, la opinión pública se alejaba de un ambiente propicio para el nacimiento de una nueva literatura. Sin embargo, los jóvenes que estudiaban la cultura occidental empezaron a moverse hacia la lectura de diferentes obras que llegaban a Japón y que inmediatamente fueron traducidas a su lengua. Es memorable el hecho de que, por esas fechas, solo unos años después de la apertura al extranjero, existieran personas capaces de traducir, primero, del holandés por las circunstancias históricas de todos conocidas, luego del inglés, del alemán, del ruso y del francés. Entre las que se publicaron en esta década podemos encontrar, además de la obra citada de Smiles, *On liberty* de John Stuart Mill, traducida como *Jiyū no ri* 自由の理 (1872), *Mémoires d'un médecin* de Alejandro Dumas, como *Futsukoku kakumei kigen-Ishi no kaisōroku* 仏国革命起源一医師の回想録 (1882), o *Utopía* de Tomás Moro, como *Ryōsei fudan* 良政府談 (1882) (Nakamura, 1965: 24)<sup>7</sup>.

Lo importante de esta introducción de ideas a través de las traducciones radica en que las obras de índole política que se leían no se quedaron en una simple lectura o aprendizaje de historia ajena. Hay que considerar la situación del nuevo Japón que necesitaba ordenar y legislar bajo la premisa del movimiento por la libertad y los derechos del pueblo (*Jiyū minken undō* 自由民権運動), lo que generó una gran oleada de publicaciones y manifestaciones. Los que sentían la voluntad de postularse como líderes intelectuales leían estas obras con un objetivo claro: buscar el modelo a seguir para su nuevo Japón. Por otra parte, las obras del escritor y político inglés Edward Bulwer-Lytton, *Ernest Maltravers* (1837) y *Alice, or The Mysteries* (1838), fueron traducidas en 1878 como novelas occidentales

---

<sup>6</sup> Esta estrechez de miras, denominada *bungaku muyōron* 文学無用論, no solo se halla en el comienzo de la era Meiji en la historia. La prohibición de la importación de libros extranjeros durante la Guerra del Pacífico se limitaba a la literatura y no se aplicaba a los libros de ciencias.

<sup>7</sup> Nakamura opina que el hecho de que entre las traducciones de obras de carácter político que fueron traducidos hubiera bastantes sobre la Revolución francesa o sobre el anarquismo ruso indica el carácter un tanto radical del gusto juvenil de la época.

de amor y obtuvieron una gran divulgación entre el público. Aunque no entran en la categoría de novela política, el mero hecho de que el autor fuera amigo de Benjamin Disraeli, gran figura política y literaria de Inglaterra, que inspiraba a muchos jóvenes japoneses, explica el interés y la afición a ellas que mostraron. Estas obras, precisamente por ese motivo circunstancial, pueden considerarse como un catalizador hacia el desarrollo del nuevo concepto de la novela. Donald Keene cita a Narushima Ryūhoku 成島柳北<sup>8</sup> que escribió el prólogo a *Karyū shunwa* 花柳春話, la traducción de *Ernest Maltravers*:

Todo este universo está compuesto de sentimientos amorosos. Los sabios antiguos dicen que en los países occidentales la gente respeta y explica el sentido práctico y no piensa en los asuntos de amor. Esto demuestra una ceguera extrema. [...] Ellos también insisten en que historias de amor no sirven para nada en la sociedad. Solo pueden fomentar actitudes irrespetuosas y holgazanas [...] (*apud.* Keene, 1995:113)<sup>9</sup>.

Se trataba de un despertar hacia las novelas modernas que, al ser creadas por las personalidades idealizadas del occidente, tenían una gran fuerza de convicción para la mentalidad de los jóvenes de la época. Las personalidades occidentales también se enamoran y sufren por el amor y expresan sus sentimientos en las novelas. Algo tan lógico y simple para un ser humano se discutía como una novedad para rebatir aquella idea de la inutilidad de la novela.

En esta época, naturalmente, otro tipo de obras llamó la atención del público en general. Entre ellas encontramos la traducción parcial del *Decamerón*, de *Las Mil y una noches*, varias obras de Julio Verne o *Robinson Crusoe* de D. Defoe, traducido del holandés, que obtuvieron una gran popularidad por su carácter científico en el caso de Verne (Konishi, 1992: 379)<sup>10</sup> y de aventura novedosa en el de Defoe. Nuestro escritor Tsubouchi Shōyō también se embarcó

---

<sup>8</sup> (1837-1884) Estudioso del confucionismo, escritor y periodista en el inicio de Meiji. Fundador del periódico Chōya Shinbun 朝野新聞 en 1874 y actuó como líder de opinión a través de sus columnas.

<sup>9</sup> La traducción es de K.T.

<sup>10</sup> A partir de 1878 durante una década se tradujeron diecinueve obras de Verne al japonés.

en traducir, aunque parcialmente, dos obras de Walter Scott, siendo aún estudiante de filología inglesa. Más tarde en 1884 tradujo y publicó *Julio César* de Shakespeare, lo que se podría considerar como un reflejo de esa tendencia de interés hacia la historia mundial entre los jóvenes. En resumen, esta es la situación literaria en la que aparecieron obras propias de escritores japoneses que merecen una mención por constituir la cuna para la aparición de *La esencia de la novela*.

Como hemos comentado anteriormente, la novela política y las traducciones de diferentes obras occidentales ocupan un lugar primordial en el comienzo de la era Meiji. De la primera podemos citar *Keikoku bidan* 経国美談 (1883-84) de Yano Ryūkei 矢野龍溪 que narra la historia de Tebas basándose en los textos de historia de Grecia, por lo que la obra en sí es una mezcla de traducción y ficción. Otra obra que sigue en esta dirección es *Kajin no kigū* 佳人之奇遇 (1885-1897) de Tōkai Sanshi 東海散士<sup>11</sup> que recogió el resurgir del nacionalismo de diferentes países como Irlanda, Egipto, Hungría, Corea, o la guerra carlista de España, y escribió esta obra como testimonio de su ideología política patriótica. A pesar de una crítica posterior poco benévola, la obra se leyó con fervor entre el público joven. El estilo de las primeras traducciones y de estas obras arriba mencionadas solía ser de *kanbun kunyomi* 漢文訓読み (chino leído a la japonesa), muy distanciado del lenguaje hablado de la época pero que estaba enmarcado en la intención de distinguirse de la literatura popular del final de Edo llamada *gesaku* 戯作. Este aspecto del estilo muestra, por una parte, la postura negativa hacia la literatura anterior y, por otra, el gusto prolongado de los intelectuales que habían estudiado el chino clásico como base de su formación. A esto se podría añadir a la vez la conveniencia estilística que exigían los temas serios del pasado y de la actualidad.

---

<sup>11</sup> Pseudónimo de Shiba Shirō 柴四郎 (1853-1922), político y escritor. Tras luchar en la batalla de Tobafushimi 鳥羽伏見(1868) como soldado del feudo Aizu 会津 (Prefectura de Fukushima) contra las tropas imperiales, obtuvo una financiación por parte de la familia Iwasaki (fundador de Mitsubishi) y estudió en EE.UU.

### 3. LA NARRATIVA DE GESAKU 戯作

A pesar del rechazo y desprecio por parte de los intelectuales de la literatura del final de Edo (Keene, 1995: 25)<sup>12</sup>, el camino del nuevo escenario literario en el inicio de Meiji no se puede trazar sin tener en cuenta en gran medida el peso de la literatura anterior de Edo. Es por ello obligatorio observar qué elementos preliminares existían en esta etapa y de qué manera se han presentado durante el periodo de la transición.

Umesao Tadao en *The roots of Contemporary Japan* (1990) explica que a principios del s. XVIII, Kioto, Ōsaka y Tokio eran unas de las ciudades más populosas del mundo y que más del 50% de la población estaba alfabetizado (Shirane, 2008: 1). El sistema centralizador de la política del shogunato de Tokugawa contribuyó especialmente a la creación de Edo como centro político, comercial a la vez que cultural. La política de la obligatoriedad del saludo regular de cada dos años por parte de los señores feudales de otras provincias significó la permanencia de sus segundas residencias alrededor del castillo de Edo además de la forzada ordenación de la infraestructura del país gracias a la cual el movimiento mercantil y cultural entre regiones se desarrolló de manera espectacular (Umesao, 1990: 7).<sup>13</sup> A pesar de algunos brotes de resistencia a tal régimen férreo en etapas puntuales, la situación del dominio incuestionable del shogunato duró y aseguró un largo periodo sin el indeseado desgaste y cataclismo que habrían causado las guerras contra extranjeros. Naturalmente, el cierre del país al exterior llamado Sakoku 鎖国 cumplió su objetivo primordial de defensa militar frente a los países occidentales, a la vez que permitió el florecimiento de una cultura que se puede denominar como nacional y premoderna, caracterizada por el empo-

---

<sup>12</sup> El subtítulo dice: “El nivel ínfimo al que había caído la literatura de *gesaku* cuando llegó el Comodoro Perry”.

<sup>13</sup> Las audiencias con el *shōgun* se costeaban enteramente con la contribución del visitante por lo que los *daimyōs* (grandes señores feudales) de provincias lejanas tenían que invertir más en estas construcciones de puentes y carreteras, razón por la cual el shogunato podía controlar más económicamente a estos súbditos.

deramiento de la clase burguesa y comerciante alrededor de Kioto, Ōsaka y, en especial, de Edo donde residía el *shōgun*.

Todos los géneros literarios nacidos a partir de finales del s. XVIII a favor del gusto popular por el entretenimiento se agrupan bajo la denominación de *gesaku* 戯作. Se podría considerar este género como paralelo a la moda de las estampas *ukiyo-e* 浮世絵 ya que las editoriales e, incluso, los creadores de ambas producciones solían ser los mismos, además del gran volumen de publicaciones que combinaban las letras y los dibujos. Los temas principales se dividen por diversos subgéneros a lo largo del tiempo. Aunque sería de rigor llevar a cabo un estudio completo sobre estas producciones, aquí citamos algunas de las más destacadas y que tienen una relación intrínseca con la obra que tratamos para ilustrar sus influencias sobre el siguiente paso que se dio en la historia.

### 3.1. SHAREBON 洒落本

En primer lugar, el *sharebon* 洒落本 es, como su propio nombre indica, un conjunto de obras de humor y de moda muy centradas en las relaciones de la sociedad masculina con la vida de las *geishas*, que tuvieron su auge durante el s. XVIII. Al hablar de la totalidad de la literatura de masas en esta época es innegable el peso que tuvieron los barrios de placer en la sociedad, como Shimabara en Kioto, Shinmachi en Ōsaka y Yoshiwara en Edo. Hemos de recordar aquí que habría que esperar a la apertura de Meiji para saber del concepto de amor tal y como se presenta entre hombre y mujer en las novelas occidentales. Se publicaron múltiples guías de juegos de casas de té, historias de los clientes con las cortesanas teniendo como trasfondo el conflicto estético entre *iki* 粋 o *tsū* 通 representado por el refinado *connoisseur* de aquellos juegos de placer en *yūkaku* 遊郭 (barrio donde se concentraban las casas de te) y *yabo* 野暮 el patán, gente burda e inocente que llegaba a ellos desde el campo.<sup>14</sup> Podemos citar algu-

<sup>14</sup>Estos conceptos fueron analizados desde el punto de vista de filosofía occidental por Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888-1941) en su obra *Iki no kōzō* 粋の構造 (La estructura de *Iki*, 1930).

nos, por ejemplo, *Yūshi hōgen* 遊子方言 (El dialecto del conquistador, 1770), escrito por Inaka Rōjin Tada no Jijii 田舎老人多田爺 (Solo Viejo, el del pueblo).<sup>15</sup> Los autores eran intelectuales con estudios chinos que se conocen como *bunjin* 文人. Entre ellos el escritor más destacado de este género, mencionado en *La esencia de la novela*, es Santō Kyōden<sup>16</sup> y una de sus obras más representativas es *Keijōgai shijūhatte* 傾城買四十八手 (Cuarenta y ocho técnicas para tener éxito con las cortesanas). Las historias recogidas en esta obra otorgan un espacio importante a los diálogos entre cliente y cortesana, diálogos que pueden parecerse a los de una pareja con libertad de sentimientos, en los que también se leen expresiones amorosas que en la vida feudal eran casi inexistentes (Shirane, 2008: 304-319). *Sharebon* derivó de géneros anteriores como *kanazōshi* 仮名草子<sup>17</sup> y *ukiyozōshi* 浮世草子<sup>18</sup>.

### 3.2. KUSAZŌSHI 草双紙

Otro género muy popular con ilustraciones se llamó *kusazōshi*, *ezōshi* 絵双紙 o *ehon* 絵本. Se desarrolló desde finales del s.XVII hasta entrada de la era Meiji y abarcó una gran variedad de temáticas y público. Al principio, eran publicaciones dedicadas a los cuentos de niños con dibujos sencillos y escritura en *kana*. Lo llamaron *akahon* 赤本 (libro rojo) por el color de la portada, pero pronto nacerán otros tipos más dirigidos a los mayores, eso sí, siempre guardando el formato

<sup>15</sup> Pseudónimo de Tanbaya Rihei 丹波屋利平兵衛. La obra narra las torpezas del protagonista que pretende actuar como conocedor de las costumbres especiales de la casa de té causando un humor satírico de vergüenza ajena, lo que sirvió para establecer un nuevo estilo realista de Edo frente al de Kioto y Ōsaka. El nombre del autor indica de por sí a un viejo de pueblo.

<sup>16</sup> 山東京伝 (1761-1816), artista de *ukiyo-e* y escritor de *gesaku*. Esta combinación de oficio era bastante normal entre los creadores de la época. Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 mencionado en numerosas ocasiones en *La esencia de la novela* es su mejor seguidor. Tras las Reformas de Kansei 寛政の改革 fue sancionado por sus obras.

<sup>17</sup> Libros escritos en *kana* o mezcla de *kanji* y *kana* que abarcan una amplia gama de narrativas de principios de Edo. Se consideraban libros divulgativos para la gente llana. Su antecedente es *otogizōshi* 御伽草子 que se desarrolló desde el s. XIV hasta el s. XVII.

<sup>18</sup> *Ukiyozōshi* proviene de *Kōshokubon* 好色本 (libro sobre el amor y el placer sexual). *Ukiyo*, el mundo flotante, se refería en un principio al mundo de los burdeles pero, más tarde, este género empezó a abarcar una amplia gama de relatos. El autor más destacado es Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693) que escribió *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男 (La vida de un hombre galante, 1682) entre muchos otros.

de imágenes acompañadas de narrativa. Cronológicamente, después de *akahon*, encontramos *kurohon* 黒本 (libro negro) que trataba temas de hechos históricos, milagros religiosos, hazañas de héroes, crónica de guerra, historias amorosas, resúmenes de *jōruri*, *kabuki* y de teatro *noh*. Cuando el color de la portada cambia por problema de tinte en el papel, se convertirá en *aohon* 青本 (libro azul) que incluía crónicas de hechos reales con un mayor refinamiento de ilustraciones principalmente a manos de la escuela Torii 鳥居. Hacia finales del s. XVIII *aohon* pasa a llamarse *kibyōshi* 黄表紙 convirtiéndose en una lectura de adultos con gran sentido de sátira sobre la política del shogunato por lo que fue objeto de censura y opresiones. Los escritores e ilustradores de *kibyōshi* son muy variados entre los cuales vemos nombres destacados como Santō Kyōden, Shikitei Sanba, Bakin y Hokusai, Utamaro o Toyokuni. Esto demuestra la calidad que sostenía la publicación de *kibyōshi*. Sin embargo, debido a las censuras de las autoridades, desde el comienzo del s. XIX la temática giró hacia las historias de vendetta o los escándalos de sucesión de los clanes. Fue éste el momento en que el formato del libro compilado evolucionó a uno más grande y lo llamaron *gōkan* 合巻. Al pasar de Edo a Meiji, *gōkan* desapareció por su propia dinámica decadente.

### 3.3. KOKKEIBON 滑稽本

Hacia 1751 nace en Edo un género llamado *kokkeibon* 滑稽本<sup>19</sup> de ficción cómica para la gente llana. Hasta esa fecha los principales editores de *gesaku* y *ukiyo-e* se encontraban en Kamigata 上方 (área de Kioto y Ōsaka), pero la paulatina transferencia de cultura hacia Edo se hizo decisiva a partir de esta época. Por su carácter popular y humorístico *kokkeibon* tuvo interacciones con los guiones de *rakugo*

<sup>19</sup> Se dice que comenzó con la figura de Hiraga Gen'nai 平賀源内 (1728-1780), que escribía relatos en un formato llamado *dangibon* 談議本 (sermón satírico). Un personaje sobresaliente, versátil y estudioso de diferentes ramas tanto científicas como humanísticas. Inventor de diferentes máquinas como un termómetro, generador de electricidad, *Erekiteru* エレキテル y otros. Se le considera como gran introductor de sabiduría occidental en la etapa del aislamiento.

落語 (arte oral de contar chistes), género que sobrevive hasta nuestros días. Los principales protagonistas de este género son Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831) y Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822). Ikku inició su carrera como pintor y escritor de *sharebon*, pero su gran éxito y mérito arrancan en la publicación de *Tōkaidōchū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (Pasos por la ruta del Tōkaidō: Edo a Kioto, 1802-1814) en la que utiliza el lenguaje coloquial en los diálogos y el modo de edición de *sharebon*. Sus dos protagonistas, los viajeros Yajirobei y Kitahachi, son gente corriente del barrio de Kanda de Edo que en cada lugar cometen errores que causan la hilaridad de los lectores. El caso de Sanba, que tiene un perfil muy parecido a Ikku, al ser artista de *ukiyo-e* y escritor de *gesaku*, obtuvo considerable éxito con *Ukiyoburo* 浮世風呂 (Baño de *ukiyo*, 1809-12) y *Ukiyodoko* 浮世床 (Barbería de *ukiyo*, 1813-4). Escenarios como el baño público o la barbería ofrecen lugares adecuados para actuaciones cómicas e interacciones chistosas para el pueblo. Ha de notarse que este género no se centra ya en los asuntos relacionados con el barrio del placer, que era el tema central de *sharebon* y, comparativamente hablando, carece de aquel refinamiento intelectual del género anterior, pero se enriquece con las descripciones minuciosas de diálogos y acciones de los personajes burgueses.

### 3.4. NINJŌBON 人情本

Si *kokkeibon* se dirigía principalmente a los lectores masculinos, a mediados del s. XIX aparece un género correspondiente al gusto de las mujeres. Son historias de ficción sentimental escritas con gran uso de *kana* y, por tanto, de fácil lectura, además de incorporar elementos de obras del teatro *kabuki*, siempre popular en las grandes urbes. Aparece justamente cuando otros géneros, como *Sharebon* o *Kokkeibon* antes mencionados, entran en su fase de agotamiento y, junto con *gōkan* 合巻<sup>20</sup> (libro de ilustraciones de temas parecidos) tuvieron

---

<sup>20</sup> Sucesor directo de *Kibyōshi* 黄表紙 (libros satíricos con ilustración de finales del s. XVIII). Las historias de *vendettas* que no cabían en el pequeño formato de *Kibyōshi* fueron reunidas para

una buena aceptación por parte de las lectoras. El autor principal se llama Tamenaga Shunsui 為永春水, que se distinguió con la obra *Shunshoku Ume-goyomi* 春色梅曆 (児誉美) (Calendario primaveral del ciruelo, 1832-33).<sup>21</sup>

Si *Sharebon* y *Kokkenbon* satirizan las relaciones amorosas y relatan escenas cortas y sucesos poco interconectados, *ninjōbon* narra una historia de trama complicada y lineal que se parece más bien a una novela sentimental. Los personajes siguen siendo gente relacionada con el barrio del placer, pero la historia se desarrolla fuera de ese ámbito y ellos se presentan como hombres y mujeres de a pie. Otro factor novedoso en este género es la incorporación de la figura del autor, Shunsui en este caso, que comenta y opina sobre diferentes situaciones de la trama y se dirige directamente al lector mostrándose especialmente comprensivo y defensor de las mujeres. Al respecto, Konishi (1992: 259) opina que Shunsui trabajó como *kōshakushi* 講釈師 (narrador de crónicas militares, hazañas heroicas, *vendettas*, etc.) antes de despuntar como escritor y que esa habilidad y experiencia de comunicación oral con el público habrían influido para describir escenas con diálogo de manera más eficaz para favorecer la recepción de los lectores.

### 3.5. YOMIHON 読本

El género *uki-yozōshi* decae a mediados del s. XVIII, tras la cumbre que ostentó la figura de Saikaku, y aparece la nueva prosa de ficción llamada *yomihon* (literalmente libro de lectura). Si muchos géneros de *gesaku* se popularizaron con el elemento pictórico, es decir, con el placer de disfrutar visualmente de la historia sin necesidad de una lectura pormenorizada, había otros denominados *katarimono* 語り物

---

formar un libro. Introducen las letras *kana* alrededor del dibujo como era la costumbre en *Kibyōshi*. Para las lectoras femeninas incluían historias derivadas de *kabuki*, romances y tramas con personajes malignos que complican la historia.

<sup>21</sup> El protagonista Tanjirō 丹次郎 es un hombre fracasado, pero con especial atractivo para las mujeres. Por la popularidad de la obra este nombre quedaría como prototipo de galán que activa el instinto maternal de las mujeres.

(narrados o recitados oralmente)<sup>22</sup> como era el caso de *jōruri*. En contraste con el *ukiyozōshi*, que recogía temas del momento, eran relatos inspirados en las historias antiguas de China y Japón. Los escritores eran *literati* aquellos llamados *bunjin* antes citados, muchos de los cuales tenían origen samurái o clerical con estudios chinos y japoneses clásicos.<sup>23</sup> La obra más representativa de esta etapa es *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (Cuentos de luna y de lluvia, 1776) de Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809). Akinari fue un estudioso de *kokugaku* 国学 por lo que su estilo no era el chino japonizado de sus antecesores. En su narrativa utilizó las características del poemario clásico japonés *waka* y *haiku*, a la vez que su conocimiento de las novelas chinas de fantasía escritas en un estilo sencillo. A diferencia del posterior desarrollo del *yomihon* hacia tramas complicadas y de larga extensión, sus obras son cortas, pero su universo desvela el miedo y la inquietud que oculta la vida ordinaria de las personas. A pesar de que esta corriente no tuvo un seguimiento inmediato en la historia, la figura sobresaliente de Akinari y su obra *Ugetsu monogatari* se consideran valores incuestionables de la literatura japonesa.

El *yomihon* de la última etapa traslada el escenario literario a Edo. Santō Kyōden 山東京伝, antes citado, y Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848) serán los autores más destacados. Los temas del *yomihon* de la primera etapa ya incluían hechos históricos, romances o hasta lo sobrenatural, pero en la etapa posterior llamada Bunka bunsei 文化文政 (1804-30) el fondo filosófico detrás de los actos heroicos, *vendettas* o

---

<sup>22</sup> Se puede entender como toda la tradición de transmisión oral de la literatura japonesa desde la antigüedad. Sin embargo, el término se utiliza más concretamente para indicar los géneros que han nacido desde la recitación de *Heike monogatari* 平家物語 de los bonzos ciegos hasta *kōdan* 講談 (narración rítmica de crónicas de guerra, hazañas, relatos del pasado, etc.) pasando por *jōruri* (textos cantados) y sus derivaciones.

<sup>23</sup> Los estudiosos del confucianismo en el área de Kioto y Ōsaka empezaron a interesarse por las novelas escritas en el chino coloquial. En 1757 surgió la primera traducción de la obra china *Shui Hu Zhuan* 水滸傳 (A la orilla del agua) *Suikoden* en japonés que tuvo una influencia decisiva para el desarrollo de *yomihon*. Apareció la moda de lectura de novelas fantásticas de la China de las dinastías Tang y Ming.

<sup>24</sup> Escuela de estudios japoneses fundada por Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801) que abogó por el valor de las obras clásicas japonesas frente a la moda de la cultura confucianista de la época. Su teoría de *もののあはれ* *mono no aware* se convierte en la clave de interpretación de la estética clásica japonesa.

lo extraordinario se centra más en el didacticismo con la expresión de *kanzen chōaku* 勸善懲悪 (literalmente, promover el bien y castigar el mal) y en *Inga ōhō* 因果応報 (causa – efecto del *karma* budista) por encima de todo. Esto tiene mucho que ver con las Reformas de Kansei 寛政の改革 (1787-93), que prohibieron y castigaron a los autores de *sharebon*, hasta entonces muy en boga en la cultura popular de la época. Bajo esta circunstancia Bakin reanuda la narrativa de *yomihon* y publica varias obras que mencionaría Shōyō en *La esencia de la novela*. Son obras de carácter histórico legendario muy influenciado por la literatura china de larga extensión. Entre 1814 y 1842 (se prolongó la serie por su gran éxito) escribió *Nansō Satomi hakkenden* 南総里見八犬伝 (Historia de ocho perros samurái del clan Satomi), su opera prima, teniendo como modelo la antes citada obra china *Suikoden* 水滸傳<sup>25</sup>.

*Historia de ocho perros samurái del clan Satomi* narra la historia de la restauración del clan Satomi a modo de crónicas históricas de guerras (*gunki monogatari* 軍記物語) del período Muromachi. La historia contiene las enseñanzas morales del confucianismo y del budismo mezcladas con la tradición popular mágica japonesa. La estructura abarca las vicisitudes de la segunda mitad del s. XV en una extensión amplia de la geografía nacional teniendo como foco la península de Bōsō 房総 que incluye la futura ubicación de Edo. Bakin proviene de una casa de samuráis por lo que su conocimiento de la moral guerrera está bien reflejado en su narración. Sin embargo, se detecta también una simpatía por los personajes marginados y explotados en la obra. Su modo narrativo se asemeja a las crónicas de guerra, *gunki monogatari* 軍記物語 y se evidencia en su estilo que es el chino leído a la japonesa, *kanbun kanayomi* 漢文かな読み. Por lo tanto, los lectores eran principalmente varones con una formación superior, lo que contrasta con aquellos lectores burgueses de Edo de *sharebon* que le antecede.

A juzgar por las repetidas menciones a las diferentes obras de Bakin y, a la vez, por sus propias valoraciones, a pesar de las críticas claras a este tipo de literatura, no hay duda de que Bakin para Shōyō

<sup>25</sup> Véase la nota 23.

significaba un autor de gran respeto y que creció leyendo y deleitándose con sus obras en su juventud.

Durante el periodo Edo, que duró casi dos siglos y medio, no es de extrañar que se dieran tres grandes reformas que intentaron corregir los desfases del sistema feudal que ya no se podía sostener como al principio. La primera de ellas se llama Kyōho no kaikaku 享保の改革 (1716-1735/45) que se convertiría en modelo a seguir por otras reformas posteriores, y presenta una valoración favorable en la historia. Como prueba de ello, en el campo de conocimiento científico se permitieron los estudios occidentales sobre medicina y otras disciplinas, lo que sirvió para el desarrollo de *rangaku* 蘭学, los estudios holandeses.<sup>26</sup>

Si las primeras reformas tuvieron un resultado bastante positivo en la totalidad de sus medidas, las dos siguientes Kansei no kaikaku 寛政の改革 (1787-93) y Tenpō no kaikaku 天保の改革 (1830-1843), impulsadas principalmente por la crisis económica y estructural, no surtieron el mismo efecto. El shogunato restringió el gasto de todo tipo y prohibió publicaciones lujosas y de contenido dudoso para su política de austeridad. Los autores populares de *gesaku* como Santō Kyōden y Tamenaga Shunsui fueron hostigados por las autoridades y se mermó drásticamente la libertad de expresión que hasta entonces disfrutaban gracias a la gran popularidad de sus obras. Como hemos visto hasta aquí, en algunos casos, el cambio de rumbo de la temática o incluso el género de las obras tuvieron que adaptarse a las normas de las reformas y los autores se encontraron en situación de fuerte limitación para su expresión literaria.

## 4. LA LITERATURA DE LA APERTURA

### 4.1. KANAGAKI ROBUN 仮名垣魯文

Durante unos 40 años a partir de los 1840 tuvo lugar la que se considera etapa más estéril de la literatura japonesa (Konishi, 1992: 358).

---

<sup>26</sup> Durante el período Edo, Holanda fue el único país occidental que estaba autorizado a llevar a cabo comercio con Japón a través de la isla artificial de Dejima 出島 en Nagasaki. Por esta razón, las novedades científicas se transmitieron a Japón primero en holandés.

La situación turbulenta de la sociedad, que iba a experimentar una repentina ruptura con el pasado, sin preparación psicológica ni material, dificultó la producción de obras importantes. El sistema feudal, tan bien ensamblado durante más de dos siglos, estaba en sus últimos estertores ante las presiones de países extranjeros cuyos barcos seguían acercándose cada vez más a las costas de Japón pidiendo la apertura del país.

La literatura *gesaku*, que de por sí se consideraba como obras de baja categoría durante el período Edo, tras las persecuciones de las Reformas de Tenpō, entró en un estado inexorable de agonía. Nakamura explica la postura auto-humillante de aquellos autores de este género, citando la carta que habían presentado dos de ellos al Ministerio de Educación en 1872 (Konishi, 1992: 13-14). En ella el autor más representativo de *gesaku*, Kanagaki Robun (1829-94), señala que los que se dedican a escribir obras de *gesaku* no superan el número de 10, incluyendo a ellos mismos, y que “la razón de este debilitamiento no es otra que el conocimiento de las cosas que ha mejorado de manera acelerada y la gente ha empezado a despreciar las obras de *gesaku* como algo falso y sin sentido.” El motivo principal de esta carta consistía en explicar la situación precaria en que se encontraban los autores de *gesaku* en el inicio de Meiji, a la vez que expresar la determinación de ellos para servir a la política del gobierno en la tarea de ilustrar a la gente menos educada de la sociedad. La farsa y la parodia de la actualidad rozaban el sentido irrespetuoso con la autoridad (por otra parte, esto ha sido siempre la tónica general en el género de *gesaku*), y esto podía ser motivo de otra prohibición como la que habían experimentado unas décadas antes. De hecho, el gobierno de la nación empezó a presionar a los autores de *gesaku* y teatro *kabuki* a fin de utilizar estos medios para fortalecer su política de ilustración (Keene, 1995: 41-44).

Los que depreciaban el *gesaku* como literatura barata y de mal gusto no eran solamente los confucianistas de estudios chinos o los de los clásicos japoneses. Los que abogaban por la modernización del país adoptando la sabiduría occidental también lo criticaban como

literatura inútil y perniciosa para la población. En estas circunstancias, Robun publica *Seiyōdōchū hizakurige* 西洋道中膝栗毛 (Crónica de viaje por el Occidente, 1870-76), inspirada en *Tōkaidōchū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (Pasos por la ruta de Tōkaidō) de Jippensha Ikku de hacía 70 años en el género *kokkeibon*, y obtuvo buena aceptación del público. Esto se puede entender como una respuesta del autor de *gesaku* a estas críticas. No se trataba de reivindicar la importancia de sus antecesores, pero insistía en el mismo modo de parodiar los hechos más destacados de aquella actualidad utilizando el mismo tipo de recursos lingüísticos y expresivos. Aprovechando la gran curiosidad que sentía la masa social de entonces por conocer los países y sus costumbres fuera de las fronteras, Robun simula un viaje de dos personajes bien conocidos de la tradición de *gesaku* por el extranjero. Sin embargo, la calidad de la obra es cuestionable al ser un *remake* del espíritu del pasado basándose en el humor de risa fácil sin más, a pesar de los elementos novedosos de otras culturas que introduce en cada escenario: *ijin* 異人 (los extranjeros), *jinrikisha* (*rikshaw*), *teregarafu* (*telegraph*), *furanketto* (*blanket*), *suupu* (*soup*), etc.

La obra que consigue mejor valoración literaria es la siguiente de Robun y se titula *Aguranabe* 安愚楽鍋 (Alrededor de la olla de carne, 1871-72). La obra describe a los clientes que llegan a un restaurante de carne de vaca<sup>27</sup> que empezó a ser una gran novedad culinaria en la época ya que antes de la Restauración de Meiji, el consumo de carne era un tabú budista. Robun lo escribió teniendo como fuente su propia experiencia de la calle y su narrativa funcionó mucho mejor que en la obra anterior gracias a la inserción de una gran cantidad de diálogos en el japonés vernáculo distinguiendo el carácter y el habla de cada personaje representativo de la época.

Veamos un fragmento de esta obra para ilustrar su tono y su estilo (Kanagaki, 1997: 28-29):

---

<sup>27</sup> Al principio, se cocinaba la carne de vaca troceada con *miso*. Más tarde, se introduce el modo de cocinar en la olla de Kioto y Ōsaka llamado *sukiyaki* con la salsa de soja, azúcar, *sake* y caldo japonés.

○ 西洋好きの聴取

年ごろは三十四五の男、いろあさぐろかれど、シャボンをあさゆふつかふと見えて、あくぬけていろつやよく、あたまはなでつけか、そうはつにでもなるところか、百日このかたはやしたるを、右のかたへなでつけ、もっともヲーテコロリといへる、香水をつかふとみえて、かみの毛のつやよく、わけはかくべつおほきからず。きぬごろのみちゆきぶりに、たう（縷）糸二タ子のわたいれまがひ、さらさの下タ着うちは、はりかへしのがくうらなるべし。カナキンではりたる、かうもりがさを、かたはらへおき、くるしいさんだんにてもとめたる、袖時計のやすものを、えりからはづして、ときどきときを見るはそっちのけ、じつはほかのものへ、見せかけなり。ただしくさは金のでんぷらと見えたり。となりうしをくひてゐる、きやくにはなしをしかける。

「モシあなたエ、牛は至極高味でござ子。この肉がひらけちやア、ぼたんや紅葉は、くへやせん。こんな清潔なものを、なぜいままで、喰はなかつたのでござせう。[...] 追々我國も、文明開化と號つて、ひらけてきやしたから、我々までが、喰ふようになったのは、實にありがたいわけでござ。それを未だに、野蠻の弊習と云つて子、ひらけねへ奴等が、肉食をすりやア、神佛へ手が合わされねへの、ヤレ穢れるのと、わからねへ野暮をいふのは、窮理学を辨へねへからの、ことでげス。そんな夷に、福澤の著た肉食の説でも、讀せてへ子。モシ西洋にやア、そんなことはござせん、彼地はすべて、理でおして行國がらだから、蒸気の船や車のしかけなんざア、おそれいつたもんだ子。[...]」

[Traducción] (KT)

La escucha al adepto al occidente.

Su edad debe rondar entre los 34 o 35 años, es de tez morena, pero, por su aspecto limpio y lustroso, debe de usar día y noche el *shabon* (jabón de tocador)<sup>28</sup> para lavarse. El pelo lo tiene muy largo sin arreglarse casi desde hace cien días, como para hacer cola de ca-

<sup>28</sup> El *shabon* シャボン (*sabão*) es uno de los vocablos que provienen del portugués en lengua japonesa. El contacto con los portugueses arranca en la etapa de San Francisco Xavier que llegó a Japón en 1549 con el propósito de evangelizar el país. Sin embargo, el comercio con Japón en aquel momento estaba en manos de portugueses por el Tratado de Tordesillas por el que se dividía el mundo entre la influencia portuguesa y la española.

ballo o dejarlo descansar en el hombro y lo peina hacia la derecha. En todo caso, parece que usa un perfume llamado *wōtekorori* (l'eau de cologne), pues lo tiene brillante y las patillas no las tiene muy crecidas. Lleva una chaqueta de *kimono* de seda tipo acolchado y el reverso del *kimono* interior de algodón estampado será de una tela usada y lavada después. El hombre coloca a un lado su paraguas hecho de un tejido tupido *kanakin* (tipo lona) y desabrocha de su cuello el reloj barato con cadena que le habría causado más de un dolor de cabeza obtenerlo. Lo mira varias veces no para saber la hora sino para presumir de él delante de otros. Al menos, la cadena debía de ser bañada en oro. Se dirige a otro cliente de su lado que está comiendo la carne de vaca:

“Oiga, señor, ¿a que está buena la carne de vaca? Desde que esta se ha popularizado, la de jabalí o la de ciervo ya no se puede ni comer. Una cosa tan limpia, ¿cómo es que no la hemos consumido antes? [...] Estos días, se habla del eslogan de *Bunmeikaika* (apertura y progreso) gracias al cual nosotros, los ciudadanos de a pie, también la podemos degustar. Es realmente de agradecer. Todavía hay personas atrasadas que dicen que se trata de una costumbre de salvajes y se quejan de que, al comer carne de vaca, estamos infringiendo la enseñanza de los dioses y de buda, o que nos estamos manchando de suciedad. Son quejas de pueblerinos porque no han estudiado la ciencia occidental. A esos anticuados me gustaría recomendar la lectura de la promoción de comer carne que escribió Fukuzawa (Yukichi). En el Occidente no ocurren estas tonterías. Son países cuya gente sabe de la lógica y, por ello, sus invenciones como los barcos y los coches que se mueven por la fuerza del vapor son de *chapeau*. [...]”.

#### 4.2. EL PAPEL DEL PERIÓDICO

Desde antes de la Restauración se publicaban periódicos oficiales y privados que traducían del chino de Hong Kong o del holandés las noticias del exterior, pero con la apertura de Meiji y gracias a la introducción de la imprenta de tipos móviles metálicos, apare-

cieron otros de formato más pequeño llamados *ko-shinbun* 小新聞. Por contraste, a los anteriores los llamaron *dai-shinbun* 大新聞 (formato grande) y contenían noticias políticas y económicas nacionales e internacionales escritas en un estilo clásico con mucho uso de sinogramas. En el *ko-shinbun* se recogían sucesos, escándalos, crímenes, moda, etc., en definitiva, una variedad de noticias que no tenían cabida en el *dai-shinbun*, además de usar el *kana* como principal escritura en un estilo más coloquial. La popularidad de estos periódicos fue creciendo cada vez más, y empezaron a publicar obras literarias a modo de suplemento o a incluir una novela por entregas en la sección de artes literarias, lo que sirvió para la divulgación de la literatura a la vez que estableció el hábito de leer obras de literatura en un periódico, costumbre que sigue hasta nuestros días.<sup>29</sup> Los autores de *gesaku* que sufrieron la dura etapa de transición encontraron aquí un campo abonado para sus actividades. Robun es un claro ejemplo de esta tendencia. Después de la emisión de aquella carta a las autoridades, empezó a trabajar como periodista en el Yokohama Mainichi Shinbun 横浜毎日新聞 (diario de Yokohama, fundado en 1871), pero pronto estableció el suyo propio con el nombre de Kanayomi Shinbun かなよみ新聞 (diario en *kana*, fundado en 1875) en el que se constituyó en director jefe y, más tarde, pasó a Tokyo Eiri Shinbun 東京絵入新聞 (diario ilustrado de Tokio, fundado en 1875). El *ko-shinbun* proliferó durante una década y evolucionó hacia diarios de tirada nacional uniéndose al *dai-shinbun*, como Yomiuri Shinbun 読売新聞 o Asahi Shinbun 朝日新聞 que perduran hasta nuestros días.

El antes citado Narushima Ryūhoku también fue activo en el incipiente periodismo japonés.<sup>30</sup> Al lado del éxito obtenido por los autores de *gesaku* de antaño, los estudiosos confucianistas, como Narushima, también se prestaron a escribir obras en el estilo humorís-

---

<sup>29</sup> Muchos autores de renombre como Natsume Sōseki o Tokutomi Roka 徳富蘆花 han contribuido a este formato de novela en el periódico que les aseguraba el número de lectores de sus obras a la vez que el hecho de ofrecer trabajos de interés en este formato asequible ha contribuido en gran medida a la buena divulgación de la literatura moderna japonesa.

<sup>30</sup> Véase la nota 8.

tico denominado *gibun* 戯文, cuando su original de estilo erudito no casaba bien con el contenido paródico. Aunque esta moda momentánea causó furor entre el público de educación superior, la incongruencia del continente y el contenido hizo que no durara mucho tiempo. Keene opina que, a través de estos avatares del comienzo de la era Meiji, lo que se perdió definitivamente fue el elemento de humor, que era el eje central de las obras de *gesaku* y *gibun*. Lo que importó a los literatos de la época fue participar en el *slogan* “Apertura y Progreso” e incorporar los conceptos novedosos del occidente como el realismo, el descubrimiento del yo o la denuncia de la corrupción (Keene, 1995: 55-59). Nakamura también recuerda en este sentido que merece valorar por esto mismo la actitud favorable al sentido del humor por parte de los escritores que conocían bien la civilización occidental y que eran capaces de hacer una crítica objetiva de ella como Sōseki y Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959) (Nakamura, 1993: 16-18).

#### 4.3. EL ARTE ORAL Y EL MOVIMIENTO *GENBUN ITCHI* 言文一致

Shōyō insiste en *La esencia de la novela* en cómo acercar la escritura a una expresión realista catapultando hacia atrás los antiguos cánones tradicionales de la literatura japonesa. El camino para lograr lo que predicaba, sin embargo, se podría decir que estaba empezando antes de la publicación de su tratado. Él mismo era consciente de este hecho y reconocía lo que podrían suponer estos fenómenos culturales para el desarrollo del realismo.

Desde las reformas de Tenpō (1830-1843) el *kōshaku* 講釈, modo especial de declamar las historias en público, se puso muy de moda. Hablamos en realidad de dos géneros orales interconectados que tuvieron un gran papel para la divulgación de la cultura literaria hasta bien entrado Meiji: *kōshaku*, más tarde, *kōdan* 講談 y *rakugo* 落語. La importancia de la transmisión oral de mitos, leyendas y cuentos en el inicio de la literatura escrita japonesa no deja lugar a dudas en la

evolución literaria de Japón.<sup>31</sup> Naturalmente, la tradición oral pasó por una diversificación y llegó a una sofisticación que hoy reconocemos en obras tan importantes como *Heike monogatari* 平家物語 en la Edad Media. Si los receptores de *Heike monogatari* en su época eran la clase samurái y su entorno, en la etapa de Edo los que disfrutaban del arte oral para contar historias se extendían desde los estudiosos del confucianismo hasta la gente corriente, una nueva clase de personas llamadas *chōnin* 町人 (gente llana de grandes urbes).

El *kōshaku* en principio tomaba temas del pasado, lo que se llama *jidaimono* 時代物 (obras basadas en los hechos históricos con la clase samurái como protagonista) en *jōruri* y *kabuki*, pero a partir del s. XVII el gusto popular por el género *sewamono* 世話物 (obras de sucesos de actualidad de la clase *chōnin*) va a ser la temática preferida del público. Un buen ejemplo es la historia del ladrón Nezumikozō 鼠小僧 (el ratoncito, ladrón de guante blanco)<sup>32</sup> de estilo Guillermo Tell que la imaginación popular creó como muestra de resistencia al régimen opresor del shogunato.

Así, el *kōshaku* se desarrolla hacia los relatos más alargados y de actualidad de gente de a pie, incluyendo las historias de amor, *ninjōbanashi* 人情噺. Pero, al mismo tiempo, empiezan a tener éxito pequeñas historias que acaban con un golpe de humor llamado *ochi* 落ち (caída) en Edo, lo que terminará siendo otro género que hoy conocemos como *rakugo* 落語. En comparación con el gusto de Ōsaka y Kioto, la gente de Edo prefería un relato más rápido y corto, lo que produjo un nuevo género llamado *kobanashi* 小噺. Su popularidad fue notable y su legado perdura hasta nuestros días. (Konishi, 1992: 312-317).

Como la introducción de la imprenta de tipos metálicos revolucionó la divulgación de las historias de *gesaku* en los diarios, como hemos visto anteriormente, encontramos otro elemento técnico que

<sup>31</sup> Véase *El cuento del cortador de bambú*, Takagi, K. (2004).

<sup>32</sup> Fue un personaje real (1797-1832) del cual se creó una leyenda de ladrón caballero. Esta figura representa un bandido héroe que roba a los ricos, en este caso, casas de los grandes señores y la policía no pudo atraparlo durante mucho tiempo.

decidió el rumbo de la escritura en este periodo de transición. Se trata de la taquigrafía, que permitía transcribir las palabras recitadas de *kōshaku* y *rakugo*. A partir de las actuaciones populares de *rakugo* y *kōshaku* comienzan a aparecer las publicaciones de sus números. La primera de esta tendencia fue el caso de Sanyūtei Enchō 三遊亭 円朝 (1839-1900)<sup>33</sup> que presentó su propia obra basada en la historia de fantasmas *Kaidan botandōrō* 怪談牡丹灯籠 (Historia del farolillo de peonía) en 1884. El que realizó la transcripción taquigráfica con el fin de publicarlo más tarde ya opinaba en su prólogo que este texto podría servir para una reforma modernizante de la escritura japonesa. Ciertamente fue este el propósito alrededor del que se formó el movimiento que luego sería conocido como *genbun itchi* 言文一致 (coincidencia de la escritura con el habla), que debe su inicio a *La esencia de la novela* de Shōyō. Es bien conocida la recomendación que hizo Shōyō a su amigo Futabatei, que le había consultado qué tipo de estilo debía tener la novela moderna que estaba escribiendo, *Uki-gumo*. Shōyō puso como modelo a estudiar el texto de Enchō. (Ikari y Yamashita, 1999: 184) El *kōshaku* (*kōdan*) también se plasmó por escrito y muchos de ellos fueron publicados como suplementos de los diarios *ko-shinbun* y, más tarde, en las páginas de *dai-shinbun*, como hemos mencionado antes.

Al respecto, Ikari y Yamashita (1999: 285-286) cuestionan cómo, en la etapa en la que la introducción de ideas racionales campaba por la sociedad, una historia de fantasmas podía tener tanto éxito entre el público medio, y citan una parte de la actuación de Enchō:

Hoy, voy a relatar una historia de fantasmas, pero, como saben, estos días las historias de fantasmas han decaído mucho y no hay muchos que las representen en el teatro. Eso es porque han determinado que en este mundo no existen los fantasmas y, si alguien los ve, es por una enfermedad siquiátrica. A los profesores modernos no les gustan estas cosas.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Maestro de *rakugo* (1839-1900) que creó obras propias recogiendo los diferentes géneros existentes entonces: *kōshaku*; *ninjōbanashi*; *kobanashi*, etc.

<sup>34</sup> Traducción es de K. T.

A pesar de la corriente arrolladora hacia el realismo en las letras, la tradición de cuentos antiguos no cesó de existir. El caso de Enchō, que elevó estos relatos antiguos a una creación sofisticada de literatura oral, lleva detrás el peso de una larga historia que nació con la participación de múltiples pueblos del país. Esa oscuridad del inconsciente donde aún no llegaba la luz de la ilustración siguió generando diferentes obras a través de la fuerza de la imaginación romántica, como son los casos de Izumi Kyōka 泉鏡花<sup>35</sup> y Lafcadio Hearn,<sup>36</sup> entre otros. En este sentido, el hecho de que el texto de estas historias, renegadas por parte de los ilustrados de la época, haya servido para el avance de la modernización de la escritura literaria arroja el resultado de una situación contradictoria. No obstante, la gran destreza y la libertad para narrar ante el público las escenas de las historias conectaron directamente con la sensibilidad de los asistentes, algo que los que pretendían escribir novelas de éxito no podían ignorar como método muy eficaz de comunicación.

#### 4.4. REFORMAS DEL LENGUAJE ESCRITO

Para los ilustrados de Meiji el tema de las reformas del lenguaje escrito era uno de los hitos de la modernización. La situación anterior a la Restauración era, como leeremos en *La esencia de la novela*, una continuación de los estilos existentes con diferentes finalidades. Por ejemplo, el estilo clásico *gabun-tai* 雅文体 se usaba para relatar historias del pasado elegante o para crear poemas tradicionales como *waka* y *haiku*. Además, las narraciones de escenas entre diálogos también se expresaban mayoritariamente en este estilo. Por otro lado, el estilo chino adaptado al japonés *kanbun tai* 漢文体 se usaba para escritos oficiales y de erudición confucianista, aparte de las narraciones de historias de guerra, hazañas, *vendettas* (estilo *yomihon*) y,

---

<sup>35</sup> Pseudónimo de Izumi Kyōtarō 泉鏡太郎 (1873-1939), uno de los primeros escritores de literatura fantástica en Japón que denota la influencia de Ozaki Kōyō 尾崎紅葉.

<sup>36</sup> Escritor Irlandés-griego. (1850-1904) Su nombre japonés es Koizumi Yagumo 小泉八雲. Sus obras del Japón fantástico como *Kwaidan* o *Glimpses of Unfamiliar Japan* influyeron decisivamente sobre la imagen del Japón de la época en el Occidente.

en general, de cultura samurái y del budismo. El tercer estilo es la vernácula coloquial *kōgo-tai* 口語体, que se usaba ya en los diálogos de *gesaku* pero se limitaba a copiar el habla de los personajes dentro de ese espacio lingüístico.

La conciencia de que el estilo escrito estaba muy alejado de la lengua hablada en comparación con otros idiomas occidentales obligó a muchos intelectuales a intentar reformas en dos líneas. Una, sobre las letras de escribir, en el caso japonés, es decir, qué letras utilizar entre los tres: *kanji*, *kana* y *rōmaji*; y la otra, sobre el estilo.

Dos años antes de la Restauración, Maejima Hisoka 前島密<sup>37</sup> que había estudiado la carrera de Medicina, en holandés y en inglés, entregó una propuesta de suprimir el uso del *kanji*, *kanjigohaishi no gi* 漢字御廢止之儀 (Sobre la supresión del *kanji*) al Shōgun Tokugawa Yoshinobu. El motivo es el mismo que el de muchos líderes del nuevo gobierno de Meiji, que más tarde discutieron las diferentes posibilidades para impulsar el proceso de la ilustración del pueblo. Entre ellos, Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 propuso limitar el número de *kanji* a dos o tres mil.<sup>38</sup> Los que abogaban por el uso de *kana* en lugar de *kanji* eran muchos, ya que para todos, a fin de facilitar la escritura al pueblo y elevar el nivel de educación general, el uso de *kanji* presentaba un problema. En 1883 se fundó *Kana no kai* かなのくわい (asociación para el uso de *kana*)<sup>39</sup> y en 1885, fue inaugurado *Rōmaji kai* 羅馬字会 (asociación para el uso de las letras latinas)<sup>40</sup> por los que opinaban que era mejor usar las letras latinas para escribir el japonés, como en otros idiomas occidentales. Incluso el político que se convertiría en ministro de educación más tarde, Mori Arinori 森有礼, expresó su opinión de convertir el inglés en el idioma nacional de Japón en 1872 mientras

---

<sup>37</sup> (1835-1919)

<sup>38</sup> Si la norma actual del aprendizaje de *kanji*, *jōyō kanji* 常用漢字 (desde 2010) cuenta con 2136, el cálculo de Fukuzawa estaba bien justificado.

<sup>39</sup> Véase las páginas: <http://kokugomondai.kyo.sakura.ne.jp/ha/ronsou3-01.htm> (05/08/2020); [https://www.bunka.go.jp/kokugo\\_nihongo/sisaku/joho/joho/kakuki/01/tosin01/03.html](https://www.bunka.go.jp/kokugo_nihongo/sisaku/joho/joho/kakuki/01/tosin01/03.html). (05/08/2020)

<sup>40</sup> Participaron las personalidades de política, de educación y extranjeros como Toyama Masakazu 外山正一 y Hatoyama Kazuo 鳩山和夫 o B. H. Chamberlain entre otros. El sistema de transcripción Hepburn fue creado y presentado en esta asociación.

estudiaba en EE.UU. Al respecto, Ikari y Yamashita opinan que este tipo de decisión drástica y negativa con respecto a su propio idioma en cuanto a la comunicación internacional se refiere es el reflejo del sentido del complejo que los japoneses de principios de Meiji sentían ante la incuestionable superioridad material y filosófica del occidente (1999: 288-289).

Estos movimientos en su totalidad contribuyeron al desarrollo de *genbun itchi*, pero su proceso no fue tan rápido ni sin trabas. Aunque el estilo coloquial ya aparecía recogido normalmente en las obras de *gesaku* durante el periodo Edo, su uso estaba limitado a los diálogos de los personajes de una clase determinada, *chōnin*, y, cuando se trataba de describir las escenas, había que recurrir al estilo clásico o *kanbun kanayomi* (chino leído al japonés), como en el caso de *yomihon* o *kōshaku*. Según Konishi (1993: 343) el momento en el que se observa una materialización bastante lograda del movimiento corresponde a la obra inicial de Natsume Sōseki, *Wagahai wa neko dearu* 吾輩は猫である del año (1905), unos 35 años después de la Restauración.

Karatani Kōjin (1988: 48-50) coincide en señalar la escritura de Sōseki como el inicio de la verdadera aplicación del sentido de *genbun itchi*. Según Karatani, lo que definió S. Freud como el lenguaje del pensamiento metafísico podría corresponder a la creación de *genbun itchi* en el caso de Japón. Las reformas de la expresión escrita, como hemos visto, se enmarcan dentro de la ordenación administrativa los años 1880 de Meiji. Sin embargo, lo que significa el movimiento no es una sencilla trasposición del lenguaje escrito al hablado. Se trata de una nueva creación de la palabra, palabra que sale de dentro de cada individuo que compone la escritura. La prueba de ello es que inmediatamente después de la publicación de *La esencia de la novela*, Mori Ōgai y sus contemporáneos escribieron novelas de temática moderna en un estilo clásico *gabun-tai* que fueron bien aclamados por el público. Un ejemplo claro fue el caso de su obra *Maihime* 舞姫 (1890). Se observa en ella un tratamiento novedoso de un yo inédito que rompe con la concepción de aquella narrativa anterior. Pero Ōgai lo escribió en el estilo pseudo-clásico, es decir, que el *genbun itchi* fue

interpretado por el autor de esta manera, lo que no se puede entender como una contraposición al movimiento. Es una materialización personal del movimiento de Ōgai, al igual que cuando Shōyō y su amigo Futabatei Shimei, a pesar de todo, no tuvieron más remedio que utilizar el estilo *gesaku* al escribir sus primeras obras.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> La característica de los *kanji* por su origen jeroglífico e ideográfico permite obtener la cognición del objeto por una visión de la letra al instante. Existe la posibilidad de una comprensión tácita al visionar una letra como palabra o concepto. Podemos entender lo que significaba para aquellos instruidos en la cultura basada en estas letras prescindir de esa tradición literaria y crear un nuevo modo de escribir historias utilizando preferentemente las letras silábicas *kana*.



Tsubouchi Shōyō durante la redacción de la obra en 1885.

## II. BIOGRAFÍA (KT)

### TSUBOUCHI SHŌYŌ (YŪZŌ)<sup>42</sup>

Sería difícil encontrar un estudio sobre el inicio de la novela moderna en Japón sin mencionar el nombre de Tsubouchi Shōyō en el mismo sentido que ignorar nombres como Natsume Sōseki o Mori Ōgai al tratar la literatura de la era Meiji. Es de rigor, por tanto, presentar someramente a este novelista, crítico literario, traductor, dramaturgo y profesor que publicó el primer tratado sobre la creación de “la novela”.

Shōyō 逍遙 es uno de los pseudónimos artísticos que utilizó el autor y está tomado de la filosofía taoísta de Zhuang Zi 莊子, *shōyōyū* 逍遙遊 que significa un estado de libertad absoluta sin ningún tipo de ataduras.<sup>43</sup> Los pseudónimos artísticos de los escritores de Meiji suelen representar de manera excelente su modo particular de considerar su propia identidad. En este caso también observamos que el nombre corresponde al deseo primordial del escritor, es decir, a ser una persona libre de las presiones de su entorno y poder opinar todo lo que sus estudios y talento le permitiesen transmitir a la sociedad. En su trayectoria podemos encontrar otras firmas, como Harunoya Oboro 春廼屋朧 y Harunoya Shujin 春のや主人 que, en estos casos, se ajustan más al estilo de literatos de la época que se inspiraban en las obras populares de la etapa anterior.

---

<sup>42</sup> 坪内雄三 (1859-1935). Yūzō es su nombre y Shōyō, nombre artístico.

<sup>43</sup> Xiāoyáoyóu 逍遙游 en chino. La palabra *shōyō* en el japonés moderno significa “paseo sin rumbo” y que traza el espíritu del origen.

Shōyō fue el quinto hijo del samurai del clan de Owari en la provincia de Minō (美濃), actual prefectura de Gifu. Heredó el carácter sincero y diligente de su padre y, de su madre, una afición muy marcada en el teatro *kabuki* y otras artes. Nació una década antes de la Restauración de Meiji, en 1859, y llegó a la nueva capital Tokio para convertirse en uno de los estudiantes privilegiados de Kaisei Gakkō 開成学校, que un año más tarde cambiaría su nombre por el de la Universidad de Tokio.

Como era la costumbre de la época, desde niño estudió los clásicos chinos y más tarde, por recomendación de su hermano mayor, que trabajaba como funcionario del nuevo gobierno de Meiji, eligió el estudio del idioma inglés en Nagoya. Futabatei Shimei (Hasegawa Tatsunosuke),<sup>44</sup> con quien entablará más tarde una estrecha amistad, también estudió en esta escuela. En Nagoya las visitas al teatro *kabuki* eran frecuentes pero, lo que más le entusiasmaba era ir a una librería de préstamo<sup>45</sup> llamada Daisō 大惣, que ostentaba ser una de las más grandes del país. Su lectura se centraba en libros populares llamados *kusazōshi* 草双紙<sup>46</sup> y *yomihon* 読み本,<sup>47</sup> entre los cuales descubrió al gran escritor de la etapa anterior, Takizawa Bakin 滝沢馬琴, autor de sus libros favoritos de juventud, como *Nansō Satomi Hakkenden* 南総里見八犬伝.<sup>48</sup> En el prólogo a *La esencia de la novela* Shōyō menciona “Más de diez años de mi vida los dediqué a la lectura, de tal manera que aprendí mucho sobre las obras de ficción del pasado y del presente.” Sin duda, se refiere a esta afición a la lectura en el comienzo de su formación extracurricular, que más tarde le serviría en gran medida para formular una opinión definida sobre la narrativa del final del período Edo.

<sup>44</sup> 二葉亭四迷 (長谷川辰之助, 1864-1909)

<sup>45</sup> Este negocio de préstamo de libros prosperó durante mucho tiempo desde Meiji hasta después de la Segunda Guerra Mundial. El precio era bajo y cualquier libro de moda era accesible para la población joven.

<sup>46</sup> Léase el apartado de *kusazōshi* en Contexto histórico.

<sup>47</sup> Léase el apartado de *yomihon* en Contexto histórico.

<sup>48</sup> Véase la nota 102 o y 103 sobre Bakin y *Hakkenden*.

En la etapa inicial de la educación moderna, era frecuente estudiar los idiomas occidentales con profesores nativos contratados por el gobierno<sup>49</sup> y el caso de Shōyō no fue una excepción. Recordando sus días de Nagoya, Shōyō comentaba la impresión que le produjo la demostración teatral de Hamlet de un profesor inglés en clase. El arte de elocución shakespeariana le provocó un gran interés. Esta experiencia fue importante a la hora de valorar el argumento que expone Shōyō en *La esencia de la novela*. El movimiento de reformar las letras japonesas *genbun itchi* que despuntaría pocos años después estaba arraigado precisamente en reconocer la fuerza comunicativa del lenguaje vernáculo.

La vida estudiantil de los primeros llegados de provincias a la capital, a los que denominaron *shosei* 書生 (estudiantes universitarios que hacían algún trabajo en una casa particular a cambio de hospedaje), está reflejada de manera detallada y caricaturizada en la primera novela que escribió Shōyō<sup>50</sup> *Tōsei shosei katagi* 当世書生氣質 (Vida de los estudiantes *shosei* de nuestros tiempos) aplicando su teoría sobre el nuevo método narrativo que llamó *shōsetsu* 小説.<sup>51</sup> Todos ellos eran jóvenes seleccionados públicamente de diferentes lugares del país y podemos encontrar nombres relevantes que tuvieron un papel importante en el desarrollo de la era Meiji. Sin embargo, como leemos en su novela, la juventud que disfrutaban muchos de ellos en una urbe tan llena de tentaciones no les dejaba centrarse fácilmente en sus tareas y hubo excesos de diversión y relajo en los estudios. Shōyō se reconocería a sí mismo de esos días estudiantiles como Gokuraku tonbo 極楽とんぼ (libélula en el paraíso), una felicidad tranquila con la soberbia de ser uno de los más selectos en medio de la palpitante capital.

---

<sup>49</sup> Una política aperturista trajo a numerosos expertos extranjeros para las instituciones oficiales. En el campo de la educación superior, numerosos *Oyatoi gaikokujin* お雇外国人 (extranjeros contratados del gobierno) daban clases a la juventud japonesa.

<sup>50</sup> A lo largo de su vida es reconocido el hábito de Shōyō de no quedarse solo con la teoría sino aplicarla sin tardar a la práctica. En este caso, escribió casi a la vez *La esencia de la novela* y su puesta en práctica, *Tōsei shosei katagi*.

<sup>51</sup> Hasta entonces se utilizaba el término *haishi* 稗史 que estaba tomado de la tradición literaria china para señalar historias narrativas.

En los cursos de formación básica recibía lecciones de destacados intelectuales, como Edward Silvester Morse<sup>52</sup> y Ernest Fenollosa<sup>53</sup> y, en el segundo ciclo de especialización, realizaría estudios sobre la teoría de evolucionismo social de Herbert Spencer, que por aquel entonces tenía una gran aceptación en Europa. Asimismo, se instruyó en la literatura inglesa impartida por el filólogo inglés, William Addison Houghton<sup>54</sup> que incluía en sus clases obras de Chaucer, Milton y Shakespeare, todas ellas desconocidas hasta entonces en Japón.

Takata Sanae<sup>55</sup> fue uno de los amigos más íntimos de Shōyō en la universidad. Ambos compartían la misma afición al *kabuki* y a las novelas occidentales. Las actividades que desarrolló Shōyō a lo largo de su trayectoria como escritor, crítico literario y también como educador se deben mucho a esta amistad de la que disfrutó desde esta etapa estudiantil. Los primeros intentos de traducir obras occidentales aparecieron en ella. Alentado por la traducción del periodista Oda Jun'ichirō 織田純一郎 de una obra de Edward Bulwer-Lytton en 1878,<sup>56</sup> como hemos comentado en el capítulo anterior, tradujo parte de *The Bride of Lammermoor* con el título de *Shunpū Jōwa* 春風情話<sup>57</sup> (1880) y a continuación, *The Lady of the Lake* como *Shunsō Kiwa* 春窓綺話 (1884) con Takata, ambas de Walter Scott. De este modo, Scott

<sup>52</sup> (1838-1925). Zoólogo y orientalista americano. Enseñó durante tres años en la Universidad de Tokio y descubrió el montículo de Omori, un descubrimiento clave para establecer conocimientos arqueológicos sobre la etapa paleolítica de Japón.

<sup>53</sup> (1853-1908). Historiador del arte japonés americano. Invitado por Morse, impartió clases de filosofía y política económica en la Universidad de Tokio desde 1878 a 1890. Con la ayuda de Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (Tenshin 天心) estableció Tokyo Geijutu Gakkō 東京芸術学校 (más tarde Universidad de Bellas Artes de Tokio). Defendió y difundió el valor del arte tradicional japonés en el mundo occidental.

<sup>54</sup> (1852-1917) En 1878 llegó a Japón e impartió clases de filología inglesa durante seis años y, entre los alumnos que le seguían con gran entusiasmo, estaba el joven Okakura Kakuzō.

<sup>55</sup> 高田早苗 (1860-1938). Político, crítico literario y educador. Fue activo en el movimiento por la democracia liderado por Ōkuma Shigenobu, uno de los políticos más relevantes de la era Meiji y que fue el primer rector de la Universidad Waseda.

<sup>56</sup> *Ernest Maltravers* (*Karyū shunwa* 花柳春話 (Relato primaveral del sauce y de la flor)). Oda estudió en Inglaterra y la traducción de esta obra cosechó una gran popularidad.

<sup>57</sup> El título dice "Relato sentimental del viento de primavera" que está copiado del de Oda. Esta obra en la que está inspirada la ópera *Lucia* de Gaetano Donizetti llamó la atención de los jóvenes lectores japoneses deseosos de saber de literatura occidental.

se convirtió en uno de los primeros novelistas románticos que se pusieron de moda entre los jóvenes japoneses.

El estilo de traducción de Shōyō era el clásico *kanji kanayomi*, es decir, con caracteres chinos leídos en japonés con ayuda del *hiragana* y con el ritmo de 7 y 5 sílabas al gusto de Bakin<sup>58</sup> mientras que la traducción de Oda usaba caracteres chinos y *katakana* en su lugar, siendo una narrativa igualmente similar a la literatura de finales de Edo.

Aunque estas publicaciones eran valoradas por ser los primeros intentos de introducir la novela occidental en Japón, la intención de Shōyō para ser traductor o escritor aun no estaba definida, ya que en los dos casos cedió la autoría a otras personas. Se entiende que, para ser publicados como libro a la venta, sus autores carecían de un estatus social antes de licenciarse y, por ello, entre otras razones que les pudieran afectar, pedían prestados nombres de personas mayores con cierto peso en la sociedad.

A pesar de cosechar algunos frutos como éstos, la vida del *shosei* Tsubouchi discurría con tranquilidad. Sin embargo, los días ociosos no duraron demasiado. Le sobrevino la doble muerte de su hermano y de su madre en el mismo año 1878 y dos años más tarde, la ola de desgracia familiar terminó llevándose la vida de su padre. El momento de inflexión de su vida estaba al acecho. La típica actitud rebelde de un joven descentrado también le preparó un fracaso curricular suspendiendo una asignatura de Fenollosa, además de una pésima nota en un examen de crítica literaria de Houghton. Para Shōyō, que se enorgullecía de su conocimiento de literatura, esta evaluación fue un duro golpe a su autoestima. Una biografía de Shōyō (Togawa, et. al. 2002) explica que su modo de analizar un personaje de Shakespeare a través del prisma de la moral antigua de Edo fue criticado por el profesor inglés. A partir de aquí se volcó en leer y estudiar con más ahínco las bases de la literatura occidental,

---

<sup>58</sup> En la primera edición de 1880 se puede apreciar el modo de introducir a los personajes de la novela como si fueran de la etapa antigua de Japón poniendo nombres en *katakana* al lado de los caracteres chinos: por ejemplo, Ashton: 阿朱通 (アシユ トン); Lucy: 瑠紫 (ルシイ), etc.

especialmente, la inglesa. Este hecho que es frecuentemente comentado por los estudiosos de la figura de Shōyō marcó literalmente un antes y después en la vida del escritor y se podría decir, incluso, que le motivó a generar la obra que tratamos en este libro. Su objetivo de desprenderse de las tradiciones narrativas de Edo, muy arraigadas en todas las producciones literarias hasta entonces, estaba en el centro de su argumentación.

Como era de rigor, al suspender una asignatura, perdió el privilegio de disfrutar de beca oficial y tuvo que trasladarse a una residencia particular con la consiguiente carga económica que ello suponía. No obstante, el ingenio surge cuando uno se encuentra en una situación como ésta. Alquiló una vivienda cerca de la universidad y aprovechó para abrir una academia de lengua inglesa que poco a poco le aportó la posibilidad de independizarse económicamente. Sus clases eran muy valoradas por los que le seguían y, finalmente, consiguió licenciarse en letras por la Universidad de Tokio en 1883.

Uno de los nombres claves para saber de la vida de Shōyō es Ōkuma Shigenobu.<sup>59</sup> Dos años antes de la graduación de Shōyō, Ōkuma que había sido Ministro de Hacienda y uno de los políticos de más fuerza de la época, fue expulsado del Gobierno<sup>60</sup> a causa de sus diferencias con el Primer Ministro Itō Hirobumi<sup>61</sup> respecto al proceso de democratización del país. El ímpetu acelerador de Ōkuma era demasiado molesto para el Gobierno que trazaba otro modo más conservador. A pesar de ello, el movimiento por la libertad y por los derechos del pueblo denominado Jiyū Minken Undō 自由民権運動 se hacía notar cada vez más en la opinión pública y el establecimiento de una constitución al estilo europeo de una monarquía constitucional se hizo realidad en 1889. En medio

---

<sup>59</sup> 大隈重信 (1838-1922) político, educador de Meiji. Fundó Tokyo Senmon Gakkō 東京専門学校 (posteriormente, Universidad de Waseda) en 1882.

<sup>60</sup> Ostentaba el título de Sangi 参議 que tenía una categoría superior a un ministro del gobierno.

<sup>61</sup> 伊藤博文 (1841-1909) Político que ocupó por primera vez el puesto de Primer Ministro en el gobierno moderno de Japón.

de esta corriente política Ōkuma fundó un partido político a favor de este movimiento<sup>62</sup> y los jóvenes como Takata Sanae crearon un grupo de apoyo entre los estudiantes universitarios. Shōyō, a pesar de que no participó directamente, escribió en los diarios de Tokio y Nagoya varios artículos de índole pedagógica-política en pos del movimiento.

La traducción de la obra de Shakespeare *Julio César* que publicó Shōyō en 1884 no podría haber sido posible si no llega a ser por estas circunstancias. El título en japonés es *Jiyū no tachi nagorino kireaji* 自由太刀余波鋭峰 (La afilada daga de la libertad) y la firma artística del prólogo por primera vez aparece como *shōyōyūjin* 逍遙遊人 con plena conciencia como autor responsable. En él, el traductor se excusa diciendo que, aunque la versión original no corresponde al estilo del guion de teatro japonés *kabuki* y *jōruri*, para acercar la obra al gusto general de los lectores, ha utilizado ese estilo fluido de 7 y 5 sílabas. Además, advierte de que los nombres de los personajes están escritos en *kanji*, pero para otros casos, ha utilizado tanto el *katakana* como el *kanji* con *rubi*<sup>63</sup> según la necesidad. En el texto se observa una prueba interesante de mezcla de usos de las tres escrituras japonesas que, al no estar regulados oficialmente, muestran ejemplos muy dispares.<sup>64</sup> La valoración de esta traducción varía según cómo se entienda la introducción de las obras de Shakespeare en Japón. Por un lado, lo que intentó Shōyō es acercar como se podía, es decir, con los medios que tenía a su alcance en ese momento, una obra del gran dramaturgo inglés a los japoneses y contribuir a la creación y al desarrollo de un nuevo teatro moderno en el país. Como persona que tenía un pie en la cultura anterior de Edo y otro en la civilización occidental, quiso presentar la poética del teatro clásico inglés con el uso del lenguaje antiguo japonés para sus contemporáneos. Sin embargo, como escribió Natsume Sōseki en la columna cultural

---

<sup>62</sup> Rikken kaishin tō 立憲改進黨 (1882-1896). El lema del partido se basaba en la monarquía constitucional al estilo inglés y su modo de actuación era el *gradualismo*.

<sup>63</sup> El *rubi* es la lectura fonética al lado de los sinogramas que se usan hasta nuestros días.

<sup>64</sup> La normalización de las letras en japonés tiene una historia complicada. Hasta 1904 el texto de lengua japonesa para la educación pública no estaba unificado.

del diario Asahi sobre la representación teatral de otra obra traducida por Shōyō bastante más tarde, *Hamlet*<sup>65</sup>, su intento no siempre cosechó buenas críticas. La opinión negativa de Sōseki se basaba en la imposibilidad de trazar esa poética inglesa en el ritmo japonés de 7 y 5 sílabas al modo antiguo del *kabuki* (Ono, 1987). Según Sōseki, ni la parte sublime ni la parte cómica había logrado conectar con los espectadores. Todo ello, a pesar del debido respeto al traductor que había estudiado la misma especialidad en la misma universidad que él. No obstante, tal vez, sería justo decir que frente a Shōyō, que tenía muy dentro el conocimiento y la afición por el género teatral, no se conoce prácticamente nada de entusiasmo por el teatro por parte de Sōseki. Puede también que, para él, que había sufrido la dolorosa experiencia por la imposibilidad de encontrar su propio espacio en los estudios de filología inglesa tanto en Londres como después, y que se dedicó finalmente a crear su propia literatura, la tarea de traducir obras de un gigante como Shakespeare al japonés le hubiera parecido algo muy alejado de la perfección artística que él exigía a las letras.

En 1882, un año antes de la graduación de Shōyō, Ōkuma había fundado Tokyo Senmon Gakkō 東京専門学校 (actual Universidad de Waseda 早稲田大学 en Tokio). Muchos del entorno de Shōyō empezaron a impartir clases en la institución. Era, por tanto, una suerte esperada para él participar como docente. Se encargó de dictar literatura inglesa además de historia occidental. Sus actividades, no obstante, no se limitaban a las clases regulares. Seguía recibiendo alumnos en casa en pupilaje y, aparte, se dedicó intensamente al estudio e investigación sobre la literatura. Fue en esta época en la que recibió una oferta de casa a estrenar para su vivienda-academia por un banquero mecenas, amigo de uno de los estudiantes que le consideraba como el gran educador del futuro que fue. De esta academia salieron intelectuales muy activos en la sociedad como Hasegawa

---

<sup>65</sup> Se estrenó en 1911 en el teatro Teikoku. La crítica de Sōseki se publicó en el diario Tokyo Asahi Shinbun los días 5 y 6 de junio del mismo año.

Manjirō<sup>66</sup> que sería un respetado líder de opinión en la etapa de la llamada *Democracia de Taishō* (1912-1925).

En el prólogo a la siguiente traducción significativa para la carrera de Shōyō, *Gaiseishiden* 慨世士伝 de Rienzi de E.G.B. Lytton (Tsubouchi, 2010: 195-202) publicada en 1885, podemos leer de manera resumida el tema central de *La esencia de la novela* que se publicaría en el mismo año. El propósito de Shōyō al traducir esta obra estaba claro. Demostrar la importancia de copiar la naturaleza humana tal y como la experimentamos en la vida real y rechazar el modo idealista y fantaseado de narrar las historias imbuidas por la moral confucianista del bien y del mal, como se estilaba a finales de Edo.

El año 1885 fue el más importante de Shōyō. En solamente dos meses después de esta publicación, salió su primera novela, que era una puesta en práctica de las teorías que había desarrollado con todo su entusiasmo juvenil en *La esencia de la novela*. El orden lógico hubiera sido primero la publicación de su obra teórica y luego la novela, pero los problemas con la editorial hicieron que la cosa saliese al revés. Sin embargo, el intervalo fue solamente de dos meses, es decir, en junio del mismo año se publicó la primera parte de *La esencia de la novela* y, además, la novela se publicó por entregas que se prolongaron hasta 1886, por lo que, a efectos de los lectores, se podría considerar que las dos obras fueron publicadas casi paralelamente.

*Tōsei shosei katagi* revolucionó la idea general que existía hasta entonces sobre la novela. En aquella época las narrativas de ficción eran denominadas con el nombre de *haishi* 碑史, un término antiguo dominado principalmente por aquellas obras de *gesaku*, género de entretenimiento de masas que se encontraba en un estado lamentable, sin ninguna aportación novedosa durante décadas. Los escritores de *gesaku*, como hemos visto en el anterior capítulo, se consideraban una especie de marginados que no aportaban nada para el progreso de la nación moderna. Al poner el nombre de un licenciado

---

<sup>66</sup> 長谷川萬次郎 (Jozekan 如是閑, 1875-1969) periodista, escritor y crítico. Contribuyó con numerosas publicaciones a favor del liberalismo japonés.

en letras por la universidad como autor de una obra que describe la vida resoluta de los estudiantes, esta percepción se rompió y surgieron críticas sobre la obra y la persona de Shōyō. A ojos de muchos no se podía permitir esa posibilidad de que un respetable licenciado se dedicara a escribir historias sentimentales y de costumbres vulgares.

Sin embargo, a pesar de estas críticas, la fama de Shōyō aumentó y muchos jóvenes tomaron *La esencia de la novela* como referencia obligatoria para la escritura creativa. A la nueva residencia-academia se acercaban diferentes personas interesadas en la novedosa manera de entender la literatura. Futabatei Shimei fue uno de ellos. Futabatei había estudiado filología rusa y, aunque era más joven que Shōyō, era muy instruido en los textos originales de autores como Pushkin, Dostoyevski, Turguénev, Tolstoi, Gógol y Goncharov, entre otros. Al respecto, Nakamura Mitsuo comenta (1993: 46-64) sobre una especial situación de la educación superior en el inicio de las instituciones públicas. Los docentes de los idiomas eran principalmente nativos y todas las asignaturas del idioma escogido por el alumno se impartían utilizando directamente los textos originales (también porque no había textos para discentes japoneses). Si miramos la cantidad de traducciones que se realizaron en esta época gracias a la iniciativa de los jóvenes estudiantes o recién graduados, como son los casos de Shōyō y Futabatei, nos damos cuenta del gran éxito de aprendizaje que les exigía una inmersión total en otras culturas. Desgraciadamente, esta circunstancia no duraría mucho al terminar los contratos los profesores nativos. La enseñanza de idiomas tornó a un modo bastante menos dinámico cuya consecuencia nos sigue afectando hasta nuestros días.

El encuentro de los dos jóvenes se califica de casi predestinado. Futabatei visitó a Shōyō con una serie de dudas al leer sus obras. Él estaba preparando por aquel entonces una obra basada en la teoría literaria de Visarión Belinski.<sup>67</sup> Los argumentos que exponía *La*

---

<sup>67</sup> (1811-1848) Crítico literario y filósofo ruso que fundamentó teóricamente el realismo ruso. Para esa fecha Futabatei había traducido un artículo de Belinski y lo tituló *Bijutsu no hongī* 美術の本義 (La verdad del arte). Aunque la traducción no fue publicada hasta 1926, la idea principal está recogida en su obra teórica posterior.

*esencia de la novela* no terminaban de convencerle. La obra teórica de Futabatei<sup>68</sup> trata de la “idea” como objetivo principal de la expresión artística de la novela y el método para lograrlo tiene que ser la copia de la realidad. El término “idea” aquí señala en realidad el proceso de observación y apreciación de la ley de los fenómenos. No en vano Belinski estaba inspirado en la filosofía hegeliana. Shōyō a sus 70 años escribiría sobre ese encuentro diciendo que la profundidad y la amplitud del conocimiento sobre la literatura mundial que poseía Futabatei le dejó muy impresionado y le consideró un erudito muy destacado que no podría encontrarse fácilmente en la sociedad japonesa de la época (Nakamura, 1993: 46-64). Futabatei no parecía ni siquiera japonés por el baño de cultura rusa con la que estaba completamente identificado. Su postura sobria, sincera y analítica condujo a Shōyō a ver, incluso físicamente, a una persona rusa muy adelantada a la época. Esta conexión impulsará la aparición de *Nubes flotantes*, la primera novela de Futabatei que fue sometida a la revisión de Shōyō y se publicó bajo el nombre de Tsubouchi Yūzō (Shimizu, 1965).<sup>69</sup> Dejo para más adelante el comentario sobre la obra, pero presento la opinión generalizada de los críticos de literatura sobre la obra que la consideran el verdadero punto de arranque de la novela moderna japonesa y la primera narrativa que pudo incorporar de forma efectiva el lenguaje vernáculo del momento en la parte descriptiva de la historia, haciendo así que despuntara el movimiento *genbun itchi*.

Shōyō se casó con Sen en 1886. Un artículo de Shimizu Shigeru sobre *Tōsei shosei katagi* (Shimizu, 1965: 25-26) revela la coincidencia de la experiencia personal de Shōyō en la vida real con la trama de su novela. En *Tōsei shosei katagi* la heroína de la historia es una joven

<sup>68</sup> *Shōsetsusōron* 小説総論 (1886)

<sup>69</sup> Prueba inequívoca de la confianza mutua que existió entre los dos autores. Es conocida la falta de voluntad de ser un escritor profesional de Futabatei durante su formación, pero lo cierto es que Futabatei fue ayudado y presentado por el escritor del momento Shōyō en el terreno literario. Según lo que escribió Futabatei en *Yoga hansei no zange* 余が半生の懺悔 (Confesiones desde la mitad de la vida) en la revista *Bunshō sekai* 文章世界 (junio, 1908) se revela que la editorial no quería entrar en una aventura comercial si no era con la autoría de Shōyō. Como se observa en el caso, Shōyō se mostró muy generoso y amistoso en diferentes momentos de su vida y así le correspondieron sus amigos y discípulos.

*geisha* llama Tanoji que, a pesar de los complicados enredos de su entorno, se casa finalmente con el protagonista, un *shosei*. Sen tenía su nombre de *geisha* Hanamurasaki 花紫 (flor violeta) en la casa de té de Nezu, lugar cercano a la universidad y Shōyō la conoció en sus visitas. Socialmente su boda con Sen estuvo en el punto álgido de la crítica, tanto por parte de su familia como por parte de terceros. Sin embargo, Shōyō hizo todo lo posible para legitimar su amor. La rescató de la casa de té y la situó como hija adoptiva de un amigo suyo de cierto estatus social. Este hecho novelesco dio la base del argumento que utilizó el autor. No obstante, su biografía confirma los repetidos rechazos de Shōyō a la invitación a ocupar cargos de la universidad y de la Academia de Japón<sup>70</sup> por la consideración sobre el pasado de Sen y así evitar innecesarias molestias para el matrimonio cuya unión y felicidad fue de reconocimiento público hasta el final de sus días.

Si *La esencia de la novela* le catapultó a una fama de atrevido revolucionario de la narrativa japonesa, el producto que debía recoger las teorías y los métodos explicados en ella no resultó tan agraciado. La crítica en general fue fría para el autor y la calificó de una especie de querer y no poder. Como acabamos de comentar, la trama gira en torno al amor de un joven con una *geisha*, tema recurrente en obras de etapa anterior, y los personajes que los rodean son demasiado fácilmente tipificados. El tono de la narrativa recuerda a aquel de las obras ligeras del pasado, *kokkeibon*, lo que no favorece a una historia que quiere profundizar en la problemática de la sociedad que castiga y oprime el desarrollo del sentimiento humano.

Desde la sincera admiración de la erudición de su amigo Futabatei, a quien consideró superior a sí mismo, tanto en el fundamento teórico como en su puesta en práctica (*Nubes flotantes*), Shōyō se fue desanimando poco a poco de crear más novelas. Escribió varias obras de ficción basadas en temas de actualidad, pero algunas sin terminar, y otras, sin llegar a su propia satisfacción. Tras presentar

---

<sup>70</sup> 日本学士院 (The Japan Academy) fundada en 1879. Los miembros son 150 académicos seleccionados de todos los campos.

*Saikun* 細君 (Esposa) en 1889, no volvió a embarcarse en otra novela de ficción. Se trata de una obra que narra a través de los ojos de una pobre sirvienta la desgracia de una mujer con educación al convertirse en mujer de un funcionario de alto rango.

A pesar de que el resultado fue mucho más favorable con respecto a la materialización de su objetivo realista, la obra en su totalidad no le satisfizo del todo. Si comparamos la autoexigencia de los dos literatos muy unidos por el propósito de la renovación de las letras, no podemos sino lamentar el efecto pernicioso que se produjo en esta relación intelectual. Por una parte, Shōyō reconoció falta de profundización de sus argumentos en *La esencia de la novela* y la enorme dificultad de trasladar sus ideas a la práctica, cosa que logró de manera singular Futabatei con *Nubes flotantes* y con dos traducciones de Turguénev.<sup>71</sup> Sin embargo, por parte de Futabatei, tampoco fue todo lo positivo como podría haber sido el reconocimiento del valor de sus obras. Como se lee en sus confesiones antes citadas,<sup>72</sup> el hecho de utilizar el nombre de Tsubouchi para publicar sus creaciones le dejó una impronta muy negativa en su conciencia ante el público. Para él, el valor de la rectitud y transparencia era supremo para su concepción de vida. Según explica Nakamura (1965: 49), la desgracia de Futabatei se debía al dilema de fondo que le presentaba la época. En una palabra, “la irremediable distancia entre el orden vital y el orden ético” que se produjo al inicio de la Restauración Meiji. De esta manera, Futabatei también dejaría la escritura creativa en buena parte y probó suerte en los negocios, el periodismo o la docencia para su subsistencia, es decir, trabajó en diferentes instituciones públicas y privadas como empresario, traductor, intérprete, profesor y, al final de su vida, apenas como escritor de algunas novelas.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *Meguriai* めぐりあい [Encuentros/ 1888-89] traducido de *Tri vstreči* [Three encounters] y *Aibiki* あいびき (Cita amorosa, 1888) traducido de *Svidanie* [Rendezvous] en *Ryōjin Nikki* 獵人日記 *Zapiski okhotnik* [A sportsman's Sketches, 1852]. En estas traducciones Futabatei respetó hasta los puntos y comas del texto original y logró crear una narrativa completamente novedosa para la época. Su aplicación de lengua vernácula a la narrativa fue decisiva para los escritores que en 20 años desde entonces abogaron por el naturalismo.

<sup>72</sup> Véase la nota 69.

<sup>73</sup> Trabajó en el Diario Asahi de Tokio y publicó dos novelas: *Sono omokage* 其面影 (Rostro amado, 1906-7) y *Heibon* 平凡 (Vida común, 1907-8).

La actividad de Shōyō a partir de 1890 se dirigió principalmente a la crítica literaria, a la investigación y a la educación de los jóvenes. Al año siguiente, fundó el grupo de investigación sobre literatura, Waseda Bungaku Kenkyūkai 早稲田文学研究会 cuya revista institucional se denominó Waseda Bungaku 早稲田文学. En su número inaugural publicó un artículo sobre el análisis de las obras de Shakespeare.<sup>74</sup> Seguramente, Shōyō ni se imaginó siquiera la fuerte reacción que podría producirse por parte de Mori Ōgai a propósito de este escrito. Ōgai había vuelto a Japón hacía 2 años desde Alemania y había debutado como escritor con *Omokage* (1889)<sup>75</sup> y *Maihime*<sup>76</sup> (1890) y estaba al frente de su revista literaria *Shigarami Sōshi* しがらみ草子 (1889-1894). Fue el comienzo del sonado debate entre los dos escritores. Lo denominan *Botsu risō ronsō* 没理想論争 (El debate de la negación de la idea) y fueron más de veinte los artículos publicados en ambas revistas durante ocho meses. Existen estudios acerca de las dos posturas, pero, visto desde nuestros días, parece más acertado considerarlo como un acontecimiento causado por la defensa por una parte del romanticismo recién importado por Ōgai y, por otra, del realismo que estaba en plena asimilación dentro del terreno japonés. Puede sonar algo extraño hablar del conflicto entre los dos movimientos en un país tan alejado del occidente y en una época en que el romanticismo se estaba quedando atrás en el escenario europeo. No obstante, es por estas lejanía y distancia mismas por lo que se podría entender el antagonismo en un momento de asimilación de la cultura extranjera. Como lamentaría otro gigante de la era Meiji, Natsume Sōseki, Japón forzaba una marcha hacia delante sin contar la maduración de diversas fases de ciencia y cultura que había experimentado el Occidente. En su famoso discurso *Apertura y progreso del Japón contemporáneo* (1911) (2017: 42) dice:

<sup>74</sup> *Shēkusupia kyakuhon hyōchū* シェークスピア脚本評註 [Análisis de guiones de Shakespeare].

<sup>75</sup> 於母影 Colección de poemas de escritores y poetas europeos como Goethe, Heine, Lenau, Shakespeare, Byron entre otros traducidos a un japonés clásico o incluso al chino respetando el tono romántico del original. Fue muy aclamado por su calidad literaria e influyó en poetas jóvenes como Kitamura Tōkoku 北村透谷 o Shimazaki Tōson 島崎藤村.

<sup>76</sup> 舞姫 Primera novela de Mori Ōgai que demostró la posibilidad de narrar una historia romántica con un estilo pseudo-clásico.

... Sin embargo, la ola que domina el *kaika* (apertura y progreso) del Japón contemporáneo es una corriente occidental y, además, los que reciben esa ola somos japoneses, por lo que, cada vez que llega una nueva tendencia, nos sentimos huéspedes preocupados y no dueños de la situación. No solo la nueva sino también la ola de la que acabamos de salirnos no la hemos podido asimilar para saber sus características ni conocer su verdadera cara, pero hemos de dejarla atrás por la llegada de la nueva. ...

El resultado del debate no llegó a buen puerto y, al retirarse ambos sin permitir el argumento del otro, quedó como si fuera un mero ejercicio de exposición de opiniones. Sin embargo, el debate en sí fue un producto de los desfases que experimentaban los intelectuales de la época y podemos entenderlo como uno de los acontecimientos más llamativo en el terreno literario de Japón, que no acostumbraba a una discusión intelectual en público de este calibre.

La cuestión central giraba en torno al concepto de *risō* 理想 que Shōyō entendía como temas de una obra. Según Konishi (1993: 433-437), es cercano a la traducción directa de la palabra *idea* en inglés, mientras que *risō* para Ōgai significaba *idee* como la del filósofo alemán Eduard von Hartmann.<sup>77</sup>

Shōyō justifica su postura de análisis diciendo que las obras de Shakespeare se asemejan a la naturaleza. Cualquier interpretación, según la altura (o bajura) de los lectores, cabe en sus obras como un todo que abarca y permite la libertad de comprensión de cada uno. Se trata del valor universal de la literatura. A fin de evitar una interpretación desviada de cada particular, Shōyō prefiere limitarse a un análisis inductivo con un examen detallado de términos y expresiones y, por tanto, no intentar interpretar o comprender las obras únicamente desde su punto de vista. Denominó esta postura como *botsu risō* 没理想 (la negación de la idea). Para Ōgai, sin embargo, esta negación

---

<sup>77</sup> Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906). Ōgai estudió sus publicaciones *Philosophie des Unbewussten* (Filosofía de lo inconsciente, 1869) y *Philosophie des Schönen* (Filosofía de lo bello, 1887) en la que aparece el concepto de *idee* y lo aplica como argumento del debate con Shōyō.

ción de la idea le sonaba a como si se ignorara la inspiración que un genio pudiera aplicar para sus expresiones. La mística de la inspiración que nace del inconsciente no se podía negar en ninguna circunstancia. Shakespeare posee su *microcosmos*. El que pertenece solamente a los genios. (Konishi, 1993: 431-437).

En el fondo del debate no vemos una diferencia sustancial entre ambos al valorar la genialidad de Shakespeare. Sin embargo, los diferentes conceptos en los que se basaron los dos acerca del término *risō* (*ideal/idea*), al no estar realmente bien explicados en sus argumentos, se produjo una discusión que no llegó a conciliarse.

En todo caso, desde el punto de vista de la historia literaria de Japón esto fue el comienzo del éxito de la corriente romántica iniciada por Ōgai. El ingenio y la belleza de su novedoso estilo narrativo, que fusionó el lenguaje clásico con el actual, fue muy bien valorado entre los lectores. Ōgai lideró y participó en varias revistas a lo largo de su vida (1862-1922) y a través de ellas no solo publicó sus obras sino también contribuyó a la crítica para descubrir talentos como Higuchi Ichiyō.<sup>78</sup> Los autores de tendencia romántica, como Yosano Akiko,<sup>79</sup> Kitamura Tōkoku,<sup>80</sup> Shimazaki Tōson,<sup>81</sup> Kōda Rohan,<sup>82</sup> Ozaki Kōyō,<sup>83</sup> en esta etapa han conformado grupos literarios muy fructíferos que obnubilaron la tendencia realista defendida por Shōyō y Futabatei.

<sup>78</sup> 樋口一葉 (1872-1896). Una de las primeras escritoras de Meiji. *Takekurabe* (1896) y otros relatos fueron reconocidos por Ōgai. Su temática se basa en la vida de las mujeres de barrio popular y su narrativa refleja una especial sensibilidad femenina en un estilo clásico que recuerda las obras femeninas de la era Heian.

<sup>79</sup> 与謝野晶子 (1878-1942). Poeta central de tendencia romántica y del movimiento feminista de la época. Publicó sus obras principalmente en la revista *Myōjō* 明星. Su obra más conocida es *Midaregami* 乱れ髪 (1901).

<sup>80</sup> 北村透谷 (1868-1894). Crítico literario y poeta. Su postura romántica de "el amor por el amor" influyó sobre Shimazaki Tōson y otros escritores de la época.

<sup>81</sup> 島崎藤村 (1872-1943). Poeta romántico y más tarde escritor naturalista. Con *Hakai* 破戒 (1906) trata el tema de *burakumin* 部落民 (considerada la clase ínfima de la sociedad) y se convierte en el principal escritor del naturalismo.

<sup>82</sup> 幸田露伴 (1867-1947). Escritor de temas del espíritu de Edo como *Gojū no tō* 五重塔. Fue muy aclamado junto a Ozaki Kōyō.

<sup>83</sup> 尾崎紅葉 (1868-1903). Escritor y poeta de *haiku*. Fundó la asociación de escritores Kenyūsha 硯友社 cuya revista *Garakuta bunko* 我楽多文庫 fue la plataforma de muchas publicaciones de tendencia romántica. Fue un escritor de gran éxito. Su obra póstuma *Konjiki yasha* 金色夜叉 (1902) es la más popular.

Para ver un desarrollo sustancial y particular del naturalismo japonés habría que esperar todavía dos décadas.

Cabría aquí un comentario que explique este, a simple vista, traspié de la literatura japonesa. El movimiento que iniciaron Shōyō y Futabatei fue truncado, por una parte, a causa del abandono de la producción de obras de ambos y esto coincidió con el cambio de la tendencia socio-política nacional del momento. Tras veinte años de acelerada asimilación de la cultura occidental, Japón empezó a caminar con una constitución (1889) y un parlamento de corte occidental. Era una consecuencia natural, por lo tanto, que la conciencia pública tendiese hacia un nacionalismo diferente al del inicio de Meiji. Se produjo a partir de aquí un fenómeno que se podría llamar el renacimiento de la literatura de Edo, especialmente tomando el ejemplo de Ihara Saikaku,<sup>84</sup> escritor del siglo XVII. Muchos se inspiraron en el espíritu de la burguesía de Edo, llamado cultura de *chōnin* 町人の etapa Genroku 元禄 (1688-1704) y supieron entretener al público lector.

Shōyō, por su lado, se alejó de la novela y centró su interés en el teatro. Dedicó gran parte de su esfuerzo al desarrollo del nuevo concepto de teatro japonés. Como mostró con la primera obra teórica *La esencia de la novela* y su puesta en práctica, sus actividades siempre iban de la mano del pragmatismo. Escribió obras de teatro y él mismo las puso en escena con sus actores. La amplitud de sus obras teatrales abarca, desde temas históricos como *Kirihitoha* 桐一葉<sup>85</sup> (1894), a la traducción de obras occidentales como *Casa de muñecas* de Ibsen, las obras de Shakespeare: *Hamlet* (1904); *El mercader de Venecia* (1906); *Otelo* (1911), *Julio César* (1913), y hasta obras musicales como *Shinkyoku Urashima* 新曲浦島 (1904), basada en su artículo teórico *Shingakugekiron* 新楽劇論 (Nueva teoría sobre el teatro musical), o la ópera *Tokoyami* 常闇 (Eterna oscuridad) entre otros. La devoción de Shōyō por la creación del nuevo teatro nacional de Japón fue in-

---

<sup>84</sup> 井原西鶴 (1642-1693) poeta de *haikai*, escritor de *ukiyo-zōshi* y *jōruri*. Sus obras fueron revaloradas en esta época, primero por los románticos y después, por los naturalistas.

<sup>85</sup> Una creación nueva del género *kabuki* que fue representada en Tokio en 1904.

condicional durante toda su vida y fue el motor central de grupos de estudios escénicos como Bungei kyōkai 文芸協会 (presidido por Ōkuma Shigenobu, 1902-1913) que empujó con fuerza el desarrollo del teatro japonés. Este logro, sin embargo, se consiguió no sin sacrificios personales, incluso económicos, y quebraderos de cabeza de Shōyō, que tuvo que enfrentarse a las divisiones y alejamiento de sus miembros.<sup>86</sup> La muerte de su discípulo Shimamura Hōgetsu en 1918 y el suicidio de su ilícito amor, la actriz Matsui Sumako al año siguiente, ensombrecieron la última etapa del dramaturgo. En 1928 a sus 69 años la Universidad de Waseda en reconocimiento de su brillante y decisiva contribución al mundo de teatro inauguró en su honor The Tsubouchi Memorial Theatre Museum dentro de su campus, que hasta hoy sigue siendo el único de su clase con innumerable documentación y objetos relacionados con el teatro de todo el mundo y que tiene sus puertas abiertas a todo tipo de investigadores.

Por otro lado, en el terreno de la educación general, además de impartir clases en la Universidad de Waseda, Shōyō participó en la creación del Instituto Waseda (1896) y, tras doctorarse en Filosofía y Letras en 1899, publicó ocho tomos de libros de lectura para los alumnos de primaria. Su incansable afán docente es igualmente merecedor de un gran elogio.

A lo largo de su vida Shōyō estudió a Shakespeare y dos veces tradujo sus obras completas en cuarenta tomos. La primera fue en 1928, que constituye la primera introducción rigurosa de Shakespeare en Japón, y la segunda y última, con nuevas revisiones de textos, se publicó justo antes de su fallecimiento en 1935.

---

<sup>86</sup> Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918) fue discípulo y dramaturgo considerado como sucesor de Shōyō, pero a causa de su escándalo amoroso con la actriz principal del grupo, Matsui Sumako 松井須磨子, se separó de Bungei kyōkai y creó con ella la compañía de teatro Geijutsuza 芸術座. La obra que representó a continuación basada en la novela de Tolstói, *Resurrección*, obtuvo la aclamación del público y la certeza de un futuro brillante. Sin embargo, a causa de la pandemia denominada Gripe Española, falleció en la cima de su fama. Al año siguiente, Sumako se quitó la vida para seguirle a la eternidad.

# LA ESENCIA DE LA NOVELA (Traducción íntegra del original)

## PRÓLOGO (KT)

¡Qué espléndido es el legado de historias narradas en Japón! El pasado lejano nos dio obras como *Genji monogatari*<sup>87</sup>, *Sagoromo monogatari*<sup>88</sup>, *Hamamatsu Chūnagon monogatari*<sup>89</sup>, y *Sumiyoshi monogatari*<sup>90</sup>, seguidas luego por la serie de obras populares de Ichijō Zenkō<sup>91</sup> y *Jōruri monogatari* de Ono no Otsū<sup>92</sup>. En etapa más cercana a nosotros, aparecieron escritores como Saikaku<sup>93</sup>, Kiseki<sup>94</sup>, Jishō<sup>95</sup>, Fūrai<sup>96</sup> y Kyōden<sup>97</sup> que contribuyeron a una popularidad aún mayor. Así,

---

<sup>87</sup> 源氏物語 [Historia de Genji]. Se considera obra de Murasaki Shikibu (970? – 1019?)

<sup>88</sup> 狭衣物語 [Historia de Sagoromo]. *Tsukuri monogatari* (obra de ficción) de finales de Heian. Dícese que el autor es Rokujō Saiin Senji 六条齋院宣旨.

<sup>89</sup> 浜松中納言物語 [Hamamatsu Chūnagon monogatari], también conocido como *Mitsu no Hamamatsu* 御津の浜松 de la segunda mitad de Heian. Dícese que el autor es Sugawara Takasue no Musume 菅原孝標女 (1008-1059?).

<sup>90</sup> 住吉物語 [Historia de Sumiyoshi]. A mediados de Kamakura (1185-1333). El autor desconocido.

<sup>91</sup> 一条禪閣, Ichijō Kanera (1402-1481), 一条兼良. Zenkō 禪閣 es el título budista otorgado al regente del emperador tras su tonsura.

<sup>92</sup> 小野於通, figura legendaria de la segunda mitad del s. XVI hasta principios de Edo a quien se le atribuye la creación de *Jōruri* 浄瑠璃, lo cual es hoy discutida. El *jōruri* en su inicio era una música recitativa para narrar una historia a la que se añadió más tarde el elemento de marionetas tal y como hoy conocemos. Dícese que Otsū sirvió a Yodogimi 淀君 (1569-1615, segunda esposa de Hideyoshi 秀吉) por su talento literario y musical. Según las últimas investigaciones se considera una posible relación de linaje con Ono no Komachi 小野小町, poeta del s. X.

<sup>93</sup> Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693). Escritor y poeta popular de la primera mitad de Edo.

<sup>94</sup> Ejima Kiseki 江島 其磧 (1667-1736). Escritor popular de Edo.

<sup>95</sup> Hachimōnjija Jishō 八文字屋 自笑 (?-1745). Escritor de *ukiyo-zōshi* 浮世草子.

<sup>96</sup> Fūrai Sanjin 風来山人 es uno de los seudónimos que utilizó Hiraga Gen'nai 平賀 源内 (1728-1780) para sus obras populares de *gesaku* 戯作 (véase la nota 19). Gen'nai fue un estudioso versátil que abarcó desde obras humorísticas, medicina, arte e invención (*erekiteru*, generador de electricidad o termómetro, etc.).

<sup>97</sup> Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), artista de *ukiyo-e* y escritor de *gesaku*.

todos los escritores de cada época compitieron por producir grandes historias. Por un lado, tenemos a Ikku<sup>98</sup> y Samba<sup>99</sup> con sus relatos humorísticos y, por otro, a Tamenaga Shunsui<sup>100</sup> que se hizo famoso con sus historias amorosas. También el nombre de Tanehiko<sup>101</sup> queda en la memoria con *Inaka Genji*, al igual que Bakin<sup>102</sup> con *Hakkenden*<sup>103</sup>.

Después, las vicisitudes de la Restauración de Meiji supusieron un parón temporal al trabajo de los escritores populares (*gesaku*<sup>104</sup>) con el resultado de que la novela perdió su base. Recientemente, sin embargo, ha vuelto a renacer de manera notable y los tiempos parecen ahora más propicios para la publicación de obras de ficción. Se pueden ver por todas partes diferentes clases de historias y narraciones, cada una compitiendo con otra en su originalidad. La moda es tal que hasta en los periódicos y revistas se publican los resúmenes de las tramas de obras conocidas. Como consecuencia de esta tendencia circulan hoy por Japón multitud de novelas de todo tipo, tantas y tan diversas que es difícil describirlas. A mi modo de ver, la feliz era de Meiji es un periodo de una prosperidad sin precedentes para la novela, pese a ese parón inicial al que me referí antes.

Al final de la era Tokugawa, Bakin, Tanehiko y otros disfrutaron de una gran masa de lectores con sus obras de ficción. Viejos y jóvenes, hombres y mujeres, del campo y de la ciudad, leían con profusión dichas obras apreciándolas sin límites. Pero la popularidad a la que ha llegado la novela de hoy las supera con creces en proporción. La razón radica en que los lectores de la época Bunka Bunsei<sup>105</sup> estaban

<sup>98</sup> Jippensha Ikku 十返舎 一九 (1765 -1831). Escritor de *gesaku* y pintor.

<sup>99</sup> Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822). Escritor y artista de *ukiyo-e*.

<sup>100</sup> Tamenaga Shunsui 為永春水 (1790-1842). Escritor de *gesaku*, especialmente famoso por sus obras en el género *ninjōbon* 人情本.

<sup>101</sup> Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1843). Escritor de *gesaku*.

<sup>102</sup> Takizawa Bakin 滝沢馬琴 o Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848). Escritor representativo de del género *yomihon* 読み本 del *gesaku*.

<sup>103</sup> *Nansō Satomi Hakkenden* 南総里見八犬伝 (1814-1842) (normalmente referida como *Hakkenden*) es una novela épica de Bakin compuesta de 106 volúmenes.

<sup>104</sup> 戯作, escuela literaria muy popular de finales de la época Edo, que abarca diferentes subgéneros pero su característica principal es el tono humorístico de temas cotidianos.

<sup>105</sup> 文化文政時代 (1804-1830) tiene otro nombre de cultura Kasei (Kasei bunka 化政文化).

hasta cierto punto curtidos en lectura, por lo que compraban y leían solamente las obras más destacadas. Las que no tenían esa calidad rara vez atraían la atención de los editores, o se quedaban relegadas en forma de manuscrito sin entrar en circulación, ya que naturalmente terminaban superadas por obras más importantes, y si alguna vez entraban en imprenta, solían ser abandonadas hasta ser consumidas por la carcoma por lo que, en cuanto al volumen se refiere, por ser obras que tenían que pasar por este filtro, sin duda eran menor en número que en el presente. Hoy, todo esto ha cambiado. Cualquier novela o historia goza de la misma popularidad sin tener en cuenta su calidad, sin importar lo pobre que sea la narración o lo vulgar que sea el relato amoroso, tanto si se trata de una adaptación como de una traducción, una reimpresión o una nueva y original. Verdaderamente, estamos ante la edad de oro de toda clase de ficción.

Actualmente no faltan escritores del género *gesaku*, pero la mayoría de ellos escribe adaptando las obras de otros autores y ninguno se podría calificar de verdadero autor por derecho propio. Podemos decir que cada obra recientemente publicada ha sido una variación sobre las obras de Bakin y Tanehiko, o una imitación de Ikku o Shunsui. Estos escritores han tomado las palabras de Li Yu<sup>106</sup> al pie de la letra y consideran el didacticismo como el objetivo principal de la ficción, de tal manera que construyen un marco moral en el que intentan insertar la trama de la novela y así, aunque ellos mismos no son conscientes, lo que hacen es imitar a los autores del pasado, y la historia se mueve forzosamente dentro de un estrecho margen resultando en algo ya muy visto. He de decir que se trata de un estado de cosas lamentable.

No obstante, ¿podemos reprochar esta falta solo a los malos escritores? No, la culpa de los lectores sin criterio también pesa. La razón es que desde tiempos antiguos existió la costumbre de utilizar las novelas a modo de enseñanza moral, e intentar colocar los pre-

---

Se refiere a la cultura florecida en Edo a finales del periodo Edo en torno a la vida holgada de la clase burgués (*chōnin* 町人) que consumía con avidez las publicaciones populares de *gesaku*.

<sup>106</sup> 李笠, otro nombre de 李漁 (1611-1680). Dramaturgo, poeta, novelista cuyas obras de teatro fueron muy populares en el período Edo.

ceptos del bien y del mal en el centro de las tramas. Sin embargo, en muchos casos se tendía a describir crueles y violentos crímenes o escenas excesivamente obscenas, y muy poca gente reparaba en las publicaciones más serias e importantes. De esta guisa, con escritores sin escrúpulos junto a lectores que son como esclavos o perros de las modas del momento, se generan obras de crueldad o erotismo sin más. A pesar de esto, al no poder abandonar del todo aquel didacticismo, los autores intentan tergiversar la historia de acuerdo con tales enseñanzas, por lo que la naturaleza de los relatos sobre los sentimientos y la sociedad se convierten en algo monstruoso hasta el punto de que, a los ojos de los estudiosos y eruditos, estas obras no merecen siquiera ser leídas. Los referidos autores se entretienen únicamente con historias sabidas de otros tiempos, y no buscan el verdadero sentido de la creación literaria, limitándose a seguir insistentemente esas tendencias perniciosas del pasado. ¿¡No es esto el colmo de una broma de mal gusto o, mejor dicho, algo lamentable!?

Desde mi juventud me he entretenido con las narraciones. Más de diez años de mi vida los dediqué a la lectura, de tal manera que aprendí mucho sobre las obras de ficción del pasado y del presente. Así, tengo la certeza de que comprendí bastante bien el propósito central de la novela por lo que, dicho con toda modestia, creo que puedo ofrecer al mundo las teorías a las que he llegado. Espero con ello que los lectores, a la vez que los autores, se den cuenta de lo que se espera de ellos. De esta manera, quisiera plantear una reforma y una mejora de la novela japonesa, si llega finalmente a un nivel en el que puede superar las obras europeas y brillar junto a la música, la poesía y la pintura en el olimpo de las artes. ¡Ojalá que los intelectuales y estudiosos del mundo lean con atención mis opiniones y consideren positivamente mi ferviente propósito y explicación, sin detenerse en demasía en los puntos débiles, que seguro que los habrá! Esa sería una gran satisfacción para mí, pero también creo que para el mundo literario de mi país.

Escrito en el salón de la casa Haru-no-ya<sup>107</sup> en el comienzo del tercer mes del año 18 de era Meiji (1885)

por Shōyō, el haragán

---

<sup>107</sup> 春のや Haru no ya Oboro era uno de los pseudónimos que utilizó Shōyō. Otro nombre por el que se conoce hoy día más es 逍遥 Shōyō que significa paseante.



PARTE I  
CAPÍTULO I (KT)  
SOBRE LA NOVELA

Opiniones sobre qué naturaleza tiene el arte

A fin de definir la novela como arte, lo primero que hemos de hacer es saber qué entendemos por arte. Hay diversas opiniones hasta la fecha acerca de este concepto, pero muchas son erróneas o incompletas y rara vez encontramos una definición que acierte con los principios fundamentales. Sin embargo, recientemente, un intelectual americano<sup>108</sup> ha dado lecciones sobre ello en Tokio, y ha corregido malentendidos comunes. Lo que voy a hacer es comprobar la certeza de su teoría añadiéndole mis comentarios.

La civilización del mundo se ha conseguido por los esfuerzos de la humanidad. Hay dos tipos de méritos alcanzados: el funcional, que ofrece herramientas para las necesidades de la vida, y el no funcional, que da el placer y ennoblece el corazón humano. Este último mérito, el no funcional, es el que llamamos arte. Así, la finalidad principal del arte es adornar la vida, pero de ello no debe derivarse no cumple un cometido importante ya que ¿no es cierto que lo que da placer y enriquece el carácter suple una gran necesidad de la sociedad? Los dos méritos son igualmente esenciales. La diferencia es que los trabajos utilitarios son bellos por su practicidad, mientras que el arte tiene una aplicación práctica por su belleza. La belleza de un cortaplumas, por ejemplo, subyace en su utilidad, mientras que un cuadro o un libro son útiles porque su belleza nos inspira. Visto así, la belleza del objeto es la que lo convierte en arte.

---

<sup>108</sup> Se refiere a Ernest Fenollosa (1853-1908), que enseñó en la Universidad de Tokio (1881-2) donde estudiaba Shōyō.

Otro autor, que leyó esto, desarrolló con más detalle la teoría de Fenollosa<sup>109</sup>:

El arte es la fuente principal del desarrollo humano ya que sus objetivos son proporcionar placer y ennoblecer el carácter. Porque nos complace, crea un clima de amistad y camaradería entre los seres humanos; porque refina el carácter, elimina la envidia, la codicia y la crueldad. Al tener una expresión material, toma la forma de una elegancia exquisita en pintura, poesía, escultura, cerámica y objetos de laca; revelado a través de la voz y el ademán, se encuentra en la pasión y la serenidad de la poesía, de la música y de la danza. Cualquiera que entre en contacto con estas manifestaciones sentirá inevitablemente los conceptos y sentimientos de nobleza y pureza de las cosas. Ciertamente, ¡es esencial para la sociedad!

Como estos dos autores afirman, el arte es el catalizador del desarrollo de la humanidad. No obstante, pienso que sus argumentos no son del todo correctos en relación con los principios subyacentes al arte. Me propongo expresar mis reservas en lo que sigue.

Como el arte en sí no tiene un uso práctico, se puede esperar que su objetivo sea solamente conseguir una belleza transcendental e inspirar en el espectador un placer. Puede hacer que el espectador olvide la codicia, la crueldad y se dé a pensamientos nobles. Sin embargo, para mí esto es un efecto secundario, es decir, es un resultado más que el propio fin. Si los artistas tienen que trabajar con las ideas de contribuir al desarrollo de la humanidad, ese objetivo les dificultará la tarea creativa y no les permitiría producir obras maestras. ¡Y esto sería un grave error! Un artesano hace una navaja con la intención de que corte bien, su objetivo es práctico. Si un artista, de forma similar, decide crear una obra para contribuir al desarrollo humano, tendrá que atenerse siempre a este fin, sea pintando un cuadro o tallando imágenes de pájaros o animales, y no será una tarea nada fácil. Producir una obra de arte es muy difícil siempre, pero más difícil todavía si uno lo hace con esos objetivos en mente.

---

<sup>109</sup> Ōuchi Seiran 大内 青巒 (1845-1918), estudioso del budismo. La cita es de su prólogo a Dai Nihon Bijutsu Shinpō 大日本美術新報 N° 1 (1883).

El arte, a diferencia de los trabajos artesanos, no se debe crear con condicionamientos predeterminados. Producir en quien lo recibe, por medio de su sublime belleza, emociones tan profundas que su espíritu se eleve involuntariamente, este es el objetivo del arte y lo que lo convierte en tal. Engendrar nobleza mediante elegancia e integridad, por la excelencia de los conceptos, de forma que la naturaleza humana mejore en el proceso, es un hecho incidental, no su objetivo verdadero.

Abandonamos, por tanto, la palabra “objetivo” y entendemos que el arte es por su naturaleza algo que otorga deleite y que ennoblece el espíritu de los receptores, aunque no hay que exagerar el valor de estos efectos. Parece que discuto un punto trivial, pero he aquí mis dudas para que se tomen en consideración.

No conviene agrupar todas las formas de arte bajo un mismo título. Se pueden dividir, *grosso modo*, en dos categorías: la material y la inmaterial. El arte material se refiere al arte visual de todo tipo—pintura, escultura, taraceado, telas, el trabajo con metales, la arquitectura, el paisajismo—, y el inmaterial a las artes abstractas de la poesía, la música y el *jōruri*. El teatro y la danza combinan las cualidades de los dos grupos ya que utilizan el poema, el drama y la música. ¡No es raro que hayan sido siempre tan populares!

Las formas que toma el arte son muchas y variadas, como hemos apuntado en el anterior párrafo, pero su objetivo es siempre el mismo, complacer al espectador visual y emocionalmente. Su atractivo se dirige por su naturaleza, a la mente, aunque no siempre. Las artes visuales, por ejemplo, en las que la forma es fundamental, se dirigen al ojo. La música y las canciones, al oído. Las novelas, la poesía y el teatro a la mente. En la ejecución de las artes visuales, lo más importante es el color y la forma, mientras que en el caso de la música lo principal es la voz. Como la poesía y el drama se dirigen a la mente, no les interesan los colores, por ejemplo, sino las emociones humanas, las que no tienen ni voz ni forma. Los antiguos, al hablar de un poema como un cuadro de palabras, alababan la habilidad del poeta de abrir nuestros ojos a los detalles de las cosas que no se pueden ver

ni pintar fácilmente, ya que nada es más difícil de pintar en un lienzo que las pasiones humanas. Un retrato superficial de la alegría, la cólera, el amor, la maldad, la pena, el miedo o la codicia no presenta grandes problemas, pero ese retrato no mostrará las profundidades de estos sentimientos. Muchos de estos aspectos están también lejos de lo que un actor puede reflejar. Por ello, para transmitir esos sentimientos y pasiones tan complejos, hay en el teatro japonés un acompañamiento llamado *chobo*<sup>110</sup> que explica con su narración la escena. Solo por esta herramienta se puede decir que *jōruri* es el género más poderoso.

Los poemas *tanka* y *chōka*<sup>111</sup> en comparación con los poemas occidentales son muy simples, expresan solo una emoción transitoria a diferencia de la poesía elegíaca o sentimental occidental. La mayoría de la poesía china es igualmente simple. Obras como *Chang Hen Ke*<sup>112</sup> o *Pi Pa Xing* se parecen al poemario occidental, pero su dramatización no es igualable al del poemario occidental.

En los poemas del Occidente existen muchas formas diferentes: la épica, la narrativa, la didáctica, la irónica y la satírica, así como la lírica para el acompañamiento musical y la dramática para la representación teatral, en fin, son demasiadas para enumerarlas. En resumen, el poema occidental se parece más al género de novela que al verso japonés ya que procura retratar situaciones reales de la vida. Los *tanka* y *chōka* pertenecen a una época del pasado y no del presente. Sin faltar a nuestra tradición, pienso que la naturaleza humana cambia y se hace más compleja como resultado de la expansión del conocimiento traído por el desarrollo cultural. Treinta y una sílabas eran suficientes para nuestros antepasados, pero son

<sup>110</sup> Un acompañamiento a *gidayū* 義太夫, la música vocal de estilo narrativo en *bunraku* y *kabuki*.

<sup>111</sup> El texto original pone la lectura *nagauta* al vocablo, una clase de recitación con melodía que se acompaña con el *shamisen* que se puso de moda en el periodo Edo. No obstante, por el contexto entendemos que aquí se refiere al género *chōka* 長歌 (poema largo) frente al género *tanka* 短歌 (poema corto).

<sup>112</sup> 長恨歌 [Canción del dolor eterno] y 琵琶行 [La canción de la biwa] son poemas compuestos por Bai Yuji 白居易 (772–846), poeta chino de la dinastía Tang.

insuficientes para revelar nuestros sofisticados pensamientos hoy. Esta poesía les permitía solo expresar sus emociones sin ir más allá, por lo que no alcanzaban el mismo nivel de arte que los poemas occidentales.

Hace tiempo que los grandes poetas Toyama, Yatabe e Inoue publicaron *Shintaishishō*<sup>113</sup>, una colección de poemas con los que quisieron renovar la poesía japonesa. Quien tenga interés puede leerlos, junto con la nueva poesía publicada en *Tōyō Gakugei Zasshi*<sup>114</sup> y el largo poema “*Kōjō Shiragiku*” de Inoue Sonken<sup>115</sup>.

## Razones por las que la novela es arte

La novela puede ser escrita en verso blanco (sin rima)<sup>116</sup> y no estar restringida a una extensión determinada. Es un error grave pensar que la rima es la meta del poema. Si el poema consigue reflejar tanto la calma como las emociones y transmitir la belleza de su espíritu, ha cumplido con su función. Hace tiempo que Milton<sup>117</sup> rechazó la práctica de la rima y adoptó el verso blanco. La prosodia podía haber sido importante en el pasado, cuando el poema se cantaba, pero hoy día, cuando saboreamos la excelencia de los poemas en el silencio de la lectura, la rima no es tan necesaria. Por lo tanto, es posible y razonable a la vez clasificar la novela que transmite la riqueza de espíritu como arte, al igual que lo hace el poema.

Al fin y al cabo, la novela tiene su objetivo en describir la naturaleza humana y las condiciones sociales, revelando lo que está

<sup>113</sup> 新体詩抄 [*Poemas de nuevo estilo*] (1882). Los autores son Toyama Masakazu 外山正一 (1848-1900), 矢田部良吉 Yatabe Ryōkichi (1851-99) y 井上哲次郎 Inoue Tetsujirō (1855-1944). Fue el primer intento de revolucionar los poemas clásicos hacia una poesía moderna.

<sup>114</sup> 東洋学芸雑誌 Una revista científica que se publicó desde 1881 hasta 1930.

<sup>115</sup> 孝女白菊 [*Shiragiku, la niña filial*]. Una obra de poema en chino escrita por Inoue Tetsujirō (Sonken es su pseudónimo) que más tarde fue actualizada en estilo moderno por Ochiai Naobumi 落合直文 (1861-1903), poeta y filólogo japonés. Se trata de una historia de amor filial de una muchacha que busca su padre.

<sup>116</sup> *Blank verse* es un tipo de verso con métrica, pero sin rima que se utilizó primero en inglés en el siglo XVI.

<sup>117</sup> John Milton (1608-74), poeta inglés.

oculto y dando un retrato realista a los misterios de la vida. La novela perfecta, de esta manera, es capaz de comunicar sutilezas que ni el pintor ni el poeta, ni siquiera el dramaturgo, podrían transmitir correctamente. A diferencia de la poesía, no está restringida por la prosodia ni limitada en su longitud y, a diferencia de la pintura y el drama, está constituida para hablar directamente a la mente, para lo que el novelista dispone de unos límites muy amplios. Así pues, la novela ocupa un lugar excepcional en las artes, tal vez, incluso superando al teatro.

Ahora, voy a citar la parte más importante de la crítica literaria de la obra *Shūji oyobi Kabun*<sup>118</sup> de Kikuchi Dairoku:

Muchos tipos de escritura entran dentro de la esfera del poema. La prueba de ello es que muchas composiciones en prosa expresan sentimientos poéticos, es decir que el poema no es una simple cuestión de prosodia. Y también hay versos que, a pesar de su ritmo y rima, no merecen ser clasificados como poesía [...] Existe un único tema merecedor del nombre de poesía [...] Existe un único tema merecedor del nombre de poesía, uno que siempre ha estado presente en todos los tiempos, esto es, el fenómeno social, el progreso y el estado actual de los seres humanos, temas con un poder extraordinario para estimular el pensamiento. La lucha valiente del hombre contra las fuerzas naturales o sociales, sus desventuras insostenibles, sus triunfos, sus amores, sus logros, su brillo, su eterno deseo de dejar una huella duradera tras su paso, la inmensidad, la mutabilidad, la complejidad y lo maravilloso de la naturaleza y de la vida, los dioses sobrenaturales regidores del universo, la vastedad de los cielos, la tranquilidad de la tierra, el correr de los años, meses, horas, estaciones, la sociedad humana, las vidas, hechos y cambiantes fortunas de los reyes, generales y héroes, las batallas que han decidido el destino de las naciones, los esfuerzos de hombres fuertes para mejorar la civilización, los súbitos cambios en los asuntos humanos de toda índole, a todos estos temas me refiero. Incluyen cada una de las condiciones humanas, el egoísmo,

---

<sup>118</sup> 修辞及華文 1879. Traducción de "Rhetoric and Belles Lettres", sección de *Information for the People* por William (1800-83) y Robert (1802-71) Chambers. Fue un encargo del Ministerio de Educación, Mombushō a Kikuchi Dairoku 菊池大麓 (1855-1917) para su serie de enciclopedia Hyakka Zensho 百科全書.

la intimidación, la nobleza, la confianza, el encanto, la belleza, la pena, la viveza, la animación, el color... ¡todo! Tan solo exceptúo los asuntos mundanos esenciales para la vida diaria y que requieren gran parte de nuestra atención, pero que no pueden competir con los asuntos de la sociedad hasta el grado de interesarnos o inspirarnos y que, por tanto, no pueden ser llamados poesía. Tampoco aspectos como los preceptos científicos, los asuntos académicos, las tablas de logaritmos, los balances contables, las cantidades moleculares, por muy importante que sean, no puede ser considerados como tal.

Se ha dicho que un tema de altura merece un lenguaje con rimas bien ordenadas, ¿pero es esto verdad? El lenguaje de la prosa es, si lo comparamos con la vida, parecido al tiempo de paz en la sociedad. La prosa admite la descripción de un espacio placentero y sin prisa en el corazón. Si la prosa tiene el ritmo de los pasos de un paseo, el poema el del baile. Desde que la prosa empezó a formar parte de la literatura, se han escrito muchos libros, y ha llegado al nivel en que sus temas se adecúan a los del poema, y la belleza de la descripción que los embellece se acerca al mejor verso rítmico. Incluso el estilo de esas obras en prosa de la era Tokugawa muestran sentimientos poéticos, y difieren de la poesía solo en que descansan en la armonía de la lengua más que en un metro estricto, lo que les da fluidez y variedad.

Del poema épico, dice lo siguiente:

Cualquier poema épico, antiguo o moderno, oriental u occidental, básicamente cuenta una historia. Los relatos de aventuras, huidas *in extremis* del peligro, suspense que quita el aliento, amores desgraciados que terminan en final feliz, todos ellos transportan al lector absorto fuera de la realidad, a un mundo de fantasía. Estos materiales permiten una variedad en el género infinita. Las variantes de este tipo de literatura, el desarrollo de su estilo desde Homero a Virgilio<sup>119</sup> y la transición desde el romance medieval a la novela moderna realista requieren un debate detallado, pero son temas de peso que, junto con otros, deberían tratarse de forma exhaustiva en una historia de la literatura. Obras aclamadas como nuevos modelos de poema épico, sin embargo, están mostrando una tendencia a bajar el tono y caracterización para acercar-

---

<sup>119</sup> Publio Virgilio Marón, poeta romano (70-19 a.C.)

se a la fisonomía de la vida tal y como es, por lo que la fidelidad de sus descripciones sobre las actividades de los hombres y mujeres produce en el lector la sensación de que está íntima y naturalmente relacionado con ellos y con una situación real. Si el lector reconoce esa situación como una que él mismo ha vivido, reacciona con una agradable sorpresa y lleva a cabo sus propias comparaciones; si, al mismo tiempo, la escritura es realista y altamente agradable, entonces no importa de qué género de obra se trata, es de por sí digna de alto aprecio. Lo que hicieron Defoe –con sus personajes sociales–, y Scott y Bulwer-Lytton<sup>120</sup> –con los aspectos históricos– en sus obras es un ejemplo. Cuando un novelista intenta instruir, sin embargo, normalmente está lastrado por esa enseñanza moral, y a veces puede conseguir su propósito a través de un estilo épico. No obstante, la escritura de este tipo está necesariamente comprometida con los interminables caprichos del público y, por tanto, dependerá totalmente de las cambiantes tendencias y modas sin tener en cuenta su racionalidad.

---

<sup>120</sup> Daniel Defoe (1660-1731), Walter Scott (1771-1832) y Edward George Lytton Bulwer-Lytton (1803-1873).

## CAPÍTULO II (JP)

### EL DESARROLLO DE LA NOVELA

#### Del comienzo común de la novela y de la historia

Delimitaremos, en primer lugar, qué es la novela: la novela no es fantasía, imaginación o “romance”, (término usado por los ingleses). Estas obras son “un conjunto de hechos absurdos sin relación alguna con la verosimilitud”. La novela, sin embargo, refleja la naturaleza humana y su comportamiento, y sus fuentes son elementos reales. Esta es una definición enormemente escueta, que deja muchas preguntas sin responder. Sin embargo, intentaré, por el momento, responder a las cuestiones acerca de los principios que subyacen a la novela y centrarme en las diferentes fases de su desarrollo.

La ficción y las historias comenzaron a producirse y circular en tiempos lejanos de la antigüedad. Para comprender el por qué, debemos remontarnos a cómo era la sociedad en esos tiempos. Los días antiguos se caracterizaban por luchas entre familias y clanes. Esos clanes querían siempre ensalzar a su líder. Se trataba de edades bárbaras, con luchas intensas, y el objetivo de muchos era convertirse en cabezas de esas familias y de esos clanes. Los que tenían éxito, contaban de forma natural esas hazañas a sus nietos, y basaban sus narraciones en sus éxitos en las batallas. En el inicio, estas historias eran relatos basados en sus propias experiencias, pero luego pasaban de generación en generación y de boca en boca, y las limitaciones de la memoria, así como exageraciones añadidas, acababan alterando los hechos, y producían versiones exageradas que, al transmitirse oral-

mente durante mucho tiempo, se acabaron convirtiendo en la base de la mitología.

Aunque esta práctica era normal en esos tiempos, creo que hay tres factores concretos que influyeron en este proceso final: en primer lugar, cuando un jefe prosperaba y se hacía poderoso, su gente, con comprensible orgullo, exageraba hechos triviales para impresionar a otros clanes. Alteraban la realidad de forma deliberada, convirtiendo sus acciones en enormes hazañas. En segundo lugar, el gusto innato por lo fantástico del ser humano llevó a la gente a inventar historias y modificar datos históricos, a veces sin necesidad. En tercero, cuando los grupos se hacían más fuertes y emergía una sociedad civilizada, aparecía la necesidad de que sus líderes no tuvieran orígenes humildes, por lo que se inventaban historias increíbles para embellecer sus actos remotos. Además, la gente de aquel entonces era más respetuosa con sus antepasados, hablaban a sus propios antepasados como dioses, y se consideraban ellos mismos descendientes de esos dioses. Estos tres factores son la base real de las increíbles historias mitológicas que existen en muchos países.

Parece correcto afirmar que los mitos de la antigüedad fueron, a causa de estas alteraciones en el tiempo, los inicios de las historias fantásticas<sup>121</sup>, que fueron evolucionando con el tiempo. Pero, en su inicio, las historias sobre dioses eran asunto serio, alejado del entretenimiento. Su finalidad difería mucho de la de las historias fantásticas posteriores, aunque se parecieran. La posteridad, acostumbrada a sus versiones exageradas y poco veraces, no ponía en duda su autenticidad, sino que las estimaba. De esta manera, los mitos nunca se consideraban como ficción o novela, y se presentaban como historia oficial con fuentes de datos fiables sobre los orígenes de la nación.

Es un error hablar de los mitos como si fueran obras fantásticas de otros tiempos. Aunque parezca absurdo, no pertenecen intrínsecamente a la ficción ya que, sin ser puramente factuales, tampoco son

---

<sup>121</sup> Shyōyō usa la palabra “romance” aplicando el término *kiitan* 奇異譚 con la lectura de *romansu* ローマンス que traducimos por historias fantásticas, pero también podríamos traducir por cantares de gesta o romances incluso en esta ocasión. Es, sin embargo, un término ambiguo en español.

pura invención. Son hechos semihistóricos y semificticios, tratados con una mezcla de invención y alteración de los hechos para crear algo al estilo de una obra histórica. Parece claro que tanto la historia real como la historia fantástica se originaron en el mito. La novela y la historia tienen una fuente común, su actual diferencia es solo el resultado de su evolución.

A través de generaciones, la transmisión del material histórico se hizo mediante canciones, ya que, en la época oscura, antes de la llegada de la escritura, parecía la forma más simple y más adecuada de hacerlo con un mínimo de errores. Los rapsodas, para recordarlo mejor y para poder recitarlo más fácilmente de forma natural, elegían formas de dicción tan fluidas y fáciles como les fuera posible. Como sabían que el refinamiento estilístico y el circunloquio elegante solían atraer la atención, pusieron mucho esfuerzo en formas y estilos ingeniosos. Y como el vocabulario de los pasajes de canciones que expresan emociones suele ser vigoroso y elegante, modificaban los hechos con el objetivo de alcanzar ese efecto. De esta forma, las canciones se fueron haciendo cada vez más ostentosas y dependientes de los caprichos del pueblo, y en ese proceso la veracidad de sus fuentes se vio muy mermada, hasta llegar a no parecerse al original. De esta transformación de la mitología, que pasó de ser un molde histórico a una forma de entretenimiento, nació la novela. (*La Ilíada*, del gran poeta griego Homero, vino originalmente de la historia sagrada de Troya, aunque he escuchado que hay muchas discrepancias acerca de los acontecimientos que describe.)

De la popularidad de una clase de ficción llamada Romance antes de nacer la novela propiamente dicha

Los romances cantados estuvieron de moda durante muchos siglos, incluso tras la aparición de la historia oficial que surgió con el despertar del desarrollo cultural y el nacimiento de la alfabetización. En esa época, sin embargo, eran vistos como un entretenimiento más

que como una forma de transmitir importante información histórica, por lo que no se les exigía más que novedad. Los trovadores, deseosos de alcanzar una reputación, usaban a menudo su imaginación para convertir las ideas originales en relatos extravagantes. El romance auténtico viene de esta época, pero las primeras versiones, confinadas en un estilo poético rimado, recuerdan a su contraparte moderna solo en el nombre y no en la forma.

En cierto momento, los romances se fueron diversificando: algunos eran humorísticos, otros realistas; en época de guerra, relataban hechos militares; en tiempos más amables, hablaban de amor, de religión, de guerra... Muchos cantares normandos se centraban en hechos valerosos, mientras que las primeras crónicas sajonas a menudo tenían una inclinación hacia temas religiosos. Los romances japoneses eran diferentes: *Sumiyoshi monogatari*,<sup>122</sup> *Ise monogatari*<sup>123</sup>, y *Genji Monogatari* de la autora Murasaki Shikibu, trataban de asuntos amorosos, quizá como respuesta al espíritu predominante en su época de despreocupación frívola.

Tal era la admiración en aquellos tiempos por lo fantástico, que desde el momento que aparecía un relato contado con estas líneas maestras, la gente lo recibía suspendiendo la incredulidad. Incluso obvias contradicciones con los hechos eran aceptadas y ensalzadas por su singularidad. Esto llevó a que los autores buscaran activamente la novedad, pulieran su estilo e intentaran crear a toda costa argumentos extravagantes. Pero como escribían para satisfacer la pública demanda, ignoraban cosas como la finalidad real del arte. Los vuelos de la imaginación sin relación con la verdad pasaron de ser simplemente aceptables a un motivo de orgullo. No es extraño que a los lectores les encantaran.

Pero a medida que la civilización fue haciéndose más compleja, la gente se cansó de la fantasía, y la popularidad de los cantares de-

---

<sup>122</sup> 住吉物語, s. X, obra anónima. Relata una historia con similitudes con *La Cenicienta*, a menudo se considera como un *Otogi-zōshi* 御伽草子 o cuento de hadas no canónico.

<sup>123</sup> 伊勢物語, s. X, de autor desconocido.

clinó. Fueron sustituidos por la novela propiamente dicha. Contaré los pasos de este desarrollo a continuación.

El apogeo de los romances coincidió con el de los cuentos pedagógicos. Nos referimos a obras aparentemente absurdas y fantásticas pero que encierran una enseñanza, lo que los ingleses llaman fábulas como, por ejemplo, las de Esopo<sup>124</sup> o Zhuang Zi<sup>125</sup>. La fábula comenzó a existir cuando hombres sabios y buenos comenzaron a preocuparse por poner remedio al deplorable estado en el que se encontraba la humanidad a causa de la pérdida de valores morales. La sociedad se había hecho hedonista y ociosa, la gente apenas leía libros, y mucho menos tratados morales. No había materiales que se pudieran usar a ese efecto. La solución que finalmente encontraron fue construir historias ficticias con forma similar a los populares romances existentes, pero con intenciones morales y pedagógicas ocultas, tratando de enseñar mediante la sugerencia. El romance y la fábula, por ello, se asemejan en la forma, no en la sustancia. El primero tiene como objetivo entretener, mientras que la segunda intenta corregir. La fábula es el recurso de Buda, por decirlo de alguna manera. Su argumento es simple, en sí mismo endeble y casi insignificante. Sin embargo, cuando la leemos con atención podemos apreciar su profundidad, ya que percibimos en ella su carácter epigramático. *Saru Kani Kassen*<sup>126</sup>, *Momotarō*<sup>127</sup>, *Shitakiri Suzume*<sup>128</sup>, y *Kachikachi Yama*<sup>129</sup> son todas fábulas. Sus historias parecen triviales, pero en un nivel más profundo tienen un significado serio.

Era inevitable que, a medida que la sociedad progresara culturalmente y alcanzara cierto nivel de civilización, la fábula también cambiara y se desarrollara. Se produjo un alejamiento de las fantasías del pasado, y comenzó la búsqueda de extravagancia y sofisticación en todas las cosas. A medida que el conocimiento humano se extendía, la fábula, demasiado débil e insignificante, dejó

<sup>124</sup> Autor de fábulas de Grecia (620?-560? a.C).

<sup>125</sup> 莊子, filósofo de la antigua China de alrededor del siglo IV a.C.

<sup>126</sup> 猿蟹合戦 (*Batalla entre monos y cangrejos*).

<sup>127</sup> 桃太郎 (*Momotarō [El niño melocotón]*).

<sup>128</sup> 舌切り雀 (*El gorrión con la lengua cortada*).

<sup>129</sup> かちかち山 (*La montaña Kachi-Kachi*).

de ser recibida con gusto. Algunas obras maestras, como *Zhuang Zi*, siguieron en boga entre personas cultas, pero para el público general, el didactismo, que era su finalidad, perdió su atractivo. Los académicos y profesores, que ya tenían un conocimiento de la filosofía moral de los sabios de antaño, dejaron de tener necesidad de ese tipo de formación a través de las fábulas. Prefirieron otros trabajos que mostraban mayor inteligencia en la estructura y en el estilo. Las fábulas pasaron a considerarse obras menores, y fueron relegadas al estatus de obras para niños o mujeres, o al de meros entretenimientos, y se perdió su mensaje pedagógico, ya que los niños se fijaban solo en la historia y permanecían ajenos al mensaje oculto. Obras como *Saru kani kassen* o *Shita kiri suzume*, por ejemplo, contenían ese tipo de mensaje, pero las madres y abuelas se las relataban a los niños sin darse cuenta de ello. Los consideraban simples cuentos de hadas o historias infantiles. Así, una vez que la fábula perdió vigor de forma natural, se vio sustituida por la alegoría.

La alegoría es una historia ficticia con dos niveles: uno, el de la historia aparente, y otro menos claro y más sutil. Un ejemplo típico es la famosa *Xi You Ji*<sup>130</sup>. En la superficie, no difiere de otros romances, pero una lectura cuidadosa revela detalles ocultos. El lector descubre un argumento secundario, profundo y maravilloso, en el que brillan los principios budistas. Otras obras con significados ocultos, a veces instructivos a veces críticos, son *Pilgrim's Progress* de Bunyan<sup>131</sup> y *Faerie Queene* de Spenser<sup>132</sup>. *Faerie Queene* tiene tres niveles: en el primero, parece un romance al uso; en el segundo, no explícito, trata de los misterios del cristianismo; y aquí y allí se distinguen también dardos de sátira y de crítica dirigidos a las costumbres sociales. Es sin duda una obra maestra de la alegoría.

---

<sup>130</sup> 西遊記 (*Viaje al Oeste*) (s. XVI). Es una de las obras más conocidas de la literatura china. Cuenta las aventuras del monje budista Xuanzang del siglo VII que viajó a la India a fin de conseguir los textos sagrados para transmitir el budismo a China.

<sup>131</sup> John Bunyan (1628-1688), poeta y predicador inglés, autor de la novela alegórica *Pilgrim's Progress*.

<sup>132</sup> Edmund Spenser (1552-1599), poeta británico autor de *The Faerie Queene*, poema épico.

Hay muchas otras alegorías, por lo que he escogido solo las que mejor ilustran lo que quiero decir. En los tres ejemplos mencionados, el lector podrá descubrir por sí mismo cómo se puede esconder un mensaje moral en un argumento circunstancial. La alegoría, sin duda, se desarrolló a partir de la fábula. Son aparentemente diferentes, una muy directa y la otra muy compleja, pero al compartir el mismo objetivo es conveniente considerarlas como pertenecientes al mismo género.

En cierto momento, a medida que el conocimiento humano se desarrollaba y aumentaba, las modas en vestido y decoración fueron cambiando, y los gustos literarios oscilaron de lo poco sofisticado a lo complejo y fantasioso. En consecuencia, el público rechazó tanto la fábula como el romance, por insípidos y superficiales. Los autores de romances iniciaron una lucha frenética en pos de nuevas ideas. Desarrollaron más los argumentos, los hicieron más complejos, y aplicaron más energía a dar al pueblo lo que le gustaba. Mientras tanto, la popularidad de la fábula siguió decayendo, hasta que no fue más que un divertimento para mujeres y niños. Y con el olvido de su finalidad, perdió terreno hasta desaparecer discretamente. Pero, como la eficacia de la exhortación disfrazada no había pasado desapercibida del todo, y como había razones para no abandonar este terreno totalmente, algunos escritores con talento empezaron a integrarlo en el romance, abriendo de esa forma el camino para la novela didáctica. Curas y religiosos con talento literario y rectos académicos vieron no solo que los romances de esta clase eran muy populares, sino que también ejercían una poderosa influencia en los lectores. Discretamente, se dieron cuenta de que aconsejar a la gente y poner fin a la torpeza moral en general, podría resultar más fácil si aprovechaban esta popularidad, ampliaban la fábula, urdían argumentos más complejos con un sentido moral oculto, y se erigían así en competencia del romance.

Tanto la alegoría como la novela didáctica tienen su origen en la fábula, pero las dos son intrínsecamente diferentes. El principal objetivo de la alegoría es la instrucción moral, por lo que el

argumento en ella es un medio para obtener un fin. Para la novela didáctica, por el contrario, el argumento es el elemento principal, y la instrucción moral una forma de embellecimiento. Por esto, las inconsistencias y los elementos absurdos del argumento de una alegoría pasarán más desapercibidos si subyace un mensaje inteligente; sin embargo, un mensaje moral claro es incapaz de salvar una novela didáctica que tenga un mal argumento. Es extraño que los escritores didácticos orientales, ajenos a estos refinamientos, consideren que el fin de la novela es simplemente impartir una lección moral, y en consecuencia presten poca atención a la naturaleza humana, cuando debería ser la descripción de esta su objetivo principal. Actúan como un comerciante tonto que emula a un vendedor callejero. Este alquila, junto al establecimiento del anterior, un espacio para vender principios de instrucción moral. Entonces el comerciante, cuyos variados productos de venta son de naturaleza humana en general, abre otro puesto también de instrucción moral al que dedica todos sus esfuerzos. Pero por esa dedicación casi exclusiva a la instrucción moral, olvida sus otros productos y acaba cerrando la tienda.

## De la diferencia entre la novela y el teatro

El drama comenzó como una forma de representar las leyendas, pero con el avance del conocimiento se convirtió también en una forma de criticar la sociedad, e incluyó un sermón bajo el manto de la historia, al igual que la alegoría. Las *Bakabayashi*<sup>133</sup> eran representaciones de acontecimientos antiguos descritos en obras como el *Kojiki*<sup>134</sup>. Se consideraban tradiciones antiguas, sin significado escondido. Eran similares a los *miracle plays* ingleses,<sup>135</sup> que relataban hechos irreales de milagros y

---

<sup>133</sup> 馬鹿囃子. Se dice de una música de acompañamiento para el desfile o procesión en las fiestas de Edo. Al son de los tambores, flauta y campanas baila una pareja de cómicos con máscaras que representan a un hombre *hyottoko* y una mujer *okame*.

<sup>134</sup> 古事記. Colección de mitos y hechos antiguos del Japón antiguo que se completó en 712.

<sup>135</sup> Los *Miracle play* o también *Saint's Play* eran una de las tres formas de drama europeo medieval. En la tradición española reciben el nombre de *autos*. Las otras dos formas eran los *Mystery Play* y los *Morality Play*. Solían representarse en iglesias o en sus alledaños.

hazañas llevados a cabo por santos y figuras religiosas. Más tarde, los dramas morales pasaron a ser dramatizaciones de la alegoría.

Se puede decir mucho más sobre el desarrollo del drama, pero como no es relevante para nuestra discusión, no lo incluiré aquí. Tan solo diré que, en sus inicios, el drama era muy similar al romance, en el sentido de que su principal objetivo era la novedad. Con el desarrollo de la sociedad y la civilización, fue abandonando la fantasía y lo absurdo para tender a temas de la vida cotidiana y a los fines didácticos. Pero ello, está claro que el contenido central del drama es la naturaleza humana y su comportamiento. La instrucción moral no es su fin principal.

Era inevitable que, de forma natural, el romance se alejara también de argumentos absurdos e irreales y tendiera a una descripción realista de la sociedad. En una época semicivilizada, en la que la naturaleza del ser humano tendía a las bajas pasiones y el gusto estaba restringido y limitado, a los autores les faltaba el valor y el orgullo para tener convicciones propias. Sus trabajos seguían los dictados de las convenciones, por lo que estaban muy lejos de comprender la verdadera esencia de la novela. No querían retratar la naturaleza humana y las condiciones sociales, ni reprender la sociedad, sino tan solo conseguir fama mediante la adaptación sumisa a las modas del momento. La gente y las situaciones descritas en sus trabajos no eran siquiera el objeto principal de sus relatos, sino una forma de satisfacer la demanda general. La moral oculta era una excusa, tan solo un expediente que cumplir para evitar que personas inteligentes consideraran esas historias como carentes de valor. Y como la enseñanza moral no era la finalidad auténtica de sus obras, eran de poca utilidad en comparación con verdaderas alegorías. Las novelas populares en Japón, desde el comienzo de este siglo, pertenecen en general a este tipo de obra didáctica, pero no son auténticas novelas. A causa de ello, las personas inteligentes las critican como productos vulgares, destructivos y despreciables, lo que se vuelve contra el novelista.

¿Cuándo aparecerá la novela real en nuestras letras? ¿Qué hará que se separe del mero romance? Se dice que la novela surge cuando

el drama se encuentra en su decadencia. En las épocas oscuras, el público gustaba de la novedad superficial. Su punto de vista era limitado, y estaba presto a interesarse por cualquier cosa que llamara su atención. Además, la naturaleza humana era diferente entonces. Nuestros antepasados, enfadados o contentos, tristes o alegres, no tenían limitaciones a la hora de expresar lo que pensaban, todas sus emociones estaban claras incluso en sus expresiones y su porte. Por otro lado, eran poco reflexivos, y también incapaces de controlar sus deseos carnales inmediatos. Hasta sus más recónditos pensamientos se mostraban claramente en sus caras o en sus actos, con el resultado de que tendían a la excentricidad en todas sus facetas: risibles, reprehensibles, tristes, detestables... Había personajes impúdicos, vulgares, como Zenroku y Jōhachi<sup>136</sup>, y estúpidos superlativos como Arinari (el payaso Ariwaraya Narihei en *Himekyō Futaba Ezōshi*<sup>137</sup>). Esa transparencia emocional facilitaba la descripción de la naturaleza humana en los relatos de esta época, además de resultar divertidos. Pero había facetas de la vida humana que quedaban fuera de la descripción de sus autores, en ocasiones carentes del talento suficiente para incluirlas.

En tiempos así, el drama suele ser el mejor vehículo para reflejar costumbres y emociones. No solo sus argumentos son más simples que los del relato, y su efecto artístico mayor, sino que la puesta en escena, la actuación y el diálogo de los actores proporcionan también vigor a la representación de situaciones y emociones humanas. Cuando un actor hábil representa la obra de un autor importante, cada movimiento, cada sonrisa, cada gesto es real, y bajo su embrujo la audiencia se identifica con la obra, y ríen o lloran como lunáticos. (Todo el mundo sabe cómo emocionan a la gente común las

<sup>136</sup> Zenroku 善六 es el nombre de un personaje dentro de la obra *Osome Hisamatsu Ukina no yomiuri* 於染久松文浮名読販 del dramaturgo de *kabuki* Tsuruya Nanboku 鶴屋南北 (1755-1829) y Jōhachi 丈八 es el nombre de otro personaje en la obra de *jōruri*, *Koi musume mukashihachijō* 恋娘昔八丈. Son típicos personajes que obstaculizan el amor de una pareja por su egoísmo.

<sup>137</sup> Arinari 有業 es Ariwaraya Narihei 有原屋業平. Se trata de una parodia del famoso protagonista de *Ise monogatari* 伊勢物語 Ariwara no Narihira 有原業平, que aparece en la obra de *kabuki* *Himekyō Futaba Ezōshi* 姫競双葉絵双紙.

obras maestras de Tsuruya Nanboku<sup>138</sup> y las actuaciones de Kōshirō y Hanshirō<sup>139</sup>). El romance del mismo periodo, en comparación, es desordenado, absurdo, y fantasioso. Es superficial, no refleja la naturaleza humana y carece de vida, como las cenizas de un fuego. Por ello, el teatro prosperó en todo el mundo y el romance perdió vida.

Pero incluso así, nada dura eternamente. La civilización continúa su desarrollo, las modas cambian de forma inevitable, y todo sigue su camino. A medida que el intelecto humano fue desarrollándose, con los cambios culturales, la gente comenzó a desarrollar un gusto por lo bello y lo atractivo y todos los aspectos de nuestra vida cambiaron. En su mayor parte, se modificó el aspecto externo, a pesar de que la naturaleza humana siguió inmutable. Pero el comportamiento de la gente era ya diferente en gran medida al del pasado. Las extravagantes costumbres de otros tiempos fueron poco a poco desapareciendo, y el desarrollo intelectual llevó a los seres humanos a reprimir sus pasiones y mantener un comportamiento contenido, sin dejar que los sentimientos afloraran. Por ejemplo, cuando se sentía gran ira, se fingía calma y se hablaba como si no pasara nada; o en una situación de gran tristeza no se derramaban lágrimas. Gradualmente, la forma en la que las personas y las situaciones sociales se representaban en la escena se hizo incompatible con las tendencias hacia unos comportamientos sociales más comedidos, y de esta forma el teatro dejó de reflejar la verdad. En vez de preservar la autenticidad, que es la propiedad fundamental del teatro, fue un paso más allá y empezó a copiar la realidad y algo más.

A continuación, ilustraré lo que afirmo. Si el tema central de una representación es el amor o la lucha, la verosimilitud estricta es tan poco atractiva como su completa ausencia. Los miembros de una sociedad civilizada, encuentran la historia de Hinadori y Kuga<sup>140</sup> o de

---

<sup>138</sup> 鶴屋南北, posiblemente la cuarta generación del renombrado linaje de dramaturgos de *kabuki*.

<sup>139</sup> Matsumoto Kōshirō IV 松本幸四郎 y Iwai Hanshirō V 岩井半四郎. Famosos linajes de actores de *kabuki*.

<sup>140</sup> 雛鳥 y 久我 son protagonistas de obra de *jōruri*, *Imoseyama On'na teikin* 妹背山女庭訓 (1771). La pareja muere por el amor.

Oshichi y Kichisa<sup>141</sup> carente de interés, porque su propia costumbre de mantener las apariencias los refrena a la hora de expresar sus emociones a un amante, independientemente de cuanto lo adoren. Lo mismo pasa con las luchas. En los días del gobierno militar, con la continua amenaza de la guerra civil, incluso los ciudadanos civiles tenían conocimiento de las artes militares, o practicaban *jūjutsu*.<sup>142</sup> En caso de una inesperada disputa, se retaban y luchaban con sus oponentes con cualquier medio a su alcance que las normas permitiera. Y, puesto que una lucha real seguro que era interesante de ver, también una versión teatralizada resultaba interesante. Hoy, sin embargo, la gente usa como mucho los puños, sin seguir ningún tipo de reglas. Sus peleas son aburridas de ver. Una representación realista de estas luchas no solo no tendría sentido, sino que resultaría extremadamente complicada de reproducir. Intentar representar las peleas o los amores tal y como suceden en la vida real haría que nadie quisiera gastar su dinero para verlo. Solo cuando algo va más allá de la realidad, y parece interesante o divertido, la actuación de los actores puede valer la pena y atraer al público. De esta forma, mientras que la gente impulsiva de los viejos tiempos encontraba en una obra de teatro todo interesante, ya que era posible representar situaciones tal y como eran, la gente moderna encuentra esas mismas obras absurdas, y como resultado hay un grupo de gente que hoy critica la artificialidad del teatro. Pero ceñirse de forma rígida a la realidad en la actuación no es solo una práctica dudosa y negativa en cuanto a la justificación del teatro natural, sino que también es muy difícil de conseguir. De esta forma, incluso aunque la civilización esté en pleno florecimiento ahora, ocho o nueve obras de cada diez tratan inevitablemente de hechos del pasado. Incluso las obras que tratan de la vida actual se representan con aspectos ya pasados

---

<sup>141</sup> お七 (Yaoya O-Shichi 八百屋お七) y 吉三 son protagonistas de una historia relatada en la obra de Ihara Saikaku 井原西鶴, *Kōshoku gonin on'na* 好色五人女 (Cinco mujeres apasionadas). Se dice que está basado en un hecho real de una pirómana que por la locura de amor prende fuego a su casa.

<sup>142</sup> 柔術 una de las artes marciales japonesas perteneciente al estilo clásico Koryū Budō 古流武道.

de moda. Por ejemplo, una joven soltera conoce a un apuesto joven y se enamora de él a primera vista. Extasiada, deja caer el abanico que sostiene y lo mira a los ojos. Esto ocurría en los tiempos en los que la gente era sincera con sus sentimientos, pero hoy no pasaría. Sin embargo, sigue siendo un recurso muy usado por los autores de *kyōgen*<sup>143</sup> y *kusazōshi*<sup>144</sup>, que lo emplean repetidamente para significar el amor. El hecho en sí mismo prueba lo difícil que es reproducir escenas cotidianas actuales en el escenario.

Como resultado de este estado de cosas, el teatro no merece ser ya considerado como un espejo de nuestros tiempos. Las audiencias muestran cada vez más objeciones. Unos dicen que las pelucas no son realistas, otros que las máscaras sobran, algunos más extremos rechazan el maquillaje.

(Un comentario a propósito de la audiencia: tal y como cierto *rakugo-ka*<sup>145</sup> señaló una vez en Tokio, el gusto de los aficionados al teatro ha cambiado notablemente con el tiempo. Las representaciones ajustadas a la realidad, sin importar de qué tratan, son aplaudidas con entusiasmo. La gente celebró los discretos colores de los trajes de Ichikawa Danjūrō<sup>146</sup> por considerarlos elegantes. Se suprimen los diálogos en escena a pesar de que se podrían hacer en lengua cotidiana, y se recibe con exclamaciones de admiración la expresión silenciosa que insinúa el sentimiento. Dentro de unos años, seguramente, Danjūrō y sus coetáneos ¡representarán a héroes confinados en sus camas por enfermedad, y esperarán el momento de salir a escena dormitando durante bastantes actos en sus camerinos! ¿Quién puede saber, pregunta el humorista, si la opinión pública no mudará su gusto hacia el pelo corto o las caras sin maquillaje? Ese mismo

---

<sup>143</sup> Aquí se refiere al teatro japonés en general.

<sup>144</sup> Término general para indicar los libros ilustrados de relatos escritos en *kana* que se puso muy de moda desde la mitad hasta el final del periodo Edo. No obstante, aquí se refiere a las historias que seguían publicando en el mismo formato hasta el inicio de Meiji.

<sup>145</sup> 落語家 es un actor que cuenta historias de humor en un teatro. Se trata de una especie de monólogo humorístico tradicional japonés.

<sup>146</sup> 市川團十郎. Nombre artístico hereditario de un actor de *kabuki*. Aquí se refiere a Danjūrō IX (1838-1903) que realizó la renovación del estilo dramático dentro de las tradiciones del género.

humorista hace bromas sobre lo extraño que resulta todo esto, y sus palabras respaldan mis opiniones.)

Otro inconveniente del teatro es que hay algunos aspectos de la naturaleza humana que son imposibles de dramatizar, así como otros que nadie querría ver representadas. Los autores de teatro, en consecuencia, nunca las han incluido en sus obras. Si estos aspectos fueran analizados y escritos, sin embargo, atraerían a los lectores. El público se ha cansado de ver personajes superficiales y exagerados. ¿Cómo pueden las naturalezas más sutiles disfrutar si no hay detalles sutiles? El teatro está ahora en desventaja en este aspecto.

El teatro es simplemente imitación. Las características normales son más difíciles de representar en una escena que las excepcionales. Una voz común, por ejemplo, no es tan fácil de imitar como la voz de un actor que tenga rasgos particulares. Antaño, como comentaba, la superficialidad de la naturaleza humana hacía que todos los sentimientos se reflejaran en las caras, así que siempre había cosas llamativas que ver, lo que era muy conveniente para la escena. Pero el desarrollo cultural actual ha puesto freno a la exageración y la excentricidad, y muchos aspectos internos no se resuelven solo con *omoi-ire*<sup>147</sup>. Quizá esta sea otra razón por la que el teatro ha ido perdiendo terreno con respecto a la novela.

El alcance de la novela es más amplio que el del teatro. Permite un completo y satisfactorio retrato de la sociedad contemporánea. Mientras que, en el teatro, el retrato de la personalidad de un personaje está limitado por su atracción visual y auditiva, en la novela, al comunicar directamente con la mente del lector y estimular su imaginación, el alcance es mucho mayor. En la escena, la naturaleza, los paisajes, las casas y sus objetos se representan mediante dibujos u objetos instrumentales. Para representar lluvia, viento o tormentas se usan medios mecánicos. En la novela, todos estos elementos se describen con una bella prosa que cautiva los ojos del espíritu del

---

<sup>147</sup> 思い入れ es una técnica dramática de expresar con muecas y gestos lo que siente el personaje en escena.

lector. El grado de interés que se despierta en él depende de la fuerza de su propia imaginación. Para algunos, la mejor parte estará fuera del propio texto; para otros, en él.

Los trabajos del novelista inglés Sir Walter Scott están llenos de descripciones elaboradas. Para describir en *Rob Roy*<sup>148</sup> la cueva que servía de refugio al valiente rebelde, se tomó la molestia de salir de su casa e ir hasta una cueva en la que se decía que había vivido el hombre. Allí, estudió la zona y tomó notas de las diversas plantas y flores. Luego, ya en su casa, escribió una minuciosa descripción del lugar en su novela. Estas descripciones tan detalladas no solo son fascinantes, sino que constituyen unos de los aspectos más importantes de la novela. Y ningún objeto de atrezo puede igualarlas.

Esta es la tercera limitación del teatro que lo sitúa por detrás de la novela.

Hay un cuarto inconveniente importante para el teatro que es la complejidad de los argumentos. Como el atractivo inicial del teatro es visual, tiene que haber alguna conexión lógica entre los elementos iniciales y los finales. Es especialmente importante que el final catastrófico de una tragedia tenga relación con causas que aparecen en el inicio. La naturaleza de este final es quizá difícil de entender sin comprender bien la naturaleza del drama trágico. Hay, por supuesto, muchos relatos trágicos japoneses, aunque a menudo tienen la sustancia de la tragedia sin ser considerados como tales. Pondremos dos o tres ejemplos para explicarlo mejor. *Sanada no Harinukizutsu*<sup>149</sup>, recientemente representado por Danjûrô en Shintomiza,<sup>150</sup> es una tragedia, al igual que *Sanmon Gosan no Kiri*<sup>151</sup>, y *Banzuiin Chôbei*.<sup>152</sup>

<sup>148</sup> *Rob Roy* (1817), novela histórica de Walter Scott, basada en la vida del proscrito escocés Robert Roy MacGregor (1671-1734).

<sup>149</sup> 真田の張抜筒. Obra de *kabuki* escrita por el dramaturgo Kawatake Mokuami 川竹黙阿弥 Segundo.

<sup>150</sup> 新富座. Uno de los tres teatros de *kabuki* en Edo que en la etapa de Meiji representó las tendencias novedosas de este teatro. Se quemó en el gran terremoto de Kantô del 1923.

<sup>151</sup> 楼門五三桐. Obra de *kabuki* que representa al legendario gran ladrón Ishikawa Goemon 石川五右衛門 que existió durante el periodo Sengoku y tras ser atrapado fue ejecutado cocido vivo en una gigantesca caldera.

<sup>152</sup> 幡随院 長兵衛 (1622-1657). Fue un rufián de Edo que organizó grupos para controlar el

Las tres obras giran alrededor de un argumento desgarrador en el que el protagonista, el héroe, muere en el último acto. La muerte del héroe puede tener diferentes formas: puede suicidarse, ser asesinado, puede tratarse de ladrones que mueren ejecutados, o de suicidios dobles por amor. La muerte del héroe se denomina catástrofe. Si su muerte fuera accidental, sin relación con los acontecimientos anteriores, la audiencia lo encontraría arbitrario y poco interesante. Sentirían que se les ha ocultado algo. En una novela, por otro lado, la incomprendibilidad de una muerte accidental puede funcionar para intensificar el sentido de clímax. Es cierto que en la vida comprendemos que muchas vicisitudes tienen una causa, pero que otras son el resultado del azar. (Hablaré más sobre esto cuando hable sobre el argumento). Schiller<sup>153</sup> tenía razón cuando manifestó, en una discusión sobre el argumento en el drama, que el desenlace de una obra debe ser una consecuencia y no un accidente.

A pesar de la superioridad de la novela sobre el teatro en los aspectos que he puesto de manifiesto, aquella es incapaz de encender el ánimo de la gente como el teatro hace, ya que la imaginación no tiene el mismo grado de impacto que la observación directa. Pero desechar la novela por esta razón es como menospreciar una bella gema y considerarla una vulgar piedra porque tiene un pequeño defecto. ¡Como si el defecto fuera lo único importante!

Por esta evolución que he descrito, es inevitable que la novela se convierta en un género popular. Sin embargo, los procesos de selección natural constituyen un desafío. Macaulay<sup>154</sup> dijo una vez que el arte estaba predestinado a decaer a medida que la civilización progresara. Su argumento estaba bien construido, pero sirve para el arte antiguo anterior a la novela, no para esta, que se ha desarrollado como arte en este siglo XIX. En su obra *On Milton*, discute con detalle las razones del retroceso de la poesía. ¡Pero esas mismas razones

---

comercio de sus barrios. Se le considera el fundador de la clase *yakuza* de hoy. Existen varias obras de *kabuki* que representa al personaje.

<sup>153</sup> Johann Schiller (1759-1805), poeta y dramaturgo alemán.

<sup>154</sup> Thomas Babington Macaulay (1800-1859) político y escritor inglés.

son las que empujan el florecimiento de la novela! El relato tiene su origen en la poesía, como ya he dicho. Los dos se parecen, lo que significa que declinarán por las mismas razones. Si la novela por la que abogo tiene cualidades para sustituir al romance, también debería ser capaz de sustituir a la poesía entre las artes.

Quizá Macaulay tenía razón cuando afirmó que las artes del pasado desaparecerán poco a poco. Es poco probable que las glorias de la moderna civilización inglesa produzcan otro Milton, o que la elegancia de Italia nos dé otro Virgilio. Solo el arte de la novela tiene un brillante futuro. Para un autor perseverante, es posible alcanzar el rango de los grandes autores actuales como Scott, Lytton, Dumas<sup>155</sup> o Eliot<sup>156</sup>. ¡Compatriotas, no perdáis el tiempo adorando a Bakin, Shunsui o Tanehiko, no intentéis seguir sus pasos! ¡Tomad la determinación de evitar los estereotipos! ¡Reformad la novela japonesa y escribid obras dignas de ser consideradas verdadero arte!

---

<sup>155</sup> Dumas Davy de la Pailleterie (1802-1870), conocido como Alexandre Dumas, novelista y dramaturgo francés.

<sup>156</sup> Pseudónimo de Mary Anne Evans (1819-1880). Escritora inglesa, una de las principales plumas de la era Victoriana.



## CAPÍTULO III (KT)

### OBJETIVO PRINCIPAL DE LA NOVELA

Del tema de que el objetivo principal de la novela reside en el sentimiento

El corazón de la novela lo constituyen los sentimientos y le siguen las costumbres y las corrientes sociales. Si me preguntan qué son los sentimientos humanos, diría que se trata del deseo humano, lo que llamamos los ciento ocho deseos en el budismo<sup>157</sup>. Como se sabe, el ser humano es un animal movido por los deseos y, hasta el día de hoy, por muy sabio y virtuoso que sea, nadie se escapa de estas querencias. Tanto listos como necios sienten estas pasiones sin falta, por lo que el ser bueno o el ser malo solo depende de su perseverancia para no ser vencido por ellas con la ayuda de la fuerza del sentido común o de la sabiduría, de modo que sea posible espantar al demonio de los deseos. Sin embargo, las personas que consiguen contener estas querencias sentimentales gracias a su fuerza mental o a su alto nivel de orgullo personal, al no detectarse su vil sentimiento en su comportamiento, parece como si hubieran podido escapar de estos deseos. Pero ellos también poseen sentimientos, así es que no podemos decir que no tengan deseos como los demás. El no mostrar el alboroto por el sufrimiento o el nunca caer en la indecencia por causa de los placeres y, no solo saber com-

---

<sup>157</sup> 百八煩惱, expresión budista que identifica todo tipo de apego y deseo humano como algo que distrae la claridad de la mente y puede conducirlo a mala acción. En sánscrito *Klesa* es la palabra que lo representa y en la tradición japonesa cuentan ciento ocho *klesas* en total. Es la razón por la que tocan ciento ocho campanadas en los templos budistas para la purificación al recibir el nuevo año. Así, el número 108 es de conocimiento general entre los japoneses, como es el caso de los diez mandamientos entre los cristianos.

portarse bien, sino no enfadarse cuando se siente ira ni ser rencoroso cuando le toca a uno sufrir, no es producto de la poca capacidad de los sentimientos, sino que se debe a la fuerza de su educación. De esta manera, aunque en apariencia se vea un comportamiento correcto y bueno, no se puede descartar la realidad de si no ha tenido los brotes de muchos malos sentimientos antes de llegar a actuar de esa manera. Tras las luchas dentro de su corazón entre esos sentimientos detestables y la fuerza de la razón, cuando la lógica vence al sentimiento es el momento en que uno llega a obrar bien al final. Como el agua discurre hacia abajo, no hay muchos que lo consigan. Los llaman sabios y santos porque ellos, a pesar de las dudas en el corazón, saben contenerlas por la fuerza de la razón. Si desde el principio no hubiera duda, todo el mundo obraría bien y los que se llaman sabios o santos serían bastante abundantes. Sin embargo, el animal denominado ser humano debe tener y tiene dos facetas: el comportamiento que se exterioriza y el pensamiento que se oculta en el interior. De esta manera, los fenómenos en el exterior y en el interior son muy variados. Como la cara de cada persona es diferente, hay historias y biografías que copian más o menos las acciones que se pueden observar desde fuera, pero lo que piensa uno interiormente requiere muchas más líneas de explicación y no hay tantos escritos que hayan conseguido describirlo con acierto hasta ahora. Para mí la misión de la novela verdadera consiste en llegar al fondo de los sentimientos no solo de sabios y santos sino también de jóvenes, viejos, hombres y mujeres y descubrir con todos los detalles el bien y el mal dentro de sus corazones para mostrar claramente ese sentir. Aunque se puede copiar, y por supuesto describir, el sentimiento si se trata solo de la superficie aún no se podría calificarlo de verdadera novela. La novela nacerá cuando la pluma penetre hasta el meollo. Los más célebres escritores de China y de Japón eran conscientes de todo esto y procuraron no quedarse en la técnica superficial de la narración sino llegar a la profundidad, pero dieron por satisfecho su propósito describiendo solo la superficie de los sentimientos. ¿No es esto una lástima?

Los novelistas son como los psicólogos. Deben crear sus personajes basándose en principios psicológicos.<sup>158</sup> Si ellos se atreven a crear personajes según su originalidad artística contradiciendo los sentimientos, o mejor dicho, ignorando la psicología, ese carácter ya no sería del mundo humano y, como es una criatura de la imaginación, por muy bien o interesante que sea la trama, ya no se trataría de una novela. Lo podemos comparar con las marionetas. Al leerlo a la ligera, parecería como si estuvieran actuando muchos personajes reales, pero, si nos fijamos bien, se revela la figura del manipulador de las marionetas y cómo funcionan los mecanismos que están detrás. Cuando vemos los hilos que controlan las acciones de los personajes, el interés de la obra se desvanece.

A fin de verificar cuanto antecede, vamos a poner un ejemplo. Los ocho héroes de la obra maestra de Kyokutei Bakin, *Hakkenden* son monstruos de las ocho virtudes confucianas<sup>159</sup> y no pueden ser considerados humanos. La intención del autor desde el principio era escribir una novela con los personajes que representasen dichas virtudes, por lo que creó esos ocho héroes perfectos para expresar la alegoría de la moral del bien y del mal, llamado *Kanzen chōaku*<sup>160</sup>. En ese sentido, si miramos *Hakkenden* desde ese punto de vista, se puede decir que se trata de una magnífica obra sin parangón en todo el mundo y en toda la historia. Sin embargo, si colocamos como tema central los sentimientos humanos, la obra no puede ser calificada de perfecta. La razón es clara al observar las acciones de los héroes, o aun dejando de lado las acciones, vemos que todo lo que se refiere al pensamiento interno de los protagonistas está de acuerdo con la ra-

<sup>158</sup> Según la edición de Iwanami (p. 233, nota 11), Shōyō estudió psicología en los primeros años de la Universidad. Se estudiaban las teorías de Alexander Bain, (1818-1903) Revista *Mind* (1876) y *The Senses and the Intellect* (1855), *The Emotions and the Will* (1859), *Mind and Body: The Theories of Their Relation* (1873) y Herbert Spencer (1820-1903). Sus teorías representadas en *Social Darwinism* y *Survival of the fittest* fueron muy populares en la era Meiji.

<sup>159</sup> Se refiere a cinco virtudes (*jin* 仁, *gi* 義, *rei* 礼, *chi* 智, *shin* 信) más tres normas de ética entre personas (*chū* 忠 *kō* 孝 *tei* 悌) que se cuentan como ocho virtudes. La educación durante el período Edo se regía en gran medida por estas enseñanzas del confucianismo. Los ocho samuráis de la historia de *Hakkenden* son las encarnaciones de estas virtudes.

<sup>160</sup> 勸善懲惡 (recompensar el bien y castigar el mal) es el lema del didacticismo al que critica Shōyō.

zón desde el inicio hasta el final y nunca aparece una duda sobre su toma de decisiones. Son personajes que en ningún momento experimentan una lucha interna entre pasiones violentas y la razón. Hallar ocho jóvenes tan sanos y sabios a la vez no sería posible ni siquiera durante la era de Yao y Shun en China.<sup>161</sup> Este inconveniente nace porque estos ocho héroes perrunos no son copias de personas reales sino personajes idealizados por Bakin. No obstante, Bakin ocultó este defecto con gran destreza y los lectores no se dieron cuenta de ello y aclamaron la obra con el calificativo de buen estudio de los sentimientos. A pesar de lo dicho, no quiero concluir con esto que *Hakkenden* no sea una novela, sino que, más bien, para poner convenientemente un ejemplo, lo menciono por ser una obra maestra de gran popularidad. De las obras del maestro Kyokutei Bakin tengo otras valoraciones por lo que hablaremos con más argumento más adelante.

El autor de una novela, por lo tanto, debe utilizar su creatividad para la descripción de la psicología. Los personajes de su pluma, una vez aparezcan en la obra, tienen que ser considerados personas que viven en la sociedad y sus sentimientos no deben depender de la emoción ni del juicio entre bien y mal del creador. Lo que debe hacer el autor es observar y describir tal y como actúan y piensan ellos.

Si comparásemos el corazón humano con las fichas de *shōgi*<sup>162</sup>, no escasearían los que fueran rectos como *hisha* y tampoco serían pocos los astutos como *kaku*. También habrá caracteres como el cómico *keima*, el inútil *kyō*, el talentoso *Ōshō*, que sabe cambiar de dirección según las circunstancias, y muchos *fu* que solo saben ir derechos ignorando las bocacalles de escape. Cada uno actúa en su modo de preferencia para salir adelante en la vida por lo que el *hisha* del camino correcto no será el mismo cuando pasen años y madure; por

<sup>161</sup> 堯 y 舜 son emperadores legendarios de la antigüedad china.

<sup>162</sup> 将棋 es la versión japonesa de ajedrez. Tiene 20 piezas en la tabla de los cuales algunos no tienen equivalencias en el ajedrez occidental. Las piezas que puedan corresponder a las europeas son *gyoku* (rey), *hisha* (torre), *kaku* (obispo), *kin* (oro), *gin* (plata), *keima* (caballero), *kyōsha* (lanza) y *fu* (peón).

el contrario, el *kaku*, a través de sus experiencias, podría avanzar por ese camino recto. Por otro lado, el *Ōshō* puede ser vencido por el *fu* o el *Kyō* puede que tenga la suerte de la gran fortuna.

El jugador de *shōgi* es el maestro de la creación y las fichas las personas. Sus movimientos son misteriosos e impredecibles. A veces, cuando parece que un movimiento que hace un *kin* le conduce al jaque mate, de pronto un *fu* le impide el camino y el *kin*, perdiendo el momento de su huida, cae víctima del *kei*. De igual modo, el éxito o el fracaso de uno en la vida no necesariamente está ligado a su carácter. Algunos brillantes no alcanzan la fama mientras que unos mediocres pueden conseguir sus ambiciones. La relación causa-efecto es de miles de casos diferentes, tales que es imposible de predecir.

Si un autor de novela desea explorar las profundidades de la naturaleza humana y describir la sociedad tal y como se presenta, entonces lo que debe hacer es narrar como si estuviera mirando cómo juegan al ajedrez los otros. Si él entromete una advertencia u opinión, por muy pequeña que sea, el juego se convertirá en suyo y no será el de los otros jugadores. Únicamente cuando el autor aguanta sin caer en la tentación de corregir las partes que cree conveniente y se compromete a copiar la realidad de manera fidedigna, su obra podrá ser acertadamente calificada de novela.

Una novela y una crónica de los hechos, en cuanto a su apariencia, no presentan ninguna diferencia, salvo que el protagonista de una novela es enteramente un producto de la imaginación del autor. En todo caso, una vez introducido el personaje en la novela, ni siquiera el autor puede moverle a su antojo. Debe tratarle como si fuera otra persona y describir las cosas que se desarrollan naturalmente. Cuando un autor interfiere, como han hecho los escritores japoneses y chinos al guiarse por la moral, por elegir unas emociones descartando otras porque les parecen más apropiadas para un carácter particular o retractarse en atribuirles pasiones sensuales a fin de crear tipos maravillosos como santos o sabios, y cuando el autor utiliza sus artimañas para tergiversar los sentimientos de las personas para meter sus criaturas dentro de un molde artificial, esos

caracteres y esa sociedad ya no se sostienen como reales sino que son puras invenciones del autor y no se podrán encontrar en ningún sitio fuera de ese mundo.

Si el autor quiere crear un carácter bello y perfecto, hay que dejarle que lo haga con libertad, pero es importante establecer unos límites para sí mismo y a ser posible mantenerse dentro de ellos. Imaginemos un pintor que intenta hacer un retrato de una mujer hermosa, por su deseo de perfección, pinta ojos, cejas y boca que no se parecen a los mortales. Por muy bonita que aparezca la cara, nadie podría llamar su trabajo una obra maestra, o al menos, no una obra maestra que representa la belleza humana. Si quisiera pintar unas cejas de belleza sin parangón, debe buscar una modelo con tal fama, y si se tratase de los ojos, lo mismo, hay que copiar los ojos cuya belleza sea reconocida en todo el mundo. Del brillo del cabello, de las dimensiones faciales y por supuesto de la nariz y de los labios, todo debe ser tomado de la realidad y así se podría producir el retrato de la mujer más bella del mundo. De otra manera, si el pintor pinta según su imaginación, el resultado sería algo superior o incluso inferior a la figura humana.

Esto se aplica de igual modo a la creación del personaje en una novela. Explorando elementos fundamentales de cada carácter en su entorno y juntándolos en uno para crear un personaje perfecto es permisible (mientras estas combinaciones no contradigan los principios de la psicología), pero inventar a la ligera un tipo imposible de existir en la vida normal debe evitarse.

Como he escrito anteriormente, la novela es básicamente una forma de arte y tiene rasgos diferenciados con respecto a la poesía y a la ficción fantástica<sup>163</sup>. Por ejemplo, el poema no pretende imitar la realidad mientras que la novela tiene como base el afán de copiar la realidad, es decir, copiar el sentimiento y los aspectos de la sociedad de la manera más objetiva para así escribir la obra. En el pasado,

---

<sup>163</sup> 伝奇 *Chuanqi* que significa relato extraño, leyenda, o romance. Aquí se refiere a las obras fantásticas como *Hakkenden* que hace mención en el texto.

cuando la novela no había alcanzado el nivel de desarrollo y se presentaba como *romance*, su formato se asemejaba al del poema y sus temas eran extravagantes. Ahora que la novela ha llegado a su forma actual con todos sus elementos ya no se debe permitir la creación de historias extrañas estructuradas en tramas absurdas. He aquí la tarea más difícil que corresponde a la novela moderna.

Al intentar reflejar la personalidad de un carácter que el autor haya creado, él debe asumir que este personaje posee naturalmente un apetito sensual. Si lo coloca en cierta situación, debe describir cómo el personaje se va a sentir ante ese estímulo y cómo esto podría afectar a otros muchos sentimientos. A la vez, habrá que tener en cuenta la educación y la experiencia vital que haya tenido el personaje a la hora de evaluar al detalle este efecto sobre el carácter del personaje y sus sentimientos. Lo que no se ve en la superficie se tiene que revelar en ese momento. Si este personaje (conocido en el *kabuki* como *jitsugotshji*) fuera un buen hombre y actuara con sentido común, el autor tiene que copiar las emociones que puede sentir el carácter. Por el contrario, si fuera malo, ha de reflejar solamente lo que puede albergar un negro corazón. No obstante, a la hora de copiarlo, también debe tener en cuenta que los buenos pueden tener vicios o que los malos dudan de sus actos. Si no hiciera de este modo, la narración resultaría muy superficial y no se acercaría a la verdad. Por lo que he oído, los pintores serios se van hasta el lugar de ejecución de los condenados para observar de cerca las caras y los cuerpos de los ejecutados, a la vez que el movimiento del brazo y de las manos a la hora de cortar la carne además del aspecto de los músculos en el momento de la muerte.

El escritor de novela, de la misma manera, tiene que copiar con toda sinceridad sin repeler ni un ápice el carácter inmoral y el sentimiento maligno del personaje, para acercarse a la verdad de los sentimientos. Sin embargo, no estoy abogando por descripciones llenas de emociones excesivamente groseras y obscenas. La novela, como digo, es arte, por lo que debe evitar la indecencia como la música rehúye de vulgaridad, al igual que la pintura evita las formas indecorosas y la poesía y el teatro las palabras banales.

El famoso intelectual John Morley<sup>164</sup> dijo de las obras de George Eliot<sup>165</sup> lo siguiente:

Los entendidos de antaño dijeron que el objetivo principal de la literatura radica en la crítica de la vida humana. La novela en su esencia es un arte grandioso para toda la literatura, no obstante, frecuentemente es minusvalorada y la sitúan por debajo de otros géneros. ¿Por qué ocurre esto? En mi opinión, porque no hay muchas obras que ofrecen comentarios sobre la vida. Muchos se ganan la vida por la pluma, pero no todos disponen del mismo talento creador. A algunos les falta criterio, otros carecen de ideas. En términos generales, pocas obras tejen con maestría el hilo de una idea original para producir el tejido de las más increíbles y misteriosas emociones humanas e iluminan vívidamente los efectos ocultos de las causalidades en nuestras vidas.

Por así decir, la vida ofrece muchas clases de placeres, pero nada sería comparable con la de adentrarse en el misterio del carácter humano y comprender la lógica de causa-efecto. Sin embargo, llegar a una detallada comprensión sobre la gran máquina de la vida no es una tarea fácil y los escritores con poco conocimiento y escasa competencia no lo lograrían. Sólo aquel que goza de un talento sobresaliente y de una voluntad de hierro será capaz de llegar a la meta.

La mayoría de las formas literarias más consideradas lo establece como su objetivo principal y su tema. Los nombres pueden variar como la religión, filosofía o poesía, pero la sustancia es siempre el estudio de la naturaleza humana. Todos persiguen explicar hasta el último detalle cómo el carácter y el destino del hombre se desarrollan dentro de los mecanismos de la naturaleza, despejando dudas mundanas y ofreciendo un entretenimiento a nuestra curiosidad. Los lectores de estas obras, aun sin entender toda la profundidad que ellas expresan, perciben el interés de la escritura sobre la naturaleza de la vida. Si son ignorantes y poco estudiados, por leerlas no conseguirían una reflexión voluntaria basada en esa lectura, no obstante,

---

<sup>164</sup> (1838-1923), político inglés que escribió críticas literarias.

<sup>165</sup> Pseudónimo de Mary Anne Evans (1819-1880). Escritora inglesa, una de las principales plumas de la era Victoriana.

serían capaces de discernir, aunque vagamente, qué es lo correcto y qué no lo es. [...]

Las novelas de George Eliot son ejemplos rápidos para que el lector pueda entrar en este mundo de ideas. Sin embargo, a ella no le gusta tomar decisiones unilaterales que impliquen juicios sobre los personajes o sus acciones. Más bien, describe los hechos y sus relaciones tal y como se le presentan y deja al lector tomar posición en cada caso. La autora parece como si plantara semillas en el corazón de los demás y sin envidia alguna les cede la cosecha a ellos.

Morley tiene razón. Los que aspiran ser escritores de categoría deben centrarse en primer lugar en la crítica de la vida y crear así sus escrituras.

La novela revela lo que está oculto, define lo ambiguo y reúne todas las innumerables pasiones humanas dentro de un libro, así pretende estimular naturalmente al lector hacia una reflexión. Dios creó todas las cosas de la tierra, pero no se puso él en ellas, así como los autores que escriben como yo, que crean diversos personajes con una completa imparcialidad y presentan cada aspecto de la vida diaria de una manera realista. Sin embargo, la creación de Dios todopoderoso y la inmensidad de su tamaño hacen extremadamente difícil para un ser ordinario y simple comprender la inherente relación de causa y efecto. Un novelista como yo escoge los elementos esenciales y los reúne y analiza en un libro, después se lo ofrece a los lectores. La responsabilidad del escritor en este sentido es muy grande y, si consiguiese su objetivo con su escritura, merecerá un buen reconocimiento.

Motoori Norinaga<sup>166</sup> dijo sobre el tema central de *Genji Monogatari* en *Tama no Ogushi*<sup>167</sup>:

---

<sup>166</sup> 本居宣長 (1730-1801), filólogo, estudioso de la escuela Kokugaku 国学 (Estudios Nacionales) y médico. Se le considera la figura central de la crítica literaria en la historia de la literatura clásica japonesa.

<sup>167</sup> 玉の小櫛 (1799) es un estudio crítico de *Genji monogatari* en el que Norinaga propone el famoso concepto de *mono no aware* もののあはれ, profunda empatía con la sensibilidad humana sobre las cosas cotidianas de la vida.

Desde antaño se ha discutido el sentido principal de esta obra, y todas las teorías han ignorado la esencia de lo que es un *monogatari* y lo han calificado como una obra confuciana. Estoy seguro de que la autora no lo aprobaría. Si bien existen partes que se asemejan a los escritos confucianos, la totalidad se aleja de tal apreciación. El tono general es muy diferente ya que un *monogatari* relata una historia en su manera particular como he dicho anteriormente.

En el capítulo de *Kochō*<sup>168</sup> se lee:

Al leer los *monogatari* antiguos, se aprenden los asuntos de la sociedad y de las personas... Los *monogatari* relatan de varias maneras lo que pasa en la vida de las personas, sus pensamientos y sus circunstancias por lo que si uno las lee puede llegar a comprender bien esas situaciones y el modo en que la gente piensa y actúa. Esto debe ser el verdadero objetivo de la lectura de los *monogatari*. Si preguntásemos qué ocurre entonces con la medida de la moral sobre los actos y pensamientos de los protagonistas, en general, los que poseen el sentido de *mono no aware* y compasión por otros y que se ajusta a las reglas de la sociedad se consideran buenos y los contrarios a ellos se definen como malos. Se podría decir por ello que no se distinguen bien de los escritos confucianistas o budistas, pero si entramos en más detalles, lo que se dice de actuar de acuerdo o no con los sentimientos de la sociedad no siempre coincide con este tipo de enseñanzas. Los *monogatari* presentan el bien y el mal de modo más suave y no presionan al lector como lo hace en un debate un confuciano. Decimos que el *monogatari* debe describir el valor de *mono no aware*, por lo que en su natural desarrollo no en pocas ocasiones puede desviarse de lo que dicta el dogma religioso. Esto es porque el modo de sentir las cosas de las personas es tan variado que, cuando se trata de ir en contra de los preceptos religiosos, aunque se intente no romperlos, hay veces que el corazón nos empuja a otros caminos. Si tomamos el ejemplo del Príncipe Genji, amó a Utsusemi, Oborozukiyo o a la esposa del Emperador Fujitsubo<sup>169</sup>. Todos estos casos son terribles acciones desde el punto de vista moral religioso, y aunque se diga todo lo maravillosa que es la persona de Genji, queda

<sup>168</sup> 胡蝶, nombre de uno de los personajes femeninos de *Genji monogatari* y, a la vez, nombre del capítulo 24 del libro.

<sup>169</sup> Son nombres de las heroínas de *Genji monogatari*.

claro que no se puede escapar de errores reprochables. Sin embargo, la historia se limita a describir los sentimientos profundos de *mono no aware* que se generan en las situaciones, y se dedica a envolver al Príncipe Reluciente con todas sus virtudes como centro de la narración. Esto nos indica claramente que la obra está lejos de aquellos debates moralistas.

Aun diciendo así, este grado de inmoralidad de los actos no se perdona. Da por hecho que la conducta de Genji no es admisible. Sin embargo, hay muchos otros escritos que discuten este tipo de temas y los *monogatari* se sitúan lejos de ellos ya que no son guías para alejarse de dudas y alcanzar la iluminación. Como se trata de relatar lo que ocurre en la vida, se dedica a transmitir el valor de los delicados sentimientos de *mono no aware* sin entrar en la cuestión del bien y del mal. Si pudiéramos compararlo con algo, es como si alguien que desea apreciar la belleza de la flor de loto tuviera que guardar el asqueroso lodo en agua porque quiere cultivar el loto a fin de apreciar su flor. El hecho de narrar amores inmorales no es para apreciar la suciedad del lodo, sino que su propósito es el de obtener la flor de *mono no aware* en la obra. La conducta del Príncipe Genji se asemeja a la flor de loto, nacida desde el lodo hasta una floración maravillosa. La obra no discute la suciedad del agua y sólo se ofrece a aquellos que saben valorar la compasión y *mono no aware*.

El debate de Norinaga que acabo de citar arriba se basa en la actitud de comprender bien el tema principal de la novela y esclarecer la naturaleza de la historia. Muy pocos son los que han tratado la novela con este ojo crítico en nuestro país. Hay muchos estudiosos de obras clásicas japonesas que exponen con pedantería la crítica moralista sobre *Genji monogatari*. ¡Qué equivocados están!



## CAPÍTULO IV (KT) LOS TIPOS DE NOVELA

### Diferencia entre la novela artística y la didáctica

Las novelas se pueden clasificar según su objetivo. Se dividen principalmente en dos categorías: la didáctica y la artística.

La primera recibe el nombre de novela didáctica en inglés, y en ella se crean personajes y tramas con el objeto de premiar el bien y castigar el mal, es decir, enseñar a los lectores lo que deben evitar en la vida. Las obras que aparecieron después de Kyokutei<sup>170</sup> obedecían en general a este tipo de novelas, pero dentro de la misma categoría didáctica es posible hacer una subdivisión: la laudatoria y la crítica. La primera toma las ocho virtudes confucianas tales como *Jin* (piedad), *Gi* (justicia), *Rei* (cortesía), *Chi* (sabiduría)<sup>171</sup> como modelos y construye un listado de historias según ellas, por lo que las acciones que se describen son respetables y laudables para los lectores, que albergarán un sentimiento de respeto y afecto hacia estos personajes de tal manera que, finalmente, la obra les conducirá, sin que se evidencie tal propósito, hacia el camino del bien. Este fue el propósito de Bakin al escribir *Hakkenden* y *Asahina Juntōki*<sup>172</sup> personificando los valores morales.

Por otro lado, la novela crítica narra la crueldad y la tiranía, la inmoralidad y la ingratitud filial, se ríe de las imbecilidades de los personajes y expone lo vergonzoso de los actos malvados, para así,

---

<sup>170</sup> Kyokutei Bakin 曲亭馬琴.

<sup>171</sup> Véase la nota 159.

<sup>172</sup> 朝夷奈巡島記 (1815-27) describe la vida del hijo del guerrero Kiso (Minamoto) no Yoshinaka 木曾義仲 (1154-1184), más conocida como *Asahina Shima Meguri no Ki*.

mediante la exposición de modelos negativos, llevar a los lectores por el buen camino. En esta categoría se encuentran *Musōbyōe*<sup>173</sup> de Bakin, *Ukiyodoko*<sup>174</sup> y *Ukiyoburo*<sup>175</sup> de Samba y la serie de obras ligeras de Fukuchi Kigai<sup>176</sup>. Sin embargo, en la mayoría de las obras de Bakin vemos las dos maneras. Especialmente, sus obras tardías como *Bishōnenroku*<sup>177</sup> utiliza el modo de combinar estas tácticas de alabanza y crítica muy libremente. En la categoría de la novela crítica también vemos dos modos diferentes. En la obra de Bakin que acabo de citar el tono es serio y severo mientras que en los escritos populares tipo *Gesaku* de Kigai abundan los chistes y juegos de palabras para provocar la risa.

La novela artística<sup>178</sup> se diferencia por completo del carácter didáctico de estas obras. Su objetivo principal es la descripción de las condiciones sociales por lo que los personajes creados y las tramas se desarrollan en un marco ficticio, pero del modo más real posible. Al igual que un poeta copia la escena real y expresa su emoción, o un artista pinta los aspectos de la naturaleza utilizando su paleta y pincel, y un escultor que talla figuras humanas y animales con su cincel, el autor procura el realismo en su historia, su caracterización y en su descripción. Una novela como esta nunca oculta un significado o una trama distorsionada como es el caso de obra didáctica. Su autor se entrega a describir las situaciones plausibles con el deseo de que se parezcan lo más posible a la realidad. Reproduce la belleza, la abundancia y la libertad de la naturaleza para conducir a sus lectores a disfrutar de ese mundo creado, sin que se den cuenta de que se trata de una ficción, hacia una comprensión de las ocultas

<sup>173</sup> 夢想兵衛胡蝶物語 (1810), obra inspirada en *El sueño de mariposa* de Zhuangzi.

<sup>174</sup> 浮世床 (1813-14), una de las obras representativas de Shikitei Sanba que pertenece al género humorístico *kokkeibon* 滑稽本. Describe la vida y la cultura alrededor de la barbería en Edo.

<sup>175</sup> 浮世風呂 (1809-13), obra de *kokkeibon* que describe con humor la vida cotidiana alrededor del baño público en Edo.

<sup>176</sup> Otro pseudónimo de Hiraga Gen'nai (1728-79). Véase la nota 96.

<sup>177</sup> *Kinseisetsu Bishōnenroku* 近世説美少年録 (1829-32) narra las vidas de dos protagonistas antagonicos, el bueno y el malo.

<sup>178</sup> 模写小説, *mōsha shōsetsu*. El texto pone estas letras con la lectura en inglés de *artistic* (アーティスティック). 模写 *mōsha* es copia y 小説 *novela*. Esto demuestra la concepción de la novela que el autor define en el libro.

y misteriosas fuerzas que gobiernan su vida. Esto ocurre porque la novela artística, sin quererlo, exhorta sin reprimir, y tiene en consecuencia un efecto civilizador indirecto. Por encima de todo, al tener como objetivo retratar situaciones sociales actuales, la historia (aunque sus eventos y personajes sean ficticios) puede mostrar las corrientes sociales, ilustra sobre los cambios del gusto del momento y deja claro el tono vital de la sociedad. Para el lector inteligente, su valor es enorme. Ofrece una experiencia diferente a la de bucear a tientas en las biografías y crónicas inaccesibles del pasado; y es mucho más efectiva que llegar al conocimiento por el duro camino de repetir experiencias.

Los novelistas japoneses, no obstante, no parecen haber entendido esta lógica. Siguiendo la recomendación de Li Yu de buscar la moral en cualquier asunto cotidiano, crean un molde narrativo basado en la reprimenda dentro del cual intentan encerrar una trama. ¡Qué práctica más extraña!

## De la novela histórica y social

Si clasificamos la novela según el carácter del evento o del hecho, se puede dividir de nuevo en dos categorías: histórica y social (contemporánea). La primera está construida alrededor de un acontecimiento o de un personaje histórico, y la segunda sobre situaciones contemporáneas. La mayoría de las novelas japonesas, como por ejemplo las de Bakin, son históricas. Los libros de formato pequeño, vulgarmente llamados *yomihon*, están escritos en una mezcla de *kanji*<sup>179</sup> y *kana* y pertenecen a esta categoría. Por otro lado, *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu, *ninjōbon*<sup>180</sup> (obras amorosas) de Tamenaga Shunsui son novelas sociales.

El siguiente esquema resume estas categorizaciones:

<sup>179</sup> El texto japonés pone 真名 (*mana*, letra verdadera) para indicar los sinogramas.

<sup>180</sup> 人情本, subgénero narrativo de finales del periodo Edo que trata de historias de amor de gente ordinaria.

## Ficción

Historias extraordinarias (Romances)		Historias de hechos ordinarios (Novelas)
		1 didácticas 2 artísticas
Humorísticas	Serias	Pasado (históricas) Presente (sociales) -Clase superior -Clase media -Clase baja

Hay otros tipos de novelas, demasiadas para incluirlas aquí, como las políticas, religiosas, militares y de navegación, etc., aunque, al final, son todas históricas o sociales. Las novelas políticas describen el mundo de los políticos. Muchas son escritas por los políticos como una plataforma indirecta para las líneas de su partido. Un ejemplo de ellas es *Coningsby*<sup>181</sup> del conde de Beaconsfield. Las novelas religiosas tratan principalmente de predicar, y no hay todavía ejemplos reales de este género en la literatura japonesa<sup>182</sup>. Tal vez las historias de milagros como *Reigenki*<sup>183</sup> o *Rishōki*<sup>184</sup> o la serie de novelas de la última etapa de Santō Kyōden sean las más cercanas a ellas. Las novelas militares tratan de eventos reales del tiempo de guerra o de una situación bélica, pero incluyen personajes de ficción. En este sentido, no son iguales que nuestro *Gunki monogatari*<sup>185</sup>. Las novelas marítimas describen viajes imaginarios por mar. En algunos sentidos se parecen a relatos japoneses de *Shimameguri*<sup>186</sup>, pero mientras estas son historias románticas, aquellas describen situaciones diarias en el mar y no se diferencian de otras novelas.

<sup>181</sup> Novela política escrita en 1844 por Benjamin Disraeli (1804-81). Seki Naohiko 関直彦 lo tradujo al japonés como *Seitōyōdan Shun'ōden* 政党余談 春鶯囀.

<sup>182</sup> Aquí, el autor parece descartar el género *setsuwa monogatari* 説話物語 y otros géneros que se caracterizan por su tema religioso. La literatura *setsuwa* tiene por propósito principal la enseñanza del budismo al pueblo a través de relatos orales y escritos. Entendemos que para Shōyō este pasado literario no entra en la misma categoría de novela moderna por lo que opina de esta manera.

<sup>183</sup> 靈驗記 Cuenta los milagros budistas y shintoístas generalmente en forma de *setsuwa*.

<sup>184</sup> 利生記 Son libros y crónicas de los beneficios y las virtudes religiosos que otorga el buda.

<sup>185</sup> 軍記物語 Historias sobre guerras históricas que se basan en hechos reales.

<sup>186</sup> 島巡り Viajes por las islas.

Como se muestra en el esquema anterior, entre las novelas contemporáneas<sup>187</sup>, es decir costumbristas, hay tres divisiones. Las que tratan de la clase social alta, de la media y de la baja. Aunque en realidad estos tres tipos se solapan, y no hay diferencias claras entre ellas, las diferencias vienen más por las características del protagonista.

En nuestra literatura hay tan pocas obras que pertenezcan a la novela social que resulta difícil poner ejemplos. Sin embargo, generalmente, las novelas *ninjōbon* de Tamenaga Shunsui tratan de las clases inferiores, aunque de vez en cuando aparezcan personajes de clase alta. Los *kusazōshi*<sup>188</sup> de Santō Kyōzan<sup>189</sup>, aunque se clasifican como históricas, son realmente novelas costumbristas sobre la clase media o baja.

La versión *ninjōbon* de *Kagamiyama*<sup>190</sup> que fue adaptada por Shōtei Kinzui<sup>191</sup> y *Sendai Hagi*<sup>192</sup> podrían ser tal vez consideradas novelas que retratan la clase alta de la sociedad. *Genji Monogatari* y *Sagoromo* de Daini no Sanmi<sup>193</sup> son ciertamente historias de clase alta con un gusto especial.

---

<sup>187</sup> El autor usa el término 現在物語 (*ima monogatari*) y 世話小説 (*sewa shōsetsu*) para la categoría de novelas de hechos ordinarios o costumbristas que están con el nombre de novelas sociales.

<sup>188</sup> Literatura ilustrada de la época de Edo, impresa por xilografía.

<sup>189</sup> 山東京山 (1769-1858), discípulo de Kyōden 京伝. Escritor de ficción popular a finales del periodo Edo.

<sup>190</sup> Obra de *kabuki*, *Kagamiyama Kokyō no Nishikie* 鏡山旧錦絵 (1782).

<sup>191</sup> 松亭 金水 (1797-1863), miembro de la escuela literaria Tamenaga de *ninjōbon* (1824-62).

<sup>192</sup> 千代萩, un grupo de obras de *jōruri* y *kabuki* basadas en los conflictos del clan Date de Sendai.

<sup>193</sup> 大式三位, hija de Murasaki Shikibu. Shōyō lo nombra como autora de *Sagoromo monogatari*, pero como hemos puesto en la nota 88, hoy se le atribuye a Rokujō Saiin Senji.



## CAPÍTULO V (JP)

### LOS BENEFICIOS DE LA NOVELA

La novela es un arte. Pero no tiene sentido poner en duda sus ventajas prácticas ya que no es un arte aplicado. La música y la poesía tienen beneficios indirectos y es posible que la novela también los tenga, aunque no haya sido la intención del autor. Serían los resultados secundarios del intento del autor de producir placer en el lector mediante la estimulación de su sensibilidad estética. Una obra de arte bellamente ejecutada, siempre inspira al lector profundamente, como ya he defendido. De forma indirecta, ennoblece su carácter y completa su educación. Esto, sin embargo, es una respuesta natural a una obra de arte, no la finalidad del propio arte. No es, por tanto, un beneficio directo suyo.

Antes de entrar en los beneficios de la novela, los dividiremos en directos e indirectos. El beneficio directo es el placer del lector, ya que la novela tiene como fin entretener. Pero el entretenimiento gratifica la sensibilidad estética y los sentimientos más delicados del lector. El hombre civilizado siente placer con los sentimientos poéticos y las manifestaciones de elegancia. Una vez que satisface esos sentimientos, busca lo rico, lo bello y lo majestuoso. El asombro y la emoción surgen espontáneamente en su corazón al entrar en contacto con lo majestuoso. Disfruta con el estilo elegante y con el candoroso. Seguramente, esta es la condición natural del ser humano. El deber del artista, y el objetivo del novelista auténtico es proporcionar placer al crear en otros estos sentimientos. Si una novela indaga en la naturaleza humana y la sociedad, y describe de ellas lo bello, lo majestuoso, lo interesante y lo humorístico, es imposible que no estimule la sensibilidad artística del lector. Como lo

que refleja es cambiante, debe también cambiar, con lo que es más interesante que la música o la pintura, y de ninguna forma inferior a ellas en otras cualidades.

John Morley afirmó que la vida del ser humano es la búsqueda del placer. La (nueva) novela es algo más, es una guía para la vida, en todos los sentidos. Nos explica el éxito y el fracaso, por qué el poder corrompe la moral, o cómo la presión emocional es capaz de llevarnos a la irracionalidad. Un lector inteligente encuentra esto mucho más interesante que las historias de los clásicos chinos. Por ello, hasta los profesores leen novelas en los países occidentales, por el puro placer.

En Japón, la novela siempre se ha considerado como un mero divertimento. Los novelistas han aceptado este papel. Nadie ha pensado en convertir la novela en algo que también satisfaga a los adultos cultos. Comparar la novela japonesa con la occidental es como comparar los grabados *ukiyo-e* de Utagawa<sup>194</sup> con pinturas de la escuela Kanō<sup>195</sup>. Aunque las estampas niponas tienen mérito, carecen de refinamiento. No ofrecen nada a la sensibilidad estética, por lo que sirven tan solo de divertimento para mujeres y niños. En general, el único beneficio de la novela japonesa que se ha considerado entre nosotros es el de un alivio al aburrimiento o la soledad las noches de otoño. La culpa de este error, que es resultado de considerar la novela no como arte sino como un divertimento de alcoba, deriva del poco orgullo con el que los autores han ejercido su trabajo.

Estos son mis pensamientos sobre los beneficios directos de la novela. Hablaré ahora de los indirectos: ennoblece el carácter, proporciona instrucción moral, complementa los libros de historia y proporciona un modelo literario.

---

<sup>194</sup> 歌川. El autor no deja claro si se refiere a la escuela de Utagawa o a algunos de sus integrantes.

<sup>195</sup> 狩野派, *Kanō-ha*, la escuela de pintura más importante desde el s. XV hasta Meiji.

## 1. Ennoblecimiento del carácter

Aunque ya hablamos sobre ello en el capítulo 1, me extenderé algo más sobre los aspectos principales. La novela no está al servicio solo de las pasiones carnales. Debe servir para entretener los espíritus más refinados. Las culturas más elevadas y civilizadas tienen como atributos el gusto por la elegancia y la sensibilidad hacia las emociones. Los salvajes ignorantes se entregan a los apetitos de la carne. La lujuria los domina y, en consecuencia, la vulgaridad, el egoísmo, la brutalidad y la insensibilidad hacia la belleza los guía. Cuando un hombre está atormentado por el deseo y cegado por la pasión, su capacidad de razonar se debilita, y las bajas pasiones campan a sus anchas. Incluso una persona cultivada, si aplica sus cualidades a ganar y acumular riqueza o a adquirir notoriedad mediante el juego, o a preocuparse solo por la fama personal y los bienes materiales, se hará egoísta e insensible, e inevitablemente derivará hacia el mal, ya que es un mero esclavo de sus apetitos.

Para evitarlo, el ser humano debe usar la razón. Pero en los momentos de pasión violenta, la razón no sirve de nada. Nuestros impulsos carnales son como la fiebre que se adueña de un niño. Cuanto más alta es, más rechaza el niño tomar cualquier medicina. La razón es como un padre severo. Amonesta al niño y le dice lo que debe hacer, pero el niño, enrabiado, se niega a obedecer. Se hace entonces necesaria la estrategia de la madre, que lo engatusa primero mediante pasteles y dulces, y cuando el niño tiene sed y pide algo de beber, le da entonces la infusión medicinal. Después de varias veces de repetir esto, el niño se da cuenta de que la medicina le está ayudando, y empieza a tomarla voluntariamente, para librarse de su sufrimiento. Y como la medicina alivia de alguna forma su sed, acaba pidiéndola cuando la siente, en vez de pedir agua.

Aunque este ejemplo sea algo forzado, sirve para explicar cómo se pueden controlar las pasiones carnales. Y no es mediante la razón. El arte sirve para abrir su sensibilidad, cultivarla, y sustituir la lujuria por sentimientos sutiles hacia formas de belleza más complejas.

Así se pueden romper las ataduras carnales. Por esta razón, el arte es tan importante, a pesar de su falta de valor práctico. Un amante del arte, fortalecerá su gusto por la elegancia y mejorará su carácter. La novela es una forma de arte, por lo que ofrece este beneficio. Sin embargo, hay pocas novelas japonesas que sean arte, por dura que le parezca al lector esta afirmación. En general, las novelas japonesas más populares son crudas, carecen de las cualidades del arte. Son como el *ukiyo-e*, que no puede ser clasificado como pintura. Si entendemos este ejemplo, podremos comprender la naturaleza de la auténtica novela.

## 2. Instrucción moral

Desde su origen, la novela ha tenido como finalidad promover la virtud y denunciar los vicios. Los autores orientales en particular, así lo han pensado. Han defendido que la finalidad de la novela es aliviar la depresión y proporcionar instrucción moral a los lectores. Y uno esperaría que sus obras tuvieran entonces valor didáctico. Aunque es verdad que toda obra bella habla de alguna forma indirectamente al lector, y lo empuja hacia el autoanálisis. Por ello, he incluido el consejo moral como uno de los beneficios en general de la novela.

Ya he hablado de las ventajas de la novela didáctica, y no los repetiré. Me gustaría, en cambio, dedicar algo de espacio a aclarar algunas ideas erróneas de los novelistas morales, y hablar de la exhortación como una forma útil de alterar comportamientos, en respuesta a esos críticos que cuestionan la eficacia de la novela didáctica por ella misma. Ocurre que algunos la critican precisamente por enseñar a la gente a ser más lascivos y codiciosos.

Antes de decir nada sobre un objeto, hay que conocerlo, analizarlo, familiarizarse con su estructura para evitar errores como confundir un ciervo con un caballo. La similitud estructural entre los dos animales podría llevar a alguien no familiarizado con ellos a tomar uno por otro, y a ponerse en ridículo al describir un caballo con los atributos del ciervo o a asignarle el entorno en el que el ciervo vive.

Lo mismo ocurre con la novela. Si no se conoce bien, es fácil tomar el romance como novela y mezclar conceptos. Quizá la condena de los chinos hacia la novela en general, como una forma de influencia negativa, tenga razón en casos como *Jin Ping Mei*<sup>196</sup> y *Rou Pu Tuan*<sup>197</sup>. Igualmente, el desprecio japonés hacia la ficción como una forma de corrupción de la moral pública puede estar justificada en el caso de historias de amor lascivo que se deleitan en los detalles de tal amor. Pero eso no son auténticas novelas sino imitaciones. No son novelas genuinas porque contienen elementos indecentes que el verdadero arte evita. Y esos elementos indecentes influyen a veces en los lectores. Pero hay que comprender que la existencia de estas obras se debe a esos mismos lectores, ya que los autores dan al público lo que este les pide, sea incluso pornografía. Incluso el *Genji monogatari* tiene episodios excesivamente lascivos, pero de ellos no es culpable la autora sino la sociedad decadente que surgió de la subida de los Fujiwara<sup>198</sup> al poder absoluto.

Los que no están de acuerdo conmigo tiene también sus razones. Se dice que jóvenes en América y otros países se han dado a las relaciones ilícitas por el efecto de las novelas. Y esto parece darles la razón sobre el negativo efecto de este tipo de obras.

Nuestra respuesta es que las relaciones amorosas son material indispensable para las novelas. Pero el amor es más importante que los bajos deseos. Una auténtica novela puede tener como tema central el amor, pero lo hará dentro de ciertos límites, sin contar detalles que no son necesarios, como hacen los autores de la escuela Tame-naga.<sup>199</sup> No irá más allá de la exploración sutil y psicológica de las ocultas profundidades de la naturaleza humana. Si el lector siente

---

<sup>196</sup> 金瓶梅, *El ciruelo en el vaso de oro*, también llamada *El loto de oro*, es una novela china de finales de la dinastía Ming, escrita bajo el pseudónimo de Lanling Xiaoxiao Sheng 蘭陵笑笑生 y muy gráfica en cuestiones sexuales..

<sup>197</sup> 肉蒲團, *La alfombra de los goces y los rezos*, novela china de Li Liweng 李笠翁 (1611-1680)

<sup>198</sup> El clan Fujiwara 藤原氏 dominó el panorama político del periodo Heian siendo miembros suyos regentes del emperador.

<sup>199</sup> 為永派. Tamenga shunsui 為永春水 fue el escritor más representativo del género *Ninjōbon* 人情本 que tomaba el amor como tema central de sus creaciones. Junto con su sucesor formaron una tendencia muy popular a finales del periodo Edo.

por ello pensamientos adúlteros o malvados, será su culpa, no la del autor.

En una novela, la descripción de la vida incita al lector inteligente a pensar por sí solo. Una persona inteligente aprende por el ejemplo ajeno. Puede aprender malos ejemplos, también de las novelas, pero un lector inteligente sabrá distinguir los efectos. Criticar una novela por el mal ejemplo que pueda aportar es injusto. En el prólogo de *Jing Ping Mei*, Zhu-po<sup>200</sup> afirma que el responsable de cualquier mal pensamiento por su lectura es el lector, y en el caso de una novela genuina tiene razón (aunque no en la suya).

En Oriente y Occidente se toman las novelas como algo poco importante, y existe la costumbre de dárselas a los niños para que las lean. Es un hábito muy peligroso. Los niños son muy impresionables y reaccionan ante los estímulos externos de forma mucho más intensa que los adultos. No deberían ser expuestos a estímulos mentales intensos, incluidas las novelas. El arte es un juguete, pero un juguete para gente madura, cultivada.

Otro argumento que usan los críticos con las novelas es que los hombres honestos, en virtud de su propia naturaleza virtuosa, no necesitan leer novelas por la instrucción que les puedan aportar. En todo caso, serían adecuadas para las mujeres y los niños, que son los que la necesitan, o para los hombres mediocres que pasan sus días ociosamente. Afirman que estos lectores no saben nada de la vida, y son incapaces de captar los significados escondidos. Y que los ociosos y autoindulgentes leen novelas solo como remedio de la depresión y la ansiedad, y su cualidad les importa poco.

A esto respondo que un niño puede haber sido educado virtuosamente, pero a pesar de ello, en su vida, siempre tendrá tendencias a conductas desordenadas, aun de forma involuntaria, que pueden ser motivo de crítica o burla. La novela didáctica trata a menudo de esos errores menores, por lo que su lectura a veces provoca vergüen-

---

<sup>200</sup> Se refiere a Zhang Zhupo (张竹坡), 1670-1698, editor, conocido por su célebre prólogo a *Jing Ping Mei*.

za entre aquellos a los que les preocupa seriamente la moral. Un amigo de Tokio, cuyo objeto de estudio es Japón, China y Occidente, un hombre muy admirado por su naturaleza caballerosa, me confesó una vez que la lectura de las aventuras de los perros-samurái de *Hakkenden* produce en él un sentimiento de culpabilidad. Es su misma integridad la que le hace sentir así. A mí me ocurre lo mismo. A quien no le ocurre es porque no lee bien, no por un defecto de la novela. Los que dicen que el mensaje moral de una novela se dirige solo al hombre ignorante es que solo leen *kusazōshi*, obras extremadamente frívolas. Sus ridículos comentarios no merecen consideración, ya que en realidad no hablan de la novela auténtica, sino de otras formas narrativas.

Afirman también que las mujeres y los niños, ignorantes y a menudo sin formación, leen las historias sin percibir su significado. Pero esto no implica que no sean capaces de hacer distinciones morales y estéticas. No hay duda de que la lectura frecuente de una novela didáctica resulta en una comprensión que puede ser profunda, aunque inconsciente, y que puede influir en el comportamiento. Un lector sensible percibirá esta influencia con mayor intensidad. Por eso, la novela no es solo para mujeres y niños, aunque las lean.

Otros señalan que, al estar las novelas escritas para ociosos, que las leen como forma de escapar de la realidad, estos tampoco captarán sus implicaciones más profundas. Pero, dicho esto, es fácil imaginar que el sentido de vergüenza de cualquier hombre, por débil que sea, hará que saque algo de provecho de que lo critiquen, aunque no entienda la crítica en su totalidad, aunque no se arrepienta y aunque ni siquiera modifique su comportamiento. Si lo hiciera, significaría que la crítica ha tenido más efecto. Además, es posible que el efecto de la novela sea diferido, y que tome tiempo, pero eso no evita que el mensaje penetre en el cerebro del lector, y modifique su conciencia de alguna manera. No sabemos si, por ejemplo, le llevará a superar el deseo sexual. Pero, a pesar de eso, es erróneo pensar que la novela no tendrá un efecto. Yo mismo he cambiado de opinión sobre esto, y es posible que ahora lo esté llevando a un extremo.

De acuerdo con una opinión académica occidental, no todo el mundo se da cuenta de los otros beneficios de la novela, además de servir como tónico contra la depresión. Es un cofre de tesoros, un almacén en el que se guarda una fuente de potenciales formas de instrucción. Si un hombre abre su puerta, se beneficiará enormemente. La palabra *instrucción* puede sugerir un énfasis en los principios de deber y moralidad, y en comentarios sobre lo bueno o lo malo de nuestra conducta, Pero yo uso el término en otro sentido. Desde luego, los principios morales proporcionan una disciplina esencial para la vida y determinan estándares válidos, pero la instrucción de la que hablo es mucho más amplia. La instrucción incluye hábitos de estudio, el cultivo de un ingenio rápido, y la indagación de la naturaleza humana y del gran abanico de pasiones humanas. Si un lector descubre tales enseñanzas en una novela, y es capaz de apreciar correctamente su significado verdadero, podemos decir que ha sido capaz de comprender los verdaderos beneficios de la novela, así como de recoger los frutos del placer. Muchos de los que leen novelas no son seres especialmente racionales. Se fijan tan solo en el argumento, creyendo que es lo que les va a proporcionar más placer, cuando eso es la flor, no el fruto.

Esta idea merece consideración como una nueva teoría para elucidar la naturaleza del mensaje moral a menudo escondido en la novela. Hay bastante más que decir sobre las obras didácticas y sus beneficios, pero por cuestión de espacio lo dejaré ahora y volveré sobre ello más tarde, si la ocasión lo requiere.

### 3. Completar el conocimiento histórico

Con “completar” me refiero a que la novela rellena las omisiones de los libros de historia, al servir de fuente para las costumbres locales por medio de una descripción detallada y gráfica, como la de un cuadro. Describe las costumbres locales que la historia oficial ignora. Esta ventaja se refiere solo a las novelas históricas, pero hace que las novelas de hoy sean las novelas históricas del futuro. La historia de Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, por ejemplo, es esencialmente

una novela que refleja su tiempo, y sirve para que las generaciones posteriores conozcan esa época. El novelista, en su búsqueda de descripción de la naturaleza humana, disecciona costumbres y hábitos. Por eso, ¡el novelista debe ajustarse a su tiempo!

Bastantes autores occidentales han hablado de este aspecto de la novela. En vez de dar mis argumentos, usaré tres citas de tres autores para ilustrar lo que digo. En primer lugar, el gran escritor británico Sir Walter Scott afirma:

La novela histórica beneficia a dos tipos de lectores: el primero es aquel al que la lectura de la novela incita a acudir a libros históricos para ampliar la información en su afán por saber más sobre los hechos en los que la novela se basa. El segundo lee solo por placer, poco o nada sabe del pasado, y su contacto con la historia es a través de las novelas históricas. Pero incluso este conocimiento esquemático es mejor que la completa ignorancia.

Hugh Miller<sup>201</sup> también habla de esto:

La historia oficial tiene un formato muy estricto. Sus detalles de nombres, fechas y hechos son precisos, pero no ofrecen una imagen de los tiempos que relata ya que dejan de lado aspectos de las costumbres y la naturaleza humana. Los caracteres y los hechos de las novelas históricas son creación de sus autores, igual que la ficción popular, pero la profundidad y la complejidad de sus argumentos las hace más útiles a la hora de retratar la naturaleza humana y su comportamiento. Alguien que quiera estudiar la historia y que quiera saber cómo eran las cosas en tiempos de su bisabuelo hará mejor en leer las novelas de Fielding<sup>202</sup> y Richardson<sup>203</sup> que en perder su tiempo estudiando los Annual Registers de Dodsley<sup>204</sup>. Home<sup>205</sup> estaba íntimamente implicado en los levantamientos de 1745, y su historia de la época hace uso de relatos orales, que él hace pasar por

---

<sup>201</sup> Hugh Miller (1802-1856), escritor, geólogo y folklorista escocés.

<sup>202</sup> Henry Fielding (1707-1754), novelista inglés.

<sup>203</sup> Samuel Richardson (1689-1761), novelista inglés.

<sup>204</sup> Robert Dodsley (1703-1767), escritor, poeta, autor dramático y librero. Fundó la publicación anual *The Annual Register* en 1758, con Edmund Burke como editor.

<sup>205</sup> John Home (1722-1808), fue un dramaturgo escocés que en 1802 publicó *History of the Rebellion of 1745*, rebelión que Walter Scott trató en sus novelas.

testimonios visuales y personales suyos. La comparación con *Waverley*<sup>206</sup> de Scott muestra que Home no mencionó muchos aspectos de la vida contemporánea.

Thackeray<sup>207</sup>, novelista inglés, escribió:

Aprendo muchas cosas al leer una novela. Veo cómo era el mundo en esos tiempos, cuál era el espíritu de esos días. Conozco costumbres, modos de vestir, sus placeres, sus divertimentos y las formas de humor que son diferentes a las actuales. Gente ya muerta vuelve a la vida, las sociedades desaparecidas vuelven a aparecer, y yo me siento en una Inglaterra ya ida, de otros tiempos. ¡Ay, la novela es una historia tan bien contada que ofrece más que la propia historia!

Muchos otros se han explayado sobre las virtudes de la novela histórica, pero como todos están de acuerdo en considerar sus méritos como testimonio histórico de las costumbres y formas sociales, no las he incluido aquí para evitar la repetición. Quizá me refiera a ellas después, cuando discuta la novela histórica.

#### 4. Proporcionar un modelo literario

Me refiero con esta expresión a la forma en la que novela está escrita. El estudio de las obras maestras de la literatura beneficia mucho a quien lo hace, por su contenido, pero también por su estilo, por cómo están escritas, como en el caso del *Genji monogatari* o *Shui Hu Zhuan*.<sup>208</sup> Al ser la escritura sobre todo una forma de expresar pensamientos, la forma deberá adaptarse al contenido. A veces se requerirá sencillez, a veces detalle. La escritura inteligente adapta el estilo al contenido, sea este simple, complejo, rudo o gentil, bellamente adornado o carente de sofisticación.

<sup>206</sup> *Waverley: or 'Tis Sixty Years Since* (*Waverley, o Escocia hace sesenta años*), 1814, novela de Walter Scott sobre la rebelión jacobita escocesa de 1745, a menudo considerada como la primera novela histórica.

<sup>207</sup> William Makepeace Thackeray (1811-63), novelista, periodista e historiador inglés.

<sup>208</sup> 水滸傳 (*A la orilla del agua*), conocida en Japón como *Suikoden*, una obra del s. XIV atribuida a Shi Nai'an 施耐庵 escrita en lengua vernácula que se considera una de las cuatro novelas clásicas más populares de China.

Si, por otro lado, el estilo no cambia y se mantiene inalterado a pesar de que el tema sea alegre o triste, la obra no transmitirá sentimientos. Adaptamos nuestro lenguaje a lo que sentimos. Muchas veces, lo hacemos de forma metafórica, mediante figuras estilísticas. El lenguaje a veces debe ser directo y breve pero figurado, ya que los sentimientos se expresan así muchas veces, no de forma directa. Toma tiempo y experiencia vital llegar a comprender esto y poder realizarlo, por eso hoy muchos jóvenes escriben con un lenguaje muy preciso y elaborado, pero incapaz de conmover a nadie. La relación entre fondo y forma carece en muchos de estos casos de sincronía, lo que convierte las obras en trabajos estériles sin armonía.

Existen multitud de estilos porque existen innumerables formas de sentir y pensar. A menos de que sea un genio, un escritor no sabrá qué estilo usar para cada ocasión. Necesita modelos que lo guíen. Pero es difícil encontrarlos. Los trabajos de los antiguos sobre el estilo no valen. Aconsejan muchas veces estilos elaborados que no sirven para comunicar emociones. Abusar del diálogo limita las descripciones. Y la emulación de estilos históricos reduce la capacidad crítica. Estos problemas vienen de la falta de versatilidad.

Según Spenser, no es posible usar un solo estilo en una obra, un autor necesita usar una gran cantidad de estilos. La escritura perfecta sería así, variada en cuanto al estilo. Los que pretenden escribir obras literarias valiosas deben buscar un estilo elegante y versátil. Hace un siglo o dos, un escritor podía dominar solo un estilo. Hoy es insuficiente.

Como modelo de estilo bello y versátil, no existe nada mejor que las obras literarias de autores eminentes. La tarea de cualquier novela digna de su nombre es reflejar el amplio rango de condiciones sociales y emociones, sin dejar nada de lado. Contendrá pasajes bellos, solemnes, de *pathos* profundo o de tranquila elegancia. Los acontecimientos pasados estarán descritos en un estilo histórico, y los actuales otro pictórico. Se usarán estilos diferentes para el humor, el diálogo, la denuncia, la seriedad... Los personajes enérgicos se expresarán con un estilo vigoroso, y los oscuros con palabras sombrías, como corresponde a su naturaleza. En resumen, el estilo será cam-

biente y se adaptará a la situación y al tema. Por estas razones, las novelas sirven de inmejorable modelo estilístico. Estos argumentos se refieren a la novela y no a las populares *kusazōshi*.

Si aplicamos estos principios a la novela, lograremos mejorar las primitivas novelas japonesas, hacerlas más fluidas, superar incluso a las occidentales y crear un arte que será la flor de nuestra nación. Para ello, para lograrlo, debemos analizar los éxitos y los fracasos de las novelas pasadas, para aprovechar lo bueno y descartar lo malo. Sin un plan en este sentido, la novela oriental permanecerá siempre en el nivel del antiguo romance, sin posibilidad de desarrollo.

Dejé la universidad hace poco tiempo, y no he escrito todavía los libros que me gustaría escribir. Tan solo he traducido alguna obra extranjera. Mi experiencia es muy limitada. Sin embargo, he leído muchas novelas modernas y creo que tengo bastante conocimiento teórico sobre ellas. Por ello, en la segunda parte de este libro presentaré una discusión práctica de las reglas de la novela. Si el lector tiene la gentileza de leerlo, quizá pueda ayudarle a abrir la senda de la novela genuina que eclipse las actuales obras *kusazōshi*.

PARTE II  
CAPÍTULO I (KT)  
LAS REGLAS DE LA NOVELA:  
UNA INTRODUCCIÓN

Todas las cosas del universo se rigen por leyes naturales. Las cuatro estaciones rotan de manera determinada a lo largo del año como la oscuridad sigue la luz durante el día. Si la naturaleza está sujeta a una regulación, ¿cómo no lo va a estar el trabajo del ser humano! Hay arte para pintar, y ritmo para la música. El poema y la danza también tienen sus cánones para guiar a los aprendices. Por tanto, la novela no puede ser una excepción.

Sin duda algunos han formulado una opinión errónea de la novela como una historia que se genera rápidamente sólo por el talento del escritor sin reglas ni límites. Los personajes y los acontecimientos de la novela, diferente de aquellas obras biográficas o de historia, son enteramente productos de la imaginación del autor. Son puras invenciones del creador. Por ello mismo, si el autor no establece una especie de base sobre la que empezar a construir la historia, el resultado será una confusión secuencial, una monotonía y un sinsentido.

Escribir una novela es parecido a redactar una larga composición. Su trama y el diseño deben ser sistemáticos y en el transcurrir de la historia tienen que notarse patrones bien discernibles. Si la trama incorpora tanto las cimas como los valles de la historia, si la narrativa posee tanto la simplicidad como las partes floridas, y si algunas consideraciones se muestran sobre los sentimientos y el carácter de los personajes y las situaciones, entonces la novela causará una impresión al lector y cobrará el honor de igualarse a la música y al poema como forma de arte.

Dicho esto, si el autor se ciñe a las reglas y construye una historia con medidas y cálculos, como hacen los artesanos con su obra pre-determinada, no conseguiría transmitir con libertad los sentimientos y el modo de ser de las personas. No es una tarea fácil producir una composición elegante y atractiva cuando el autor está atado a unas fórmulas para generar variaciones en el tono y así lo realiza deliberadamente. Todos los novelistas lo deben tener en cuenta.

Aunque me refiero a las reglas de escribir, lo más importante es saber impresionar al lector. Las normas se utilizan para construir una trama a fin de evitar que el lector se aburra y conseguir mantener su interés. Por lo tanto, son de importancia secundaria. Son instrumentos para un fin y deben obedecer a las circunstancias. Generalmente, las reglas se deben entender como consejos. Son útiles si se dan antes de la acción. Una asimilación previa de ellas es lo deseable, sobre todo, para los no iniciados.

Aunque hablo de reglas de escribir, los siguientes capítulos en realidad son argumentos que he formulado con prisas y estarán lejos de la perfección, por lo que puede haber muchos elementos que falten. Las novelas y romances históricos se determinan especialmente por el talento innato de los autores. Por muchas reglas que se aplicaran a la obra, la calidad del escrito no llegaría al nivel del genio. Dicen que Bakin llamó a la puerta de Kyōden y pidió que le enseñara cómo escribir un *gesaku*, pero Kyōden rehusó acertadamente su petición diciendo que no se trataba de algo que se pudiera aprender del otro. Las reglas de la novela son lo que se llaman intuiciones, y son difíciles de verbalizar. No obstante, de esta verdad he escogido puntos que llamo reglas porque estoy convencido de que los jóvenes novelistas sin experiencia deben conocer los objetivos del gran arte de la novela. Quede claro, por tanto, que no es mi intención menospreciar el peso de la intuición y pido a todos los estudiosos que no tomen al pie de la letra el término “regla” que aquí utilizo. Muchos de los puntos que a continuación explico son mi opinión personal y puede que haya errores, por lo que sería un gran placer y se cumpliría mi propósito al escribir este libro el que Uds. corrijan mis errores sin tomarlo a la ligera.

## CAPÍTULO II (KT)

### ESTILO

El estilo es el medio y el adorno del pensamiento. Es de gran importancia para escribir una novela. Si el estilo es defectuoso, por muy interesante que sea la trama, la estropea y, si las palabras no fluyen, tampoco lo hará la descripción. Tanto en China como en los países del Occidente, en los que el lenguaje escrito y el hablado son casi idénticos, no hay una necesidad imperiosa de elegir un estilo particular, pero en Japón la situación es diferente. Existen diferencias según el estilo y cada una presenta sus ventajas y desventajas dependiendo del uso y de la necesidad. Es por ello por lo que la novela necesita decidir su propio estilo.

Desde tiempos remotos han existido en Japón tres estilos literarios, aunque con mucha diversidad: a saber, estilo *ga* 雅 (estilo elegante de los clásicos), *zoku* 俗 (estilo coloquial) y *gazoku setchū* 雅俗折衷 (mezcla de los dos).<sup>209</sup> Dejo para otro día los detalles. Aquí, pretendo tan solo ofrecer como referencia a los lectores mi opinión sobre los pros y contras de cada uno.

#### 1º Estilo clásico (*ga buntai* 雅文体)

El estilo clásico corresponde a *wabun* 和文, escritura de palabras japonesas. Su carácter es suave y elegante por lo que es naturalmente adecuado a las expresiones eufemísticas y delicadas, pero, desafortunadamente,

---

<sup>209</sup> Esta definición pervive hasta la actualidad y muchos estudiosos de la historia de la literatura japonesa la toman como conceptos fundamentales para el análisis literario.

Véanse los tomos de *Nihobungeishi* 日本文藝史 de Konishi Jin'ichi, Kodansha, 1985.

tunadamente, carece de vigorosidad y fuerza. Sería como las ramas del sauce que se mecen débilmente, o como una cortesana oculta detrás de un biombo. La narrativa en este estilo resulta no solamente seductora sino que también su tono es sereno, evocando una elegancia del pasado. Es por ello por lo que no se adecuaba a las descripciones de emociones violentas, acciones extraordinarias y desenfrenadas, ni mucho menos, a las escenas crueles.

A grandes rasgos, podemos decir que el objetivo principal de la novela en este estilo es presentar ante los ojos de los lectores, como si los estuvieran viendo “in situ”, los innumerables e incalculables fenómenos del universo, así como aquellos ciento ocho deseos mundanos<sup>210</sup>. Habrá, por tanto, asuntos de suma elegancia y nobleza, a la vez que actos de grandes emociones y de valentía, escenas tristes y desoladoras o humorísticas y cómicas. Si el autor no es suficientemente versátil es incapaz de transmitir tanto la elegancia como la alegría con la misma facilidad, y ninguna trama interesante resultaría atractiva. La sublimidad, la belleza, el *pathos* y el humor son todos atributos de una buena escritura, especialmente en la novela. Si faltase alguno de ellos, aun teniendo otros tres elementos bien descritos, no podría alcanzar la meta de un buen estilo.

Aquí en Japón, desde la época antigua, existía una separación entre la pluma y la espada. La literatura en general pertenecía a la clase noble de la corte que no luchaba en la guerra y su escritura, por tanto, se inclinaba cada vez más hacia un estilo sosegado y elegante que, como consecuencia, se olvidaba del carácter activo y directo. Sus obras, que más tarde fueron consideradas cimas de las letras japonesas, son meros productos de entretenimiento para las damas de la corte, dominada por el clan Fujiwara. Es la razón por la que su escritura no presenta una fuerza vivaz. *Genji monogatari* fue escrita por la dama Murasaki en *wabun* (和文)<sup>211</sup> y es la obra de más grande fama. Su estilo se adecuaba perfectamente al contenido y, además,

<sup>210</sup> 百八煩惱, véase la nota 157.

<sup>211</sup> Escritura japonesa, es decir, las letras de *kana*.

creo que la calidad de su escritura es muy cercana al espíritu de su tiempo. El estilo de una novela no es único y, dependiendo del progreso y el cambio del modo de pensar y de costumbres, se tiene que renovar. Es por eso por lo que la novela debe tener su meollo en captar las realidades de los sentimientos y del comportamiento de la sociedad. Aunque fuera la dama Murasaki, no podría describir nuestra sociedad actual en aquel estilo *wabun* típico de su tiempo. Los siguientes extractos de textos nos darán alguna idea de lo que acabo de explicar:

Por ejemplo, en *Miyako no teburi*, de Rokujuen,<sup>212</sup> se usa el estilo clásico para describir las calles de Edo. Especialmente, las tabernas de Bakuro-chō y las prostitutas callejeras están muy detalladamente tratadas hasta dar la impresión de poder observarlo con nuestros propios ojos. Sin embargo, el estilo elegante usado para asuntos tan mundanos resulta incongruente y muchas veces resulta ridículo. En el pasaje de una discusión sus palabras son muy calmadas y carecen de lo que se llama el carácter *Edokko*.<sup>213</sup> Parece más bien que se trata de personajes de Kioto y Ōsaka.<sup>214</sup> Es una prueba de que el estilo clásico no es adecuado para escenas de acción en habla llana.

Shikitei Sanba y otros a veces han usado este estilo elegante para sus obras de humor. Pongo un ejemplo de *Ukiyoburo*<sup>215</sup> para los lectores:

春はあけぼのやう／＼白くなりゆく。あらひ粉にふるとしの顔をあらふ、初湯のけぶりほそくたなびきたる女湯のありさま、いかで見ん物をとて、松の内早仕舞ちふ札かけたる格子のもとにたゝずみ、

<sup>212</sup> 都の手振り Rokujuen 六樹園 es otro nombre de Ishikawa Masamochi, estudioso de obras clásicas y poeta cómico (1753-1830).

<sup>213</sup> *Edokko* es el apelativo de los habitantes de Edo cuyo carácter típico es justiciero y pendenciero pero desprendido y defensor de los débiles.

<sup>214</sup> Durante el periodo Edo se determinó el carácter cultural de Edo en contraste con el de la zona *Kamigata*, Kansai de hoy día (Kioto y Ōsaka). El estilo típico de Edo es vigoroso y extravagante frente al de Kioto y Ōsaka de modo más elegante y calmado. Esta diferenciación se debe en mayor parte al tipo de obras de *jōruri* y *kabuki* que se representaban en estos dos focos culturales del país.

<sup>215</sup> En el texto original no aparece el título pero sabemos que es un extracto de la obra de Shikitei Sanba 式亭三馬, *Ukiyoburo* 浮世風呂

障子のひまよりかいまみるに、そのさまをかしくもあり、又おのが身のぶざめいたるはあさましくもありけり。白き物ははつ湯の三方とかいふめる、ものはづけとやらんもうべなり。<sup>216</sup> [...]

*Haru wa akebono yōyō shiroku nariyuku. Arai kome ni furutoshi no kao o arau. Hatsuyū no keburī hosoku tanabikitaru on'nayu no arisama, ikade min mono o tote, matsu no uchi hayajimai chū fuda kaketarū, kōshi no moto ni tatazumi, shōji no hima yori kaimamiru ni, sono sama okashiku mo ari, mata ono ga mi no buzameitaru wa asamashiku mo arikeri. Shiroki mono wa hatsuyū no sanbō toka iumeru, monowazuke to yaran mo ube nari. [...]*<sup>217</sup>

(Traducción)<sup>218</sup>

“(En primavera a la hora del alba hay algo que se va blanqueando poco a poco. Me pongo de pie delante del baño de las mujeres que se lavan la suciedad del año pasado con el polvo de lavar, e intento verlo entre las puertas correderas. El humo del primer baño del Año Nuevo que sube del agua caliente y la visión de las bañistas me parecen interesantes, pero también me siento avergonzado por mi propia imagen detestable. Lo blanco son las ofrendas para el primer baño del año (que es una costumbre por lo que han dado los clientes al entrar) en unos recipientes altos llamados *sanbō* . [...])”<sup>219</sup>

Esto no es el estilo clásico propiamente dicho, pero tampoco es el estilo ecléctico entre el clásico y el popular.<sup>220</sup> En mi opinión

<sup>216</sup> Sanba traza el comienzo de la obra clásica de Sei Shōnagon 清少納言, *Libro de la almohada*, *Makura no sōshi* 枕草子. El texto original dice [春はあけぼの。やうやう白きなりゆく山きはすこしあかりて、むらさきたちたる雲のほそくたなひきたる。...] (En primavera, (lo más bonito) es el amanecer. La silueta de la montaña recibe una tenue luz y se va clareando con unos hilos de nubes coloreadas en violeta.) La primera frase es idéntica, pero después en vez de hablar de la silueta de la montaña que se va aclarando habla del dinero envuelto en papel blanco que las bañistas dejan como ofrendas para el baño público que se va amontonando en un recipiente visible y dice que es un complemento apropiado para la expresión “lo blanco son” [*Shiroki mono wa*] a la moda del *haiku* vulgar de la época.

<sup>217</sup> La transcripción se basa principalmente en trasladar las letras fielmente al sonido tal y como está escrito, pero a fin de ayudar la comprensión, en algunos casos se ha aplicado la pronunciación actual como son los casos: *yau yau* – *yōyō*, *wo* – *o*, *beu* – *byō*, *ifu* – *iu*, etc.

<sup>218</sup> Las citas principales llevan su traducción para ayudar una mejor comprensión.

<sup>219</sup> El texto citado es la parte extraída del original para el comentario posterior del autor.

<sup>220</sup> Este estilo se llama *gazoku setchū* 雅俗折衷.

tiene que haber un motivo calculado cuando el autor utiliza este estilo para explicar las circunstancias de la obra. Generalmente, en cuanto a la cuestión de la narrativa, el humor surge cuando el estilo no se ajusta al nivel del tema, es decir, por ejemplo, usar un estilo noble a fin de describir escenas obscenas o, por el contrario, narrar conceptos elevados con palabras vulgares. En el texto arriba citado, sospecho que el autor haya usado el estilo clásico a sabiendas de este efecto. En todo caso, el estilo clásico conlleva un carácter elegante y antiguo por lo que no me parece apropiado para narrar las situaciones contemporáneas. Por ello, si se utiliza el estilo clásico sin discernir los asuntos de altura de los pedestres solo se podrá arrancar la risa de los lectores y la obra no rebasaría esa categoría de humorística.

En resumen, hemos de saber que el uso del estilo clásico fuera de las obras de humor presenta dos inconvenientes: primero, su falta de dinamismo y, segundo, la tendencia a asemejarse a obras ligeras.

Otro ejemplo se da a partir del capítulo de *Wakamurasaki*<sup>221</sup> de *Genji monogatari*. Murasaki es todavía una niña y recibe la visita del Príncipe Genji:

「少納言よ。直衣着たりつらむは、いづら。宮のおはするか」とて、寄りおはしたる御声、いとらうたし。

「宮にはあらねど、また思し放つべうもあらず。こち」とのたまふを、恥づかしかりし人と、さすがに聞きなして、悪しう言ひてけりと思して、乳母にさし寄りて、「いざかし、ねぶたきに」とのたまへば、[...]<sup>222</sup>

(Murasaki): *Shōnagon yo nōshi kitari tsuran wa izura. Miya no owasuru ka tote yori owashitaru mikoe ito rōtashi.* (Genji): *“Miya ni wa aranedo mata omooshi hanatsu byō mo arazu. Kochi to notamō o hazukashikarishi hito to sasuga ni kikinashite ashū itekeri to oboshite menoto ni sashiyorite.* (Murasaki): *“Izakashi nebutaki ni to notamaeba.*

<sup>221</sup> 若紫

<sup>222</sup> Abe, A., Akiyama, K., Imai, G., Suzuki, H. eds. (1994) *Genji monogatari* 源氏物語, *Shinpen nihon koten bungaku zenshū*, 新編日本古典文学全集, Tokio: Shōgakukan.

(Traducción)

“(Murasaki) pregunta con una voz preciosa”: “Shōnagon, ¿quién es la persona que lleva el traje *nōshi*<sup>223</sup>? ¿Ha venido mi padre? Genji responde: “No soy el príncipe, pero tampoco soy un cualquiera que no conozcas. Ven aquí” Al oír la voz, Murasaki se da cuenta inmediatamente de que se trata de aquella persona tan extraordinaria y piensa que le ha faltado en respeto. Se acerca a su nodriza y le dice: “Vamos, tengo sueño, [...]”

El siguiente ejemplo está extraído del capítulo Aoi<sup>224</sup> de *Genji monogatari* y se trata de la escena en la que Genji visita al ministro y lamenta con las damas de honor de la difunta esposa Aoi:

「心ながき人だにあらば見はてたまひなん物を命こそはかなけれ」とて、火をうちながめたまへる眼のうち濡たまへるほどぞめでたき。取別けてらうたくしたまひし小さき小女の親どももなく、いと心ぼそげに思へる、道理と見たまひて、」（源詞）「あてきは今は我をこそ思ふべき人なめれ、とのたまへば甚じく泣く。」<sup>225</sup>

[...] *Kokoro nagaki hito dani araba mihate tamai nan mono o inochi koso hakanakere tote, hi o uchinagametamaeru me no uchi nuretamaeru hodo zo medetaki. Toriwakete rōtakushitamaishi chiisaki warawa no oyadomo mo naku, ito kokoro bosoge ni omoeru, kotowari to mitamaite, (Genji): “Ateki wa ima wa ware o koso omou beki hito namere,” to notamaeba imijiku naku.*

(Traducción)

“[...] Si tuvierais paciencia, comprenderíais que el final no será así. ¡La vida es tan fugaz!” Habiendo dicho esto, sus ojos, que contemplaban las velas, se llenaron de lágrimas. Era muy hermoso. Una de las damas de honor favoritas y jóvenes de Aoi parecía sentirse especialmente desamparada sin la protección de la dama. Genji le consoló diciendo: “Ateki, desde ahora soy la persona en quien puedes confiar.” La niña rompió a llorar desconsoladamente”.

<sup>223</sup> 直衣, el traje de calle de un noble de era Heian.

<sup>224</sup> 葵

<sup>225</sup> Disponible en <http://james.3zoku.com/genji/genji09.html>. (10-11-19)

Fujitsubo anuncia su decisión de tonsurarse en su visita a su hijo, príncipe heredero (*Sakaki*):

(藤詞) 「御らんぜで久しからん程に形容の異ざまにて、うたてげに  
変りて侍らばいかゞ思さるべきと聞えたまへば御かほをうちまもり  
て。」(東宮詞) 式部かやうにや争でか然はなりたまはんと笑みて宣  
給ふ。言ふ甲斐なく哀れにて。」(藤詞) 「それは老いて侍れば醜き  
ぞ然はあらで髪はそれよりも短くて、黒き衣などを被て、夜居の僧の  
やうになり侍らんとすれば、見たてまつらんこともいとゞ久しかるべ  
きぞとて泣きたまへば、まめだちて。」(東宮詞) 「久しうおはせば  
恋しきものをとて、涙のおつれば恥かしとおぼして、さすがに背きた  
まへる御ぐしはゆら／＼と清らにて、眼のなつかしげに匂ひたまへる  
さま、おとなびたまふまゝに、たゞ彼の御かほをぬぎすべたまへり。」

(Fujitsubo): [...] "*Goranze de hisashikaran hodo ni katachi no koto zama ni te, utate ge ni kawarite haberaba ikaga obosaru beki to kikoetamaheba, onkaho o uchi mamorite.*" (Ryozen): "*Shikibu kayōni ya ikadeka sa wa naritamawan to emite notamafu. Ifu kahinaku aware ni te.*" (Fujitsubo): "*Sore wa oite habereba minikuki zo sa wa arade kami wa sore yori mo mijikakute, kuroki koromo nado o kite, yoi no sō no yō ni nari haberan to sureba, mitate matsuran koto mo itodo hisashikaru beki zo, tote nakitamaheba, mamedachite.*" (Ryozen): "*Hisashiu owaseba koishiki mono o tote, namida no otsureba hazukashi to oboshite, sasuga ni somukitamaheru migushi wa yurayura to kiyora ni te, mami no natsukashi ge ni niohitamaheru sama, otonabitamafu mama ni, tada kano onkaho o nugisubetamaheri.*"

Describiendo el exilio de Genji (*Suma*):

「月いと明うさし入て、はかなき旅のおまし所はおくまで隈なし。  
床の上に夜深き空も見ゆ。入がたの月すごく見ゆるに、たゞこれ西  
に行くなりと独ごちたまひて、〔ひとしく西へゆくといへども月の  
西へゆくは唯西へ行のみなり我は左遷され西へ行なりと歎じ給ふ。  
〕(源詠) 「いづかたの雲路にわれもまよひなん月の見るらんこと  
もはづかし。」

*Tsuki ito akō sashi-irite, hakanaki tabi no omashi tokoro wa oku made kuma nashi. Tokonoue no yobukaki sora mo miyu. Irigata no tsuki sugoku miyuru ni, tada kore nishi ni yuku nari to hitori gochi tamahite, (hitoshiku nishi e yuku to iedomo tsuki no nishi e yuku wa tada nishi e yuku nomi nari ware wa sasen sare nishi e yuku nari to nagejitamafu.)* (Genji): "*Izukata no kumo ji ni ware mo mayohi nan tsuki no miruran koto mo hazukashi.*"

Al describir una violenta tormenta (*Suma*):

海のおもては衾を張りたらんやうに光みちて、神なりひらめく。〔雷電にて海面白くいかれるをいふ也。〕

*Umi no omote wa fusuma o haritaran yō ni hikarimichite, kami nari hirameku.* (*Raiden nite umi omoshiroku ikareru o iu nari.*)

El estilo clásico, *grosso modo*, presenta este tipo de carácter. *Ōmigata monogatari*<sup>226</sup>, *Nishiyama monogatari*<sup>227</sup>, *Tsukushigata monogatari*<sup>228</sup> son de alguna manera intentos de narrar la historia en este estilo. Los lectores deben tomar estos tres ejemplos para hacerse su propia opinión respecto de sus ventajas e inconvenientes.<sup>229</sup>

## 2º Estilo coloquial

El estilo coloquial es la narrativa que usa, tal y como se presenta, el lenguaje vulgar. Por ser llano y fácil de comprender, además de ser dinámico, goza de las cualidades requeridas para una buena escritura, como la sencillez, claridad y la vigorosidad. Además, hay casos en que el tono y el sentimiento se combinan a la perfección y se consigue expresar de manera excelente los verdaderos sentimientos. Es la razón por la que tanto en el Occidente como en China se escriben novelas en un lenguaje ordinario con excepción de ciertos pasajes narrativos.

A pesar de estas ventajas que vemos, desafortunadamente, no hay un estilo escrito coloquial en nuestro país, por lo que el lenguaje (escrito y hablado) presenta unas grandes diferencias entre sí<sup>230</sup>. Si se escribe en la lengua vernácula una escena refinada se puede convertir en otra pueblerina, y puede sonar demasiado tosca o vulgar.

<sup>226</sup> 近江方物語 (1808).

<sup>227</sup> 西山物語 (1768).

<sup>228</sup> 筑紫船物語 (1814).

<sup>229</sup> Hay que tener en cuenta el dilema de los escritores en esta fase del desarrollo de la literatura moderna entre el estilo establecido como estilo erudito y la lengua vernácula diaria.

<sup>230</sup> En esta época aún se usaba *-sōrō* 候 en lugar de *-dearu*, *-da* y *-desu*, *-masu* como terminación de una frase en el estilo escrito que distaba completamente del estilo coloquial.

De este modo no se puede eludir la crítica por ser demasiado rudo y zafio. Además, a diferencia de las situaciones de los países occidentales, existen no solo severos cambios lingüísticos sino también peculiaridades de cada dialecto en un radio de pocos cientos de kilómetros. Es decir, casi la distancia entre el inglés y el francés. En consecuencia, utilizar el estilo coloquial en una novela histórica crea un gran inconveniente y no se justificaría. Su uso más adecuado lo sería para las novelas contemporáneas en las que se pueden describir con acierto las historias. Aun así, alguna consideración y selección entre los dos estilos sería necesaria si la obra aspira al éxito. Incluso los autores del grupo Tamenaga, cuando quieren dar un tono estricto a la escena, utilizan los diálogos en estilo *kabuki* porque con las palabras ordinarias no podían lograr el efecto deseado. Kyokutei Bakin escribió:

“En China hay libros escritos con el lenguaje coloquial, siendo algunos oficiales o con dialectos. Los libros confucianistas, taoístas y budistas se espera que se escriban con el lenguaje estándar, pero hay algunos como *Shushigorui*,<sup>231</sup> que parcialmente están escritos en estilo coloquial, y otros clásicos de carácter militar, budista o médico que están totalmente escritos en lenguaje llano. Los escritores antiguos se dieron cuenta de que una escritura requería la ayuda de la fuerza de *kotodama*.<sup>232</sup> Encima de esto, existen diferencias entre el estilo japonés y el chino, el clásico y el coloquial, entre el antiguo y el moderno. Es una tarea muy complicada saber usar todas estas posibilidades de expresión.

Los autores de obras de antaño como *Taketori monogatari* y de *Genji monogatari* probablemente no tuvieron problema al elegir palabras ya que su lenguaje era el estilo normal de la corte de entonces y por sí representaba un estilo elegante. Hemos de saber por eso que

---

<sup>231</sup> 朱子語類 *Zhuzi Yubi* (1270), 140 volúmenes de la colección de discusiones de Zhuzi (neo Confucianista) y de sus seguidores compilados por Li Jing De.

<sup>232</sup> En Japón desde la época arcaica existe una creencia en el espíritu de las palabras que condiciona la suerte de las personas. El *kotodama* funciona solamente cuando es pronunciado oralmente. En este contexto, con la palabra *kotodama* 言靈 quiere dar el sentido de la fuerza del lenguaje oral.

los antiguos *sōshi monogatari*<sup>233</sup> pueden considerarse que estén escritos en estilo coloquial. Ni en China ni en Japón podían describir la naturaleza humana y las condiciones sociales sin usar el vocabulario coloquial. Sin embargo, la mezcla sin precedente de los estilos de hoy día no se puede permitir. [...] Lo que pretendo con mis escritos es precisamente evitar esta decadencia del estilo escrito.”

Como vemos, el lenguaje oral presenta muchos inconvenientes y yo mismo no tengo más remedio que dar mi voto a este argumento. Sin embargo, tengo algunas diferencias, y me gustaría exponer mis ideas para aclarar el punto.

Las descripciones de las circunstancias y de los sentimientos en una novela son la parte más importante de la obra. Si el relato necesita trasladar estos elementos de gente de clase baja en la sociedad no se puede evitar imponer el lenguaje soez de estos personajes. No es otra cosa. Se trata del aspecto real de clase en nuestro país. Por ejemplo, Dickens<sup>234</sup> y Fielding usaron con fruición el argot en sus novelas pero no por ello recibieron críticas. Por lo tanto, no hay nada que impida el uso de los dialectos y lenguajes corruptos en contextos apropiados ya que pueden añadir un efecto deseado.

No obstante, nuestra lengua vernácula tiende a ser verbosa y, además, carece de reglas de uso y, por tanto, sin belleza de expresión. En la narración (que relata el contexto) y en la descripción (retrata la apariencia y la naturaleza de las cosas) muchas veces no es adecuada. Su verbosidad se debe al carácter ambiguo de las palabras de Yamato, y su falta de belleza se debe a una mezcla de estilos japonés, chino y dialectales. No siendo suficiente con esto, en el habla japonesa existen tres modos bien distinguidos: el lenguaje para dirigirse a la persona superior, el lenguaje para dialogar con los de la misma categoría y el otro para tratar con la gente inferior, cosa muy diferente de las lenguas occidentales. [...]

<sup>233</sup> 草子物語. Se refiere a los *tsukuri monogatari* como *Taketori monogatari* 竹取物語 o *Genji monogatari*.

<sup>234</sup> Charles Dickens (1812-1870), novelista inglés de enorme fama.

Por todo ello, estoy convencido de que, se puede usar el lenguaje coloquial en los diálogos de los personajes, mientras que, cuando se trata de pasajes narrativos (hasta que se realice una gran reforma en la lengua vernácula de mi país), no se debe aplicar ya que me temo que esto puede alterar el desarrollo de la historia.

He aquí un extracto de *ninjōbon*, del grupo Tamenaga, como ejemplo.<sup>235</sup> Con tan solo una ojeada se podría uno hacer idea de los puntos positivos y de los débiles.

孝道無二のますらをながら、なまじ情に引されて、そがまゝ長者が許に戻り、義理ある父と忠太夫にせめて一筆書きのこさんと、硯ひきよせ摺りながす墨も泪ににじみがち、様子しらねば娘のお梅、唐紙あけて手をつかへ、梅「こんちはお寺参りからどちらへお行き遊ばしました。」源「おふくろの仏参から久しぶりで諸方あるいて来ました。」(中略)源「オ、でかす／＼それでこそ武士の妻、卑怯未練の源太左衛門何程の事があらう、本望とぐるはまたゝくうち、必ず吉左右待つてゐやれ」といひつゝ雨戸を細目にあけ、外面をながめて、 [...]

*Kōdō muni no masurao nagara, namaji nasake ni hikasarete, so ga mama chōja ga moto ni modori, giri aru chichi to Chūdayū ni semete hito fude kaki nokosan to, suzuri hikiyose suri nagasu sumi mo namida ni nijimigachi, yōsu shiraneba musume no O-Ume, karakami akete te o tsukae, Ume: 'Konchitwa o-tera mairi kara, dochira e oide asobashimashita.'* Gen: 'Ofukuro no bussan kara hisashiburi de hōbō aruite kimashita' [...]

Gen: 'Ō dekasu dekasu sore de koso bushi no tsuma, hikyō miren no Gendazaemon nanihodo no koto ga arō, honmō toguru wa matataku uchi kanarazu kissō matte iyare.' to iitsutsu amado o hosome ni ake soto o nagamete, [...]

(Traducción)

“Aunque es un varón con gran sentido de la piedad filial, por un sentimiento banal, volvió a la casa del millonario. Está intentando poner al menos algunas letras a su padre y a Chūdayū, con los que se siente en deuda y coge el *suzuri* (piedra de entintar) para hacer la

<sup>235</sup> *Uguisuzuka chiyono hatsuoe* 鶯塚千代廼初声 de Shōtei Kinsui 松亭金水 1797-1863.

tinta china, pero por las lágrimas que caen encima de la tinta queda aguada. O-Ume, su hija, que no sabe nada, abre la puerta corredera y pregunta: ¿después de visitar el templo, a donde ha ido? Gen: Fui a orar a la tumba de mi madre y luego estuve andando por diferentes lugares a los que no iba desde hacía tiempo. [...]

Gen: Bien cumplida, así debe ser la mujer de un samurái. Ese cobarde sentimental de Genzaemon no me da miedo. Ya verás que pronto podré vengarme de él. Espera con convicción la buena noticia. Habiendo dicho esto, abre un poco la puerta exterior de madera y contempla el ambiente de fuera, [...]"

La escena está escrita principalmente en el estilo llamado coloquial, pero algunas expresiones y dicciones están mezcladas con el estilo clásico. Es debido a los inconvenientes que antes he expuesto del estilo hablado. Naturalmente, que exista una diferencia notable de estilo entre la narrativa y el diálogo es inevitable, pero que se vea una incoherencia de estilo como si se tratase de otra época dentro de la misma obra, no se podría permitir. Por ejemplo, lo que he subrayado está escrito en un estilo de teatro clásico y nadie habla de esta manera hoy día. La incongruencia entre los dos estilos puede estropear la integridad de la obra. Esto demuestra el estado de la problemática ya que el desajuste de estilo y contenido es evidente. Por otro lado, como comenté anteriormente, usar el estilo coloquial en una novela histórica puede resultar muy poco afortunado. Por todo ello, mi opinión es que lo que hace falta es narrar estas historias usando otro estilo combinado de los dos.

Ahora bien, usar algunas palabras clásicas en una obra costumbrista resulta beneficioso cuando se trata de pasajes narrativos. Sin embargo, combinar el clásico con el coloquial requiere una gran atención del autor en su aplicación. Por ejemplo, si a la narrativa de Bakin se le aplicara el estilo típico de Tamenaga, es decir, el lenguaje de jergas, la contradicción entre los dos estilos sería muy notable. Por otro lado, si el autor intenta evitar este conflicto usando más de la cuenta el estilo coloquial en la parte narrativa, no logrará transmitir la sensación de que en la obra están ocurriendo hechos importantes.

Si se quiere usar el estilo llano, se debe inventar un nuevo método para su aplicación. No se debe pensar jamás que se puede combinar un estilo clásico como el de Bakin para el pasaje narrativo con otro vulgar, como el de Tamenaga, para el diálogo. La lengua vernácula puede parecer superficial sin importancia, pero no lo es. Los autores tienen que tomar buena nota de ello.

Aunque haya señalado antes los defectos del estilo coloquial, no estoy criticando este estilo de ninguna manera. Las palabras tienen espíritu y el estilo es la forma. Los sentimientos se transmiten más directamente con este estilo al contrario que las descripciones en estilo clásico, pero como digo, con sus consabidos defectos. Desgraciadamente, aún no hay nadie que haya inventado la nueva versión del estilo coloquial que dé respuesta a esta situación. Espero con impaciencia la aparición de tal estilo.

### 3º Combinación del estilo clásico y el coloquial

El estilo ecléctico no es solo uno sino dos: por conveniencia llamamos al primero el estilo *yomihon* y al otro, el *kusazōshi*.

A. El estilo *yomihon* emplea el estilo clásico en un setenta y ochenta por ciento de la totalidad de las descripciones y cincuenta a sesenta en el diálogo cuando se trata del estilo combinado. De esta manera la descripción y el diálogo no presentan incoherencia. La parte elegante se narra con el clásico y las escenas rudas se relatan con el coloquial. En este caso hasta las palabras chinas pueden usarse para completar la carencia de la lengua nacional consiguiendo un tono heroico y emocionante mientras que el estilo clásico describe con excelencia una escena llena de belleza y delicadeza. A fin de narrar historias del pasado no habrá otro estilo más apropiado que el clásico. Por otro lado, el estilo coloquial de *kusazōshi* sirve mejor para novelas costumbristas ya que el otro está bastante alejado del lenguaje contemporáneo.

Cuando el grado de combinación de los dos estilos es acertado, este estilo ecléctico es el mejor para las obras históricas. No obstante,

lograr una mezcla afortunada de los dos es tan difícil que podemos encontrar una serie de obras cuya lectura casi causa dolor de cabeza. Uno de los puntos negativos de los escritores primerizos es la tendencia a usar el clásico con exceso. El escritor se preocupa demasiado por el aspecto gramatical de la escritura y, por no saber distinguir bien los lenguajes de erudición y de vulgo, las frases no se conectan bien. Como resultado la obra no fluye. Otra falta que se detecta es su modo de elegir una imitación de los cánticos *nagauta*,<sup>236</sup> por dar más importancia a los tonos de las palabras lo que hace que se pierda la fuerza comunicativa de los hechos narrados. Es una obligación del autor saber la gramática del estilo clásico si quiere escribir en ese estilo. No obstante, tal atención no debe serlo en detrimento del propio objetivo de la novela que es captar los sentimientos de las personas y su entorno social.

El segundo escollo se produce cuando el estilo tiende demasiado al coloquial. Los escritores que no conocen bien el lenguaje nacional suelen usar la mezcla con gran cantidad de palabras vulgares. La consecuencia es un estilo parecido al de los guiones de *jōruri* o *hauta*<sup>237</sup>. En este caso el ritmo y el tono van sin dificultad, pero la voz es tan vulgar que estropea la totalidad. Un ejemplo de ello podría ser una obra de Segawa Jokō.<sup>238</sup> Entonces, si nos preguntamos qué tipo de obras pueden ser modelos del estilo combinado, puedo citar, por ejemplo, *Hakkenden* o *Bishōnen-roku* como novelas de grandes autores. Cito aquí una parte en este estilo para que lo comprueben<sup>239</sup>:

「この眉上の黒子さへ一対なるは親子の徴、この児の顔と御身の容止、似ずや肖ざるや見給へといひつゝ鼻紙に附たりし懐中鏡を取り出して、照して見せつ推向て、珠よ爾 爹々公ぞや抱かれ給へと搔遣

<sup>236</sup> 長唄, una clase de recitación con melodía que se acompaña con el *shamisen* que se puso de moda en el periodo Edo.

<sup>237</sup> 端唄, otro género de recitación con el *shamisen* pero más breve, muy popular a finales de Edo.

<sup>238</sup> 瀬川如皋 (1757-1833), dramaturgo de *kabuki*. La obra se titula *Teishinroku* 鼎臣録, una colaboración con Tamenaga Shunsui.

<sup>239</sup> El original cita varios extractos de la misma obra, pero en esta edición nos limitamos a citar un extracto para ilustrar lo que dice el autor.

れば、まだいはけなき珠之助も争ひ難き血脈の恩愛、爹々様のうと呼かけて携るを懸て引よせて膝にのせたる瀬十郎、歎けばこそあれ目に脆き、涙歟露のひと滴。」（美少年録）

*Kono manauhe no hokuro sae ittsumi naru wa oyako no shirushi, kono ko no kao to onmi no kaobase, nizu ya nizaru ya mi tamae to iitsutsu, hanagami ni tsuketarishi kaichū kagami o toridashite, terashite misetsu oshimukete, Tama yo sonata no tetego zo ya idakare tamae to kaiyareba, mada iwakenaki Tamanosuke mo arasoi gataki chisuji no on'ai, toto sama nō to yobi kakete sugaru o yagate hikiyosete hiza ni no setaru Sejūrō, nakeba koso are me ni moroki, namida ka tsuyu no hito shizuku. (Bishōnenroku)*

(Traducción)

“Este idéntico lunar encima de la ceja es la señal de que sois padre e hijo, mire si se parecen el rostro del niño y el suyo. Dicho esto, saca el espejo atado al estuche de papeles de su seno y lo pone a los dos. “Tama, este señor es tu padre, abrázalo.” El pequeño Tamanosuke también siente la ligazón de la sangre y le llama “¡Padre!”. Sejūrō lo coge y lo pone en sus rodillas. Cierto es que lloran sus ojos y cae una lágrima en su mejilla.”

「さらば左いはん右いふて身の憂事をつげの櫛、鬢の後毛かきあげて、人待つ縁の夕化粧、鏡も刀自に借りものと打向へども影暗き、日は没果て燈火の、こゝへとゞかぬ片ごころ、かゝる為にと貯の座席遺の蠟燭も、流れ渡りの身にしあれど、よろづよき日と暦手の、茶碗を覆す糸底に、立てゝ彩る唇燕脂の、笹色の香も知る人に、見せなんとての所為なりけり。」（同前）

*Saraba sa ihan kau yūte mi no ukikoto o tsuge no kushi, bin no okurege kakiagete, hito matsu en no yūgeshō, kagami mo toji ni kari mono to uchimukaedomo kage kuraki, hi wa iri hatete toboshihi no, koko e todokanu kata gokoro, kakaru tame ni to takuwahe no zashikinokori no rōsoku mo, nagare watari no mi ni shi aredo, yorozuyoki hi to koyomide no, chawan o kaesu itozoko ni, tatete irodoru kuchibeni no, sasairo no ka mo shiru hito ni, mise nan tote no waza narikeri.” (Ibid)*

「客もあるじも沙量ならねば、是より酒讌始まりて、献つ酬へつ果しなき、議論に興を催したる、朱之助ははや薄酔の、多弁に任して属日の鬱気を恣とうち啣ちて、媒妁の目の前にて斯ういへばをかし

からぬ不走向に似たれども、岳母の旦ても暮ても苦虫を嚼潰して、四角四面の気韻高く、斧柄もまた烏と共に起て糸を繰り機を織る、これより外に所作はなし。今様早唄こそ事ふりにたれ、説経弄斎柳節を学びたりやと問へば知らずと答ふ。況てきのふけふは田舎までも弄ぶ三絃などとは、手で弾く物やら足でかきならず物なるや、夢にだも見たることはあらず。偶然に物いひかけても、泣出したげなる面色して返辞をするのみ余情もなく、寝る時だにも三つ指にて許させたまへといひながら、蒲団の端へ如恐怖に枕引よせて就寝なり。畢竟木彫の偶人と枕を並ぶるに異ならず。斯ても夫婦といふべきや、粉糠三合有ならば入婿になりそといひけん、昔の人の格言なるかな、察したまへと不樂しげに、意中をつくす酒興の述懐。箭五郎呵々とうち笑ひて、宣ふ趣き無理ならねど、世の常言に石の上にも三稔といふことあるならずや。さりとして貴所は入婿にしてまた世の入婿に同じからず。今にもあれ主用を果したまはゞ、袖打払ふて武蔵へ帰りたまはなん。しからばこゝもなほ旅なり。詰る所は趣きのなき街妻を旅宿の当分月傭にせしなりと思ひたまはゞ不足はあらず。且く堪忍したまへかし、といへば奥手も打笑ひて、斧柄さまの光忽子なる、そはその該の事に侍り、焦たる桐も製らねば良琴にはなり侍らず、煤けし竹も伐てこそめでたき笛になるとかいふ譬喩を女子の諸礼書にて見しことの侍りにき。斧柄さまも恁ぞかし。気長く教育たまひなば、遂には佳音を現はして暁毎に臥房の窓の隙よりしらむを共侶に、いとほしみつゝ離れかねぬる、楽しき中になりたまはん。そを教へずして備はらんことを求めたまふは疎にこそ。然はあらずやと慰むれば。」（同前）

*Kyaku mo aruji mo geko naraneba, kore yori sakamori hajimarite, sashitsu osahetsu hateshi naki, giron ni kyō o moyōshitaru, Akenosuke wa haya horoehi no, taben ni makashite kono goro no usa o shikajika to uchi kakochite, nakōdo no me no mae nite kō ieba okashikaranu fuhamuki ni nitaredomo, shiutome no aketemo kuretomo nigamushi o kamitsubushite, shikaku shimen no kigurai takaku, Onoe mo mata karasu to tomo ni okite ito o kuri hata o oru, koreyori hoka ni shosa wa nashi. Imayō hayauta koso koto furi ni tare, sekkyō rōsai nagibushi o manabitari ya to toheba shirazu to kotafu. Maite kiō kyō wa inaka made mo moteasobu samisen nan wa te de hiku mono yara ashi de kaki narasu mono naru ya, yume ni damo mitaru koto wa arazu. Tamasaka ni mono iikaketemo, nakidashita ge naru omomochi shite henji o suru nomi yozei mo naku, neru toki danimo mitsu yubi nite yurusasetamahe to iinagara, futon no hashi e kowasōni makura hikiyosete nemuru nari. Hikkyō kibori no ningyō to*

*makura o naraburu ni koto narazu. Kakutemo fūfu to iubeki ya, koneka sangō motsu naraba, irimuko ni nawari so to iiken, mukashi no hito no kakugen naru kana, sasshi tamahe to wabishige ni, ichū o tsukusu shukyō no jukkai. Yagorō kaka to uchi waraite, notamafu omomuki muri naranedo, yo no kotowaza ni ishi no ue ni mo sannen to iu koto aru narazu ya. Sari tote kisho wa irimuko ni shite mata yo no irimuko ni onaji karazu. Ima ni mo are shuyō o hatashi tamawaba, sode uchi harafute musashi e kaeri tamawanan. Shikaraba koko mo naho tabi nari. Tsumaru tokoro wa omomuki no naki gensai o tabine no tōbun tsukiyatoi ni seshi nari to omohi tamawaba fusoku wa araji. Shibaraku kannin shi tamahe kashi, to ieba okute mo uchiwarahite, Onoe sama no oboko naru, so wa sono hazu no koto ni haberi, kogetaru kiri mo tsukuraneba yokikoto niwa nari haberazu, susukeshi take mo kirite koso medetaki fue ni naru to ka iu tatohe o onago no shitsukegata nite mishi koto no haberi ni ki. Onoe sama mo shika zo kashi. Kinagaku shikomi tamainaba, tsui ni wa yokine o arashite akatsuki goto ni fushido no mado no hima yori shiramu o morotomo ni, ito oshimitsutsu hanarekanenuru, tanoshiki naka ni naritamawan. So o oshiezu shite sonawaran koto o motome tamafu wa oroka ni koso. Sa wa arazu ya to nagusamureba.” (Ibid)*

「昨夜はなせし事により、吾儕は目今里長どのゝ宿所へゆかん、葛籠なる衣物出したまひね、といふに斧柄は心得て、取出しつゝ持て来ぬる手織小袖の染紬絹、太織は名のみ瘦突に、帯の端さへあまりぬる、真と辛苦をやる瀬なき、表衣ばかりを脱更て、繕ひのなき白踏皮も、水入らずなる親子仲、脱し旧衣たゝむ間に、鼻紙折て懐へ、これもと渡す印章を、取て収むる袖頭巾、ひさげて朱どの頼むぞや。斧柄留守を、と言ひつゝも、背戸より出でてゆきにけり。」  
(中略)

*Yonbe hanaseshi koto ni yori, wanami wa tada ima sato osa dono no shukusho e yukan, tsuzura naru kirumono idashitamaine to iu ni Onoe wa kokoroete, tori idashitsutsu motte kinuru teori kosode no sometsumugi, futori wa na nomi yasejishi ni, obi no haji sae amari nuru, shin to shinku o yaruse naki, uwagi bakari o nugikaete, tsukuroi no naki shirotabi mo, mizu irazu naru oyako naka, nugishi furuginu tatamu ma ni, hanagami orite futokoroe koremoto watasu ingyō o, torite osamuru sode zokin, hisagete ake dono tanomu zo ya. Onoe rusu o, to iitsutsumo, sedo yori idete yuki ni keru. [...]*

「落葉は早くかへり来て、朱どの斧柄も歎びたまへ、那一種は手に入りなき。委細は後に辛度や、といふをさこそと朱之助、斧柄も共に

慰めて、汲てすゝむる一柄杓、立茶の泡のあはれげに、恩義のために  
 使うゝ、親さへ子さへ暇なき、心尽しを心ある、人に見せばや津の国  
 に、ありといふなる武庫の山、壻に栄なき空花の、散りぞしぬべき入  
 相の、山寺の鐘おとづれて、燈点比になりにけり。」（同前）

*Ochiba wa hayaku kaheri kite, ake dono Onoe mo yorokobi tamae, kanohitoku-  
 sa wa te ni iri niki. Isai wa nochi ni shindo ya, to iu o sa koso to Akenosuke,  
 Onoe mo tomo ni nagusamete, kumite susumuru hito hisaku, tatecha no awa  
 no atwaregeni, ongi no tame ni tsukawaruru, oya sae ko sae itoma naki, koko-  
 rozukushi o kokoro aru, hito ni miseba ya tsu no kuni ni, ari to iu naru muko  
 no yama. Muko ni hae naki adabana no, chiri zo shinu beki iriai no, yamadera  
 no kane otozurete, hitomoshigoro ni nari ni keru. (Ibid)*

「兼頭卿も賢房卿も共に名残を惜ませたまふ。愛顧は筆に現はれた  
 る、そが中に兼頭卿の消息に、今より四稔さきつころ緑巽亭にあだ  
 まちさせしは紅葉見ならで、物いふ花を手折れといはぬばかりなり  
 しわが愆こそ悔しけれ。今さらに恨みられやせん、鈍ましかりきと  
 書せたまふを見れば、顔まづ赫うなりしを、さらぬさまにてさや/  
 \と、手早く巻て懐にうちをさめ、今にはじめぬ両卿のおんなさけ  
 こそ辱けれ。」（同前）

*Kaneaki kyō mo Katafusa kyō mo tomo ni nagori o oshimasetamafu. Aiko wa  
 fude ni araharetaru, so ga naka ni Kaneaki kyō no shōsoku ni, ima yori yoto-  
 se sakitsu koro Rikuson-tei ni adamachisaseshi wa momiji minarade, mono  
 ifu hana o taore to iwanu bakari narishi waga ayamachi koso kuyashikere.  
 Ima sara ni uramirareyasen, ozomashikariki to kakase tamafu o mireba, kao  
 mazu akō narishi o, saranu sama nite sayasaya to, tebayaku makite futokoro ni  
 uchiosame, ima ni hajimenu ryōkyō no onnasake koso katajikere. (Ibid)*

Esto es solamente un ejemplo, pero sirve para hacerse una idea de la diferencia que existe frente a los dos anteriores. La armonía entre la narrativa y el diálogo es notable. Aparte de ello, el autor tiene la ventaja de poder usar la lengua con libertad para diferenciar las hablas de clases sociales, el género y la edad. Por tanto, pienso que no hay otro mejor que este estilo para mostrar las relaciones de superioridad, igualdad y de respeto o para describir las escenas del pasado lejano.

Al tratarse del estilo combinado de *yomihon* hay varios puntos a tener en cuenta, a saber, el método fonético-semántico de las pa-

labras pivote, el uso de citas de la poesía antigua y la creación de títulos.

El método fonético con palabras pivote<sup>240</sup> proviene del uso de *makura kotoba*<sup>241</sup> de *nagauta*<sup>242</sup>. Se trata de usar las sílabas de la primera parte como sugerencia de la segunda parte. Veamos en qué consiste en el siguiente texto:

さては命は浪速江の、短き蘆の薄命 [ふし (節) あはせ]、あはずなりしをうらめしの、近江 [あふ (逢) み] とはたが名づけゝん、さして往方は磨針の、最 [いと (糸)] もはかなや叔母夫さへ、なき名聞して後々に、物思へとやつれもなき。(美少年録 斧柄が愁嘆の詞)

*Sate wa inochi wa Nanihae no, mijikaki ashi no fushi-awase, awazunarishi o urameshi no, Ōmi (Afumi) towa ta ga nazukeken, sashite yukue wa surihari no, ito mo hakana ya ojigo sae, nakina kikashite nochi nochi ni, mono omoe to ya tsure mo naki. (Bishōnenroku, lamentos de Onohei)*

(Traducción)

“Así es que la vida es tan corta como una sección de los juncos en la ensenada de Naniwa. ¿Quién denominaría Afumi/Ōmi (la entrada del encuentro)<sup>243</sup> a ese lugar donde la gente lamenta no poder encontrarse con la persona querida? Conocer el destino del destino del tío es tan imposible como el hilo de la leyenda *surihari* y solo se comentan rumores sin fundamento. ¿Será para que más tarde uno se desespere? ¿Qué cosa más triste!” (*Bishōnenroku, lamentos de Onohei*)

En las palabras marcadas se aplica este recurso fonético de palabras pivote. En el fondo, es una manera de economizar las palabras,

<sup>240</sup> Es un recurso llamado *kakekotoba* 掛詞 que consiste en sugerir otra palabra homófona y duplicar el sentido.

<sup>241</sup> 枕詞 Recurso poético del poemario clásico japonés. Se trata de un epíteto de cinco sílabas en el inicio del poema para sugerir un lugar o significado concreto.

<sup>242</sup> 長歌. Véase la nota 25. Se refiere de nuevo al género de poema *chōka*.

<sup>243</sup> La pronunciación actual del verbo *au* 逢う (verse) es diferente a la antigua de *afu* 逢う. Por otro lado, el nombre del lugar Ōmi 近江 (antiguamente Afumi 淡海) está en juego indicando el doble sentido del famoso topónimo de la literatura clásica que a la vez significaba la acción de encontrarse.

pero los escritores no iniciados tienden a forzar el uso de este recurso resultando su estilo algo artificioso. Hay muchas expresiones populares de este tipo cuyo uso inadecuado causa también una mala impresión. Por el contrario, si omiten totalmente este recurso también la narración se alarga en demasía y pierde el gusto.

El método semántico con palabras pivote se parece al fonético, pero es diferente en algunos aspectos. Si en aquel el parecido fonético era la clave, en este caso, la posibilidad de emparejar las palabras por su sentido prevalece a la elección natural de los términos. Veamos un ejemplo: 消えにし人は六の花、七歟八才を一期としけん。(Kienishi hito wa mutsu no hana, nanatsu ka yattsu o ichigo to shiken) “La que desapareció era la flor de seis (indica la nieve), con siete u ocho años habría hecho su vida.” Mutsu no hana se deriva de la expresión verbal *kienishi* (desapareció). A fin de enlazar el sentido con *nanatsu ka yattsu* (siete u ocho años), no emplea la palabra concreta de nieve, y en su lugar la expresión poética *mutsu no hana*. Dependiendo donde se usa, la bisagra idiomática sirve para crear una narración concisa, aunque en otros casos es simplemente un ornamento estilístico.

Tanto en el método fonético como en el semántico, hay que evitar que se evidencie el propósito triunfalista del autor al usar tales recursos. A fin de crear un efecto deseado de la retórica la narrativa debe fluir sin mucho problema para los lectores. Hay que procurar que la artimaña de narrar, por muy enrevesada que sea, resulte comprensible para el que lo lee. Hace algún tiempo, un amigo me dijo que los métodos pivote son recursos excelentes para la narración que ofrece sensaciones desconocidas en el Occidente. Sin embargo, si se usan en los diálogos, no funcionarían ya que las palabras pivote son como juegos de palabras. Opino lo contrario. En el ejemplo que he citado antes, ...*mijikaki asi no fushiatwase, awazu narishi wo urameshino, ..., aumi* 近江 [あふ (逢) み] es un juego derivado del verbo *au* 逢. Aquí, la asociación del nombre del lugar con el sentimiento femenino está excelentemente expresado. Este tipo de ejemplos existen en otros casos. Un poeta inglés llamado Wither<sup>244</sup> escribió

<sup>244</sup> George Wither (1588-1667)

*The very name of Wither shows decay* lamentando la decadencia en que se encontraba sumida su casa.<sup>245</sup>

Al respecto, también he de reconocer que, aunque el método pivote sirve para evitar las narraciones extensas, hay casos en que el uso de este recurso se hace aburrido. Se debe saber en qué situación y con qué medios hay que describir una narración para que la obra no se aleje de la realidad.

Las citas de poemas clásicos son muy frecuentes en las ficciones de la Edad Media. Son partes de poemas antiguos que complementan y mejoran los pasajes descriptivos.

月おぼろにさし出て池ひろく山こぶかきわたり心細げに見ゆるにも  
住はなれたらん岩ほのなかおぼしやらる。(『源語』須磨の巻)

*Tsuki oboro ni sashi idete ike hiroku yama kobukaki watari kokoro bosoge ni miyuru ni mo sumihanaretaran iwaho no naka oboshi yararu. (Genji Monogatari, "Suma")*

(Traducción)

"La tenue luz de la luna ilumina la amplia superficie del estanque y los arbustos crecidos de las pequeñas colinas del jardín que incitan un ambiente solitario. Genji se imagina una vida alejada de la capital de la princesa."

袖まきほさん人もなき身にうれしきこゝろざしにこそはと宣たまひて。  
(『同前』末摘花)

*Sode maki hosan hito mo naki mi ni ureshiki kokorozashi ni koso wa to notamaite. (Ibid, "Suetsumuhana")*

(Traducción)

"Dijo que si no tiene a nadie que le consuele sus lamentos<sup>246</sup>, la atención que ha tenido conmigo es de agradecer."

En el primer ejemplo *iwaho no naka* es un préstamo de un poema antiguo que dice:

<sup>245</sup> El juego de palabras del verbo *wither* que significa marchitarse de las plantas en inglés.

<sup>246</sup> Trad. literal es "No tiene a nadie que le sequen las mangas mojadas de lágrimas"

いかならんいはほの中に住まばかは世のうきことの聞こえざらん (古今和歌集)

*ikanaran iwaho no naka ni sumaba kawa, yo no ukikoto no kikoe zaran.*  
(*Kokinwakashū*)

(Traducción)

“Aunque vivas dentro de una cueva no sería posible no saber nada de las cosas negativas que pasan en este mundo”

El propósito de esta cita es omitir una explicación de la escena e insinuar otro sentido más de manera latente.

La segunda cita *sode maki hosan* también se remite a una antigua *tanka* con el mismo efecto que dice:

淡雪はけふはな降りそ白妙の袖まきほさん人もあらなくに (万葉集)

*awayuki wa kefu wa na furi so shirotahe no sode maki hosan hito mo aranaku ni* (*Man'yōshū*)

(Traducción)

“¡Aguanieve, que no caiga hoy! Ya que no hay nadie que pueda secar mi almohada de manga de seda blanca”<sup>247</sup>

En general esto se usa después de describir detalladamente a los personajes de la historia en prosa y, si falta todavía para más precisión, se complementa con una línea sacada de un poema. Se puede decir que es un recurso frecuente también en las novelas occidentales.

La elección del título, naturalmente, no tiene unas reglas establecidas por lo que el autor tiene total libertad para ello. Sin embargo, a fin de poner una referencia, expongo algunas ideas. Como solían hacer en las obras narrativas en China poner un pareado en letras chinas en dos líneas sería demasiado anticuado, mientras que un título descriptivo como “Primer capítulo sobre ...” resulta poco inte-

<sup>247</sup> El sentido es que no hay nadie que me pone su manga de seda blanca debajo de mi cabeza y secarla cuando se moja por las lágrimas.

resante. En el Occidente, hay casos en que anteponen los versos de cosecha clásica como título, y también hubo escritores japoneses que usaron un poema *hokku*<sup>248</sup> de algún autor antiguo. Estos dos últimos casos me parecen un método atractivo. Parece un elemento trivial, pero es algo que se debe cuidar con suficiente atención ya que el título sirve para atraer la atención de los lectores.

Para mostrar el estilo *yomihon* he citado hasta ahora solamente ejemplos desde las obras del maestro Bakin pero ello no significa que tengamos que imitar su escritura. Mi intención es mostrar cómo se puede mezclar el estilo clásico con el coloquial como hizo Bakin. La cuestión es que la mezcla de los dos estilos funcione como narrativa. Como la proporción del agua que se añade al vino, el sabor del vino no se debe perder, pero si su cantidad es muy reducida puede no ser agradable. En todo caso, la cantidad de agua que se echa al vino depende totalmente de la decisión del autor. El vino en este caso es el vocabulario clásico y el agua, el coloquial. Calcular la medida de esa mezcla es la misión del autor que pretenda crear el estilo combinado.

Uno de mis amigos me dijo un día que muchos novelistas hoy parecen estar fascinados por Bakin y hacen todo posible por imitarlo, pero que sus estilos son hambrientos, famélicos o incluso muertos. ¡Qué irrisorio! ¡Si el maravilloso estilo de Bakin es una síntesis de las obras como *Genji monogatari*, *Heike Monogatari*<sup>249</sup>, *Taiheiki*<sup>250</sup>, y *Saiyūki*<sup>251</sup>! Es el fruto de sus propios empeños. Podemos encontrar en sus escritos algunos errores o usos mal entendidos de términos clásicos y algunos contemporáneos que los señalan como si hubieran descubierto faltas graves al maestro. Sin embargo, he de decir que la diestra pluma de Bakin envuelve esas faltas con una narrativa fluida tan atractiva que incluso pueden resultar positivas. Si uno desea estudiar el estilo de

---

<sup>248</sup> El poema de salida en la reunión poética de *renga* 連歌 en el caso de *tanka* o *renku* 連句 con *haiku*. También puede indicar el primer verso de un poema clásico.

<sup>249</sup> 平家物語, obra representativa del género *Gunki monogatari* 軍記物語 (crónicas de guerra) de alrededor de los siglos XIII-XIV.

<sup>250</sup> 太平記, *Gunki monogatari* del s. XIV que narra la historia de la etapa Nanboku-chō 南北朝 (1336-1392).

<sup>251</sup> 西遊記. Véase la nota 130.

una novela, lo que puede hacer es tomar el ejemplo del maestro y leer aquellas obras clásicas que antes he citado. Son obras maestras de nuestra literatura. Imitar el estilo combinado de Bakin es postularse detrás de su mérito, no por delante de él. El estilo bakiniano es solamente de él y de nadie más. Crear algo que se pueda comparar o superar el estilo anterior es lo que podría generar el gozo de escribir.

B. El estilo *kusazōshi* es una clase del estilo ecléctico pero su diferencia respecto al estilo *yomihon* consiste simplemente en que en él abunda el uso de expresiones coloquiales y se retrae del uso de los términos de origen chino<sup>252</sup>. En consecuencia, al igual que pasa con el estilo clásico, ocurren los mismos inconvenientes cuando se trata de describir escenas de valor y de grandeza. No obstante, los autores no es que huyan del sinologismo por lo que, en un futuro podrían subsanar esas faltas conocidas aplicando las palabras adecuadas según las necesidades de la ocasión. La razón de que el autor de *kusazōshi* evite al máximo el uso de sinogramas es porque al escribir todo en *kana* quiere facilitar la lectura, ya que el *kusazōshi* por su naturaleza está destinado principalmente al entretenimiento de los niños y de las mujeres.

Hay diferentes variedades de este estilo: algunas son bastante similares al estilo *yomihon*, otras más cercanas al estilo coloquial. Kyōzan y Tanehiko, por ejemplo, escribieron sus diálogos en el lenguaje coloquial de Kioto y Ōsaka mientras que Ryūcatei Tanekazu<sup>253</sup> o Mantei Ōga<sup>254</sup> mezclaron bastante cantidad de expresiones clásicas. En los siguientes ejemplos se pueden observar bien las disparidades entre sí<sup>255</sup>:

それおそばへと突遣られ、深雪ははたどこけかゝり「マア兄さんの悪らしい、斯うくゝらずとも可ことを、嘸かしお手が痛みませう、ぶしつけながら」と結び目の、堅きに齒までてつだふて、漸々ほど

<sup>252</sup> Aquí lo que indica con los términos de origen chino es el vocabulario chino escrito en sinogramas 漢字 que está incorporado en el lenguaje escrito japonés.

<sup>253</sup> 柳下亭種員(1807-1858).

<sup>254</sup> 應賀萬亭 (1818-1890).

<sup>255</sup> Ponemos un ejemplo de cada caso.

けば権三もにつこり「まちがふて其後は、とんとお目にかゝりませぬ、健（たっしゃ）でお目でたい、又そのうちに」と立つのを引とめ。[...]（種彦）

*Sore osobae to tsukiyarare, miyuki wa hata to kokekakari 'maa anisan no niku-rashii, kō kukurazutomo yoi koto o, sazo kashi ote ga itamimashō, bushitsuke-nagara' to musubime no, kataki ni ha made tetsudōte, yōyō hodokeba gonzō mo nikkori 'Machigōte sono nochi wa, tonto ome ni kakarimasenu, osukoyaka de omedetai, mata sono uchi ni' to tatsu no o hikitome. [...] (Tanehiko)*

村荻あたりを見回して、料紙硯を取いだし、墨すりながす其処へ、何心なく来かゝる夏野「おあついのには何処へのおふみ、もう黄昏でお暗からう、お手燭あげませう」と声かけられてふりかへり「久しう居やる其方には、何もかくす事はない、君吉さまが此おふみを持ってござつて、母さまへあげよう、いゝや取るまい、とあらそふてござるやうすを遠目に見たゆゑ、お兩人のおつしやる事は聞えねど、どうした訳かとおとどめまをし、取上げてつく／＼見れば、当名の処へちらしがき、風になびかぬ村荻のもとへとあるは、光氏さまより妾の処へ来たおふみ、年のゆかぬあの子が取違へて、母さまへ持ておいでなされたれど、いゝや、それは娘ぢやと流石にあなたもおつしやりかね、ひよんな事でやりつかへしつ、妾が目にかゝらぬと毫末（とんと）はてはつかぬところ。」<sup>256</sup>（柳亭種彦）

*Muraogi atari o mimawashite, ryōshi suzuri o tori idashi, sumi suri nagasu sono tokoro e, nanigokoronaku kikakaru natsuno 'oatsui no ni dore e no ofumi, mō tasogare de okurakarou, oteshoku agemasyō' to koe kakerarete furikaeri 'hisashyū iyarū sonata ni wa, nanimo kakusu koto wa nai, kimiyoshi sama ga kono ofumi o motte gozatte, haha sama e ageyou, ii ya torumai, to arasoute gozaru yousu o toume ni mita yue, ofutari no ossharu koto wa kikoenedo, doushita wake ka to otodome ma o shi, toriagete tsukuzuku mireba, atena no tokoro e chirashigaki, kaze ni nabikanu Muraogi no moto e to aru wa, Mitsuuji sama yori watashi no tokoro e kita ofumi, toshi no yukanu ano ko ga torichigaete, haha sama e motte oide nasaretaredo, ii ya, sore wa musume ja to sasugani anata mo osshari ka ne, hyonna koto de yaritsukaeshitsu, watashi ga me ni kakaranu to tonto wa te wa tsukanu tokoro. (Ryūtei Tanehiko)*

<sup>256</sup> Extracto de la obra representativa de Ryūtei Tanehiko (1783-1842), *Nise murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏 (Falsa Murasaki y Genji campesino). Se trata de una parodia del clásico *Genji monogatari*.

(Traducción)

“Muraogi mira alrededor mientras saca una piedra de entintar y empieza a hacer la tinta. En ese momento, pasa Natsuno despreocupadamente y le dice: “Con este calor, ¿a quién está escribiendo? Ya está oscureciendo. Le acerco el candelabro.” Muraogi se da la vuelta y le responde: “Eres una persona que lleva tiempo aquí y no tengo por qué ocultar nada. Kimiyoshi sama acababa de traer esta misiva e iba a entregarla a su madre, pero ella no la quería coger. Aunque no he entendido qué se estaban diciendo, vi que discutían entre ellos por lo que se la quité para verla bien, y resulta que ponía un mensaje para mí. Dice: <A Muraogi que no se deja influir>, es decir que se trata de una carta de Mitsuuji sama dirigida a mí. El niño que no lo ha entendido por su corta edad la ha llevado a la madre, pero como ella no podía decir que era para su hija, la estaba rechazando. Si no llego a verla no habría llegado a su destinataria.”

Este pasaje contiene muchas palabras coloquiales, palabras que más que asemejarse a las del lenguaje antiguo de Edo son más cercanas a las de Kioto y Ōsaka ya que ellas guardan el tono del lenguaje clásico. Debe de ser que el autor ha querido fusionar la narrativa con el diálogo.

いな／＼それは偽言ならん、姿は賤くやつすとも阿女は正しく匹婦にあらず。あまつさへ女子ににげなく、心のうちに大望を、思ひたつ身とみたは僻目か。おのれは年比世の人を、相することを修行なし、其術妙を得たるゆゑ、最前おことが街道に、馬ひきながらたゞずむを、一目みるより凡人ならぬ、者とは早くも見極めて、窃に問ふべき事あれば、すゝむる言葉をさいはひに、馬かりうけしも人とだえし、此あたりへ来りし上、素性を問はん為ぞかし。(中略)と言葉を尽くしていふをきゝ、少女はしばし黙然たりしが、やゝあつて泰然と形をあらため、翁にむかひて、おん身が明察感じ入る、星をさしたる其ことば、今はつゝまん要あらねば、いかにも実を告ぐべきが、それより先き妾もまた、おことに乞はんものこそあれ、きゝ入れてたまふべきや、と言葉もにはかにあらたまり。」(種員)

*Inaina sore wa itsuwari naran, sugata wa iyashiku yatsusu tomo okoto wa tadashiku hippu ni arazu. Amatsusae onago ni nigenaku, kokoro no uchi ni*

*taibō o, omoitatsu mi to mita wa higame ka. Onore wa toshigoro yo no hito o, sō suru koto o shugyō nashi, sono jutsumyō o etaru yue, saizen okoto ga kaidō ni, uma hikinagara tatazumu o, hitome miru yori bonjin naranu, mono to wa hayaku mo mi kiwamete, hisokani tou beki koto areba, susumuru kotoba o saiwaini, uma kariukeshi mo hito todaeshi, kono atari e kitarishi ue, sujō o towan tame zo kashi ..... to kotoba o tsukushite iu o kiki, otome wa shibashi mokuzentarishi ga, yaya atte taizen to katachi o aratame, okina ni mukaite, onmi ga meisatsu kanji-iru, hoshi o sashitaru sono kotoba, ima wa tsutsuman yōareneba, ikanimo makoto o tsugu beki ga, sore yori saki ni warawa mo mata, okoto ni kowan mono koso are, kiki iretetamafu beki ya, to kotoba mo niwakani aratamari. (Tanekazu)*

「伊達五郎其儘たゝずみ、五人のものゝ潜びたるくさむらにきつと目をつけ、何事かいはんとせしが、思ひかへす由やありけん、傘うちひらきふりかたげ、声さへいとど高々と、「此ものどもを手の下にうつは如何なる鬼神か、人間業にはよもあらじ、とわづかに謡ふ熊坂に、ふりさけ見ればなぎなたの、形に似たる月影は、雨後の雲間に研ぎだされ、」こゝ青墓にあらなくて、旅のやどりはあなたごと、あゆまんとして二足三足、よろめきながらふみとゞまり、呵々と高笑ひ、裕々としてあゆみゆく。<sup>257</sup> (柳下亭種員)

*Date no Gorō sono mama tatazumi, gonin no mono no shinobitaru kusamura ni kitto me o tsuke, nanigoto ka iwan to seshi ga, omoikaesu yoshi ya ariken, kasa uchihiraki furikatage, koe sae itodo takadaka to, 'Kono monodomo o te no shita ni utsu wa ikanaru onigami ka, ningen waza ni wa yomo araji, to wazuka ni utafu kumasaka ni, furisake mireba naginata no, katachi ni nitaru tsukikage wa, ugo no kumoma ni togidasare,' koko aohaka ni aranakute, tabi no yadori wa anata zo to, ayumantoshite futaashi miashi yoromekinagara fumitodomari, karakara to takawarai, yūyūtoshite ayumi yuku. (Ryūcatei Tanekazu)*

(Traducción)

“Date no Gorō se mantuvo de pie y echó una mirada dura al arbusto en el que se escondían cinco hombres. Hizo un amago de decir algo, pero se contuvo por alguna razón y abrió el paraguas echándolo al hombro. Canturreó brevemente en voz clara: “¿quién podría

<sup>257</sup> Extracto de la obra *Shiranui tan* 白縫譚 (Historia de la princesa Shiranui). Ryūcatei Tanekazu es discípulo de Ryūtei Tanehiko.

batir a éstos si no fuera dios demonio? En la Cuesta del Oso se veía la sombra de una luna creciente semejante a la hoja de *naginata*<sup>258</sup> afilada entre nubes después de lluvia”. “La tumba prematura no es mi próximo aposento de viaje” se dijo y dio dos o tres pasos inseguros, pero mantuvo el tipo y se fue con una risotada sin titubeos. [...]

Es casi imposible distinguir este texto del estilo de *yomihon*. Hasta el maestro Tanehiko mezcló numerosos términos clásicos en su obra *Inaka Genji* tanto en las descripciones como en el diálogo. La razón es que en el texto de *kusazōshi* abundan las palabras vulgares de nuestros tiempos y no es adecuado para narrar escenas del tiempo pasado.

En consecuencia, el estilo *kusazōshi* se ajusta bien al texto de relatos de tipo costumbrista, pero para la narrativa del género *jidaimono*<sup>259</sup> no se puede decir que es adecuado. Como he discutido antes, si escribimos de las interacciones de la gente del período Ashikaga o Hogen con el estilo vulgar, sonaría algo ficticio y no solamente cuesta transmitir el sentimiento de los personajes sino también faltarían palabras para la expresión completa. Eso es porque el *modus vivendi* del pasado se distancia del de ahora y, por tanto, el lenguaje diario también es diferente. Por muy buena pluma que tuviera el autor sería imposible evitar del todo algún inconveniente de este tipo.

Hay ejemplos que ilustran bien este tipo de desfase de estilo entre el lenguaje clásico del pasado y el de ahora. La vida de la gente de los bajos fondos presenta en general el gusto de historias costumbristas *sewamono* y la diferencia con la de la clase alta del pasado es tan grande que, si un lector no leyese con cuidado, podría entender que se trata de otra era o incluso de otro país. Sin embargo, si el autor intenta subsanar esta dificultad incrementando el uso de las palabras clásicas en diálogos de clase baja, su estilo se convertiría en el de *yomihon* y se perderían las ventajas propias del estilo *kusazōshi*, lo cual sería una pena.

---

<sup>258</sup> Lanza con hoja en forma de espada curvada.

<sup>259</sup> Historias del pasado, en concreto, de los samuráis.

En relación con esto, ocurre algo parecido en el teatro actual. Un ejemplo son las representaciones del teatro Chitose-za<sup>260</sup> En el diálogo de la concubina de Yoshitsune<sup>261</sup>, Shizuka Gozen, encontramos expresiones clásicas o literarias que no concuerdan con el lenguaje usado por otros personajes en la misma obra. Existen otras incongruencias, pero, al ser diálogos de teatro, no se detectan tanto. En cambio, si esto ocurriese en narrativa, causaría un sinsabor al lector e, incluso, estropearía la gracia de la trama más interesante. Como el *kusazōshi* hasta la fecha sirve para entretener a los niños y a las mujeres, no se cuestiona tanto el uso de las palabras, pero si un escritor de futuro tiene vocación de producir una buena novela utilizando este estilo, tiene la obligación de adaptarlo para servir de medio adecuado para una obra de arte.

En resumen, el estilo *kusazōshi* no es adecuado para las obras históricas y se debe usar solamente para las novelas modernas de nuestro tiempo. Sin embargo, tal y como se presenta hoy, puede carecer de recursos para narrar escenas grandiosas. Por lo tanto, es obligación natural del autor idear reformas de estilo para solventar este problema. La realidad es que los autores de la época Bunka-Bunsei eran expertos en las novelas históricas y produjeron numerosas obras de gran valor para este género. En este sentido, los novelistas de hoy no llegarían fácilmente a la altura que alcanzó el renombrado Bakin. Mi recomendación por ello es que se dediquen a escribir nuevas obras contemporáneas que nadie aún ha publicado. Por supuesto, tendrán que estudiar y buscar un estilo que se ajuste a esta tarea y adaptarlo a las necesidades de estas obras. El estilo *kusazōshi* es el que mejor representa una obra moderna y, además, permite modificarlo con más facilidad. El autor del futuro, de esta manera tiene que refinar y me-

---

<sup>260</sup> 千歳座, teatro *kabuki* que se convirtió en Meiji-za 明治座.

<sup>261</sup> Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189), hermano menor del caudillo del clan Minamoto, Yoritomo 頼朝, que estableció el gobierno militar en Kamakura pero que fue aborrecido y atacado por su propio hermano y murió en la batalla de Koromogawa (1189). Esta historia de infamia y despecho del joven guerrero convirtió a Yoshitsune un personaje favorito de la masa popular y se han escrito muchas obras literarias y dramáticas a partir de su muerte.

jorar este estilo para producir novelas de gran calidad para nuestros tiempos. La novela debe narrar los sentimientos y las costumbres de la naturaleza humana y transmitirlos a los lectores. Los términos coloquiales en el estilo, si esa narrativa ofrece una calidad literaria suprema, puede ser una forma artística no inferior a la pintura, a la música ni a los poemas.

Al respecto, me parece que las series escritas en *kana* en *Furigana shinbunshi*<sup>262</sup> o lo que se llaman *tsuzukibanashi*<sup>263</sup> del estilo *kusazōshi* muestran algunas mejoras que consisten principalmente, en sustituir las palabras vulgares de Kioto y Ōsaka por las de Tokio. En consecuencia, ese estilo *kusazōshi* se parece más al estilo cotidiano llamado estilo Shunsui que al otro denominado Tanehiko. Este fenómeno se debe seguramente al hecho de que Tokio se haya convertido en la capital del país imperial. Otra razón podría ser que los capítulos en serie que se publican en los diarios, a pesar de su excesivo carácter fantástico en general, se escriben como si fuera verdad, por lo que naturalmente los diálogos de los personajes tienen que estar en la lengua vernácula de Tokio. Sin embargo, los autores de Meiji no son los únicos que utilizan el lenguaje de Tokio en *kusazōshi*. Nisei Tanehiko<sup>264</sup> y otros ya probaron esta tendencia. No obstante, en aquella época no se escribían historias costumbristas como se hace ahora, y las desarrollaban en formato histórico por lo que mezclaban algo de lenguaje clásico a la vez que las palabras de Kamigata<sup>265</sup>. El resultado era que estas obras no podían representar el lenguaje auténtico de Edo.

Recientemente, han surgido varias asociaciones cuyo objetivo es reformar nuestro lenguaje escrito: por un lado, *Kana no kai*<sup>266</sup>, Club

<sup>262</sup> *Bōkun shinbun* 傍訓新聞紙, nombre genérico de los diarios populares en la primera etapa de Meiji que ponían la lectura en *kana* al lado de los *kanjis*. A fin de diferenciarlo de los diarios para la gente erudita *Seiron shinbun* 政論新聞, lo llamaron también *Koshinbun* 小新聞 por su tamaño reducido.

<sup>263</sup> *Tsuzukibanashi* 続話, historias basadas en hechos reales en serie que empezaron a publicarse en *Furigana shinbun* hacia 1877 que constituyeron la antesala de las novelas seriadas en los periódicos.

<sup>264</sup> 二世種彦, Ryūtei Tanehiko II es Ryūtei Senka 笠亭 仙果 (1804-1868), escritor de *gesaku*.

<sup>265</sup> Área de Kioto y Ōsaka.

<sup>266</sup> *かなのくわい* (en la ortografía antigua *kai* かい se escribía *kuwai* くわい), grupo de asocia-

del *kana*, y *Rōmaji no kai*,<sup>267</sup> Club del alfabeto latino por otro. Lo considero acertado y esperanzador. Sin embargo, pensándolo bien, escribir la redacción en letras latinas o solamente con *kana* no sería el fin último de estos movimientos. Lo que pretenden todos es, a ser posible, unificar todos los países del mundo en una república y conseguir una sociedad y un sistema político común y una única lengua nacional<sup>268</sup>. Siguiendo este camino llegarían a dos objetivos finales, a saber, reformar nuestra lengua para que sea del mismo nivel que otras lenguas occidentales, o asimilar estas lenguas como si fueran nuestras. Sin embargo, considerando la evidente superioridad de la cultura ilustrada del Occidente, adoptar una lengua extranjera sería tarea imposible. Llegando a este punto, creo que tanto el Club del *kana* como el Club del alfabeto latino son un peldaño más para acercarse al objetivo final. El caso del último está más cerca de ese objetivo y es lógico que muchos estudiosos y doctores se reúnan para estudiar seriamente la viabilidad de la propuesta, pero el Club del *kana* se sitúa en la antesala del peldaño y se parece a un ejercicio previo para escribir más tarde en letras latinas. Si se puede escribir directamente en letras latinas, no haría falta hacerlo antes en letras *kana*. ¿No sería más práctico crear una nueva escritura agrupando a los que defienden las letras latinas? El estilo *kusazōshi* es el más sencillo y fluido y, si lo mejoramos un poco, podría ser un estilo versátil para todo tipo de narraciones. Merecería la pena intentarlo. Sin duda sería mucho mejor que la escritura ecléctica en la que últimamente están publicando los voluntarios del Club del *kana*, cuyas obras me resultan indigeribles.

Yo mismo no soy ni miembro del Club del alfabeto latino ni contrario al del *kana*. La discusión me ha conducido al tema sin plani-

---

ciones de intelectuales que abogaban por el uso de *kana* en lugar de *kanji*. Se inauguró en 1883.

<sup>267</sup> 羅馬字会, fundado en 1885 fue un movimiento impulsado entre otros intelectuales que abogaban por el uso de las letras latinas en lugar de *kanji* y *kana*.

<sup>268</sup> El sentido de la palabra "país" aquí es región tradicional de Japón que se llamaba el país de tal, por ejemplo, Musashi no kuni (país de Musashi), por tanto, se refiere a la unificación de Japón. Además, es de suponer que el autor utiliza el término "república" en el sentido de la nación independiente y no se refiere a un sistema político en contra del régimen imperial.

ficarlo de antemano. Es posible que no haya entendido bien el propósito del Club del *kana* por lo que, si ese es el caso, espero que me perdonen sus miembros.

### CAPÍTULO III (JP) REGLAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA

Una novela es el producto de la imaginación del autor. A menos de que este tome un cuidado meticuloso en la construcción de la trama, acabará con una serie de ideas deslavazadas en un intento de vano realismo. La línea argumental será azarosa, y el reflejo de la naturaleza humana no tendrá continuidad. No habrá relación de causa y efecto en los incidentes, y la conclusión no será clara por la presencia de demasiados personajes. Por ello, es de suma importancia que la trama se construya de acuerdo con ciertas reglas.

Es esencial preservar el orden lógico de acontecimientos, de forma que todo lo que ocurre esté conectado. En historias verídicas, en libros de viajes, los acontecimientos relatados no son ficticios por su naturaleza, si se introducen temas nuevos o cambios bruscos el lector tendrá la sensación de que el punto de vista no es estable. A medio camino, olvidará lo que ocurrió antes, así como la posibilidad de llegar a un final lógico. Le presentarán nuevos personajes sin haber descrito plenamente los anteriores. El libro será una secuencia inconexa, carente de continuidad. Una novela debe ser algo muy diferente, y ninguna historia que no cumpla el principio de continuidad o de causa y efecto puede ser llamada novela. Será tan solo una pieza de ficción absurda, muy diferente de un reflejo veraz de una situación social.

Bakin afirmó que los novelistas de las dinastías Yuan y Ming tenían ya reglas estructurales, y que usaban técnicas de variación en la

relación entre el personaje principal y el secundario,<sup>269</sup> de anticipación, de insinuación, de paralelismo, de contraste, de omisión y de alusión.

La variación en la relación entre el personaje principal y el secundario es similar a la relación entre el *shite* y el *waki* en obras de teatro Noh. En las novelas chinas, la relación entre el protagonista y el personaje secundario puede permanecer constante o variar cada capítulo, a veces los papeles se intercambian. La anticipación y la insinuación se parecen, pero no son iguales. La primera implica hacer referencia a acontecimientos que pasarán capítulos después, y la segunda se refiere a la preparación de acontecimientos que ocurrirán más tarde y que hacen la trama más compleja. Jin Rui<sup>270</sup> usó esta técnica en sus comentarios al *Shui Hu Zhuan*.<sup>271</sup>

El paralelismo también se conoce a veces como comparación". Significa que, como en el verso, dos cosas se entrelazan entre ellas y juntas forman la trama. Puede parecer redundante, pero no lo es. La redundancia se da cuando un autor repite un acontecimiento similar a otro anterior. El paralelismo implica el desarrollo de una línea doble, que hace de comparación de una parte de la historia. La muerte de Funamushi y Obanai<sup>272</sup> atravesados por los cuernos de un toro, por ejemplo, sirve de paralelo a los toros de lucha en *Hokuetsu Nijūson*<sup>273</sup>. La lucha de los barcos en la que participa *Inukai Genpachi*,<sup>274</sup> atracados en el río Senjū, establece un contraste con la lucha en el tejado del *Hōryūkaku*.<sup>275</sup> Aunque estos dos elementos narrativos se parecen, son diferentes. La comparación se aplica a dos elementos, dos animales en diferentes situaciones, o a la misma persona en situaciones diversas.

<sup>269</sup> El texto usa el término 主客, que se refiere a la relación entre lo principal y lo auxiliar, o el anfitrión y el huésped.

<sup>270</sup> 金瑞 (金聖嘆) crítico literario chino del s. XVII. Contribuyó al reconocimiento de las obras de teatro como novela.

<sup>271</sup> Véase la nota 116.

<sup>272</sup> 船虫 船内. Funamushi 船虫 es un personaje femenino maligno de *Hakkenden* y Obanai 船内 es su marido igualmente malvado. Los dos mueren ajusticiados por los cuernos de un toro.

<sup>273</sup> 北越二十村, escenario de una lucha de toros en *Hakkenden*.

<sup>274</sup> 犬飼源現八, uno de los ocho guerreros con el signo de perro 犬. El autor usa aquí en su explicación ejemplos extraídos de la historia de *Hakkenden*.

<sup>275</sup> 芳流閣上, el pabellón Hōryū, cuyo tejado es escenario de una lucha en *Hakkenden*.

La omisión sirve para reducir la cantidad de texto y evitar el tedio, dando a entender, de forma rápida, una parte de información, o haciendo que un personaje explique algo en vez de hacerlo el autor. La brevedad de una historia mitigará el aburrimiento del lector. La alusión es sugerir que hay algo por debajo del significado literal de las palabras. Requiere habilidad y conocimientos. *Shui Hu Zhuan* está lleno de alusiones, muchas de ellas no explicadas aún hoy, aunque muchos hombres de letras lo han intentado, como Li Zhi<sup>276</sup> o Jin Rui.

La primera de las reglas de Bakin, la relación entre el protagonista y el personaje secundario la explicaré más adelante.

La anticipación y la insinuación sirven para preservar la lógica secuencial a la que me he referido antes. Muchos estudiosos del pasado, a pesar de su memoria y erudición, eran incapaces de integrar conceptos amplios en un solo nombre, y los usaban para definir secciones de la obra. La anticipación y la insinuación aseguran una trama fluida y coherente, y no debemos separarlas.

La comparación y el contraste son recursos forzados. Si se abusa de ellos, producen una distorsión de lo que la novela quiere describir. Son dos recursos muy usados por los escritores chinos, muy preocupados por el estilo. Por eso, es mejor que los escritores japoneses no los usen.

A la omisión me referiré más adelante, cuando hable de la descripción.

La alusión no es necesaria. Cualquier historia que describa fehacientemente la naturaleza humana y las condiciones sociales, y que lleve al lector a admirar su elegancia, constituye una novela, independientemente de que tenga un significado extratextual. Que no lo tenga no disminuye el valor de la novela, ya que incluir un segundo nivel de significado es poco más que un alarde del autor. Su presencia o ausencia no añade nada, es un valor inmaterial.

---

<sup>276</sup> 李贽 filósofo de la dinastía Ming de la escuela de Yangmingismo perteneciente al Neconfucianismo.

El único fin de las reglas de la novela debe ser mantener el interés del lector. Una vez que esto queda claro, no se necesita explicar mucho más, pero me explayaré por el bien de los autores japoneses, que tienen un conocimiento limitado de estos asuntos.

El primer aspecto importante relacionado con el argumento es la diferencia entre comedia y tragedia (en japonés *kaikatsu shōsetsu*<sup>277</sup> y *hiai shōsetsu*<sup>278</sup>, respectivamente). La novela trágica ya la he tratado en la primera sección de este trabajo. Una novela cómica se restringe a asuntos intrascendentes, y tiene muchas bromas y juegos de ingenio. La novela de hoy es totalmente diferente de la antigua, que intentaba ridiculizar a la sociedad mediante groserías exageradas y ridículas. A veces, también incorporaba algo de *pathos*. *Hakkenden* y *Yumiharizuki*<sup>279</sup> proporcionan ejemplos de comedias modernas. La última escena de una novela cómica hace que el héroe alcance una situación segura y próspera. En una tragedia, sin embargo, encuentra la muerte. Los novelistas modernos, para evitar la monotonía, aderezan incluso las tragedias con bromas o temas alegres, por lo que la diferencia entre comedia y tragedia se ha desvanecido, y muchas de las comedias actuales no tienen ninguna gracia. Por eso nació el género de la tragicomedia, que define a *Hakkenden* y *Yumiharizuki*.

Lo que se debe evitar a cualquier precio en una novela es el argumento pornográfico. A veces, los autores con poco respeto por ellos mismos recurren a obscenidades para provocar la risa (por ejemplo, en *Hizakurige*<sup>280</sup> de Ikku y en *Shichihenjin* de Kinga<sup>281</sup>, ejemplos de obras magníficas anteriores a la restauración, pero que no llegan a ser novelas auténticas por su alto contenido de diálogo indecente).

<sup>277</sup> 快活小説, traducción de *comedy* del inglés.

<sup>278</sup> 悲哀小説, traducción de *tragedy* del inglés

<sup>279</sup> 椿説弓張月, *Chinsetsu Yumihaizuki*, (*Cuentos extraños de la luna creciente*), novela de Bakin anterior a *Hakkenden*, ilustrada por Katsushika Hokusai.

<sup>280</sup> *Tōkaidōchū Hizakurige* 東海道中膝栗毛 (1802-1822), conocida normalmente como *Hizakurige* es una novela cómica (*kokkeibon*, 滑稽本), de Jippensha Ikku (十返舎一九, 1765-1831) que narra las aventuras de dos amigos en el *Tōkaidō*.

<sup>281</sup> 梅亭金鷲, autor de obras cómicas llamadas *kokkeibon* (滑稽本) en el final del periodo Edo y del principios de Meiji. *Shichihenjin* 七偏人, *Los siete excéntricos*, es una de sus obras representativas que narra las aventuras cómicas de siete amigos.

*Los Papeles del club Pickwick*, de Charles Dickens, es comedia pura, y está llena de fórmulas ingeniosas, pero no encontramos aspectos indecentes en el argumento o en la lengua, ya que su ingenio no se basa en la indecencia. El secreto del humor reside en una sabia mezcla de solemnidad, orgullo y nobleza con estupidez, maldad y vulgaridad. Una forma de hacer reír es exagerar lo insignificante y exaltar lo bajo. Las distracciones de un viejo criado, el error de una persona orgullosa, son asuntos de comedia. En resumen, las semillas de la comedia se hallan a menudo en los errores involuntarios. No hace falta recurrir a la procacidad.

La novela del futuro será diferente a la del pasado. Atraerá a personas inteligentes, en vez de distraer a mujeres y niños. Hasta las novelas sin importancia tendrán que evitar argumentos irrelevantes. De la misma forma que un cuadro indecente no se puede clasificar como arte, por muy bien que esté hecho. Así, un libro que no pueda ser leído en voz alta a padres e hijos no es una novela auténtica. Alguien dijo que la literatura pornográfica no existiría sin un público que la comprara y que, por tanto, los responsables de su existencia son los lectores y no los autores. Los autores se ajustan a los tiempos y los describen. Si sus contemporáneos son vulgares y disfrutan con el erotismo, eso se reflejará en las novelas de esa época. Las novelas, de forma inevitable, reflejan su tiempo.

Este argumento es razonable, pero no incontrovertible. Es cierto para los novelistas anteriores a Meiji, cuyo fin era divertir a mujeres y niños, pero no es aplicable hoy. Hay líneas que no se deben cruzar al tratar del lado sórdido de la vida. Mientras que algunos de estos aspectos deben formar parte inevitablemente de una descripción de la naturaleza humana y de las condiciones sociales, otros no deben mencionarse. Los aspectos ineludibles deben ser tratados con cuidado y de forma breve, dejando el resto a la imaginación del lector. En tiempos de moral relajada, muchos hombres y mujeres ocultan sus intrigas, y desvelar sus misterios de cama y reproducir al detalle sus conversaciones en nombre del realismo es una tarea que corresponde en todo caso al historiador, no al novelista.

Lo que acabo de decir es aplicable a las novelas cómicas también. No es necesario recurrir a las clases bajas para crear productos humorísticos cuando las clases altas nos proporcionan un material tan rico. Se puede comprender que los autores principales de *gesaku* de la escuela Ikku, muchos de ellos con pocos principios, usaran las clases medias y bajas para hacer reír a sus lectores. Lo que me asombra es que los autores actuales sigan haciendo lo mismo y consideren los chistes procaces como la cima del humor. A ninguno de ellos les interesa convertir la novela japonesa en un arte.

Si la novela no es arte, entonces tan solo debe entretener y divertir. Caben entonces todas las historias, eróticas incluso. Pero si la novela es una forma de arte, es necesario que aporte algo más. Como he dicho en la primera parte, el arte verdadero es beneficioso, conmueve, ennoblece sin que el lector sea consciente de ello. Si no aporta estos beneficios, es solo divertimento, no arte. ¿Puede el grabado con madera, el *ukiyo-e*, que encanta al público en general, ser considerado verdadero arte? Es bonito, desde luego, pero sería exagerado decir que encarna la esencia del arte, ya que para ello debería enriquecer la naturaleza del ser humano.

Igual que el artista debe esforzarse en pintar no solo algo bonito, sino algo que ennoblezca el carácter de alguna forma, el novelista debe esforzarse en describir la naturaleza humana y las condiciones sociales para lograr el mismo fin. Ninguna novela que no eleve el espíritu del lector puede ser considerada arte, ni su autor un novelista real. Si algunos autores se definen solo como autores Meiji o como escritores *Bunsei gesaku*,<sup>282</sup> me parece en ese caso bien, siempre que rechacen el nombre de artistas. Comprendo, en consecuencia, que intenten atraer a niños y lectores de las clases bajas. Ese es, de cualquier modo, un asunto fácil; lo difícil es producir una impresión duradera y profunda. En el *ukiyo-e*, Hishikawa Moronobu,<sup>283</sup> por ejemplo, fue un pionero, con un solo antecesor, Iwasa Matabei<sup>284</sup>. Por ello

<sup>282</sup> 文政戯作 obras costumbristas de la etapa Bunka Bunsei (1804-30) del periodo Edo.

<sup>283</sup> 菱川 師宣 (1618-1694), pintor de Edo considerado el fundador de Ukiyo-e.

<sup>284</sup> 岩佐 又兵衛 (1578-1650), pintor de la primera etapa de Edo.

alcanzó la fama y se le consideraba un maestro. Pero los artistas del mundo no estarían de acuerdo en llamar arte a las deficientes obras de sus seguidores. Pueden ser hoy antiguas, pero no son elegantes. Ello muestra que es fácil alcanzar una fama parcial y temporal, pero difícil producir arte de verdad.

Lo que quiero decir no es que el autor deba recluírse y escribir tan solo sobre las cosas que son producto de su imaginación, en vez de estudiar la naturaleza humana y las condiciones sociales, al contrario. Cualquier novela histórica debe tener fragmentos que traten de aspectos violentos y crueles. Incluso en el caso de una novela social cuyo autor viva en una sociedad que todavía no ha completado su desarrollo, como la de Meiji, su descripción será más idealizada que real. Porque lo adecuado es incluir tales escenas, pero dentro de unos límites. Si el autor encuentra un placer personal en esas escenas, las desarrollará de tal forma que serán difíciles de digerir por parte de lectores desapegados y observadores. Lo mismo se puede decir de la pornografía: puede hacer que un lector inteligente deje de leer el libro.

En resumen, si bien no es necesario eliminar cualquier rasgo de crueldad u obscenidad en una novela, los detalles de este tipo deben ser mínimos. El lector no debe sufrir el castigo de muchos relatos japoneses que tienen ese estilo. En los trabajos del novelista francés Dumas, uno encuentra brutalidad y erotismo, pero sin que se desvelen los secretos de alcoba; a diferencia de nuestras narraciones históricas, las suyas pueden leerse en familia en voz alta. Muchos de los trabajos del escritor inglés Lytton, como *Ernest Maltravers*,<sup>285</sup> relatan una historia de amor, pero muy diferente a las japonesas. Los asuntos del dormitorio están totalmente fuera de los límites de la descripción. Nada es explícito. Lytton es muy hábil al explorar con su pluma fácil los detalles de los amantes y de su ardiente pasión. Sus historias de amor, tanto por la naturaleza de la historia como por cómo hacen avanzar el argumento, recuerdan a las de la escuela Tamenaga, pero fueron bien acogidas por los lectores británicos no

---

<sup>285</sup> Publicado en 1837 y traducido al japonés en 1878.

solo por la naturaleza superior de la personalidad de los protagonistas y de los incidentes, así como por la elegancia de sus descripciones al no quedarse en los detalles de la conducta, sino por apuntar a las emociones más abstractas. Los novelistas japoneses futuros harán bien en tener en cuenta esta distinción en sus trabajos.

Mencionaré el tema de la violación, que de vez en cuando se ve en las narraciones japonesas y en obras históricas niponas. La naturaleza humana y las condiciones sociales son lo que son, y el culpable de esa presencia no es el autor. Pero no aportan nada a la trama. Si su omisión eliminara realismo en la descripción deberían mantenerse, pero nunca deben ser un objetivo en sí mismo. Hay muchas formas de evitar el tema, haciendo por ejemplo que un personaje se lo cuente a otro, y dejando de lado así los detalles más escabrosos. Sería una buena forma de mantener un equilibrio entre los dos puntos de vista. Hay otras formas de mejorar el argumento. Cuando los novelistas japoneses quieren arrojar luz sobre lo que las mujeres y los hombres piensan, inevitablemente incluyen escenas de cama. Esto debe evitarse. Me refiero a expresiones como “aunque todavía no se han acostado juntos”, o “al principio eran tímidos y cautos, pero luego se hicieron compañeros de cama”. Cosas así no hay ni que mencionarlas. Expresiones como “tras cerrar la puerta, qué sueños deben de haber tenido juntos”, se ven mucho en nuestras novelas. Pueden ser formas de expresarlo más suavemente, pero la implicación es siempre deliberadamente sexual, y eso es ir demasiado lejos. Si el autor quiere dejar claro que los protagonistas de su historia llevan a cabo sexo ilícito, debe poder decirlo de otra manera, sin necesidad de mencionar ninguna puerta cerrada.

En relación con esto, hay que decir que la mayoría de las últimas obras de *sewa-kyōgen*<sup>286</sup> tienen argumentos mediocres y poco valor artístico. Esto es a causa de la falta de imaginación de los autores. Han

---

<sup>286</sup> 世話狂言 (teatro de carácter costumbrista), término en contraste a *Jidai-kyōgen* 時代狂言 (teatro de temas históricos). Desde la apertura de Meiji aparecieron obras costumbristas de *kabuki* inspiradas en el ambiente de aquella sociedad. Se denominó también *zangiri-mono* 散切物 que viene de cortarse el moño de samurái, estilo de corte que se llamó *zangiri-atama* 散切頭.

abandonado los argumentos brutales y eróticos debido a los pensadores de la sociedad de la iluminación. Pero no han sustituido esas historias por otras puras y construidas con atención. Lo único que han hecho es usar simples *kyōgen* quitándoles los elementos eróticos. No representan el estado de cosas actual. Las historias que cuentan son puras fantasías de sus autores, y contienen hechos inverosímiles tales como la milagrosa resurrección de un hombre casi muerto, o la reforma de un villano integral. El *kyōgen* no ofrece descripciones ajustadas de la sociedad actual, ni momentos elegantes de emociones profundas. Al carecer de ambos aspectos, no tiene ningún interés.

Pero quiero volver a tema original de la novela cómica, o de la tragicomedia, del que me he apartado, y del que me queda poco por decir. La tragicomedia, es una mezcla de humor y seriedad. Hay una regla que marca el límite del aguante de la sensibilidad del lector, igual que los músculos de la observación pueden cansarse y debilitarse si se mantiene la atención durante demasiado tiempo. Si uno mira demasiado al sol, no podrá ver la luz de una vela, e incluso un perfume fuerte pasa a ser como agua para la nariz demasiado expuesta a él. De igual forma, la sensibilidad se puede embotar: demasiadas historias trágicas no solo debilitarán la capacidad de empatizar, sino que resultarán aburridas al final. Por esta razón se ha solido aderezar la tragedia con humor, y la comedia con retazos de dificultades y miserias, para no cansar a los lectores. Por ello, el humor y la gravedad no se deben alternar en la tragicomedia de forma mecánica, ya que por mucho que estén bien medidas las porciones, nunca satisfarán a los lectores. Hay que mezclar las dos con sumo cuidado.

Lo mismo se puede aplicar a las novelas trágicas. Si inciden solo en la tristeza y en las miserias, porque ambos aspectos conforman la tragedia, aburrirán al lector. La catástrofe final, de forma especial, se debe describir brevemente, con toques ligeros. El final, por ejemplo, de la famosa historia *Musume Setsuyō*,<sup>287</sup> está tratado con toda delicadeza y es conmovedor. Murasaki Shikibu, en el capítulo

---

<sup>287</sup> 娘節用, historia de amor, tema de obras de *jōruri* y *kabuki*.

*Kumogakure*<sup>288</sup> del *Genji Monogatari*, usa la eliminación de un capítulo, rompiendo la línea del texto, para comunicarnos que Genji ha muerto. Es un rasgo propio de un magnífico escritor.

Podría hablar mucho más de los argumentos de la novela trágica, pero pasaré a otra cosa, y hablaré de los errores más comunes encontrados en las novelas y que se deben evitar.

### 1. Sinsentidos

No me explayaré, simplemente diré que una novela auténtica debe evitar faltas absurdas de sentido, así como ridículos extremos de misterio.

### 2 Monotonía

Con monotonía me refiero a la repetición constante de la misma idea. La música y la poesía no son nada sin ritmo. En la novela es importante la variedad, que quiere cubrir el infinito y siempre cambiante espectro de la naturaleza humana y de las condiciones sociales.

### 3. Redundancia

La redundancia es la repetición de una idea similar a otra expresada antes. Este es un asunto muy debatido por los autores japoneses, y el lector estará ya familiarizado con sus argumentos, por lo que no tengo que repetirlos aquí.

### 4. Indecencia

Ya he hablado de este aspecto. El erotismo y la indecencia se deben evitar, pero no hasta el extremo de no hacer referencia a las relacio-

---

<sup>288</sup> 雲隠れ (*Ocultado en las nubes*). Este capítulo está en blanco insinuando la muerte del protagonista Genji.

nes entre sexos. Lo que un autor no debe hacer es explayarse al describir los secretos de la alcoba.

## 5. Favoritismo hacia algún personaje

Esto se refiere más a la caracterización que al argumento, pero lo incluiré aquí. Con favoritismo, me refiero a la actitud de un autor con respecto a sus personajes. Puede parecer exagerado afirmar que un autor pueda favorecer a personajes imaginarios, pero no es extraño, tal es la naturaleza humana. Un autor puede sentirse más próximo a un personaje virtuoso, por ejemplo, y puede forzar el argumento para que su virtud se mantenga incluso cuando el desarrollo natural del argumento lleve a otra cosa.

Novelistas y biógrafos también han caído a veces en este vicio de favorecer a un personaje. El biógrafo de Ieyasu<sup>289</sup>, al contar la batalla de Ōsaka, puede defender de forma natural sus acciones, mientras que un biógrafo de Toyotomi<sup>290</sup> tenderá a favorecer la conducta de Hideyori,<sup>291</sup> y a degradar la de Ieyasu y su hijo. Si esto puede ocurrir con hechos históricos, que deberían ser relatados con objetividad, ¿qué podemos esperar de la novela? Un novelista tiene la libertad de hablar bien o mal de sus personajes. Puede embellecer a su héroe y afeár al villano todo lo que quiera. Si los escritores se dedican a hacer esto, veremos en Meiji aparecer a hombres más santos y venerables que los mismos Yao y Shun,<sup>292</sup> y otros tan malos que asustarían a Dao Zhi<sup>293</sup>, Jie<sup>294</sup> y Zhou<sup>295</sup>. Los autores japoneses han tendido en el pasado a este tipo de trato de favor con algunos personajes. Ningún autor debería

---

<sup>289</sup> Tokugawa Ieyasu 徳川 家康, (1543-1616), primer shogun Tokugawa.

<sup>290</sup> Toyotomi Hideyori 豊臣 秀頼, (1593-1615), hijo de Toyotomi Hideyoshi, fue muerto por Ieyasu junto con su madre, durante el asedio al castillo de Ōsaka.

<sup>291</sup> Véase la nota 200.

<sup>292</sup> Véase la nota 161.

<sup>293</sup> 盜跖, célebre ladrón chino del periodo Chun Qiu 春秋 (alrededor del s VI a. de C.).

<sup>294</sup> 桀 Jié, último rey de la primera dinastía china Xia (alrededor del siglo XIV a. de C.), famoso por su crueldad.

<sup>295</sup> 紂 Zhou, último rey de la dinastía china Shang 商 (alrededor del siglo XI a. de C.), igualmente famoso por su fiereza.

incurrir en esta falta, pero si tiene en mente que los lectores van a ser mujeres y niños es posible que lo haga. Es posible que la simplicidad de mujeres y niños les pueda llevar a pensar que hay gente siempre buena o siempre mala. Pero incluso el hombre más virtuoso tiene a veces bajas pasiones, y los villanos nobles tendencias negativas. Si un autor olvida esto, sus personajes serán falsos. ¡Atención!

## 6. Sobreprotección

La sobreprotección es también un aspecto relacionado con los personajes. Aparece como consecuencia del favoritismo. Cuando un autor pone en práctica de forma extrema su favoritismo hacia un personaje, lo protege de cualquier peligro. No es mala práctica en sí misma, ya que un personaje solo debe morir en el caso de la tragedia, pero no es bueno que el lector sepa que su personaje no sufrirá daño alguno y será siempre rescatado de los peligros. Los ocho héroes de *Hakkenden*, por ejemplo, son maestros en no encontrar ninguna dificultad, muerte incluida. Inue no Masashi,<sup>296</sup> de forma particular, no muere incluso cuando debe morir, gracias a su rosario y a su ángel de la guardia, Fusehime.<sup>297</sup> El talento de Bakin hace que este defecto no sea muy obvio. Cualquier otro autor que hiciera lo mismo sumiría a su lector en el aburrimiento y el desinterés más absolutos. Algunos autores ingleses, como Richardson, incurren en este defecto.

## 7. Inconsistencia

Aquí me referiré al argumento y a las descripciones. Daré un ejemplo: Gakutei<sup>298</sup> empezó *Shintō suikoden* y lo terminó Chisokukan<sup>299</sup>. En este caso, cualquier incongruencia es comprensible, aunque hay

---

<sup>296</sup> Inue Shimbei Masashi 犬江 親兵衛 仁, uno de los ocho samuráis protagonistas del *Hakkenden*, simboliza la benevolencia.

<sup>297</sup> 伏姫, heroína de la misma obra.

<sup>298</sup> Yashima Gakutei 八島岳亭 (1786-1868), artista y escritor, autor de *Shunketsu shintō suikoden* 俊傑神稲水滸伝 (1828-43).

<sup>299</sup> Chisokukan Shōkyoku 知足館松旭

una en esta obra que es especialmente desagradable para el lector. Gakutei describe a Tamaoki Genkurō<sup>300</sup> como moreno, robusto y con ojos redondos, mientras que Chisokukan, mucho después, dice que es pálido y con la nariz recta. ¡Una gran contradicción! Es verdad que Tamaoki aparece primero como leñador y habitante en la montaña, así que es natural que sea moreno, aunque convendría decir en algún momento que es producto de su exposición al sol. Pero es increíble que un leñador se transforme en un atractivo Adonis, no importa cuántos años hayan pasado. Contradicciones semejantes harán que el lector pierda interés en la obra.

## 8. Pedantería

La pedantería, la muestra excesiva de la erudición propia, es un rasgo que rara vez aparece en la obra de escritores con experiencia. Suelen ser los autores jóvenes los que incurren en esta horrible práctica; se explayan en antiguos acontecimientos en una escena de tensión o peligro, dan lecciones sobre antiguos significados de alguna palabra a unos lectores que no le pueden rebatir o, en ocasiones, hacen que un personaje tenga un conocimiento excesivo sobre cualquier asunto. El novelista japonés que más incurre en este defecto es Bakin. También aparece en los primeros trabajos de Lytton, y hasta Walter Scott cae en ello en *The Pirate*,<sup>301</sup> lo que atacaron los críticos. Sin embargo, sería una pena que los conocimientos de un autor no se reflejaran en su obra. Pero debe mostrarlos dentro de los límites que la novela imponga de forma natural.

## 9. Alargar las cosas demasiado

No me refiero a la historia en conjunto. No haya nada malo en escribir una novela larga, siempre que el autor aporte un argumento

---

<sup>300</sup> Personaje principal de *Suikoden*.

<sup>301</sup> *The Pirate*, 1822 (*El pirata*), es una novela melodramática sobre un pirata y su familia, que transcurre en las islas Shetland.

lo suficientemente variado como para mantener el interés del lector. Sin embargo, si retrasa el desenlace a la manera de un contador de historias tradicional, puede cansar al lector impaciente. El impacto del desenlace se verá mermado ya que el interés del lector habrá cambiado a otro asunto.

La siguiente anécdota ilustra lo que digo. No hace mucho, una prostituta de *ShinYoshiwara*<sup>302</sup> tomó un bello amante. El amante, para hacer que ella lo deseara más, decidió usar un truco y alejarse por un tiempo. La mujer, que había decidido dejar su oficio por él, lo esperaba para casarse. Al ver que no veía, imaginó que le habría ocurrido algo malo. Decidió espiarlo y mandarle cartas, a lo que él respondió fríamente al principio, y luego ni eso. Así pasaron tres o cuatro meses. La mujer, invadida por los celos, pensó que había mudado su atención hacia otra mujer. No podía olvidar las palabras de amor que le había dedicado. La tristeza la invadió. Pero no llegaba ninguna carta de él. Al final, decidió cortar su lazo de amor con él y comenzó una relación con otro hombre. Él no tenía ni idea de lo que estaba pasando. A los cuatro meses, se dijo que ya había estado alejado tiempo suficiente y que era el momento de volver. Preparó esa vuelta como un viaje triunfal, pero ella ni siquiera quiso verlo. De haber retrasado el verla un tiempo razonable, todo le habría salido bien. Pero como lo alargó en demasía, fracasó. Esto mismo ocurre con las novelas. Novelistas, recordad este caso cuando escribáis.

## 10. Falta de sentido poético

No es esta la expresión exacta que busco, pero me valdrá por el momento. Me refiero a la falta de aliento dramático. Como la novela es una reproducción fiel de las condiciones sociales, el argumento puede ser a veces soso e insípido. Para enmendarlo, un novelista debería tratar de mantener a sus lectores interesados mediante pinceladas

---

<sup>302</sup> 新吉原 (nuevo Yoshiwara), barrio de placer de Tokio.

románticas ocasionales en su argumento (mediante la creación un enemigo secreto, por ejemplo).

#### 11. Hacer que los personajes relaten prolijas historias personales

Este recurso puede hacer que la historia avance, ya que tiene su propio encanto usado con mesura. Sin embargo, usado de forma repetida hará que el lector se diga “¡No, otra vez!”. En trabajos breves, cuanto menos se use mejor.

Con esto cierro mis comentarios sobre el argumento de la novela. Quedan cosas en el tintero sobre la novela histórica, pero las trataré en otro capítulo.



## CAPÍTULO IV (JP)

### LA DRAMATIZACIÓN DE LA NOVELA HISTÓRICA

Antes de empezar a hablar del tema, me gustaría decir algo sobre la diferencia entre la novela histórica y un manual histórico, aspecto crucial para poder describir qué es una novela histórica. Repetiré en ocasiones argumentos ya expuestos, por lo que me excuso.

Muchos afirman que la gente lee novelas históricas para llenar los vacíos de la historia oficial. Pero la verdad es que este tipo de novelas carecerían de interés si fueran totalmente realistas o no dejaran algo omitido. El novelista no tendría nada que aportar ya que las novelas son ficciones y buscan la originalidad, y a veces se centran en lo extravagante. Macaulay<sup>303</sup> pensaba que esto era un defecto, y afirmó que las novelas históricas podrían acabar desapareciendo por ello: “No solo los estudiosos e investigadores hallan placer en conocer los detalles del pasado de su país. Incluso los legos encuentran cierto placer al leer libros de historia. ¿Cómo puede haber alguien capaz de disfrutar solo de novelas de ficción?” Hay una gran diferencia, en efecto, entre lo que se llama *historia* en Inglaterra y las crónicas antiguas orientales, pero es difícil imaginar que, fuera de los círculos literarios, el estilo de un historiador pueda atraer más que el de un novelista. El talento para escribir historia es esencialmente diferente del talento para escribir poesía o ficción, y es difícil encontrarlos en la misma persona. Macaulay tuvo talento como historiador, y también como poeta. Pero si hubiera escrito una novela o una narración histórica, seguramente habría

---

<sup>303</sup> Thomas Babington Macaulay (1800-1859), historiador, ensayista y poeta inglés.

sido torpe y poco sofisticada. Lord Brougham,<sup>304</sup> un historiador inglés prominente, escribió algunas novelas, pero sus argumentos toscos y su estilo carente de gracia hace que sean obras difíciles de leer. Para los novelistas es más sencillo. Thackeray, por ejemplo, ha escrito novelas de éxito. Y, según parece, ha escrito también obras históricas que no ha publicado, pero seguro que el resultado habría sido brillante. *The Four Georges*<sup>305</sup> y *The English Humourists*<sup>306</sup> prueban su talento para la historia. George Eliot es un caso similar. Y Lord Lytton también.

Antes de seguir, explicaré las diferencias entre un novelista y un historiador. El gusto del novelista por la ficción hace que le sea difícil exponer los hechos sin adornarlos. Sin ser consciente de ello, tiende a embellecer los acontecimientos, lo que hace a veces que no sean del todo ciertos. Esto es difícil de evitar, tanto para novelistas como para historiadores. Carlyle,<sup>307</sup> por ejemplo, tiene muy buena reputación, pero su estilo a menudo es ornado en demasía. La diferencia entre hechos y ficción no sirve por tanto para separar la historia de la novela. Maestros de la novela histórica, como Walter Scott, basan sus novelas en hechos reales, pero sus libros no son libros de historia. Y la diferencia entre la novela histórica y la historia no es solo cuestión de estilo o de detalles en la descripción. La novela puede siempre rellenar los huecos al proporcionar datos que salen de la mente del autor, y fingir una familiaridad entre el escritor y el personaje histórico del que habla que no existe en la realidad, al dar detalles de su intimidad. Por el contrario, un historiador debe tener pruebas de todo lo que dice de ese personaje. El novelista tiene la posibilidad de entrar en las alcobas de cortesanas sin tener que decir de dónde ha sacado esa información.

La diferencia mayor entre la novela y la historia viene de la capacidad del novelista de rellenar los vacíos. Pensemos por ejemplo

---

<sup>304</sup> Lord Henry Peter Brougham (1778-1868), estadista y escritor británico.

<sup>305</sup> *Four Georges* (1860-1861)

<sup>306</sup> *The English Humourists of the Eighteenth Century* (1853)

<sup>307</sup> Thomas Carlyle (1795-1881), escritor, historiador y matemático inglés.

en una cena del emperador Napoleón I de Francia. No hay duda de que cenaba, pero sus cenas no forman parte del trabajo de los historiadores. De la misma forma, podemos pensar que tuvo que mantener algunas conversaciones melancólicas antes de divorciarse de la emperatriz Josefina, pero ningún historiador trataría de incluirlas en un libro de historia. Sería demasiado complejo. Sin embargo, a mucha gente le gustaría conocer esos detalles. La novela histórica proporciona una cercanía con los personajes que sería imposible de conseguir en los libros de historia.

El novelista carece de esas limitaciones. Al narrar la vida de Napoleón y su matrimonio con María Luisa tras su divorcio con Josefina, empieza la historia en un lugar poco relevante, y va proporcionando poco a poco la información necesaria para llegar a ese hecho, jugando con el lector y su atención y haciendo que llegue al climax deseado como si los acontecimientos tuvieran vida propia. Es una cuestión de habilidad. El autor hace que Napoleón hable con una criada y le exprese sus inquietudes y preocupaciones. Además, se entera a través de ella de que la emperatriz Josefina tuvo que contener su amargura y su dolor, y todo ello rodeado de los detalles de cómo se va enfriando el café sobre la mesa y otros. Una obra histórica no podría incluir estos detalles, esa es la fuerza de la novela.

Es también muy difícil que la historia trate aspectos como la ropa o la comida, pero muy fácil para un novelista. Autores como Walter Scott se acercan a lograr auténticas novelas históricas. Bakin, Kyōden y otros son famosos como novelistas históricos, pero sus trabajos son más bien dramas domésticos similares al *kabuki* porque no describen la escena, la ropa, las costumbres, con detalle ni a veces de forma congruente.

Lo más importante en cuanto a la novela histórica es recordar que lo importante es el fondo, no la superficie. Por superficie me refiero a los hechos contemplados en los libros de historia. Por fondo, me refiero a los detalles que no se pueden encontrar en esos libros. La aguda descripción que hace Bakin de la aparición del ejército de

Hōgen en *Yumiharizuki*<sup>308</sup> llega al nivel de biografía ficcionada. También sobresale cuando describe los detalles de la maldad interna de Hōjō en *Asahina Juntōki*.<sup>309</sup> Es seguramente cierto que *Kyōkakuden*<sup>310</sup> y *Bishōnenroku*<sup>311</sup> son novelas históricas desde ese punto de vista.

En definitiva, el objetivo de la novela histórica es compensar las omisiones de los trabajos históricos, al no centrarse el autor en los hechos más importantes, ni siquiera en los personajes más relevantes. Una historia que cuente un hecho a través de las costumbres de la época y de sugerencias indirectas puede perfectamente alcanzar un alto nivel.

Los autores de novelas históricas suelen cometer muchos errores, quizá los principales sean las incoherencias cronológicas, los errores sobre los hechos, y la mala representación de las costumbres.

Incluso los historiadores cometen errores cronológicos. Pequeños errores de este tipo no son muy importantes, pero no son deseables y convendría eliminarlos, aunque se trate de historias de ficción. En otro caso, el lector se dará cuenta y perderá el afán por seguir en ese mundo imaginario. Los novelistas nipones no han dado mucha importancia a este tipo de errores. Algunos incluso piden a los lectores que no los tengan en cuenta. Otros, como Bakin, son muy escrupulosos con las fechas, por lo que obras como *Hakkenden* y *Shima Meguri no Ki*<sup>312</sup> se pueden considerar obras históricas. Recuerdo, sin embargo, algunos errores en *Kyōkakuden*, una obra extraordinaria.

Hay otro tipo de errores, como describir con aspecto de villano a un buen hombre, o viceversa. Los novelistas japoneses incurren mu-

<sup>308</sup> Véase la nota 279.

<sup>309</sup> Véase la nota 172.

<sup>310</sup> *Kaikankyōki kyōkakuden* 開卷驚奇俠客伝 (*Leyendas caballerosas*), novela inacabada de Bakin (1832-35).

<sup>311</sup> Véase la nota 177.

<sup>312</sup> Véase la nota 172. 巡島記 Aquí el autor usa otro de los nombres por los que se conoce la obra, cuyo título completo real es 朝夷巡島記 *Asahina Shima Meguri no Ki*

cho en él, aunque algunos como Bakin también intentan evitarlos. La novela histórica trata de relacionar los personajes con la información histórica del fondo. Esta relación es imposible si los datos son incorrectos. Ninguna novela histórica es perfecta si tiene ese tipo de errores, por muy ingenioso que sea el argumento o precisa la descripción de las costumbres. En ese caso, es mejor que el fondo sea adecuado y los personajes totalmente ficticios.

Un autor yerra en la representación de las costumbres si describe utensilios, ornamentos, hábitos o comidas anacrónicos, o si da por sentada la existencia de costumbres que, sin embargo, no existían en esa época. Un ejemplo es hacer que un personaje del periodo Ashikaga<sup>313</sup> fume o toque el *shamisen*. Otros ejemplos son que un hombre del periodo Hōjō<sup>314</sup> dispare una escopeta o use lanza, o que una mujer de la era Keichō<sup>315</sup> lleve el pelo recogido en *shimada*,<sup>316</sup> o vista un *kimono* con mangas largas que se arrastran. Hay casos peores, incluso. La inadecuación de las costumbres, así como la inclusión de errores en los hechos es una falta grave para las novelas históricas. Es una pena que Bakin cometiera algunos de estos errores sin corregirlos.

---

<sup>313</sup> Ashikaga-jidai 足利時代. El clan Ashikaga ocupó el cargo de shogun durante el periodo Muromachi 室町 (1336-1573) por lo que se llama igualmente el período Ashikaga.

<sup>314</sup> Hōjō-shi 北条氏, clan de samurái que ocupó el cargo de regente del shogunato durante el Período Kamakura (1199-1333)

<sup>315</sup> 慶長年間 (1596-1615).

<sup>316</sup> *Shimada-mage* 島田髷, estilo típico de peinado para las mujeres durante el período Edo.



## CAPÍTULO V (JP)

### LA CREACIÓN DEL PROTAGONISTA

El protagonista es el personaje central de la novela. Podemos llamarlo también héroe. No hay restricciones en el número de héroes que una novela puede tener, a veces es uno, a veces dos o más. Pero uno es necesario, ya que sin él no hay continuidad en la historia.

Como la novela debe expresar los puntos de vista de los dos sexos, ya que así es la naturaleza, el personaje central será un héroe o una heroína. Un ejemplo de una pareja de héroes lo encontramos en *Kyōkakuden* de Bakin, en el que Koroku Sukenori es el héroe y Kusunoki Komahime la heroína.<sup>317</sup> En *Shōsenjōshi*,<sup>318</sup> Hisamatsu es el héroe y Osome la heroína.

Las novelas históricas con argumentos complicados tienen a veces un conjunto de personajes principales. En *Rienzi*<sup>319</sup> de Lytton, Nina se empareja con Rienzi, Irene con Adrian y Adelina con Montréal.

A veces, una novela puede tener un héroe, pero carecer de heroína, o viceversa. Yoshihide, el protagonista de *Asahina Shima Meguri no Ki* no tiene contraparte femenina, mientras que Cui Qiao, la protagonista de *Cui Qiao Ji* (adaptada por Bakin como *Kingyoden*<sup>320</sup>) carece

---

<sup>317</sup> La historia toma la división de la dinastía del período Muromachi como escenario, y coloca a Koroku Sukenori 小六助則 y Kusunoki Komahime 楠妓麗姫, descendientes de los samuráis leales al Emperador Godaigo 後醍醐 (1288-1339), como pareja central.

<sup>318</sup> *Shōsenjōshi akinonanakusa* 松染情史秋七草 (1809), obra de Bakin que narra la historia de amor y lealtad relacionada con la obra secreta de estrategia militar custodiada en la familia de Kusunoki Masashige 楠木正成 (?-1336)

<sup>319</sup> *Gaiseishiden* 盖世士伝, traducción que realizó Shōyō de *Rienzi, Last of the Tribunes*, 1835.

<sup>320</sup> 金魚伝 (1832) Bakin la escribió basándose en *Cui Qiao Ji* (翠翹伝), novela china de la dinastía Qing (1644-1912).

de compañero masculino. Estos dos ejemplos no me satisfacen del todo, pero son los que tengo.

En *Hakkenden*, *Shima Meguri no Ki*, *Ōuchi Jissanden*,<sup>321</sup> *Amako Kyūgyūshiden*<sup>322</sup> y *Shui Hu Zuan* hay grupos de héroes. En este tipo de novelas, los héroes se ordenan jerárquicamente, siendo uno de ellos el central, como Asahina en *Shima Meguri no Ki* y Rienzi en *Rienzi*.

Aquí hay algunos ejemplos:

*Shiranui Monogatari*<sup>323</sup>: héroe Aoyagi Harunosuke, heroína Wakanahime

*Jiraiya Monogatari*<sup>324</sup>: héroes Ogata Shuma, Orochimarū, heroína Tsunade

*Bishōnenroku*: héroe Sue Harukata, heroína Kogane

*Yumiharizuki*: héroe Tametomo, heroína Shiranuihime

En las novelas japonesas hay muchos héroes similares. Kohata Nobuyuki e Inaba Onikado son los héroes centrales de *Shintō Suikoden*; los otros son secundarios.

La mayoría de la gente, al leer una novela se sienten inclinados a prestar más atención al héroe que a los aspectos ornamentales de la historia. Un héroe superior a los hombres normales despierta respeto y deseo de saber qué le va a ocurrir. Por tanto, además de un argumento interesante, es necesario aportar un héroe distinguido capaz de atraer el interés del lector. No necesita ser siempre un hombre que combine ingenio con belleza física, y que sea virtuoso. Con que posea alguna característica extraordinaria que impresione al lector es

<sup>321</sup> *Ōuchi Kōryū Jissanden* 大内興隆 十杉伝 (1830-45), obra de Tamenaga Shunsui II.

<sup>322</sup> *Amako Kyūgyūshiden* 尼子九牛士伝 (1833), obra de Tamenaga Shunsui y Shōtei Kinsui que narra la lucha de diez héroes leales para salvar el clan Amako. Al igual que *Shōsenjōshi* traza el tema de *Hakkenden* de Bakin.

<sup>323</sup> 白縫物語. Véase la nota 257.

<sup>324</sup> 児雷也物語. Es un conjunto de historias fantásticas publicado en diversos formatos que tuvo mucha popularidad desde el comienzo del s. XIX hasta el final de Edo. El protagonista es Jiraiya es Jiraiya, quien posee "dotes de magia negra por medio de un monstruo con forma de sapo.

suficiente. Puede ser un villano feo, como los héroes de *Bishōnenroku* y *Jin Ping Mei*, o una mujer desgraciada como Kakine Oiwa<sup>325</sup>. Se debe evitar, sin embargo, héroes malos, estúpidos y cobardes. Es posible que provoquen rechazo en el lector. Este tipo de héroes puede ser atractivo en historias cómicas, por lo que no significa que no se puedan usar. Pero las novelas serias deben huir de ellos.

Un autor puede hacer a su héroe feo o malvado. Pero es conveniente que introduzca a otro bueno para facilitar el contraste. En *Bishōnenroku*, Bakin usa este método y contrapone Mori Shirō Masakatsu al malvado Sue Akenosuke. Shidoroku, el buen hijo de *Myōmyō Guruma*<sup>326</sup> contrasta con el malo, Madoroku, y Shirayama Yukiwaka con Fujinami Yukari en *Jidai Kagami*.<sup>327</sup> Todos ellos nacen de la necesidad de variedad en el argumento. El argumento de una novela necesita un diseño heterogéneo y un plan coherente. Aunque esté bien construido, si carece de variedad de ideas, y los personajes son todos malos, no atraerá. El primer día que la cabeza de un ajusticiado se exhibe en el cadalso, mujeres y hombres se arremolinan como hormigas para verla. Unos días después, nadie la quiere mirar. El ser humano se siente atraído por lo novedoso, pero en general prefiere la belleza y la bondad a la fealdad y a la maldad. Nace con un amor natural hacia la belleza, y la pasión por la fealdad es una simple reacción, una anomalía, en general de corta vida. Por eso, una novela no puede tener éxito sin incluir ambos, el bien y el mal. *Aoto no Sekibun*<sup>328</sup> fue escrita por Kingyo y revisada por Bakin. Su estilo es correcto, pero la continua maldad de su protagonista hace que su lectura pierda interés. El protagonista, Nakusa Gekisai, la heroína

<sup>325</sup> Heroína de *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談, obra de kabuki de Tsuruya Namboku 鶴屋南北 (1755-1829).

<sup>326</sup> *Warabeuta Myōmyō Guruma* 童歌妙々車, obra de género *gōkan* 合卷 (publicación de formato grueso con ilustraciones, muy popular en el s. XIX.). Participaron varios autores de *gesaku* (1855-1871) pero no se completó. El tema central es el *karma* budista de causa-efecto que gira como la rueda de un carro.

<sup>327</sup> *Hōsetsubidan jidaikagami* 北雪美談時代鏡 (1855-1883), obra de *gōkan* 合卷 por Tamenaga Shunsui II y Ryusuitei Tanekiyo 流水亭種清. La trama se basa en el conflicto del clan Kaga 加賀騷動 de mediados del s. XVII.

<sup>328</sup> *Tōhitsu aotonosekibun* 刀筆青砥石文 (1820), obra de Rekitei Kingyo 櫻亭琴魚 (1787-1831) inspirada en una novela de crímenes de la dinastía Ming.

Oreki y los demás, son bandidos despreciables cuyas acciones llenan al lector con disgusto. Solo Kumano Tanzō tiene un carácter recto, pero su bondad es pequeña comparada con la maldad y crueldad de Gakisai y los demás. Es una verdadera debilidad del libro, que los autores deben evitar.

Hay dos escuelas cuando se habla de inventar un héroe. Por un lado, la realista, por otro la idealista. Los que defienden la primera ven al héroe como una persona real, y suelen crear su figura alrededor de su sociedad, como si fuera un hombre normal. La escuela Tamenaga de *ninjōbon* usa este método. La escuela idealista, por otro lado, crea un carácter ficticio siguiendo los principios de cómo debería ser. La diferencia esencial es que los realistas se basan en el hombre común, y los idealistas en un ideal de ser humano.

En la propia escuela idealista, hay una división entre “herencia” o método deductivo y “medio ambiente” o método inductivo. El método deductivo crea las características del héroe diseccionando y analizando detalles de una naturaleza determinada de antemano. Bakin usa este método a menudo en sus héroes, en los ocho samuráis perrunos del *Hakkenden* y en los tres protagonistas de *Shima Meguri no Ki*. Los ocho caballeros con el carácter del perro son personajes imaginarios en los que las características metafísicas de benevolencia, justicia, cortesía, sabiduría, sinceridad, lealtad, piedad filial y obediencia están separadas del mundo físico. En otras palabras, las ocho formas abstractas de conducta toman en ellos forma humana. De igual forma, los tres héroes de *Shima Meguri no Ki* personifican cualidades abstractas: Yoshihide el valor, Minamoto Kanja Yoshikuni la benevolencia, y Mitsunaka la sabiduría. El método deductivo es muy interesante, pero si un autor no es muy selectivo puede crear extraños seres como protagonistas, que parecen humanos, pero no lo son. Los ocho héroes del *Hakkenden* son extraños seres que se parecen a figuras religiosas, seguramente porque Bakin los sustenta en una base filosófica. Aunque no se debe desechar este método, es difícil usarlo en novelas históricas.

Asahina Yoshihide<sup>329</sup> es una figura real, no un personaje ficticio. Es difícil manipular sus acciones y palabras para hacerlo valeroso. Como he dicho antes, el objetivo de la novela histórica es rellenar los vacíos de los estudios históricos y crear en el lector la sensación de que está cerca de las figuras históricas. Si hacemos a Asahina Yoshihide valeroso, deja de ser Asahina Yoshihide. El nombre es el suyo, pero la persona es otra. El método deductivo no se puede usar para recrear personajes históricos a capricho del autor. El que haga eso, se aleja del propósito de la novela histórica. *Keikoku Bidan*, traducida recientemente por Yano Fumio<sup>330</sup>, ha sido criticada porque sus tres héroes simbolizan la sabiduría, la integridad moral, y la emoción. Si es así, es poco adecuado, ya que Epaminondas y Pelopidas son seres reales, no creaciones del autor.

Por otro lado, un autor que use el método inductivo puede usar su imaginación para adaptar de forma razonable características que se encuentran en los seres humanos reales. Como para ello se debe basar en la observación y la experiencia, es difícil que se vea arrastrado a teorizar de forma abstracta sobre sus personajes, como ocurre con el método deductivo. El británico Scott fue el primero, y la mayoría de los escritores del siglo dieciocho usaron el método inductivo. Lytton copió este método también.

El acercamiento realista, a diferencia de los métodos mencionados, consiste en adoptar personas de la vida real como personajes: Tanjirō<sup>331</sup> en *Umegoyomi*<sup>332</sup> y el príncipe Genji en *Genji*

<sup>329</sup> 朝比奈 義秀, guerrero del siglo XIII, célebre por su fuerza.

<sup>330</sup> 矢野文雄, Yano Fumio, más conocido hoy como 矢野龍溪, Yano Ryūkei (1851-1931), político y escritor contemporáneo de Tsubouchi, que publicó la novela 齊武名士經國美談 *Sēbumeishi Keikoku Bidan* (Jóvenes políticos de Tebas: Hechos memorables de la creación de una nación, 2 volúmenes, 1883-1884) inspirada en la obra de Benjamin Disraeli (1804-1881) *Coningsby* (1844), y que alcanzó una gran popularidad. La novela de Yano, un ejemplo de novela política (*seiji shōsetsu* 政治小説) de la época Meiji, cuenta la historia de Epaminondas y Pelopidas, héroes tebanos que reformaron el gobierno de su ciudad para convertirla en cabeza de una liga griega. En el prólogo a la segunda parte de la novela, Yano desarrolla ideas sobre los estilos literarios en japonés similares, en algunos aspectos, a las de Tsubouchi.

<sup>331</sup> Protagonista de *Umegoyomi*, que cuenta la historia de un hombre, Tanjirō, por el que luchan dos geishas, Yonehachi y Adakichi.

<sup>332</sup> *Shunshoku umegoyomi* 春色梅児誉美 (*Escenas de primavera: canto a la flor del cerezo*) (1832-

*Monogatari*. Debe de haber existido mucha gente como Tanjirō en la época de Shunsui, y muchos hombres como Genji en la corte de Lady Shikibu. Por esa razón, algunos estudiosos de los clásicos definen el Genji como novela didáctica de crítica social, y defienden que sus personajes masculinos y femeninos ilustran a personas de la época. No se dan cuenta de que Shikibu no hacía eso, sino que usaba el método realista para la creación de sus personajes, por lo que parecen personajes reales, aunque en realidad no lo fueran.

Se puede resumir las dos técnicas afirmando que es fácil entrar en el recinto de la escuela realista pero difícil ascender por sus escaleras, y difícil adentrarse en la escuela idealista, pero una vez dentro es fácil penetrar en sus estancias. La primera intenta describir la naturaleza humana tal y como es, sin seguir sus propios ideales de belleza o bondad. La segunda, en cambio, impone sus ideales a los personajes, pero se enfrenta a la posibilidad de que no estén a la altura de esos ideales, y entonces el argumento se resienta y no sea convincente. Si no se imponen los ideales a los personajes, la historia será más natural. En cambio, los que penetran en el ámbito de realismo, se enfrentarán con muchas dificultades. El autor realista es como un pintor que pinta un cuerpo real; el idealista, como el que pinta un ser celestial. Muchos pintan formas humanas, pero pocos lo harán con percepción profunda, y es difícil que tengan un efecto en el espectador. Pocos, en cambio, pintan seres celestiales, pero los que lo hacen, aunque lo hagan mal, seguramente conmueven con más facilidad a los espectadores. Esto se debe a la diferencia entre lo real y lo imaginario.

Como he discutido ya en la parte primera del tercer capítulo, el aspecto de la caracterización que más debe cuidarse es que los rasgos de la personalidad propia no se incorporen a los personajes ni se manifiesten en sus acciones. Si el autor crea personajes basados en su propia personalidad, al final todos se parecerán, y la historia sonará

---

1833), *ninjōbon* 人情本 de Tamenaga Shunsui (1790-1844).

falsa. El lector se aburrirá y romperá su identificación con el mundo ficticio. Muchos escritores sin experiencia incurren en este defecto. Por ello, *Shichi henjin* y *Wagōjin*<sup>333</sup> no pueden compararse a *Hizakurige* en calidad. Todos los libertinos de *Shichi Henjin*, con la única excepción de Wajirō, parecen el mismo personaje. “Dios los cría y ellos se juntan”, es cierto este dicho, pero es difícil creer que haya gente cuyas acciones sean tan parecidas. Si no fuera porque sus nombres son diferentes, no se distinguirían en *Shichi henjin* más de dos o tres personajes. Lo que dicen y lo que hacen se parece tanto que nadie diría que hay en realidad siete. Es ciertamente un soliloquio del autor, algo así como ese juguete para niñas llamado “el actor de las cien caras” que, aunque cambie de peinado o maquillaje, tiene siempre la misma cara. El truco puede divertir a las niñas, pero no a adultos o estudiosos.

Escribir es una tarea especialmente difícil. Tanto en ensayos como en descripciones, hay que fabricar una estructura y una forma, lo que exige atención y cuidado. Escribir una novela es aún más difícil, lo más difícil. Requiere una expresión clara y sincera de los pensamientos y sentimientos del autor. Pero debe también esconderlos y administrarlos, como hacen las personas en la vida real. Los escritores mediocres escriben como oradores. Para ellos, el objetivo es transmitir al lector su entusiasmo. Pero un novelista no debe escribir como un orador, ni mover a sus personajes como un marionetista. Debe asumir el papel de creador que disfruta con el producto de su creación. Si lo hace, se acercará a la maestría, al actuar como un mago que hace que objetos inverosímiles se muevan y actúen con libertad. En resumen, el colmo de la incompetencia es dar pistas al lector de las relaciones entre el autor de la novela y sus propios personajes. Este me parece un aspecto crucial en la escritura de una novela.

---

<sup>333</sup> 滑稽和合人 *Kokkei Wagōjin* [La cómica unión armónica de personas] es un *kokkeibon* escrito en sus tres cuartas partes por Ryūtei Rijō (¿-1841) en 1823-24 y terminado por Tamenaga Shunsui en 1844.



## CAPÍTULO VI (JP)

### NARRATIVA

Uso el término “narrativa” para referirme a las partes no dialogadas de la novela, tanto si describe el escenario de los personajes y de los acontecimientos, como si se trata de descripciones de su personalidad.

La narración de acontecimientos pasados exige brevedad, y a veces detalle. Aunque no se puede prever la reacción del lector, un autor debería evitar aburrir con un exceso de detalles. Las novelas históricas deben comenzar dando al lector una idea de los acontecimientos, e introduciendo cómo era la naturaleza humana en esa época. Sería un error no mostrarlos por miedo a que la obra sea demasiado compleja. El prolijo comienzo del *Hakkenden* y los dos o tres primeros capítulos habituales en las novelas históricas de Scott son necesarios. Comenzar directamente con la simple narración de hechos aburre al lector, por lo que conviene empezar de otra forma. Bakin tuvo una excelente idea en *Bishōnenroku*, e hizo uso de una serie de eventos contemporáneos, de la descripción humana y del reflejo de las condiciones sociales, en vez de empezar con la acción. Dejando de lado la calidad del libro en su conjunto, uno puede ver en *Bishōnenroku* un recurso nuevo para reflejar las excentricidades de la época. La técnica de Bakin de condensar y abreviar se puede aplicar también a la narración. Usada con propiedad, su efectividad es indudable. ¿Y cómo se puede evitar la redundancia? No lo responderé aquí, que el lector lo piense por sí mismo.

La descripción necesita tanto detalle como sea posible. Los autores de novelas japonesas se han contentado en el pasado con usar pequeñas ilustraciones como forma de evitar cualquier deficiencia

descriptiva de su texto, evitando así cualquier descripción de la escena con palabras, pero al hacerlo han incurrido en un grave error.<sup>334</sup> El encanto de una novela no descansa solo en sus personajes. El objetivo es dar vida en el papel a una creación completa. Una de sus cualidades es hacer que los truenos retumben, los mares ruján y se alcen hasta el cielo, los ruiseñores encanten con su trino y los brotes de ciruelo perfumen los aires. Describir solo actitudes o personalidades, y excluir los objetos inanimados, es como pintar un dragón volando por el cielo sin incluir nubes.

Hay dos formas de describir el carácter de una persona: el *yin* y el *yan*, el indirecto y el directo. El primero es el usado por la mayoría de los novelistas japoneses. En vez de describir un carácter directa y abiertamente, hacen que se muestre indirectamente mediante lo que dice y hace. El segundo, usado por novelistas occidentales, lo describe directa y abiertamente (sirva de ejemplo la parte 7 de *Rienzi*). El método directo es más difícil que el indirecto, ya que se necesitan conocimientos de psicología algo de fisionomía y de frenología para hacerlo con éxito. Pero no se deberían juzgar a la ligera ninguno de los dos métodos. Un autor debería siempre usar el más apropiado para cada ocasión. Si el directo no se aplica con habilidad, se perderán matices sutiles, mientras que el mal uso del indirecto elimina la exposición de los aspectos centrales del comportamiento humano. Un autor debe valorar los méritos relativos de cada uno, mediante el análisis de los relatos históricos antiguos y modernos de Oriente y Occidente.

No he cubierto el tema al completo, pero el editor me apremia y no puedo desarrollar mis ideas tal y como me gustaría. En cualquier caso, se trata de una discusión abierta, sin final. Dejaré, por tanto, aquí la pluma y ya completaré mi trabajo en el futuro. Y nada me gustaría más que el lector, en vez de solo criticar mis argumentos por incompletos y desorganizados, me transmitiera sus opiniones al respecto, independientemente de si está o no de acuerdo conmigo.

---

<sup>334</sup> Se refiere a libros ilustrados como *ninjōbon* 人情本, *gōkan* 合巻, etc.

## COMENTARIO

### 1. LA LEGITIMACIÓN DE LA NOVELA EN *SHŌSETSU SHINZUI* (JP)

A pesar de su brevedad y de la juventud de su autor cuando la escribió, *Shōsetusu shinzui* es una obra programática, que no solo quiere describir cómo componer una novela, sino que lleva a cabo una defensa del género y una puesta en valor de sus funciones para el individuo y para la sociedad. El trabajo de Shōyō está dividido en tres partes fundamentales: la primera es una introducción teórica que realmente se centra en la legitimación de la novela, la segunda en el estilo y el registro de lengua adecuado para una novela japonesa y la tercera en las características formales que hacen una novela de calidad. Las razones que le llevan a nuestro autor a legitimar la novela en primer lugar son variadas y excepcionales, ya que se puede decir que el único lugar del mundo en el que ocurre algo así, en el que la novela moderna es puesta en valor de forma argumentada, es Japón, seguramente por una confluencia de factores. Por un lado, Meiji supone una reforma enorme del país, de sus instituciones y de sus valores, por lo que no es extraño que esa reforma afecte también a la literatura. Por otro, por razones de fechas, Japón entra en contacto con los países occidentales cuando en ellos la novela ya se ha consolidado como la forma literaria de la burguesía, con una presencia importante en las publicaciones periódicas incipientes, incluidos los diarios, y ocupa ya un lugar respetado socialmente como forma de expresión. Esto, además, permite a los autores unas posibles ganancias mayores y una gran popularidad. Por último, cuando Japón

entró en contacto con los países occidentales contaba ya con una producción de ficción escrita en prosa enorme, comparable a la de cualquier país occidental, aunque esas obras no cumplieran el canon de lo que es una novela occidental. Es decir, el contacto con esos países no supuso la introducción de un género literario nuevo, sino que tuvo un efecto especular de autorreflexión y revisión. Japón se miró en el espejo de la ficción occidental y decidió qué hacía falta retocar o cambiar en la suya.

Uno de esos aspectos tiene que ver con la audiencia. Mientras que en los países europeos la novela era ya un objeto intelectual respetado, susceptible de interés por parte de lectores serios y cultos, en Japón la prosa de ficción de la era Tokugawa era muchas veces un divertimento propio de lectores que sobre todo querían pasar el rato. Shōyō declara esto con cierta vergüenza, por el contenido de esas lecturas, a veces paródico o indecente, y por ciertos ecos confucianos en su crítica. La primera parte de *Shōsetusu shinzui* se lee por tanto como una explicación y como una defensa de la novela. No ante los ataques de nadie, sino auspiciada en la necesidad de legitimación del género que impone la comparación de la novela occidental con la producción literaria de ficción nipona. Aunque orgulloso del legado nipón, “¡Qué espléndido es el legado de las historias narradas en Japón!” subraya, Shōyō se muestra plenamente partidario de una reforma que adopte modelos occidentales, pero no tanto en el detalle formal como en la consideración social y cultural del género. Su finalidad es que un japonés culto pueda leer una novela sin avergonzarse por estar haciendo algo fútil o incluso vergonzante.

Nuestro autor podría haberse quedado allí, pero en vez de ello pasa a preguntarse de dónde le viene esa consideración a la novela, por qué es digna del interés serio e intelectual en otros países. Para ello, argumentará que la novela es arte y que además su lectura es positiva para el lector, lo mejora como individuo. Y, sobre todo, le muestra aspectos de la naturaleza humana que ninguna otra forma artística puede mostrar, incluido el teatro. En este proceso argumentativo, en vez de tomar simplemente modelos occidentales, pasa a

analizar los propios modelos japoneses y a proponer una suerte de manual de cómo debe ser una novela, con exhortaciones directas a los autores japoneses más jóvenes. Por ello, *Shōsetusu shinzui*, 'La esencia de la novela', es, desde el punto de vista de sus objetivos, una defensa de la novela y un manual sobre cómo hacer una. El trabajo lo firma de forma irónica *Shōyō el haragán* en 1885, un año de tremenda importancia para el autor, por las obras que publicó. Podríamos decir que *Shōyō* es todo menos un haragán, como firma en el prólogo de forma burlona.

Su ensayo aparece cuando en Europa se ha resuelto temporalmente qué es una novela en un sentido moderno,<sup>335</sup> aunque el género en sí tenga raíces más antiguas. Sin embargo, es paradójico que aparezca en Japón lo que podemos considerar como el primer método moderno del arte y ciencia de escribir una novela, y no en algún país occidental. Quizá influye en ello su relativa falta de tradición y, como hemos mencionado, la fuerte tendencia a la adaptación de todo lo occidental que se dio en la época Meiji. Esta adaptación cultural produjo, en gran medida, una discusión de las propias formas y llevó a sus intelectuales a un autoanálisis de sus técnicas y modelos que, sin embargo, era inexistente, quizás por innecesario, en otras culturas. El modelo narrativo de Tsubouchi es en gran parte anglosajón, y son importantes en ese sentido las concomitancias de las ideas expuestas en *Shōsetusu Shinzui* sobre la novela con las ideas de Bulwer Lytton, por ejemplo. No es extraño que fuera así ya que la novela inglesa, por su adaptación temprana de modelos de la novela picaresca hispana, generó, desde finales del siglo diecisiete y sobre todo en el dieciocho, una discusión directa o indirecta (es decir, una puesta en práctica en una obra concreta de unos principios poéticos y retóricos) sobre qué es una novela y sobre la caracterización del héroe o protagonista. Esta discusión llegó a una cima creativa con el *Tristram Shandy* de Lawrence Stern.

---

<sup>335</sup> La determinación de qué es una novela sigue hasta entrado el siglo XX con James Joyce y Marcel Proust, por citar dos casos paradigmáticos y, en cierta medida, es un asunto que sigue abierto.

Sin embargo, la influencia inglesa no es la única, Tanto la literatura francesa como la rusa tuvieron un papel importante en el desarrollo de muchas claves de la literatura, sobre todo en la caracterización del héroe, como ha puesto de manifiesto Marleigh (1967). La novela, como género, gozaba de una gran popularidad en los países occidentales en el siglo XIX. Muchas veces, estas obras se publicaban por entregas en diarios o revistas periódicas. En este sentido, desde su origen, la novela moderna es un género ligado con su medio de distribución, las publicaciones periódicas. Este hecho permitía la posibilidad de unas ganancias grandes y rápidas a autores y editores (además de una creciente popularidad para los primeros), exponencialmente mayores que las que creó la imprenta y el libro impreso moderno. En este sentido, la prensa periódica revolucionó la novela en un sentido similar al que la imprenta había producido trescientos años antes, y lo hizo además con un efecto muy amplificado. El hecho es que Japón, que había estado al margen de la imprenta de tipos móviles los cuatrocientos años anteriores, llegó a la revolución de la prensa periódica justo a tiempo, y con un gran brío. Y el problema que se presentaba ahora era: ¿valía la prosa literaria, es decir, las novelas o sus equivalentes niponas, para cumplir esa función? Y la respuesta de Tsubouchi Shōyō, y muchos otros autores contemporáneos es un no claro, rotundo. Pero en vez de quedarse en ese no, nuestro autor buscó la forma de llenar esos vacíos, de suplir esa falta.

Shōyō, en *La esencia de la novela*, va a establecer las normas, reglas, principios y objetivos que el novelista debe seguir, y para ello va a centrarse en los siguientes problemas fundamentales: 1. La consideración de la novela, 2. Sus orígenes y antecedentes en el mundo y en Japón, 3. Sus objetivos, 4. Los aspectos de lengua, es decir, su forma de expresión adecuada, 5. El héroe y su caracterización y 6. La estructura narrativa de la novela. Organizó su trabajo alrededor de estos aspectos, con un plan ambicioso y absolutamente pionero en Japón y en la novelística global, si extrapolamos su obra y la comparamos con lo que ocurría en otros países.

Su acercamiento fue, por ello, enormemente moderno. En primer lugar, justificó y legitimó la novela, para luego analizarla, con la finalidad de que en Japón se produjeran novelas de valor parangonable a las de cualquier otro país o lengua. Su objetivo era reformista, propio de la mentalidad de la época Meiji, ya que buscaba modernizar Japón y equipararlo al resto de naciones importantes en el mundo. En este sentido, la obra de Shōyō adquiere una dimensión múltiple: por un lado, es hija de una época y una sociedad que atraviesa un momento histórico particular; por otro, es uno de los primeros manuales articulados de cómo debe ser una novela moderna, y por ello plantea problemas universales, válidos para cualquier época y lugar.

Además, desde el punto de vista de la influencia literaria como *agon* o conflicto, tal y como Harold Bloom la formalizó en su trabajo sobre la tradición poética de 1973, *The anxiety of Influence*, Shōyō se enfrentaba, no dentro del terreno de la poesía sino en el de la prosa de ficción, a su propia tradición literaria e incluso artística, de una forma *agónica*, no solo para superarla sino para poder integrar la tradición occidental en ella. Sus juicios sobre la literatura japonesa en *La esencia de la novela*, sean sobre el *Genji*, Saikaku, Ikku o Bakin tienen muchas veces este énfasis en la contraposición, en cierto sentido si no despectivo, sí al menos crítico. Según Bloom, el poeta, el literato de forma más general en este caso, vive y produce su obra inmerso en esta lucha para intentar generar algo nuevo. En la concepción de su obra creativa, el autor dialoga con los autores anteriores de forma íntima y antagónica, lo que produce esa agonía generadora. Incluso más que el autor, las propias obras literarias dialogan con sus predecesoras. Pero lo enormemente interesante del caso de Shōyō, y en el fondo de todos los novelistas que florecieron en Meiji, es que no solo llevaron a cabo esa agónica lucha con su tradición cultural y lingüística, sino que lo hicieron con la literatura occidental y su canon que, de rondón, se coló en la escena. Su conflicto no era solo emular y a la vez superar a Bakin, sino poder hacer lo mismo con autores occidentales que no pertenecían a su misma tradición nipona y oriental, lo que presentaba unos problemas de influencia literaria radicales

y únicos. Este hecho puede ayudar a explicar juicios como el que el joven Shōyō dedica al *ukiyo-e*, diciendo que es un arte menor de nulo interés y profundidad, o sus generalizaciones sobre la prosa de ficción japonesa anterior como algo propio de mujeres y niños. *La esencia de la novela* se presenta bajo esta luz como un crisol de influencias literarias, una revisión que afecta no solo a la naturaleza del género sino a su propia sustancia, a la lengua y su necesidad de reforma y adaptación a unas nuevas necesidades literarias derivadas de un profundo cambio en la sociedad.

No deja de ser sorprendente la edad que tenía Shōyō cuando completó la tarea de redactar *Shōsetusu Shinzui*. Que alguien tan joven y sin experiencia en la escritura de la novela se atreviera a abordar este tema y que lo hiciera con la solvencia que lo hizo es materia de reflexión. Él mismo declara en la introducción no tener experiencia como autor, aunque sí como lector. Su osadía juvenil, sin embargo, tiene una base sólida: no se limita a establecer las reglas de la construcción de la novela, sino que la sitúa en la tradición literaria nipona, analiza sus características estilísticas diacrónicas de estructura y de contenido y, tras emitir un diagnóstico, propone una cura. Él mismo no logró aplicar sus recetas con éxito, pero mediante el trabajo de su amigo y discípulo Futabatei abrió las puertas de la novela moderna en Japón. Este hecho es tan asombroso como inesperado, y nos atreveríamos a decir que sus raíces son una mezcla de las propias personalidades de estos dos autores, del espíritu reformista de la época y sin duda de la calidad de su educación, de la educación de los jóvenes de esta era Meiji, sin duda extraordinaria para su tiempo en un sentido global. Y prueba de ello es la labor no solo como autores sino como traductores de mérito que ambos, y muchos otros, llevaron a cabo.

El tema de la traducción es de especial importancia al hablar de Shōyō y de Futabatei, sobre todo en cuanto a los aspectos concernientes al estilo literario japonés. El cambio estilístico en la escritura literaria es realmente complejo, y a menudo viene dado por la influencia extranjera. En el caso de Japón, las traducciones sirvieron,

no solo de punto de contacto con las novelas occidentales, sino que obligaron a todo un gran ejercicio estilístico de adaptación que, a la postre, formó el estilo literario japonés moderno. Shōyō se formó traduciendo del inglés y Futabatei del ruso, algo no extraño en otros escritores de la época. La traducción obligaba a los que la hacían a la toma de una serie de decisiones concernientes al estilo que, en definitiva, ayudaron a resolver las tensiones internas de la lengua escrita. Estas tensiones no afectaban solo a la literatura, sino que surgieron al principio en el ámbito de la educación; la literatura, tanto en traducción como en obra original, sirvió para llegar a un estilo escrito que es el que se usa comúnmente en el país aún en nuestros días. Curiosamente, este peso quizá inconsciente de la traducción aflora de vez en cuando hoy, y es interesante notar que Haruki Murakami, cuando habla de su propio estilo, se refiere a la traducción como base de él. No en vano, él mismo ha traducido obras del inglés.

En el plan de Shōyō, el primer *locus rhetoricae* es la defensa de la novela, es decir, la legitimación del objeto de su estudio. Para ello, contrapone la novela japonesa de su tiempo –lecturas para niños o mujeres, divertimentos banales o, simplemente, obras pornográficas– a la novela occidental moderna. Esta última es, para él una obra para adultos, personas inteligentes e interesadas en el arte. Esto ocurre porque la novela es otra cosa que una mera distracción, es un medio de perfeccionamiento personal. En el primer capítulo da una definición muy interesante de la novela: es arte inmaterial dirigido a la mente que retrata situaciones de la vida. En su opinión, la novela mejora además directa e indirectamente a quien la lee. Pero para que tenga ese efecto, la novela debe tener una cualidad mínima y específica. El objetivo de *La esencia de la novela* es proporcionar los medios para poder construir novelas con esas características. De nuevo, su intención es reformista y socialmente positivista. Sin embargo, no concibe en su obra la novela moderna como una obra didáctica. Es decir, la novela forma y perfecciona sin querer hacerlo, de forma sobre todo indirecta, oblicua, porque permite que el lector se conozca mejor a sí mismo sin que el lector mismo sea consciente de ello.

La argumentación subyacente de Shōyō, sin que él lo diga de forma expresa, es la siguiente: la novela permite en el lector una catarsis interna gracias a la identificación de este con el protagonista a través de una experiencia vicaria. La novela es arte, y tiene los mecanismos positivos y activos del arte.

Este supuesto lo había defendido hacía 50 años Bulwer Lytton, en su concepción de la novela. Esta es arte, y como tal es digna de las personas cultas y cultivadas, y es capaz además de promover su perfeccionamiento personal. En realidad, esta tradición viene de antiguo. La novela, en el caso de Boccaccio, de la novela picaresca o de Cervantes tiene un fin moralista, aleccionador, que se refleja en el mismo título de algunas de ellas *Novelas ejemplares*, o en sus prólogos, valga de ejemplo la introducción del Lazarillo de Tormes. Pero además de esta finalidad, que sería la propia de una novela didáctica, la novela en sí tiene otro objetivo, quizá más sutilmente expresado en el caso del Lazarillo con la “exposición de su caso”, que no es otro que el lector comprenda las razones del protagonista, es decir, que mediante la identificación con él haga suyas sus tribulaciones y su estado actual, aunque este sea condenable moralmente. Tal es el centro de la novela picaresca en su conjunto, y es este quizá su aspecto más revolucionario dentro de la historia de la novela como género. Sin embargo, para que esa identificación sea exitosa, se hace necesario el psicologismo, para poder crear personajes que tengan unas características realistas y para que sus acciones sean congruentes con la psique de un ser humano real. En definitiva, para que se facilite la identificación del lector con el personaje que escenifica el problema moral o psicológico. Como apuntamos, los autores ingleses, y seguramente los lectores, comprendieron este empeño, y lo adoptaron en su tradición con todo tipo de variaciones, que llegan hasta las más radicales de Stern, o de James Joyce en época más moderna. Las ideas de Shōyō se incardinan en esa tradición en otro momento histórico y en otro lugar cultural, pero lo hacen con éxito y de forma sistemática. Como considera que las obras de ficción japonesas son en su mayoría incapaces de lograr esa finalidad, escribe un ensayo con la intención de dotar a los autores jó-

venes de mecanismos formales que lo permita. En resumen, acepta la tradición de la novela como arte, comprende y defiende que la novela puede tener un efecto positivo en los lectores, aunque no lo busque de forma expresa, y reconoce la necesidad de que los personajes, sobre todo el protagonista, el héroe, tenga una psique realista que sea congruente con sus acciones. Además, de forma moderna y pirandelliana, defiende la independencia de los personajes con respecto a su autor, de forma que el autor no debe estar en ellos, ni ellos deben ser esclavos de sus caprichos. Shōyō defiende la dignidad de los personajes, la necesidad de una coherencia interna en sus acciones, y afirma que, de no existir esta, el lector perderá el interés en la obra. Y entiende que todo ello se debe hacer en un estilo que combine las características estilísticas de la tradición culta japonesa mezcladas con las formas coloquiales, que ya aparecían a veces en los diálogos de algunas obras, o estaban presentes en las formas narrativas orales todavía vigentes.

Futabatei compartirá con él estos principios teóricos. De los autores rusos tomará la caracterización de los personajes principales y sus técnicas de retrato psicológico: el protagonista es en ellos un ser común, de la clase media, sin rasgos heroicos o históricos que lo ensalcen, sin excesos de inteligencia, belleza, fuerza o valor, lo que supone una gran ruptura con el príncipe Genji quien, a pesar de su realismo, es un ser con propiedades excepcionales y pertenece a la aristocracia, o con los protagonistas de Bakin, a menudo encarnaciones estereotipadas de virtudes o defectos. Futabatei y el mismo Shōyō harán que sus protagonistas pertenezcan a este nuevo grupo, y sean estudiantes o trabajadores jóvenes, y que sus problemas tengan que ver con el trabajo, el estudio o la familia, de forma que incluso las relaciones amorosas se supeditan en la mayoría de los casos a esta última. Por otro lado, los dos intentarán extraer de su labor como traductores el registro estilístico adecuado para el japonés, el *genbun itchi*, o más bien diríamos un *genbun itchi* con características de naturalidad suficientes para que el lector lo acepte como la lengua apropiada para esos protagonistas.

Aunque nos referiremos al proceso de búsqueda de un registro literario de lengua con más detalle en otro lugar, haremos aquí al-

gunas consideraciones sobre este asunto tan complejo e interesante. El proceso de adaptar la lengua coloquial a la literatura había existido en muchos países antes. En la literatura española, el erasmista y reformista Juan de Valdés había afirmado ya en 1535 en su *Diálogo de la lengua* que escribía como hablaba, lo más llanamente posible, huyendo de la afectación. Es decir, que la lengua de cultura (escritura) debía parecerse a la lengua de la oralidad. En el caso de España, esta tensión lingüística estaba producida por el latín y su herencia culta, en oposición a las lenguas romances orales de él derivadas. Pero no afectaba a la escritura, ya que las letras eran las latinas en cualquiera de los casos. Sin embargo, en el caso del japonés la reforma y el proceso de transformación de la lengua literaria y, escrita en general, fue más complejo. Afectaba, por un lado, al estilo, pero también a la propia escritura y al alfabeto. Es decir, en el caso del japonés se unían dos aspectos de forma excepcional, que en el caso de las obras literarias se entrelazaban inevitablemente. Por un lado, estaba el problema de la escritura en sí. El japonés usaba los caracteres chinos, pero había desarrollado los dos silabarios propios, el *hiragana* y el *katakana*. A ellos se unieron las letras occidentales en Meiji, el *romaji*, sin que existiera una normalización en el uso de los distintos sistemas. Estas tensiones en cuanto a la escritura, no afectaban al estilo literario en sí mismo, pero sí dieron lugar a diversas tendencias reformistas contrapuestas. De forma general, existieron, diversas tendencias simplificadoras, que iban desde la adopción de los *kana* como sistema único, al uso de las letras occidentales o incluso al abandono del japonés y la adopción del inglés como lengua nacional. Hay que mencionar como curiosidad en este sentido la importancia que se dio al esperanto por parte de intelectuales japoneses de la época, como Nitobe Inazō, por ejemplo. Estas tensiones acabaron con el triunfo del *genbun itchi* y la normalización final por parte del gobierno en 1903, para dar a la escritura la forma en la que prácticamente la conocemos hoy.

La literatura no estuvo exenta de esta discusión, que se extendió hasta casi 1940. El poeta Takuboku, por ejemplo, escribió parte

de su diario en japonés, pero en letras romanas. Se ha especulado sobre la razón de ese uso de las letras occidentales por parte de algunos escritores, y Keene (2015) sugiere que en el caso de Takuboku lo hizo para convertir sus escritos más íntimos en algo inaccesible a miradas ajenas, y evitar que lo pudieran leer las personas que lo rodeaban. Sin embargo, el dilema de la literatura, en especial en el relato y la poesía, no tanto en el teatro, era el estilo en sí mismo. La pervivencia de formas antiguas había hecho que la literatura mantuviera unas formas de expresión convencionales que chocaban con las tendencias occidentales hacia al realismo y al naturalismo. Es decir, se aceptaba el realismo en el diálogo (tradición que venía de los relatos orales), pero en las descripciones se mantenía un estilo muy diferente, arcaico y embellecido. Shōyō pone esto de manifiesto a lo largo de su obra. Sin embargo, no fue capaz de llevar a la práctica de forma completa sus ideas reformadoras en una novela, ni tampoco en sus traducciones. Futabatei, sin embargo, dio con el camino al registro adecuado para la novela japonesa moderna. Este camino, lo inició con sus traducciones del ruso, por lo que no es descabellado afirmar que la lengua literaria japonesa actual tiene una de sus raíces en la traducción.

En sus traducciones, Futabatei tuvo que adaptar el registro de los personajes en sus diálogos a un punto de naturalidad que tuviera en cuenta tres factores: a. los personajes de esas novelas eran extranjeros, b. los personajes eran actuales o modernos y c. los personajes hablaban con un lenguaje familiar coloquial, sin grandes alteraciones de registro social, como ocurría en el caso de personajes de obras japonesas, en las que un personaje de alto rango hablaba de forma muy diferente a uno de rango bajo. Estos factores lingüísticos son en general de alejamiento con respecto a las obras literarias niponas en las que los personajes eran japoneses, muchas veces antiguos o clásicos (en el sentido de estar fuera del marco social que se va imponiendo en Meiji), y mostraban abundantes variaciones diastráticas de lengua. Y no solo eso, en los originales extranjeros el registro de las descripciones y de los diálogos era homogéneo, de forma que no

existían tampoco las diferencias que si existían en algunas obras en prosa niponas. Shōyō y Futabatei son muy conscientes de estos problemas y abogan por un estilo homogéneo en japonés que también refleje con naturalidad la lengua hablada de su época. Futabatei será quien dé con ese registro, y abra la puerta para los posteriores autores de la era Meiji, en una línea que alcanza, con Natsume Sōseki y sus primeras obras, una sólida consolidación.

Una vez establecida la consideración de la novela como obra de arte, adecuada para adultos cultos y propia de mentes educadas y modernas, Shōyō busca en su trabajo los orígenes de la novela en la tradición japonesa. Su intención es ahora dejar claro que, si bien la novela occidental ofrece algo que la novela japonesa de su tiempo no ofrece, sin embargo, sí han existido novelas en la tradición nipona, y no solo novelas sino novelas válidas y equiparables en efectividad a las occidentales, singularmente *Genji Monogatari*.

Shōyō defiende que se trata de una novela asimilable a las obras modernas, y que ofrece muchas de las cosas que en cambio no ofrecen las obras en prosa de su tiempo. Es decir, *Genji monogatari* es arte, está escrita en una lengua coherente para su tiempo, los personajes están bien contruidos (lo que permite la identificación del lector), y ofrece enseñanzas sobre la naturaleza humana y también sobre la época de los personajes. Es decir, permite una lectura pluridimensional, con diversos alcances para lectores diferentes.

El retrato de la naturaleza humana es de especial importancia para Shōyō. Una novela debe arrojar luz sobre la misma, y debe hacerlo poniendo de manifiesto y expresando aspectos de ella que otras artes no pueden hacerlo, de forma crucial el teatro, anclado desde su punto de vista en una expresividad arcaica y más limitada que la que ofrece la nueva novela. Es interesante que contraponga en su argumentación a los antiguos japoneses con los nuevos. Para él, el carácter antiguo era sincero e impetuoso, por lo que se mostraba más directamente, sin formas de represión que lo escondieran. Esta personalidad se adaptaba muy bien al teatro, medio de representación en el que, según Shōyō, los personajes se definen por sus

acciones principalmente. Sin embargo, la gente moderna no es así, y la vida más desarrollada, “la “civilización” en sus términos, le ha obligado a ocultar su forma de ser y no mostrar mediante manifestaciones externas directas su forma de pensar. En este orden de cosas, la novela se erige, para nuestro autor, en la forma de expresar esos sentimientos reprimidos, en la genuina forma moderna de expresión de la naturaleza humana.

La legitimación que Shōyō hace de la novela es, si consideramos el año de la obra, enormemente avanzada. Pocos años después Sigmund Freud desarrollaría su teoría del subconsciente como factor vital determinante de la psique humana. El mismo Freud señala que ese subconsciente reprimido se expresará mediante sueños, equívocos y olvidos o mediante el arte. Shōyō apunta en su ensayo a ese uso por parte de la novela, no en un sentido analítico, pero sí descriptivo. De esta forma, la confusión, por ejemplo, del protagonista de *Ukigumo*, sus dudas y sus temores, aunque difusos y sin límites claros, reflejan bien aspectos realistas de la psique humana, su capacidad de autoengaño, sus manipulaciones para evitar la acción, y otros aspectos en los que Freud más tarde fijará su atención para efectuar sus análisis psicológicos. No en vano, el primer ensayo de Freud fue “Dostoievsky y el parricidio”, basado en “Los hermanos Karamazov”, lo que de alguna forma es coherente, en este triángulo que esbozamos entre Tsubouchi, Futabatei y Freud, con el conocimiento del segundo sobre la literatura rusa de su época.

También en este sentido psicologista salva Shōyō el *Genji monogatari*. Es decir, defiende que la descripción de los personajes es en esta obra realista, y permite conocer la naturaleza de los personajes. Mediante su lectura, como decíamos, el lector puede llegar a conocer mejor la naturaleza humana. En este sentido, Genji no sería un héroe “antiguo”, ya que su psique no se expresa directamente, sino que lo hace de forma indirecta y a menudo simbólica. Esta dicotomía entre japonés antiguo como ser impulsivo y dado a la expresión clara de sus sentimientos y estados de ánimo, y japonés moderno como ser reprimido y dado a la ocultación de sus sentimientos y estados de

ánimo es interesante por su proyección en la literatura de Meiji. Botchan, el protagonista de Sōseki comienza su relato declarando que siempre ha sido impulsivo, y que ello ha sido a menudo la fuente de sus problemas. De alguna forma es como si, con esa simple y breve declaración, el protagonista ya estableciera algo muy importante sobre sí mismo y dijera: soy un japonés antiguo, no uno moderno. De hecho, la contraposición que se va a dar entre él y los otros profesores en la novela va a establecerse fundamentalmente sobre ese eje: Botchan es impulsivo, inocente y sincero, mientras que los otros profesores son ladinos, interesados y falsos, queriendo parecer modernos. En realidad, lo que está en juego en la obra de Sōseki es el japonés antiguo frente al moderno, y la resolución final, en la que triunfa la separación entre esos dos grupos, señala algo con lo que muchos japoneses podían quizá identificarse, la derrota por abandono de los valores antiguos de sinceridad y expresión directa frente a los modernos de falsedad y fingimiento.

En este sentido, el protagonista de *Ukigumo*, Bunzō, es un ser complejo. En vez de servir como el representante simbólico de una cualidad humana –algo que Shōyō reprocha a los personajes de Takizawa Bakin— Bunzō es un personaje confundido y su dilema no es tanto con el exterior, como consigo mismo. La novela de Futabatei es aparentemente una novela más de *femme fatale* que lleva a un hombre, joven en este caso, a la perdición. Sin embargo, nos atrevemos a decir que lo importante aquí no es la *femme fatale*, ni siquiera la relación entre ellos, sino el retrato de la confusión del protagonista, una confusión que, como muchas en la vida real, no tiene resolución ni final, queda simplemente al final flotando como una nube.

Para Shōyō, el objetivo fundamental de la novela es mostrar la naturaleza humana, como hemos dicho. Como género, es superior al teatro, por no tener limitaciones físicas, y es una forma de arte más adecuada para los tiempos modernos. Puede reflejar las costumbres de una época, pero ese no es el fin principal, ni suficiente para justificarla. *Genji monogatari* tiene valor como testimonio histórico, pero su valor principal reside en el reflejo certero de la naturaleza humana

en los personajes y la trama, no en el cuadro histórico que presenta. Shōyō distingue entre novela didáctica y artística. La novela didáctica depende de su fin. La artística, sin embargo, es una cosa en sí, un objeto cerrado que vive de la vida que al autor ha otorgado a sus personajes ficticios. A esta valoración general de la novela como medio para conocer la naturaleza humana, añade otros factores positivos. El primero es simplemente el placer que deviene de la lectura de novelas. Pero si bien lo considera algo positivo, no es suficiente para legitimar la novela propiamente dicha, ya que la búsqueda del placer por parte del lector es el motor que mueve a escritores a producir obras menores o vulgares. Sin embargo, es importante ya que, para él, la lectura de una novela propiamente dicha, es decir, que cumpla las características que pide en su ensayo, producirá placer en el lector, ya que el conocimiento de la naturaleza humana lo hace. Por este conocimiento, la novela ennoblece al lector, lo humaniza. Le ayuda, además, a separar el bien del mal, y a hacerlo de una forma más realista, menos simbólica. El lector, al empatizar con el personaje, hace suyos sus dilemas éticos y este hecho produce en su interior una discusión interna ética. Esto ocurre sin que el lector sea consciente de ello. Es difícil no relacionar esta función de la novela que Shōyō establece con la justificación de la retórica que hace Aristóteles en su obra del mismo nombre. En ella, establece que la retórica hace más felices a los hombres ya que les ayuda a distinguir el bien del mal, y esa distinción los llevará a elecciones más satisfactorias y que los conducirán, a la postre, a la felicidad. En este sentido aristotélico, la novela para Shōyō es un medio para lograr un mayor discernimiento del bien y del mal, y acercar el ser humano a una mayor satisfacción vital. La novela, como también mencionamos, aun indirectamente, enseña al lector sobre costumbres de su tiempo y de otras épocas. Es, en ese sentido, un medio de conocimiento histórico. Y, por último, la novela enseña al lector a expresarse mejor. Es decir, tiene un impacto lingüístico en él positivo. Este punto es de especial importancia en un momento en el que canon lingüístico no estaba formado, y las novelas se escribían todavía en estilos que la población normal no usaba ni en su oralidad diaria, ni siquiera en su escritura.

Por todas estas razones, vemos que la visión general que ofrece *La esencia de la novela* sobre este género es enormemente positivista. La novela debe ser un medio de educación social y personal, un objeto artístico y, sobre todo, un producto digno de personas cultas y formadas. Este último es un aspecto de especial importancia para Shōyō ya que, en más de una ocasión a lo largo de su obra, enfatiza el hecho que las novelas japonesas actuales sean, sobre todo, lecturas para “mujeres y niños”, no apropiadas para personas adultas cultas. Esta valoración de la literatura de ficción en prosa japonesa la hace extensiva al *ukiyo-e*, y en algún momento lo despacha como estampas propias de mujeres y niños, sin valor artístico. Shōyō lleva su razonamiento al extremo (sería interesante saber qué pensaría de la enorme valoración artística de las estampas de *ukiyo-e* en el mundo actual), pero lo hace con un claro objetivo: legitimar la novela desde un punto de vista intelectual y artístico. Se puede decir que este primer objetivo lo logra a pesar de los extremos argumentativos y de cierto énfasis ético y didáctico que le lleva a tener que establecer finas diferencias entre las novelas de ficción y las obras didácticas propiamente dichas. Sus razonamientos tenían otro gran apoyo, invisible en su trabajo, como era la gran popularidad de la novela entre los occidentales cultos. En resumen, el ensayo de Shōyō, sobre todo en su primera parte, lo que quiere es explicar esa popularidad de la novela en el mundo occidental, y la valoración positiva sobre la que se sustentaba entre las clases cultas. En su plan, su primer objetivo es legitimar la novela y dejar claro que se trata de un género digno de aprecio y de cultivo. El segundo, poder llevarla a cabo de acuerdo a ciertas reglas propias del género, algo para lo que él propondrá una metodología.

## 2. ANÁLISIS DE LA OBRA: SU ESTRUCTURA (JP)

*La Esencia de la novela* se puede leer, por tanto, como un intento de regenerar la novela japonesa y, para ello, Shōyō, como antes apuntamos, lo primero que hace es defender la novela como género adulto

y válido, para luego establecer un plan de desarrollo que contempla aspectos lingüísticos y aspectos de contenido y estructura. Se puede leer, también, como un manual de cómo escribir una novela, uno de los primeros manuales en la historia del género. Y, también, como una nueva poética de la novela en lengua japonesa, con consecuencias en la literatura comparada e incluso en la lingüística, ya que no solo estipula cómo se debe escribir una novela, sino cómo leerla y situarla en el canon literario. A continuación, repasaremos la estructura de la obra.

En el primer capítulo, Shōyō intenta definir la novela como arte. Para ello, usará las ideas de Fenollosa, profesor en la universidad Imperial de Tokio, a la que él asistió. Parece que no le dio clase directamente, pero es muy probable que sus ideas, populares en la universidad por su carácter innovador, influyeran en nuestro autor. Ernest Fenollosa era un joven historiador del arte, bostoniano hijo de padre español y madre norteamericana que vivió en Japón del año 1878 al 1890. Muy interesado por el arte, introdujo en Japón la discusión alrededor del concepto de estética. El término había sido acuñado en la tradición académica occidental en el siglo XVIII por el filósofo Alexander Baumgarten al intentar explicar racional y objetivamente las bases de la belleza, y había sido objeto de discusión a lo largo del siglo XIX, mezclándose a veces con la idea de nación y de espíritu nacional. Desde el siglo XVIII existe en Europa un nacionalismo de la estética, que se percibe ya en filósofos como Emmanuel Kant. Fenollosa, persona sensible y muy interesado en el arte japonés, introdujo este concepto y desencadenó una discusión conceptual y terminológica en la que se vieron implicados, directa o indirectamente, casi todos los literatos de la época Meiji.

Fue, de nuevo, una traducción, la que introdujo este concepto en la literatura japonesa. Nishi Amane, en *Hyakuichi shinron* lo tradujo como *zenbigaku* 善美学, añadiendo 善 *zen* o bondad a *bigaku*, añadiendo consideraciones éticas –el concepto de bondad– como

algo inherentemente relacionado con la belleza. Esta tradición, como señala Owen Cooney (2011), además de tener una correlación platónica y aristotélica, se puede unir a la discusión confuciana sobre la ética, llamada *rinrigaku*. La consideración de la belleza como una manifestación ética estaba ya en la tradición oriental, y Shōyō la incorpora en su extensa diferenciación entre obras didácticas y no didácticas. Su posición es clara, aunque aparentemente paradójica: la novela auténtica no debe ser didáctica, aunque lo sea de forma inherente, sin intentarlo, ya que la mera lectura confronta a los lectores con decisiones éticas, aunque sean de otros, y en consecuencia los hace mejores. Tras la primera acuñación en japonés del término, Nakae Chomin, en su traducción del tratado de Eugene Veron *L'Esthetique*, eliminará del término el carácter 善 *zen*, dejándolo en *bigaku*, forma que ha llegado hasta nuestros días (Marra, 1999).

Pero para Fenollosa, de una forma neoplatónica, el arte es la aplicación práctica de la belleza. Debe proporcionar placer, pero también ennoblecer el carácter. Shōyō retoma este concepto, y define la novela como arte inmaterial dirigido a la mente que retrata situaciones de la vida. Esta concepción lleva inevitablemente a la comparación con el teatro. Si la novela es el arte que retrata las situaciones de la vida, ¿qué diferencia hay entonces con el teatro? Esta pregunta la responderá en el capítulo segundo. La respuesta descansa en el carácter inmaterial que Shōyō otorga a la novela. El teatro es material, y por lo tanto está limitado por el espacio y el tiempo. Es el arte de la concreción ya que su materia es espacio temporal y física. La novela, sin embargo, está libre de esas constricciones. Está dirigida a la mente porque la mente la recrea en un espacio y en un tiempo propio, libre de las ataduras de la fisicidad. Es, en consecuencia, más libre que el teatro, y está mejor adaptada para reflejar el interior de la persona, sus pensamientos inactuables. No quiere esto decir que la novela carezca de descripción, de narración o de diálogo. Pero, en opinión de Shōyō, para ser una novela auténtica, debe reflejar también aspectos del interior de la persona, sea este interior confuso

o poco agradable. De esta forma, centra la novela alrededor del interior del protagonista.

En su definición de qué es la novela, como afirmamos en otro apartado, se ven las huellas de Bulwer Lytton, quizá el teórico de la novela más cercano en tiempo y poética a Shōyō. Lytton había encarado en un ensayo-prólogo el carácter de la novela como arte. Los ecos de su defensa se perciben en *La esencia de la novela*, no solo en las ideas centrales, sino en los comentarios, sobre todo acerca de Walter Scott y sus obras históricas, enormemente populares en ese momento. El arte, en este caso, es la aportación individual a una situación real lejana en el tiempo, embellecida y enriquecida por la pluma y las intuiciones del autor. Pero tanto Lytton como Shōyō se abstraen de esa visión histórica y se centran en el reflejo del interior humano como verdadero meollo de la novela. Y en el caso del autor japonés de forma más absoluta y radical.

En el capítulo segundo, Shōyō se centra en la génesis y el desarrollo histórico de la novela. Propone un origen común para la novela y la historia. Afirma, para ello, que la novela refleja la naturaleza humana y su comportamiento porque sus fuentes son elementos reales, sean estos autobiográficos o no, y estén o no embellecidos por el autor. Adscribe tanto a la novela como a la historia un origen común en el mito. Del mito, esto es, del embellecimiento de las historias reales surge la historia oficial (cuando pretende ceñirse a los hechos) y la novela (cuando tiende a embellecerlos). La primitiva narración histórica tiende también al cuento pedagógico, la fábula o recurso de Buda (p. 77). De ella siguen la alegoría, que viene a ser una fábula con dos niveles de significado, uno patente y otro escondido, y la novela didáctica, ficción con tendencias realistas cuya finalidad es enseñar. Sin embargo, en opinión de Shōyō, los fines didácticos hacen olvidar que la finalidad de la novela no es impartir una lección, sino describir la naturaleza (p. 80) Siguiendo una analogía gramatical, la novela, como la gramática para un lingüista, no debe ser normativa sino descriptiva.

Para Shōyō, la novela japonesa está a comienzos de Meiji en un estadio pre-novela auténtica, es decir, pretende instruir o divertir,

pero no describir realmente la naturaleza humana. En este capítulo segundo se pregunta, “¿Cuándo aparecerá la novela real en nuestras letras? ¿Qué hará que se separe del mero romance?” (p. 81). El teatro, en su opinión, no refleja, como ya señalamos, la verdadera naturaleza humana de forma completa, puesto que por sus limitaciones ofrece menos recursos de naturaleza psicológica que la novela. Es cierto que a los “antiguos” les complacía, y acudían en gran número a las representaciones teatrales, pero eso ocurría porque su naturaleza más simple hacía que tendieran a ser psicológicamente transparentes, es decir, a unir pensamiento con acción. Tendían a actuar de forma impulsiva, sin cuidarse de ocultar o matizar el pensamiento o sentimiento que precedía casi inmediatamente a esa acción:

En una época semicivilizada, en la que la naturaleza del ser humano tendía a las bajas pasiones y el gusto estaba restringido y limitado, a los autores les faltaba el valor y el orgullo para tener convicciones propias. Sus trabajos seguían los dictados de las convenciones, por lo que estaban muy lejos de comprender la verdadera esencia de la novela. (p. 81)

Es decir, para Shōyō, los japoneses antiguos poseían una mayor sinceridad y coherencia entre su forma de pensar y actuar, y ello les llevaba a una impulsividad que se reflejaba en las artes que cultivaban, entre ellas el teatro. Es interesante notar que este conflicto entre la sinceridad y la ocultación del pensamiento, la asincronía entre pensamiento y acción, es el tema principal de *Botchan*, como ya señalamos, y de otras novelas de Natsume Sōseki, en las que el protagonista principal se debate entre lo que siente y su comportamiento debido, y en la correcta interpretación de las acciones ajenas, que en la nueva era han pasado a ser opacas, asíncronas con el pensamiento interno, y por tanto falsas.

La novela, aplicando la argumentación de Shōyō, quedaría fuera de este esquema, ya que permite reflejar el interior del individuo, su confusión y su debate ético. De alguna forma, es como si Meiji y la invasión conceptual occidental derivada de la apertura de fronteras hubiera creado una escisión en el individuo entre su pensamiento y su acción, y Shōyō viera la novela como la forma de poder explorar

y expresar esta escisión. El fin del teatro y el comienzo de la novela vendría dado por el final de la actuación y el comienzo del pensamiento reflexivo con sus debates internos. La épica externa se traslada al interior del individuo y su mente se convierte en el campo de batalla de ejércitos más o menos concretos. De esta forma, la novela es para nuestro autor el arte de la modernidad (p. 89).

Shōyō describe varias razones en este capítulo segundo por las que el teatro es inferior a la novela. A pesar de eso, acepta que el teatro sea capaz de excitar al espectador más que la novela, ya que el placer y efecto de esta es intelectual, mientras que el del teatro es físico. Tras ello, establece unas reflexiones interesantes sobre los finales de ambos géneros. El teatro, por un lado, exige un final lógico con la acción. No se permiten finales fuera de la coherencia interna que implica el argumento. Sin embargo, la novela permite finales inesperados, abiertos o incluso carentes de coherencia. Este aspecto es especialmente importante cuando analizamos *Ukigumo* de Futaba-tei, y su tan discutido final, aparentemente inconcluso para muchos. Volveremos sobre este aspecto más adelante.

En el tercer capítulo, discute los fines de la novela. Comienza el capítulo con un aserto que refleja muy bien sus ideas: el principal tema de la novela es la naturaleza humana. Por tanto, el verdadero novelista es como un psicólogo. Sus personajes deben ser convincentes desde este punto de vista, y no caer en figuras estereotipadas y caricaturescas. Defiende el realismo psicológico y el poder revelador de la novela:

La novela revela lo que está oculto, define lo ambiguo y reúne todas las innumerables pasiones humanas dentro de un libro. (p. 99)

Shōyō reconoce el fondo confuso de los sentimientos de los seres humanos y piensa que la novela les ayuda a conocer mejor esos sentimientos en otros y en ellos mismos:

Para mí, la misión de la novela verdadera consiste en llegar al fondo de los sentimientos, no solo de sabios y santos, sino también de jóvenes, viejos, hombres y mujeres. (p. 92)

Esas pasiones ocultas las equipara con los deseos humanos que nublan la mente, los ciento ocho *klesas* del budismo. El narrador debe componer su novela como si fuera un juego de ajedrez, sin entrometarse en el decurso de sus personajes ni dar opciones que no sean realistas. El desarrollo de los personajes debe ser en todo momento natural. Hay, por tanto, que penetrar mediante la novela en la naturaleza humana, llegar hasta el meollo.

En el capítulo cuarto, analiza los tipos de novela. Básicamente las clasifica en historias inverosímiles e historias verosímiles. Estas últimas son las novelas en un sentido moderno. Las primeras, las clasifica en humorísticas y serias. Las segundas, las novelas en un sentido propio, pueden ser didácticas o artísticas. Las primeras buscan la instrucción moral, mientras que las segundas lo que hacen es reflejar las condiciones sociales. Las primeras censuran, las segundas describen. Las novelas artísticas pueden a su vez dividirse en novelas históricas y en actuales. Las actuales retratan la vida de las clases bajas, medias o altas, es decir, pueden cubrir todos los niveles y ámbitos de la sociedad.

Tras ello, pasa a tratar de los beneficios de la novela en el capítulo quinto. Empieza afirmando que la novela es una obra de arte, por lo que el principal beneficio directo que ofrece es el placer que se deriva de su lectura. Sin embargo, la novela produce también otros beneficios indirectos en el lector: ennoblece su carácter al ofrecerle modelos de actuación; le proporciona instrucción moral, y le ayuda a distinguir lo bueno de lo malo en su propia vida; complementa la historia oficial sobre hechos reales ya que aporta subjetividad y detalles de todo tipo que la historia oficial no contempla; y, por último, le ofrece modelos estilísticos y literarios que lo mejoran como escritor.

Al hablar de las novelas japonesas afirma:

En general, el único beneficio de la novela japonesa que se ha considerado entre nosotros es el de un alivio, el aburrimiento en la soledad de las noches de otoño. (p. 110)

Sin embargo, afirma también que la novela es una guía para la vida en todos los sentidos: explica el éxito y el fracaso, por qué el po-

der corrompe o cómo la presión emocional lleva a la irracionalidad. “Hasta los profesores leen novelas en Occidente”, concluye.

Shōyō es un reformador positivista de la novela japonesa. Desde la introducción, su objetivo en esta primera parte del libro es defender la novela y poner de manifiesto sus virtudes. En esa defensa, a veces su contraposición tanto con las obras literarias como con los lectores japoneses es muy dura. Desdeña el *ukiyo-e*, los *yomihon*, y se refiere a sus lectores como mujeres y niños con pocas aptitudes intelectuales. Es difícil saber si estas opiniones tan extremas se deben a su entusiasmo por defender un nuevo modelo de novela que considera prestigiado en occidente o si no hay también un ánimo neoconfuciano reformista que, aunque acepta el placer del arte por el arte, ve la necesidad de incluir el perfeccionamiento personal en la lectura como obligado acompañamiento del pasatiempo literario.

La segunda parte del libro está dividida en seis capítulos. En el primero, Shōyō establece que las novelas están gobernadas por unas reglas, que obviamente va a describir. No obstante, afirma que cualquier plan y aplicación de las reglas debe dejar espacio a la espontaneidad. Las reglas existen, pero deben muchas veces romperse, en beneficio de la variedad y lo inesperado. Hace también referencia al talento innato que debe acompañar al escritor exitoso de novelas, ya que las reglas, por sí mismas y por bien aplicadas que estén, no llevarán al escritor a una obra destacada. Las reglas de la novela son objetivas, aunque también en cierta manera intuitivas.

El capítulo segundo se centra en los modelos literarios y el estilo que debe tener la novela. Establece la existencia de tres estilos literarios: el *gabuntai* (el estilo elegante, apropiado para la descripción), el estilo *zokubuntai* (el estilo popular, propio de diálogos entre gente común) y el *gazoku setchū buntai* (una combinación de los dos anteriores). Shōyō recomienda este último, en una suerte de adaptación pragmática y contextual del estilo literario.

Luego, refiriéndose a la escritura y el uso del léxico, distingue el *kambun-chō* (estilo chino) y *wabun-chō* (estilo japonés, que a su vez

en divide en los anteriores). El estilo chino, predominante en la literatura, contenía un léxico de base china, y estaba muy alejado de la lengua coloquial de la época. Shōyō llega a firmar que era muchas veces incomprensible para un lector medio.

Esta dicotomía estilística, afecta en esa época no solo a literatura, sino también a las nuevas necesidades educativas. El estilo *kambun-chō* está demasiado alejado del uso popular y no sirve ya como lengua vehicular de educación. Esto lleva a una discusión de ámbito nacional que indagará en el nuevo estilo adecuado para ser aplicado en la educación, los medios de comunicación y la nueva literatura en prosa. Hay una serie de hechos que jalonan esta discusión. Los resumimos a continuación.

En 1867, Maejima Hisoka<sup>336</sup> presenta una carta al emperador en la que propone abandonar los *kanji* en la escritura y basar la educación, y la escritura en general, solo en *kana*. Hay que recordar que esta sugerencia entronca con parte de la literatura japonesa de la época Heian, escrita en silabario. Esta carta, que se publica en los medios de comunicación, crea un gran revuelo y comienza una discusión que genera publicaciones sobre el tema en la década de 1870. En 1883, se crea el *Kana no kai*, o club del *kana*, que se agrupa en torno a esta iniciativa. En 1885, aparece el *Romaji-kai*, o club de las letras romanas, que defiende el paso de la escritura japonesa a las letras occidentales en abandono tanto de los *kanji* como de los silabarios, el *hiragana* y el *katakana*. Este movimiento existía más o menos desde el final de los Tokugawa, cuando se intensifica el contacto con Occidente. Hubo hasta iniciativas como la de Mori Arinori,<sup>337</sup> que llegó a proponer el total abandono de la lengua japonesa y la adopción del inglés como lengua nacional. Fukuzawa Yukichi,<sup>338</sup> propuso no modificar la escritura, mantener *kanji* y silabarios, pero modificar el estilo escrito y oficial, abandonar básicamente el *kanbun-chō* para usar un léxico más japonés y una sintaxis más simple y ajustada a la de la lengua oral.

<sup>336</sup> 前島 密, 1835 - 1919

<sup>337</sup> 森 有礼, Mori Arinori 1847-1889, diplomático y político japonés, fue embajador de Japón en Washington.

<sup>338</sup> 福沢諭吉, 1835 - 1901

Extranjeros como Basil H. Chamberlain, afincados en Japón, defendieron esta última solución. Este punto de vista lo apoyaron también otros poetas de la época, como Ochiai Naobumi,<sup>339</sup> el primer poeta de la modernidad japonesa e Ishikawa Takuboku años después (Keene, 2016).<sup>340</sup> En 1900, el movimiento *genbun itchi* se organizó como Sociedad, promovida por la Sociedad Imperial para la Educación. Sus fines eran llegar a una forma estándar de lengua aceptada por todos, difundir este estilo en escuelas, periódicos y revistas, usar el estilo coloquial en todas las formas de lengua escrita. En 1903, este movimiento reformista se consolidó en el Consejo para la Investigación de la Lengua Nacional, liderado por Ueda Kazutoshi (padre de la escritora Enchi Fumiko<sup>341</sup>) y Ōtsuki Fumihiko.<sup>342</sup> Uno de sus objetivos fue determinar qué variedad dialectal del japonés se tomaría como estándar. La Sociedad Genbun Itchi siguió existiendo, pero sus iniciativas acabaron siendo absorbidas por el organismo estatales, en un proceso que continuó hasta 1945, retomándose por el ministerio de educación tras la segunda guerra mundial con la introducción del Jōyō Kanji<sup>343</sup> y otras simplificaciones gráficas.<sup>344</sup>

Shōyō, y de forma crucial, Futabatei, viven este periodo como intelectuales activos y comprometidos con el dilema lingüístico japonés. De ahí el gran espacio que le dedica en *La esencia de la novela*. Shōyō concluye con la defensa de un sistema mixto, que use simultáneamente *gabuntai* y *zokubuntai*, estilo refinado para las descripciones y coloquial para los diálogos. Esta solución, el *gazokusetchū*, la divide además en dos tendencias, el *yomihon*, que favorece las descripciones en estilo clásico, y el *kusazōshi*, que lo ve más apropiado para las novelas de costumbres actuales. Opina que, el *kusazōshi* es el más apropiado para la novela moderna, e incluso se decanta por una variante dialectal uti-

<sup>339</sup> Ochiai Naobumi 落合 直文, 1861 - 1903

<sup>340</sup> Ishikawa Takuboku 石川 啄木, 1886 - 1912, conocido como Takuboku.

<sup>341</sup> Enchi Fumiko 埴地 文子, 1905 - 1986

<sup>342</sup> Ueda Kazutoshi 上田万年, 1867 - 1937 y Ōtsuki Fumihiko 大槻 文彦, 1847 - 1928

<sup>343</sup> 常用漢字, *jōyōkanji* o lista de 1945 caracteres de uso habitual, obligados en la educación.

<sup>344</sup> Para más información, consultar [https://www.bunka.go.jp/kokugo\\_nihongo/sisaku/joho/joho/kijun/naikaku/pdf/joyokanjihyo\\_20101130.pdf](https://www.bunka.go.jp/kokugo_nihongo/sisaku/joho/joho/kijun/naikaku/pdf/joyokanjihyo_20101130.pdf)

lizada en el serial en los periódicos, el habla de Tokio, por oposición a la de Kioto y Ōsaka. Su elección, basada en los modelos existentes, era un camino intermedio que su discípulo Futabatei llevará más lejos y de manera más exitosa, como veremos, sobre todo por su elección de formas verbales y terminaciones flexivas de amplio uso en la lengua coloquial. En conclusión, Shōyō contempla dos posibilidades, reformar la lengua japonesa o adoptar una lengua extranjera, y ante esta radical dualidad opta claramente por la primera opción, alabando las sociedades del *kana* y del *rōmaji*, e incluso prefiriendo esta forma de escritura a las anteriores, si se pudiera elegir.

A partir del tercer capítulo de la segunda parte de su ensayo, Shōyō se centra en las reglas de composición de la novela. Es, tras la legitimación del género y la discusión de los aspectos formales de lengua, una verdadera guía de cómo escribir una novela. En este sentido, la obra de Shōyō adquiere una modernidad que proviene de su osadía, inédita para un joven que apenas ha escrito novelas, y que basa su competencia sobre todo en su experiencia lectora, como él mismo confiesa en la introducción. Asimismo, *La esencia de la novela* se convierte en una poética de la novela, desarrollada desde el momento histórico y geográfico del autor.

El capítulo se inicia con una discusión acerca de la construcción del argumento. Shōyō defiende la lógica y el realismo que debe acompañar a toda historia. Cita a Bakin para enumerar los recursos narrativos que existen de los que una novela se puede servir: la anticipación, la insinuación, el paralelismo, el contraste, la omisión y la alusión. Establece la diferencia entre comedia y tragedia, y enfatiza la necesidad de evitar obscenidades en cualquiera de los casos. La novela, de nuevo, debe tener como objetivo las personas inteligentes y evitar tendencias vulgares. Enumera una lista de posibles errores que se deben evitar: los sinsentidos, la monotonía, la redundancia, la indecencia, el favoritismo hacia algún personaje, la sobreprotección, la inconsistencia, la pedantería, el alargar las cosas demasiado, la falta de sentido poético y hacer que los personajes relaten prolijas historias personales.

El capítulo quinto se centra en la creación del protagonista. El héroe es el centro de la novela. Afirma en este sentido: “Un héroe superior a los hombres normales despierta respeto y deseo de saber qué le va a ocurrir.” (p. 178). Se deben evitar los protagonistas malos, estúpidos o cobardes. De nuevo, se percibe aquí caracteres de la moral confuciana cuando escribe: “El ser humano se siente atraído por lo novedoso, pero en general prefiere la belleza y la bondad a la fealdad y a la maldad”. (p. 179). Sin embargo, en un sentido más integrador, acaba estableciendo que para que una novela tenga éxito tiene que incluir a ambos, el bien y el mal.

El protagonista, se puede inventar de acuerdo con dos escuelas: la realista, en la que pone como gran ejemplo a Genji, y la idealista, que crea el personaje a partir de una idea o un concepto abstracto. El primero se construye mediante inducción, el segundo mediante deducción. Desaconseja crear personajes ficticios basados en la propia personalidad del escritor, y acaba concediendo que la creación del personaje es una labor especialmente compleja.

El sexto y último capítulo se basa en la narración. Esta debe ser ágil y vívida, debe permitir que el lector entre en la historia y viva de forma vicaria lo descrito. En este sentido, defiende con indudable belleza:

El encanto de una novela no descansa solo en sus personajes. El objetivo es dar vida en el papel a una creación completa. Una de sus cualidades es hacer que los truenos retumben, los mares rujan y se alcen hasta el cielo, los ruiseñores encanten con su trino y los brotes de ciruelo perfumen los aires. (p. 186).

En la narración, incluye también la forma de actuar de los personajes. Estos pueden mostrar su carácter de forma indirecta, mediante sus acciones o sus propias palabras, o mediante la descripción que el autor hace de ellos. La primera forma la identifica con el *yin* y la segunda con el *yan*, los términos taoístas. Anuncia, quizá de forma premonitora considerando la novela moderna japonesa hasta la actualidad, que los japoneses prefieren la primera forma, mientras que en occidente se prefiere la segunda. El capítulo y el libro acaba con

una exhortación al lector, inquiriendo su opinión sobre las ideas presentes en *La esencia de la novela*.

### 3. LA NOVELA Y SHŌSETSU (KT)

Uno de los temas centrales de la obra, como indica su propio título, es el concepto de la novela, que el autor ha identificado con la palabra *shōsetsu* 小説. Hasta principios de la era Meiji los escritores japoneses utilizaban en general la palabra *haishi* 稗史 más que *shōsetsu* para referirse a las obras narrativas que se publicaban<sup>345</sup>. El *haishi*, que representaba el sentido de historias menores en su origen chino, significaba algo así como escritos cortos que reunían los funcionarios de la categoría auxiliar llamados *haikan* 稗官, como informaciones o crónicas diversas de lo que se contaba entre la población, lo que contrastaba con los escritos más sesudos o con la historia oficial. Mientras, la palabra *shōsetsu* 小説 que data de los tiempos del famoso escrito de Zuangzi en China, tuvo su evolución a lo largo de la historia pero tanto en su origen como en Japón se usaba como sinónimo de obras insignificantes, muy alejadas de lo que se entiende hoy día por novela. (Gotō, 1984-1994).

Shōyō utiliza los dos términos en su obra pero, cuando se refiere a ノベル (*novel* en inglés), se limita a usar el *shōsetsu* 小説. En el capítulo II cuando trata del desarrollo de la novela, intenta definir lo que él entiende por ノベル *novel*, es decir, *shōsetsu*:

Delimitaremos, en primer lugar, qué es la novela: la novela no es fantasía, imaginación o “romance” (término usado por los ingleses). Estas obras son un conjunto de hechos absurdos sin relación alguna con la verosimilitud. La novela, sin embargo, refleja la naturaleza humana y su comportamiento, y sus fuentes son elementos reales. (p. 73)

Aunque, por apurar la redacción, la definición cae en un simplismo que entra en conflicto con el concepto de la ficción, su intento de diferen-

<sup>345</sup> Véase la página ... de la Biografía de Shōyō. Aquí no detallamos los procesos históricos que sufrió el término 小説 en China, pero hoy en ambos países se utiliza la palabra para significar una obra de ficción.

ciar lo que se escribía hasta su época en Japón, como obras de mero entretenimiento, principalmente agrupado por el género *gesaku*, de la novela moderna al estilo de novela occidental está expresado con claridad.

Lo que él llama *shōsetsu* no es una historia inventada sin fundamento real sino una historia basada en las experiencias de personas de carne y hueso. Y si vamos al famoso comienzo del siguiente capítulo, «Objetivo principal de la novela», lo explica de manera más llamativa:

「小説の主眼は人情なり、世態風俗これに次ぐ。人情とはいかなるものをいふや。曰く、人情とは人間の情欲にて、所謂百八煩惱これなり。[...]」

“El corazón de la novela lo constituyen los sentimientos y le siguen las costumbres y las corrientes sociales. Si me preguntan qué son los sentimientos humanos, diría que se trata del deseo humano, lo que llamamos los ciento ocho deseos en el budismo.” (p. 91)

Shōyō era un gran admirador de las obras de Takizawa Bakin cuya obra principal, *Hakkenden* siempre está presente a la hora de contrastar el pasado con el presente y el futuro de la literatura japonesa. Así, *Hakkenden* se convierte en la obra central de referencia para desarrollar su argumento. Aprecia su prosa concisa y erudita en comparación con sus múltiples imitadores, pero, a la vez, critica el modo de enhebrar la trama de la historia y, sobre todo, las descripciones acerca de aquellos ocho héroes caninos. Los califica de “monstruos”, producto de la pura imaginación generada por el didacticismo confucianista que fácilmente era aceptado sin discusión por la gran masa de lectores de la época. Su crítica se basa en que estos vasallos, como encarnación de virtudes confucianas como la benevolencia, la rectitud, la piedad filial, el valor y otras, nunca tienen dudas ni cometen errores y siempre actúan de acuerdo con sus principios, pero carecen de humanidad. Pregunta ¿en qué mundo pueden reunirse ocho héroes impolutos para luchar contra el mal? Como menciona en el fragmento citado, el ser humano tiene sen-

timientos y deseos que le pueden conducir a conductas equivocadas.<sup>346</sup>

Esta frase sorprendió a muchos escritores contemporáneos de Shōyō. Muy poca gente había leído las primeras traducciones de novelas amorosas de occidente y desconocía incluso que el asunto del amor entre un hombre y una mujer podría ser el tema central de una obra literaria.<sup>347</sup> Donald Keene (1995: 14) determina en este sentido que el descubrimiento de la figura de la mujer como objeto de adoración y de amor platónico introdujo un nuevo concepto en la literatura y afectó a su desarrollo posterior hacia la tendencia naturalista en Japón. El nacimiento de “la novela del yo” también tendría su semilla en esta época temprana, al igual que la postura de los románticos como Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894), que se suicidó a sus 25 años legando la emblemática expresión del “supremacismo” de amor: “El enamoramiento es la clave secreta de la vida. Existe el amor, luego la vida. Sin el amor la vida no tiene color ni sabor. [...]”<sup>348</sup>

*La esencia de la novela* hace un llamamiento para dejar atrás el didacticismo y escribir historias realistas que nos acerquen a la naturaleza de los seres humanos y a su sociedad. Según Konishi (1992: 415-417), esta definición refleja claramente la influencia de las teorías retóricas del filósofo escocés, Alexander Bain<sup>349</sup> que Shōyō estudió en su formación.<sup>350</sup> El intento de copiar la realidad que persigue la nueva novela japonesa necesitaba un giro esencial hacia el universo del realismo. A pesar de que el género *ninjōbon* con Tamenaga Shunsui a la cabe-

<sup>346</sup> Llamo la atención aquí la comparación de estos errores humanos con los ciento ochocientos vicios budistas. Podemos entender por ello hasta qué punto el universo ético de la época estaba influenciado por dos corrientes de pensamiento principales, el confucianismo y el budismo en la sociedad japonesa.

<sup>347</sup> Véase la cita de Narushima Ryūhoku en el Contexto histórico.

<sup>348</sup> «恋愛は人生の秘鑰なり、恋愛ありて後人生あり、恋愛を抜き去りたらむには人生何の色味かあらむ、[...]» El comienzo de la obra *Enseishika to josei* 厭世詩家と女性 (El poeta pesimista y la mujer, 1892).

<sup>349</sup> 1818-1903. Filósofo y educador escocés. Konishi cita concretamente un fragmento de *English Composition and Rhetoric* (1866, Such isp. 227): “... Many compositions in prose are of the poetical type; their design is to charm and please, and not to instruct or to persuade. Such is the Novel, or Prose Epic.”

<sup>350</sup> Asukai (1990: 1-14), M. afirma que el rechazo a lo que llama Shōyō “romance” era una tendencia generalizada entre los que estudiaban junto con Shōyō en la Universidad de Tokio.

za en una etapa anterior ya había conseguido generar obras con un propósito similar, hacía falta teorizar este posicionamiento frente a la gran masa de otros géneros orientados hacia un mero entretenimiento popular. Por así decirlo, hacía falta elevar y modernizar el nivel del mundo descrito junto con sus protagonistas de la nueva era. Hemos de recordar al respecto el hecho de que las obras conocidas de Edo se centraban principalmente, en las historias acerca del mundo flotante o en los acontecimientos históricos del pasado, y sus protagonistas eran comerciantes, samuráis y geishas. Con la apertura de Meiji se introduce una nueva ordenación política y social y, como hemos visto en la obra satírica de Kanagaki Robun, *Aguranabe*, la nueva ciudadanía asimiló con gran avidez y sin escrúpulos los modos cotidianos de la civilización occidental. Sin embargo, el mundo literario se encontraba en un estado enquistado respecto al pasado y no se veía el horizonte de obras novedosas que estuvieran al nivel de aquel proceso llamado, *Bunmeikaika* (Apertura y Progreso). *La esencia de la novela* aparece justo en ese momento para responder críticamente a ese vacío de actividad literaria. Significó un salto cualitativo que señaló otra esfera y una nueva dirección para la literatura.

Sin embargo, que a partir de este escrito se haya asimilado repentinamente el modo realista de la novela en Japón es una cuestión aparte. La puesta en práctica de la teoría de Shōyō, *Tōsei shosei katagi* es la prueba elocuente de esta fase de transición desde las obras de Edo hacia la creación de una novela moderna de acuerdo con el desarrollo de la sociedad del momento. Naturalmente, era imprescindible crear un nuevo estilo de narrativa que se adecuara a este propósito, pero esta cuestión, por ser otro tema esencial de la lengua y su escritura, lo trataremos aparte.

#### 4. LA NOVELA COMO ARTE (KT)

*La esencia de la novela* comienza definiendo la novela como una forma literaria merecedora de ser considerada arte. Para la época el concepto del arte en el sentido occidental es, como muchos otros concep-

tos culturales, algo completamente desconocido. Obras del género *gesaku* en general, incluyendo *yomihon* que se basaba en los hechos históricos cuyos autores eran *literatis* de la época, se consideraban libros para entretener al gran público, por lo tanto, de bajo nivel, nada comparable con lo que se publicaba en el occidente como novela.

La estrategia que toma Shōyō, Licenciado en Letras por la Universidad de Tokio, con todo lo que ello conlleva en la sociedad, para este escrito crítico el fin es convencer al lector con una lógica sencilla que consiste en: que el arte es un mérito de la civilización, el *shōsetsu* es una forma de arte y, por lo tanto, es valioso. En el prólogo a la obra el autor expresa este afán jovial de llamar la atención de los intelectuales presentando la definición de la novela como arte comparable a la poesía, a la pintura y a la música.

El primer capítulo de la obra comienza citando a dos personas acerca del concepto del arte. El primero es Ernest Fenollosa que impartía clases de Lógica y Estética en la Universidad Imperial de Tokio:

...la finalidad principal del arte es adornar la vida, ... lo que da placer y enriquecer el carácter suple una gran necesidad de la sociedad.... La belleza de un cortaplumas, por ejemplo, subyace en su utilidad, mientras que un cuadro o un libro son útiles porque su belleza nos inspira. Visto así, la belleza del objeto es la que lo convierte en arte." A continuación, cita a Ōuchi Seiran: "El arte es la fuente principal del desarrollo humano ya que sus objetivos son proporcionar placer y ennoblecer el carácter. (P. 65)<sup>351</sup>

Aunque Shōyō coincide con las definiciones del concepto del arte expresadas por ellos, discute el sentido utilitario de sus opiniones. Afirma: "*El arte es el catalizador del desarrollo de la humanidad. [...] El arte, a diferencia de los trabajos artesanos, no se debe crear con condicionamientos predeterminados. [...] Abandonamos, por tanto, la palabra "objetivo" y entendemos que el arte es por su naturaleza algo que otorga deleite y que ennoblece el espíritu de los receptores.*" Los críticos posteriores han encontrado aquí un exceso de celo por parte del autor por

<sup>351</sup> Véanse la nota 109 del capítulo I.

evitar la palabra “objetivo” que tanto se utilizaba en aquella época. Recordemos el lema de la Restauración de Meiji que era “todo por el progreso”. Tanto Fenollosa como Ōuchi no están abogando por ese sentido de la importancia utilitaria del arte para la educación del pueblo, pero Shōyō no vio el verdadero sentido de sus palabras.

Existen desfases de esta índole en las opiniones del joven Shōyō que, posteriormente, fueron corregidas por él mismo. Pero lo que llama la atención en su argumentación es el valor supremo que otorga al concepto de arte y su afán por incorporar la literatura a esta categoría estética. Si el propósito fundamental de generar este tratado sobre la novela era en primer lugar romper con la postura abyecta de los escritores de *gesaku* y su consiguiente producción de baja calidad y, en segundo, elevar el valor de las letras a la altura de la novela occidental, no habría mejor idea que infundir la consideración de la novela como arte a lado de la poesía, de la música y de la pintura. El prólogo a la obra se cierra con este ferviente deseo señalando:

De esta manera, quisiera plantear una reforma y una mejora de la novela japonesa, si llega finalmente a un nivel en el que puede superar las obras europeas y brillar junto a la música, la poesía y la pintura en el olimpo de las artes. (p. 62)

Los historiadores de literatura como Keene han opinado al respecto (1995: 177) y consideran que si Shōyō llega a conocer más de cerca los pormenores de la literatura occidental de la época no habría opinado de esta manera tan directa e ingenua, pero en cierto modo, podemos entender que esta postura novedosa era convincente para muchos jóvenes intelectuales que aceptaban la necesidad de una reforma de la novela.

## 5. INFLUENCIA OCCIDENTAL EN LA ESENCIA DE LA NOVELA (JP)

Cuando la literatura occidental moderna entra en contacto con la sociedad japonesa en el inicio de la época Meiji, la producción literaria autóctona se enfrenta a un espejo en el que no se reconoce. Por un

lado, la literatura occidental ofrece una forma, la novela, que se ha estado desarrollando desde el Renacimiento en los países europeos, pero que no existe en Japón como tal. Por otro, esa novela usa unos mecanismos formales de lengua y de psicologismo ajenos a la producción nipona. Este extrañamiento de la propia producción literaria y académica produjo dos debates fundamentales en esos años, el que tocaba a la lengua literaria y de educación, y el que se derivaba de la propia arquitectura de la novela y sus temas.

La novela, tal y como hoy la conocemos, es un género con raíces en los relatos orales orientales, pero que, en Europa, a consecuencia de la popularización de la escritura, y más tarde de la imprenta, fue adquiriendo una forma particular desde el Renacimiento. La oralidad, aunque presente todavía en aspectos formales tendentes a dotar al relato de realismo, fue perdiendo presencia, y la narración escrita sustituyó a la anterior forma de transmisión. La tradición de la prosa *milésica*, con abundantes fábulas, romances, ejemplos, etc, pasa por Grecia y Roma, y deja ya relatos escritos como *El asno de oro* de Apuleyo (Royo, 1991). En la literatura española, esta evolución se refleja en el paso de los *enxiemplos* y de la literatura basada en anécdotas a los relatos autorados y experienciales, en los que el narrador finge muchas veces ser el autor del relato, esto es, intenta apropiarse de su legitimidad al ser a la vez experimentante de la historia, relator y, de forma integral, individuo con un nombre propio con el que respaldar las dos funciones anteriores. El *Lazarillo* (1554) es quizá la primera obra en este sentido que claramente da forma a estas tendencias a través de un antihéroe, Lázaro, que relata sus supuestas experiencias vitales con un objetivo claro: explicar el punto vital al que ha llegado, y justificar por qué lo acepta a pesar de los inconvenientes sociales que pueda presentar. Este modelo, anónimo en el caso del *Lazarillo*, tuvo en las letras hispanas un desarrollo amplio que, en una de sus líneas, culmina con el Quijote, primer héroe psicológico en el sentido de que su conflicto no es ya con la realidad sino con su interpretación de la realidad. La influencia, tanto de la novela picaresca como del Quijote, será inmensa en distintas tradiciones novelísticas, y a menudo de forma indirecta, a

través de traducciones, citas, referencias, comentarios...

La tradición picaresca española encontró terreno fértil en otras literaturas europeas de forma temprana. En Alemania, el *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, se publicó en 1669, y en Francia, el *Gil Blas* apareció en 1715. Sin embargo, es en la literatura inglesa donde la tradición picaresca encontró mejor acomodo. En un año tan temprano como 1594, publica Thomas Nashe su *The Unfortunate Traveller*, claramente inspirado en el género. Después, Daniel Defoe, Tobias Smollet, Lawrence Stern, y más tarde Henry Fielding, William M. Thackeray, Charles Dickens, todos ellos siguieron en mayor o menor medida los pasos de la picaresca y del Quijote. En las letras británicas, el género sufre una paulatina dulcificación y, por un lado, surge la novela histórica, cuyo mayor exponente fue Walter Scott, y por otro se mezcla con la aventura, el romance (en el sentido de novela amorosa) y el costumbrismo. Autores como Oliver Goldsmith son un ejemplo exitoso de esta combinación. El ya citado Walter Scott, autor escocés de enorme éxito hizo que, en cierta manera, muchos de los autores posteriores probaran suerte con la novela histórica, género que él crea en un sentido moderno. La influencia de Walter Scott en Shōyō es indudable, basta comprobar el número de veces que lo cita, pero ese efecto, al menos en *La esencia de la novela*, viene más del Walter Scott novelista que del historiador. En el siglo XIX, Edward Bulwer-Lytton y George Eliot (pseudónimo de Mary Anne Evans) siguieron, también con mucho éxito popular, esta tradición con profundas raíces en la novela picaresca española, pero transformada y actualizada con los otros factores comentados más arriba. Ambos autores muestran concomitancias, ya que los dos publicaron traducciones, prosa y poesía, además de teatro Bulwer Lytton. La obra de este último se extiende desde 1827 a 1873 y la de George Eliot desde 1859 hasta 1879. Ambos eran, por tanto, autores de éxito cuando Tsuboichi Shōyō estudiaba inglés en la universidad. En este sentido, no es, por tanto, extraño, que los autores más citados por Shōyō fueran autores en lengua inglesa y que, por lo tanto, su espejo literario occidental sea

fundamentalmente de azogue británico.

Veremos que, en este sentido teórico hay una fuente que nos parece indudable para *La esencia de lo novela*, nos referimos a dos artículos que Bulwer Lytton publicó en el *Monthly Chronicle* (1838) llamados "On Art in Fiction". Más adelante comentaremos su contenido con detalle. Otra interesante fuente es la citada por Kuramoto Kunio & Jennifer Cullen (2006). Estos autores citan el artículo "Rhetoric and Belles Lettres" de la publicación enciclopédica *Chambers's Information for the People* (1875) como influencia en Tsubouchi Shōyō en su trabajo sobre la novela. Este artículo de la Chambers's, que viene de la tradición de las "Lectures on Rhetoric and Belles Lettres" (1783) de Hugh Blair (1718-1800), obra enormemente popular a lo largo del siglo XIX en el mundo académico y literario anglosajón, fue traducido al japonés por Kikuchi Dairoku y se publicó en 1879 bajo el título *Shūji Oyobi Kabun* y gozó de una enorme popularidad. Al igual que en el caso del artículo de Lytton, volveremos sobre esta obra más adelante, para comentar las concomitancias con *Shosetu shinzui*.

Otra tradición importante en el caso de la incipiente novela nipona, como ya hemos adelantado, será la tradición rusa. Shōyō no se prodiga en citas de autores de esta lengua, y el peso de esta influencia recaerá en su discípulo más aventajado, Futabatei, En la literatura rusa, Vasily Kirillovich Trediakovsky (1703-1769) había sido el primer autor en usar la variante vernácula del ruso en una obra literaria que, curiosamente, es una traducción del francés del año 1730 de la novela *Le Voyage de l'Isle de l'Amour* (1663), del Abbé Paul Tallemant (1642-1712) (1963: 226-233). Y decimos curiosamente, porque lo mismo ocurrirá en Japón más de un siglo después y las traducciones de Futabatei de Turgenev, *Aibiki* (1888) y *Meguriai* (1888), supondrán una renovación del japonés vernáculo que tendrá enormes ramificaciones en la novelística japonesa. Es verdad que ya en 1887, animado por Shōyō, Futabatei había publicado *Ukigumo* (novela original suya, aunque fuera autorada por Shōyō) en la que, sobre todo en la Parte II, introduce rasgos de la

prosa que afectan a las formas verbales del pasado. Su elección de las formas del pasado en -ta (-た) y el uso de -te (-て), -teiru (-ている) supone una reforma estilística crucial de cara a la creación de un estilo literario japonés propio para la prosa en general y la novela y el relato modernos en particular.<sup>352</sup> La tradición rusa de la prosa novelística moderna la inicia Trediakovsky<sup>353</sup> con sus traducciones, pero en el siglo XIX, también con importante influencia del Quijote, desarrolla un realismo psicologista y social que seducirá a muchos jóvenes escritores, de forma particular a Futabatei. Sin embargo, como apuntábamos antes, la tradición rusa se manifestará en el discípulo de Tsubocuhi, Futabatei, mientras que en el caso de Shōyō la influencia vendrá sobre todo de autores anglosajones. En el fondo, el origen de esta diferente tendencia en la influencia literaria<sup>354</sup> tiene mucho también que ver con las diferentes lenguas que se enseñaron en la *Tokyo Gaikokugo Gakko*, y otras escuelas niponas de lenguas, y con las elecciones de lengua de estudio que hicieron los que luego fueron incipientes (y plenos) literatos japoneses.

Kuramoto & Cullen comentan en el artículo arriba mencionado que Shōyō publicó en 1888 en la *Senmon Gakkai Zasshi* (Vol. 2) un artículo en inglés sobre el humor en la literatura que supone la primera crítica y valoración al Quijote hecha por un japonés. En él, tras comparar la obra de Cervantes con el *Tōkaidōchū Hizakurige* (東海道中膝栗毛, 'Viaje por el Tokaido') de Jippensha Ikku (十返舎一九, 1765–1831) publicada entre 1802 y 1822, llega a la conclusión de que el Quijote es una obra humorística, pero de un humor mucho más refinado que el de Jipensha. Por las fechas, es complicado saber si cuando Shōyō publicó *La esencia de la novela* había ya leído el Quijote, pero es muy probable que lo conociera total o parcialmente a través de versiones inglesas o de traducciones parciales al japonés

---

<sup>352</sup> Sobre las aportaciones de Futabatei al estilo, se puede consultar el trabajo de Hiroko Cockerill (2006).

<sup>353</sup> Estas reformas de Trediakovsky le valieron la crítica y el desprecio de muchos de sus contemporáneos.

<sup>354</sup> Usamos aquí el concepto de influencia en el sentido que Harold Bloom popularizó en 1973 con su trabajo *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*.

del francés o del inglés.<sup>355</sup>

Pero volviendo a nuestro texto, si repasamos las citas y referencias del texto *Shōsetsu shinzui* usado en nuestra edición, vemos que en total hay 24 autores occidentales mencionados a lo largo de la obra en un total de 55 ocasiones. Los capítulos que más las concentran son el capítulo segundo, que trata del desarrollo de la novela, el quinto centrado en los beneficios de la novela (los dos en la parte primera), y el cuarto de la segunda parte que trata de la dramatización de la novela histórica. Entre los tres suman treinta y tres menciones, más del 50% del total. Hay capítulos sin ninguna mención o muy pocas a autores occidentales, fundamentalmente el tercero y el cuarto de la primera parte, que tratan respectivamente de los tipos de novela y de sus objetivos. En la segunda parte están más repartidas, a pesar de que en el capítulo dedicado al estilo la gran mayoría de las referencias son a autores japoneses. Mencionamos estos datos para dar una idea del peso que los autores occidentales y su poética tienen en *Shōsetsu shinzui*. Se puede afirmar que el andamiaje de la obra está hecho alrededor de la novela europea, en contraposición a las formas narrativas japonesas. Ahora bien, en esa novela europea destaca la británica, por distintas razones. La primera, porque en ese momento histórico la literatura en inglés tiene un vigor marcado; la segunda, porque en el Japón Meiji la influencia anglosajona es especialmente importante; y la tercera porque el inglés era la lengua que Shōyō había estudiado y de la que ya había traducido varias obras. Como hemos mencionado anteriormente, sin embargo, su discípulo Futabatei, el reformador de la novela japonesa de forma práctica, tuvo sin embargo más contacto con el ruso y su tradición novelística, como estudiante y como traductor. No quiere, por tanto, decir que la influencia inglesa sea general en todos los autores de la época, aunque sí la predominante, como vemos en las obras de Natsume

---

<sup>355</sup> La primera traducción del Quijote al japonés, publicada en 1893, la llevó a cabo Matsui Shōyō 松居松葉, discípulo de Shōyō. Aparición con el título 鈍機翁冒険譚 (Donkiō bōkendan, [Relato de las aventuras del caballero Don Quijote]).

Sōseki.

Históricamente, las primeras traducciones conocidas al japonés fueron del chino. El hecho de que las dos lenguas tuvieran una tipología muy diferente, pero una escritura común, tuvo algunas consecuencias, tanto para la lengua japonesa como para las tecnologías y técnicas lingüísticas en un sentido amplio, algunas muy peculiares. Keene (1987: 56) afirma que algunos traductores japoneses del chino, como Asai Ryōi 浅井了意 (?-1691) traducían el texto original línea por línea, pero que de forma también temprana, Ogyū Sorai (荻生徂徠, 1666-1728), en el prólogo a su tratado *Yakubun sentei* 訳文筌蹄 (Guía para la traducción), defiende que las traducciones del chino deben hacerse más libremente y haciendo uso del japonés coloquial, no del *kanbun*, un registro de lengua escrita híbrida sinonipona, que se va formando por esos años.

Kondo y Wakabayashi (2011: 468-477) afirman:

*[...] by the ninth century the Japanese had derived an ingenious annotation system called kanbun kundoku (interpretative reading of Chinese), which enabled them to read Chinese texts without translation. Special marks were placed alongside the characters of Chinese texts to indicate how they can be read in accordance with Japanese word order, and a system of grammatical indicators was used to show inflections. This directly converted the Chinese texts into understandable, albeit rather unnatural Japanese that retained a strong Chinese flavor.*

El desarrollo del *kanbun kundoku* tenía una dimensión funcional, pero fue también origen de muchos problemas de lengua, que Shōyō aborda en su tratado sobre la novela. Las dificultades que presentaba para la escritura y la lectura preocuparon de forma especial durante la época Meiji no solo a escritores sino a educadores y a la sociedad japonesa letrada en general. Y los primeros que se enfrentaron a estos problemas de forma práctica fueron los traductores. Esto nos da una idea de lo importante que ha sido la traducción en la génesis y el desarrollo del japonés actual, y de lo, en cierta medida, importante que sigue siendo. No es anómalo que la discusión de la traducción frente al estilo vernáculo se dé incluso entre novelistas actuales. Sir-

va de ejemplo Murakami y su ya mencionada pública y debatida relación con el inglés.

Ya Joao Rodrigues, en su “Arte da lingua do Japam” de principios del siglo XVII defiende que las traducciones entre el japonés y las lenguas latinas deben ser libres y regirse por el sentido, sin quedarse en la literalidad. Este debate entre literalidad y libertad en la traducción fue crucial en Meiji. En el sentido de que, hasta entrado el siglo XX, las traducciones de obras occidentales tendían a ser extremadamente libres, hasta el punto de eliminar o alterar partes de la historia, o añadir otros fragmentos cosecha del traductor en un intento de facilitar la comprensión al lector. La literalidad adaptada fue un proceso traductológico que exigió tiempo. Kondo y Wakabayashi (2011: 472) destacan que las dos primeras obras literarias que mostraron literalidad en su traducción fueron las de Bulwer Lytton *Kenelm Chillingly* (Keishidan, 1885), de autor no determinado, pero con un prefacio que defendía esa técnica para así traspasar el sabor de la lengua y el argumento con precisión, y la que Futabatei, *Aibiki* (1888), hizo de un relato de Turgenev.

Se considera que la primera traducción de una obra no religiosa y de una lengua occidental (lo que excluye los breviarios u otros textos religiosos que tradujeron los monjes en los años ibéricos de Japón) fue la traducción de 1593 de las fábulas de Esopo. Es interesante notar que Shōyō cita a Esopo en el capítulo dos de la primera parte. A esta obra pionera siguió la época holandesa, que ocupa prácticamente dos siglos, desde 1641, cuando se oficializa el asentamiento confinado de Dejima, hasta el inicio de la época Meiji. Son prácticamente dos siglos en los que los japoneses crean una figura académica y administrativa, los *Oranda tsūji* オランダ通詞 (interpretes del holandés), que, como cuerpo administrativo, tienen un examen de entrada, una jerarquía interna, endogamia centrada en relaciones familiares y un sueldo digno. Algunos de estos *tsūji* tradujeron obras sobre todo científicas en general, a menudo médicas y relacionadas con la astronomía. En no pocos casos, ese conocimiento le permitía al *tsūji* una doble carrera, como interprete y como médico conocedor

de técnicas diferentes a las tradicionales. Por esta y otras razones en las que no entraremos, el gobierno los veía con cierta desconfianza.

En el año 1850 aparece la que se considera primera traducción de un autor occidental fuera de la influencia de los *Oranda tsūji*, una versión muy libre del Robinson Crusoe, obra que vuelve a publicarse en 1857 en otra versión más ajustada al original. Ya dentro de la era Meiji, las traducciones de obras literarias, sobre todo del inglés (aunque del francés y del ruso también), se va a disparar. En 1871, se publica la traducción de "On Liberty", de John Stuart Mill. En 1878, aparece "La vuelta al mundo en 80 días" de Julio Verne, justo cuando Japón entra a ser parte de la ruta de los incipientes *globe-trotters*, pioneros del nuevo turismo mundial que enlaza los principales puertos por mar. Estas traducciones son en general muy libres, muchas veces poco más que resúmenes esquemáticos o fragmentarios. En general, su estilo es *kanbun kundoku* mezclado con diálogos en japonés más coloquial y con elementos occidentales que comienzan a aparecer en el texto en forma de préstamos. Existe en un principio cierto rechazo a los préstamos occidentales, y se prefiere usar neologismos chinos creados en Japón. Esta traducción de términos occidentales a términos chinos neológicos y no japoneses dificulta, sin embargo, la comprensión a los lectores.

En 1879 aparece *Ernest Maltravers*, la célebre novela de Bulwer Lytton, traducida por Oda (Niwa) Jun'ichiro (1815-1919), bajo el título de *Karyū shunwa* (Un cuento de primavera de flores y sauces llorones). Como comentamos en su biografía, esta obra sirvió a Shōyō de modelo para sus traducciones de Walter Scott. Tanto Bulwer Lytton como Walter Scott eran autores enormemente populares en Inglaterra, y los dos serán un muy traducidos en Japón. En 1884, se publica "Coningsby", de Benjamin Disraeli bajo el título de *Shun Ōten* 春鶯囀 (El piar de las currucas en primavera). En 1882, aparece una traducción de poesía *Shintaishishō* 新体詩抄 (Selección de poesías del nuevo estilo), que introduce la rima en japonés, y provoca un intenso debate sobre los recursos poéticos occidentales, como la rima y la métrica, y la poesía japonesa.

En 1887, en un ensayo titulado *Honyaku no kokoro* (Consejos para la traducción), Morita Shiken 森田思軒 (1861-1897), traductor de obras de Víctor Hugo, defendió al mismo tiempo el valor de la literalidad en la traducción y la adaptación a la lengua japonesa de aspectos estilísticos de lenguas occidentales. Esta tendencia fue creciendo en los años sucesivos, pero con muchos problemas. Por un lado, Shōyō optó por un sistema mixto en el que, en un mismo texto, en las descripciones usaba estilo clásico, mientras que los diálogos reflejaban la lengua coloquial. Este sistema mixto, que ya se usó en la era Tokugawa, no estaba exento de problemas, ya que tampoco existía una lengua coloquial normalizada en todo el país, sino más bien variantes coloquiales regionales, lo que no facilitaba las traducciones a un estilo coloquial particular. Quizá la primera traducción que se acepta como moderna fue la que Futabatei hizo en 1888 del cuento “El encuentro” de Turgenev, y que tituló *Aibiki* あひびき. En 1888, apareció también la primera traducción de la Biblia (Konishi, 1991: 382-383).<sup>356</sup>

Estos son algunos de los libros que se van publicando esos años, como cuentan Kondo y Wakabayashi, quienes afirman:

*Writers/translators such as Futabatei Shimei, Tsubouchi Shōyō, Mori Ōgai and Ueda Bin turned translation into an artistic form aimed at reproducing the flavor of Western literary works. Their struggle with the problem of skewing between the source and target texts shook traditional Japanese literature and led to new forms of literary expression. (2011: 382-383)*

Estos trabajos, en sí mismos y en las polémicas que levantaron, reflejan el ambiente literario de la sociedad Meiji. Prácticamente todos los autores occidentales arriba mencionados, además de muchos otros, aparecen citados en *La esencia de la novela* y forman su sustrato teórico. Este sustrato tiene dos vertientes muy bien diferenciadas en el desarrollo que Shōyō lleva a cabo en su tratado, y que resumen los problemas a los que cualquier novelista se enfrentaba en la época

<sup>356</sup> Konishi Jin'ichi, en su *A History of the Japanese Literature* (1991) alaba esta traducción como un logro trascendental en la historia de traducción en japonés.

Meiji: por un lado, la cuestión lingüística, en qué variantes y en qué registro de lengua escrita se debía escribir; por otro, el asunto de qué es una novela y que características formales y estructurales debe tener. La traducción, en el sentido de una actividad que resuelve problemas lingüísticos y estilísticos, y en el otro sentido de los contenidos que importa, se convirtió en una de las bases de la literatura japonesa contemporánea, el campo en el que primero probó sus armas y recursos. No es extraño, por tanto, la abundancia de fuentes occidentales en los distintos apartados que conforman *Shōsetsu shinzui*.

El mismo Shōyō, como apunta la cita anterior, se dedicó ampliamente a la traducción. Realmente, no había joven aspirante a novelista que no se iniciara en ese campo. Por eso tienen tanta relevancia en la escuela de la traducción japonesa las escuelas de lenguas de la época Meiji, así como las incipientes universidades. Los jóvenes se formaban en lenguas extranjeras muchas veces a través de la literatura, de forma que vivían en sus propias carnes estudiantiles los dos dilemas señalados, la cuestión lingüística y la ontológica. Shōyō, entró de forma temprana en la escuela de inglés de Nagoya, en la que también estudió Hasegawa Tatsunosuke, más tarde conocido como Futabatei Shimei. En 1876, ingresó en la universidad de Tokio, donde tuvo como profesores a Edward S. Morse y Ernest Fenollosa, este de ascendencia española, quien seguramente le inculcó sus ideas sobre el arte y la literatura como elementos perfeccionadores del individuo, idea que se repite en *Shōsetsu shinzui*. Por otro lado, Shōyō era aficionado al *kabuki* desde pequeño, y había sido un apasionado lector de las obras de Bakin y de los relatos del estilo *gesaku*. Es natural que todas estas influencias, las occidentales, pero también las japonesas, sean muy visibles en su tratado sobre la novela.

Todavía como estudiante, tradujo y publicó, como hemos apuntado antes, dos obras de Walter Scott: primero, parte de *The Bride of Lammermoor* como *Shunpū Jōwa* 春風情話 (Romance de la brisa de primavera), en la que usa el estilo *gesaku* a lo Bakin, mezclando periodos de 5 y 7 sílabas, como se hacía en las obras de *jōruri*, *noh* o *kabuki*. Es decir, las primeras traducciones de Shōyō, seguían el ritmo

clásico de la literatura japonesa, no solo de la prosa, sino también la poesía y el drama. Después, también como estudiante, tradujo *The lady of the Lake*, también de Scott, *Shunsō kiwa* 春窓綺話 (El romance del sauce llorón en primavera).

Shōyō se graduó en 1883, y en 1884 publicó la traducción del *Julio César* de William Shakespeare, siguiendo el estilo propio del *kabuki*. Y en 1885, el mismo año de la publicación de *Shōsetsu Shinzui*, publicó la traducción de *Rienzi, the last of the Roman Tribunes*. No es extraño que tradujera esta obra de Lytton. Como hemos comentado, Lytton era un autor muy popular en ese momento en Inglaterra y, como vimos, había sido traducido al japonés varias veces ya, por lo que gozaba del favor de los lectores. Con estos datos en mente, parece normal que Walter Scott y Bulwer Lytton sean los dos autores más citados por Shōyō en su tratado de la novela. Pero hay algo más aparte de las traducciones de sus novelas y relatos, Bulwer Lytton publicó muchos de sus trabajos en publicaciones periódicas británicas. En 1838, apareció en el volumen 1 (March-June) de *The Monthly Chronicle* una entrega de catorce capítulos de su novela *Zicci: a Tale*, divididos a lo largo de ese volumen de la revista en cuatro secciones. Esta novela, de corte histórico, va acompañada de un ensayo en dos partes, titulado "On Art in Fiction". Es interesante notar que tanto la novela, como el ensayo, dividido a su vez en dos secciones (p. 42-51 y 138-149), van sin firma de autor, cosa tampoco extraña en ese momento, ya que gran parte de los artículos de la revista aparecían de esa manera. Sin embargo, sabemos hoy que tanto la novela como el ensayo son obra de Edward Bulwer Lytton. Eigner, Worth y Storey (1985: 22) afirman:

*One recent scholar has written that Bulwer Lytton's many and not unregarded comments on his craft seemed to instill a self-consciousness in novelists and critics alike which, if it did nothing else –and it seems to have done a great deal—established the novel on a very wide scale as a work of art worthy of the best critical effort.*

Esta primera idea que resaltan en relación con el ensayo de Lytton es crucial en el tratado de Shōyō. Eigner, Worth y Storey afirman que

la primera parte del ensayo de Lytton tiene como objetivo aconsejar a los aspirantes a novelistas en temas tales como la caracterización de los personajes, el uso efectivo de material histórico, de las pasiones y de los sentimientos en las tramas. En su análisis del ensayo, deciden centrarse en la segunda parte, titulado "The Conception" (La génesis), ya que se centra en la defensa de Lytton de la novela como una obra de arte seria y no como una mera expansión del drama. Afirman, también, que este es un tema recurrente en los escasos escritos teóricos victorianos sobre la novela (de los que Lytton es el mayor representante).

Si observamos la estructura del trabajo "On Art in Fiction" de Lytton, vemos que las dos partes se articulan a su vez en secciones. En la primera parte, habla de las *ficciones en prosa*, concepto que usa en vez de *novela*. Este uso, a veces ambiguo, del término *novela*, junto con otros como *romance*, *historia*, *ficción*, o *relato*, sí lo encontramos también en Shōyō, mezclado además con términos tradicionales japoneses como *monogatari*. Dentro de las ficciones en prosa, Lytton destaca tres aspectos fundamentales, que son *Manners* (lo podemos traducir como costumbres), y separa en ellas las actuales y las históricas; el segundo apartado es *Character*, que se refiere a la construcción del personaje. Desaconseja los personajes improbables o grotescos, y aconseja profundizar en el conocimiento de la naturaleza humana y en la complejidad psicológica como forma de dar una base sólida a los personajes. En la siguiente sección, *The Passions*, habla del amor, de la ambición, de la avaricia, de la venganza, y vuelve a aconsejar, como en el apartado anterior, el realismo descriptivo y la complejidad psicológica, alejada de los estereotipos y de los personajes simbólicos planos. A estos tres apartados añade al final en esta primera parte *The Sentiment*, y lo define como el tono moral que prevalece en la historia. Habla de la necesidad de empatía por parte del autor con sus personajes, y de los casos contrarios en los que un autor se muestra despiadado o malvado hacia ellos. En este apartado, habla también ligeramente del estilo y de las cuestiones de lengua.

En la segunda parte, *The conception*, determina que hay dos ti-

pos de obras de ficción, las que intentan desvelar el espíritu humano (como Shakespeare hace), y las que se centran en adornar las narraciones con detalles decorativos o costumbristas. En este segundo caso, pone a Walter Scott como ejemplo. Dice de él que “was rather a great mechanist than a great artist” (Lytton, 1838: 138). Luego pasa a hablar brevemente del *Interest*, y afirma que ninguna obra de ficción puede considerarse de primera línea si no alcanza a concitar el interés. Avanza algo interesante, que el interés se puede atraer de formas radicales, mediante el terror u otros recursos, pero que también, quizá de forma más efectiva, mediante recursos más graduales y suaves. Luego se centra en *Terror and Horror*, y afirma de forma tajante que el verdadero arte nunca debe producir rechazo, por lo que son recursos que hay que usar dentro de unos límites. A continuación, pasa a hablar de la *Description*, y defiende que la descripción es quizá el arte más propio del novelista, frente a otros tipos de escritores. Diferencia la descripción del entorno y los paisajes a la de los sentimientos, afirmando que las dos son igualmente importantes. Habla después del *Arrangement of incidents (Distinctions between the Novel and the Drama)*. Establece que los acontecimientos de una obra teatral deben desarrollarse de forma progresiva hacia un fin, sin vueltas atrás, en tanto que en la novela hay que volver muchas veces a acontecimientos pasados, en vez de mirar solo hacia delante. Cita después a Goethe para defender que la novela acepta accidentes, mientras que el teatro busca siempre hechos justificados. El siguiente apartado *Mechanism and Conduct*, trata sobre el objetivo en la novela en general y en los personajes en particular. Defiende la necesidad de un plan previo que dé coherencia a la novela. Luego, se centra en aspectos estructurales, en el apartado que titula *Divisions of Work*: los dramas se dividen en actos, mientras que las novelas se dividen en libros y estos en capítulos, siendo el equilibrio interno en uno y otro caso muy diferente. El último apartado, como no podía ser menos, se titula *The Catastrophe*. En este apartado vuelve a diferenciar el drama –abocado a un fin único por la coherencia interna de los acontecimientos que refleja– frente a la novela, que permite diferentes finales, finales *ad hoc* o incluso ausencia de un final tradi-

cional en el sentido de la tradición dramática. Este aspecto adquiere una especial trascendencia si pensamos en el polémico final que da Futabatei a su novela *Ukigumo*. Acaba con un consejo general que relativiza su propio ensayo:

*He who aspires to Excel in that fiction which is the glass of truth, may learn much from books and rules, from the lecturer and the critic; but he must also be the Imaginer, the Observer. [...] Perhaps, if we were to search the true secret of the Creative Genius, we should find the secret in the intensesness of its sympathies* (Lytton, 1837: 149)

El ensayo de Lytton, a pesar de su brevedad, es un trabajo muy relevante, quizá el primer manual conocido de cómo hacer una novela. Esta idea de novela moderna, que será el modelo en gran parte del siglo XIX y XX, llega hasta nuestros días en las letras mundiales. Es interesante poner de manifiesto que sus ideas principales (la defensa de la novela como una obra de arte seria, los límites de la novela y el drama, los problemas que plantea en su vertiente histórica y contemporánea, la valoración del psicologismo y la complejidad del personaje, la defensa de los personajes alejados de los extremos grotescos o estereotipados, la relación entre un personaje y el estilo de lengua con el que habla y con el que es descrito) aparecen también en el ensayo de Shōyō. No sabemos si Shōyō tuvo acceso directo a este texto de 1837, bastante anterior a su tratado, si algún profesor suyo se lo comentó en algún momento, o si es fruto de la casualidad y del simple uso de ideas que siempre están en el ambiente, en este caso intelectual y literario, de una época y de una sociedad. Lo que está claro es que las relaciones, aunque sean de ideas, entre Shōyō y Bulwer Lytton no se reducen a la traducción y al conocimiento de sus obras de ficción, sino que en el marco teórico es seguramente la figura literaria occidental con la que muestra más concomitancias en sus cualidades analíticas.

No queremos cerrar esta sección sin hacer un breve comentario sobre la afirmación de Kuramoto Kunio en el artículo citado antes en el que resalta la influencia de la traducción del *Rhetoric and Belles Lettres*, publicado por los hermanos Chambers en *Information for the People* en

los literatos japoneses de la época Meiji a través de la traducción que hizo del mismo Kikuchi Dairoku. Tras analizar este artículo, creemos sin embargo que su influencia, de existir, es mucho menor que la de “On Art in Fiction” de Lytton. El artículo de Chambers establece cinco puntos principales: los atributos del estilo (de los que propone quince), la comunicación (dividida en los tres géneros retóricos aristotélicos de narración, descripción y exposición), la persuasión (también con raíces en la Retórica de Aristóteles), el arte poético y literario, y la expresión de emociones. Algunas de estas categorías aparecen de alguna forma en *Shōsetsu shinzui*, pero hay muchas otras que faltan y que sí aparecen en el texto de Lytton, sobre todo las relacionadas con la creación del personaje y la necesidad de mostrar en la novela su vida interior. Es decir, mientras que el texto de Chambers propone una retórica literaria de corte aristotélico y con variantes previas como la citada de Blair, el de Lytton introduce aspectos psicológicos que son centrales en la concepción de Shōyō de la novela moderna. Sin duda, Shōyō toma conceptos de la poética y la retórica occidentales, pero seguramente por necesidad, va más allá que sus modelos, y lleva a cabo una formalización de la novela esencialmente moderna. Como dato relevante, diremos que en “Rhetoric and Belles Lettres” no aparece la palabra *novela*. El texto sí habla de la poesía, pero en cuanto a la prosa usa expresiones más generales como *composiciones escritas*. Tampoco Lytton usa en su ensayo el término *novela*, sino el de *obra de ficción*, como ya comentamos. Solo esto nos indica el grado de modernidad que Shōyō introduce en su trabajo. Su búsqueda es de una definición de la novela moderna aplicable a la tradición japonesa, y de una delimitación de las técnicas novelísticas que pueda servir de guía y modelo a jóvenes literatos nipones. En ese sentido, dentro de la tradición propia, Shōyō lleva a cabo un enorme esfuerzo por integrar las tradiciones occidentales y darles una forma factible y eficiente. El mejor reflejo de este esfuerzo es la delimitación y el uso de la palabra *shōsetsu*, término que aunará las dos corrientes e influencias literarias, la occidental y la propia, en un nuevo concepto de gran vigor y larga vida.

## 6. EL MONOGATARI Y LA NOVELA (KT)

Examinaremos ahora la opinión de Shōyō acerca de las tradiciones literarias de Japón. El rechazo enérgico a diferentes aspectos del género *gesaku* se expresa a lo largo de su tratado, pero también admite que disfrutó de las obras de Bakin y Shunsui antes de llegar a la crítica literaria occidental. Es algo que se confirma desde la primera línea del prólogo: “*¡Qué espléndido es el legado de historias narradas en Japón! ...*” (p. 59).

El didacticismo por un lado y la escritura fácil de bromas y lágrimas u obras en busca de venta inmediata con buena dosis de lo erótico-grotesco son objeto de su dura crítica. No obstante, Shōyō saca de la tradición clásica de su propia cultura un aliado importante para reafirmar su teoría sobre los sentimientos.

En el capítulo II explica el desarrollo de la novela y comienza a diferenciar los *monogatari* antiguos del “*romance*” occidental.<sup>357</sup> El “*romance*”, según su clasificación, aparece como historias extraordinarias y lo divide entre historias humorísticas y serias, pero no comparte la misma categoría que la novela. (p. 106) Por otro lado, la novela se bifurca entre historias didácticas y artísticas. Según esta clasificación, la novela artística es la que se posiciona en la cima de la escala. Shōyō considera el “*romance*” un género a mitad de camino para llegar a perfeccionarse como novela. Su trama y los personajes pecan de la imaginación del autor y no son un fiel reflejo de la realidad. Sin embargo, los lectores o, antaño en muchos casos, oyentes de la recitación lo apreciaron dejando de lado la credulidad. Dice textualmente: “*Pero a medida que la civilización fue haciéndose más compleja, la gente se cansó de la fantasía y la popularidad de los cantares declinó. Fueron sustituidos por la novela propiamente dicha.*” (p. 76) En los primeros capítulos explica el desarrollo de la novela y los tipos de novela a fin de aclarar los conceptos de diferentes categorías de

<sup>357</sup> “*Los romances japoneses eran diferentes: Sumiyoshi monogatari, Ise monogatari, y Genji Monogatari de la autora Murasaki Shikibu, trataban de asuntos amorosos, quizá como respuesta al espíritu predominante en su época de despreocupación frívola.*” (p. 78)

escritura: desde el nacimiento de la mitología en relación con la historia, la aparición de los romances cantados, el peso de la fábula y la alegoría hasta comentar la diferencia entre la novela y el teatro. Al respecto, visto desde nuestros días, no debemos olvidar la influencia del evolucionismo social de Herbert Spencer<sup>358</sup> que tanto afectó al pensamiento intelectual de la época y que asoma indefectiblemente en la lógica que emplea el escritor. El uso de palabras como “época semicivilizada” u “hombre civilizado”, etc. es frecuente y está en la base de sus argumentos. Se entiende que es una manifestación clara de la principal preocupación de la época Meiji y que la teorización de la literatura también estaba bajo el influjo de esta corriente.

A fin de explicar y reforzar la definición que dio a la novela, es decir, lo que él denomina novela artística, cita a John Morley que escribe sobre las obras de George Eliot:

[...] el objetivo principal de la literatura radica en la crítica de la vida humana. [...] la sustancia es siempre el estudio de la naturaleza humana. [...] (Eliot) describe los hechos y sus relaciones tal y como se les presentan y deja al lector tomar posición en cada caso. La autora parece como si plantara semillas en el corazón de los demás y sin envidia alguna les cede la cosecha a ellos. (p. 98)

A continuación, se introduce el nombre de Motoori Norinaga, gran teórico de los clásicos japoneses. Norinaga no aprueba la crítica tradicional que se aplica a la obra de Murasaki y que la determina como (una obra) que ayuda a comprender el bien y el mal en el marco del confucianismo.<sup>359</sup> Aunque se podrían encontrar esos rasgos que se ajustan al dogma moralista entre las más o menos 2000 páginas de esta obra, Shōyō dice que “la totalidad se aleja de tal apreciación.” y añade: “Al leer los monogatari antiguos, se aprende sobre los asuntos de la sociedad y de las personas...” (p. 100) *Ise Monogatari*, *Sumiyoshi Monogatari* y, especialmente, *Genji monogatari* para Shōyō son novelas sociales. A fin de examinar esta percepción cita a

<sup>358</sup> (1820-1903), naturalista, filósofo y sociólogo inglés que aplicó el evolucionismo de Darwin a la sociología que tuvo gran popularidad en la segunda mitad del s. XIX.

<sup>359</sup> Véase la nota 167 sobre 玉の小櫛.

Norinaga que defiende la importancia de la expresión *mono no aware* もののあはれ, concepto que indica una profunda empatía con la sensibilidad humana sobre las cosas cotidianas de la vida. Los actos amorosos del príncipe Genji, aunque narrados con una pluma poética por excelencia, siguen siendo reprochables y no son admisibles desde el punto de vista del código de conducta de la sociedad, pero la autora no discute la culpa de los desenlaces y “se limita a describir los sentimientos profundos de *mono no aware* que se generan en las situaciones, y se dedica a envolver al Príncipe Reluciente con todas sus virtudes como centro de la narración. Esto nos indica claramente que la obra está lejos de aquellos debates moralistas.” (p. 101)

De esta manera, confirmamos que Shōyō reconoce el valor precursor del género *monogatari* que se adelantó casi mil años al nacimiento de la novela moderna en Japón.<sup>360</sup>

A pesar de esta afirmación, me cabe poner en duda hasta qué punto Shōyō había comprendido a Norinaga a través de la lectura de sus obras. Norinaga critica frontalmente el dogma confucianista abogando por el valor de los sentimientos humanos. En su definición del concepto de *aware* opina lo siguiente:

Cuando preguntamos por qué los pensamientos humanos son tan profundos, solo puedo decir que es porque conocen *mono no aware*. Al realizarse una acción, cada vez que se entra en contacto con dicha acción, el corazón se conmueve y es imposible quedarse indiferente. ...el corazón se conmueve porque conoce *mono no aware*.” (Heisig, J.W., 2016: 1189-90)

La cita anterior, ciertamente, se refiere a *Genji monogatari* y demuestra la valoración de Shōyō al respecto. No obstante, la última cita proviene de la obra *Isono kami no sasamegoto* 石上私淑言 (1763),

<sup>360</sup> Para saber de la evolución del pensamiento en el período Edo, se recomienda leer sobre pensadores y filólogos de Edo como Itō Jinsai 伊藤仁齋, Ogyū Sorai 荻生徂徠 y, finalmente, Norinaga. Los dos primeros son eruditos del confucianismo en Edo e influyeron sobre la política y la ética del período. Aunque Norinaga se aleja de esta línea de pensamiento chino, (de hecho, rechazó la lectura de los clásicos japoneses con la lectura china), el estudio de las letras antiguas en Japón no se podría trazar sin saber lo que escribieron estos filósofos.

una de las obras tempranas de Norinaga en la que el autor presenta una teoría poética basada en el concepto de *mono no aware* a partir del prólogo de Ki no Tsurayuki<sup>361</sup> a *Kokinwakashū* (Colección de poemas antiguos y modernos) del año 905. Si el Kokugaku 国学 (la escuela de estudios nacionales) desarrollado por Keichū,<sup>362</sup> Kamo no Mabuchi,<sup>363</sup> y Norinaga arranca desde la teorización del valor inigualable casi sagrado, se podría decir, del poema clásico japonés, la opinión que expresa Shōyō sobre él no deja de ser cuando menos incoherente.

Shōyō, con el afán de abogar por la importancia del género novela, lo coloca en un plano superior a otros y toma incluso la posición de sobreponer la poética occidental a la japonesa por el mero hecho de que las formas poéticas japonesas como *tanka* o *waka* y *chōka* son demasiado cortas para expresar el complicado sentir humano.

“Los poemas *tanka* y *chōka* en comparación con los poemas occidentales son muy simples, expresan solo una emoción transitoria a diferencia de la poesía elegíaca o sentimental occidental.... Treinta y una sílabas eran suficientes para nuestros antepasados, pero son insuficientes para revelar nuestros sofisticados pensamientos hoy. Esta poesía les permitía solo expresar sus emociones sin ir más allá, por lo que no alcanzaban el mismo nivel de arte que los poemas occidentales.” (p. 68)

Como he comentado anteriormente, la obra de Shōyō presenta lagunas y errores de comprensión como ésta. Es fácil detectar estos defectos en diferentes apartados desde nuestro prisma. A continuación, detallaremos algunos aspectos más notables a fin de calibrar la idiosincrasia de su tiempo y de su gusto personal basado en su formación. No obstante, por una parte, hemos de entender las circunstancias históricas que rodeaban al autor y, por otra, el apremio juvenil que le empujó publicar esta obra como un eslogan cultural para sus compatriotas.

<sup>361</sup> 紀貫之 (872-935), poeta de era Heian. Compilador principal de *Kokinwakashū* y de su prólogo en japonés que se considera el primer escrito sobre la poética del *waka*.

<sup>362</sup> 契沖 (1640-1701), bonzo budista de escuela Shingon y estudioso de los clásicos japoneses. Importante figura para Kokugaku, Escuela de Estudios Nacionales.

<sup>363</sup> 賀茂真淵 (1697-1769), estudioso de Kokugaku que influyó sobre Motoori Norinaga.

## 7. CRÍTICA A LOS ELEMENTOS POPULARES (KT)

A lo largo de la lectura de la *Esencia de la novela*, hemos comprendido el por qué del ataque del autor a las obras del género *gesaku* en general. Se trata de una absoluta necesidad para introducir una nueva manera de narrar la vida de las personas y su sociedad.

Sus argumentos son interesantes y bien ponderados. Sin embargo, existen afirmaciones poco lógicas que también rechazan los fenómenos culturales importantes del período Edo. En primer lugar, encontramos expresiones despectivas hacia *ukiyo-e*, que hoy constituye uno de los elementos más representativos y valorados del arte popular de Edo.

Comparar la novela japonesa con la occidental es como comparar los grabados *ukiyo-e* de Utagawa con pinturas de la escuela Kanō. Aunque las estampas niponas tienen mérito, carecen de refinamiento. No ofrecen nada a la sensibilidad estética, por lo que sirven tan solo de divertimento para mujeres y niños. (p. 110)

Como leemos en su biografía, Shōyō, gracias a la afición de su madre, disfrutó del teatro *kabuki* como muchos de su época lo hacían desde que eran niños. Así, consiguió un profundo conocimiento sobre este género cuyo resultado fue la decisiva contribución para la modernización del teatro en general en Japón. Escribió nuevos guiones de *kabuki* y los representó con éxito. Los escritos de Shōyō como *Shingakugekiron* (Nueva teoría sobre el teatro musical) reflejan claramente la influencia de la tradición del teatro *noh* y *kabuki*, que en su esencia fusionan el drama, la danza y la música.

Si el *kabuki* es el foco artístico cuyo vínculo estrecho con el arte de *ukiyo-e* es innegable en todos los momentos de su existencia, es difícil discernirlo de la calidad artística del teatro, que en ambos casos están soportados por el gusto popular de la masa. Es por ello, que nos llaman la atención las opiniones tajantes en sentido negativo sobre *ukiyo-e*.

Otro punto crítico que detectamos en la parte arriba citada y en otras partes de la obra es su referencia negativa a las mujeres y niños.

Los trata como un conjunto de personas simples y ignorantes que, por falta de formación, no saben aprovechar las lecciones de fábulas o el mensaje profundo de las novelas. En la cultura feudal se usaba la expresión de *on'na kodomo* 女子供 con el sentido peyorativo y discriminatorio de seres sin valor social por lo que se les protegía pero que no se contaba con sus opiniones. A pesar de que Shōyō propone una modernización de las novelas con sus personajes reales, sus escritos reflejan todavía este tipo de expresiones convencionales que no se adecúan a los tiempos que se avecinaban.

De la misma manera menciona despectivamente el género ilustrado de *kusazōshi*, que posteriormente fue absorbido por el formato más grande llamado *gōkan*., Recordemos que el *gōkan* incluía una amplia gama de relatos desde cuentos antiguos, los históricos, los satíricos, los amorosos o los resúmenes de las obras de *noh*, *kyōgen* y *kabuki*, y que se propagó entre todas las clases de personas incluyendo mujeres y niños. Se escribía principalmente en *kana* y *kanji* con *rubi*, para facilitar su lectura. Aquí, sin embargo, hemos de precisar que la producción de estos libros a finales de Edo había caído en una producción poco cuidada con contenidos vulgares y repetitivos. Es por ello por lo que podemos admitir que la crítica de Shōyō hacia este género tenía una justificación contrastada. En todo caso, vemos más tarde en la segunda parte del libro, que Shōyō admite el potencial del estilo *kusazōshi* para convertirse en un nuevo estilo para la novela moderna precisamente por su facilidad de lectura.

## 8. LA PROBLEMÁTICA DEL ESTILO ESCRITO (KT)

Por otra parte, en cuanto al estilo narrativo, un punto bastante discutible dentro de la totalidad de este tratado, debemos apuntar el hecho de que el género *ninjōbon*, a pesar de formar parte del género *gesaku*, no recibe ataques claros de Shōyō. Se trata de historias sentimentales expresamente dirigidas a las lectoras de la época. Por ello, los personajes ya no son *geishas* y sus clientes como antes sino gente

corriente que siente la alegría por el amor y el dolor por los celos. Quien fue el autor emblemático de este género, Tamenaga Shunsui, supo describir el interior de las mujeres y obtuvo un gran éxito. A fin de acercar la narrativa a las mujeres, utilizó el estilo coloquial en el diálogo, cosa que se aprovecharía más tarde en las novelas modernas. En este sentido, el *ninjōbon* que en principio estaba dirigido a las mujeres constituyó un antecedente importante para el proceso de creación de novelas realistas.

Curiosamente, si comparamos el uso de *kana* y el estilo hablado de las autoras de era Heian y la evolución de la narrativa japonesa en la etapa pre-moderna, nos damos cuenta de un hecho muy interesante. Se trata de la contribución fundamental de las lectoras al desarrollo de la literatura japonesa. Mujeres y niños que, en principio, se consideraban un grupo sin importancia para la intelectualidad de cada época, fueron el motor clave para el cambio de rumbo de la corriente literaria. La creación y el uso de las letras *kana* como escritura principal, llamadas despectivamente *on'na de* 女手 en la época, revolucionaron las letras japonesas.

Las obras de *gesaku* se extendieron a muchos diferentes géneros, pero lo que alentó realmente su propagación fue la facilidad de lectura, primero con *kanji* y *kana* añadiendo *rubis* a los sinogramas, y, más tarde, solo en *kana*. La ilustración basada en el arte de *ukiyo-e* que aprovechó de manera excelente la posibilidad estética de los *kanas* en cursiva también fue un elemento clave para la popularidad de estas publicaciones. Simultáneamente, otro factor decisivo lo encontramos en el alto índice de alfabetización entre mujeres y niños en aquella época.

En la etapa de transición de Edo a Meiji, justamente cuando Shōyō redactaba *La esencia de la novela*, no existía aún un estilo consensuado para generar obras literarias de la nueva época. El *gesaku*, aunque bastante mermado como género, se seguía escribiendo con sus variados estilos y la gente con voluntad de renovar la literatura intentaba probar diferentes estilos según su elección personal. Por citar un ejemplo, Mori Ōgai, unos cinco años más tarde, debutó con

*Maihime* (1890), con un bellissimo estilo pseudo-clásico que asombró a los lectores y sentó cátedra a muchos jóvenes aspirantes de ser escritores, como Higuchi Ichiyō<sup>364</sup> y Ozaki Kōyō<sup>365</sup> entre otros<sup>366</sup>. Se trataba de una etapa, por así decir, de hervidero de estilos que no solo afectaría a los escritores sino también a la misma gramática y a las formas del japonés moderno. Como critica Shōyō en el prólogo, en la transición de Meiji hubo imitadores del magnífico estilo *yomihon* de Bakin sin llegar al nivel del maestro o intentos de mezclar varios estilos en la misma obra sin tener en cuenta la índole natural de cada estilo, a saber, el clásico con su elegancia y nobleza; el *yomihon* con el ambiente de samurái y; el coloquial de vida cotidiana de la clase llana. Esto se detectaba con frecuencia en las obras de kusazōshi y el resultado era una narración incoherente y absurda.

Ante esta situación Shōyō propone utilizar diferentes estilos existentes según el tipo de descripción<sup>367</sup> y considera que el *gazoku setchū buntai* 雅俗折衷文体, un estilo ecléctico que combinaba el clásico y el coloquial, es el que mejor se ajusta a los tiempos. Sin embargo, el elemento clave para la modernización de la novela, el estilo coloquial, estaba todavía sin evolucionar suficientemente.

Desgraciadamente, aún no hay nadie que haya inventado la nueva versión del estilo coloquial que dé respuesta a esta situación. Espero con impaciencia la aparición de tal estilo. (p. 135)

Habla de mezclar el estilo clásico para las descripciones de escenas con el estilo coloquial para los diálogos. También si se trata de novela histórica, el estilo erudito sería más adecuado que el coloquial, pero si se trata de novelas contemporáneas, el uso del lenguaje

<sup>364</sup> 樋口一葉 (1872-1896), escritora de Meiji. Su obra más conocida es *Takekutabe* たけくらべ (*Dejando atrás la infancia*, 1895-96). Tuvo apoyo de Ōgai, pero murió de tuberculosis a sus 24 años.

<sup>365</sup> 尾崎紅葉 (1868-1903), uno de los escritores líderes de Ken'yūsha 硯友社, agrupación de literatos que impulsaron el romanticismo japonés a finales del s. XIX. Su obra más popular es *Konjiki yasha* 金色夜叉 (El demonio dorado).

<sup>366</sup> Se refiere principalmente a los escritores de Ken'yūsha.

<sup>367</sup> Clasifica el estilo en tres: el estilo clásico de la etapa Heian, *gabuntai* 雅文体, el estilo vulgar del género *gesaku*, *zokubuntai* 俗文体, y la mezcla de estos dos, *gazoku setchū buntai* 雅俗折衷文体.

vernáculo sería lo acertado al igual que cuando se copian los diálogos entre personajes. De esta manera, propone incluso el porcentaje deseado del estilo clásico en el caso de obra histórica, es decir, *yomihon*, para evitar la incoherencia del estilo: “un setenta y ochenta por ciento de la totalidad de descripciones y cincuenta a sesenta en el diálogo cuanto se trata de estilo combinado. [...] La parte elegante se narra con el clásico y las escenas rudas se relatan con el coloquial.” (p. 135)

Sin embargo, a pesar de esta opinión de Shōyō, el curso general de la evolución de la escritura japonesa se iría cada vez más inclinándose hacia el estilo coloquial tomando como ejemplo a *Ukigumo*, obra de Futabatei, en la que la contribución de Shōyō para su dificultosa gestación fue decisiva. *Ukigumo* se considera un punto de inflexión de la literatura japonesa e imprimió el primer paso de gigante para el movimiento *genbun itchi*.

En medio de variados y sorprendentes intentos de renovación de la escritura, hasta tal punto que se contemplaba la posibilidad de escribir todo en letras latinas como proponía *Rōmaji no kai*, Shōyō intuye, de la manera realista que le caracteriza, lo que podría ser el futuro de las letras japonesas sin que desaparecieran los sinogramas ni la tradición clásica literaria de Japón.

El siguiente fragmento expresa la conclusión a la que llega Shōyō sobre el estilo narrativo y, a pesar de su despectiva opinión con respecto a las obras de *kusazōshi*, admite que el estilo de fácil lectura de este género es el que podría constituir el futuro de la narrativa japonesa:

El estilo *kusazōshi* es el más sencillo y fluido y, si lo mejoramos un poco, podría ser un estilo versátil para todo tipo de narraciones. Merecería la pena intentarlo. (p. 153).



## BÚSQUEDA DE UNA PROPUESTA

### 1. TŌSEI SHOSEI KATAGI 当世書生気質 (VIDA DE LOS ESTUDIANTES SHOSEI DE NUESTROS TIEMPOS) (KT)

Junio de 1885 a enero de 1886, editorial Bunseidō de Kanda, Tokio.

Esta obra, que se supone es la respuesta concreta de Shōyō a las teorías expresadas en *La esencia de la novela* (septiembre de 1886-abril de 1887), salió un poco antes que la última, muy en contra de su voluntad. Se sabe que el publicar una obra como ésta por una editorial sería no era tan fácil para un joven recién licenciado, pero la intención del autor era ofrecer una prueba de lo que había desarrollado en *La esencia de la novela*. El nombre del autor que aparece en la portada es Harunoya Oboro, otro pseudónimo preferido por Shōyō. Se detecta esta vez la confianza en sí mismo y publica sin pedir préstamo de nombres a sus mayores como hizo con *La esencia de la novela*.

Según la biografía de Shōyō, la obra fue concebida al principio como una historia de viaje, que se inicia cuando el joven autor salió de Nagoya junto a sus amigos y compañeros para matricularse en la Universidad de Tokio. El título propuesto entonces era *Yūgaku hachishōnen* 遊学八少年 (Ocho estudiantes haraganes). Como se detecta en el título, el propósito del autor era escribir una novela ligera recogiendo el estilo de *kokkeibon* de risa fácil poniendo en juicio de los lectores la vida y el modo de ser de los jóvenes de la época.<sup>369</sup>

---

<sup>369</sup> Hay una obra que sirve de referencia a esta propuesta del autor. Se titula *Hanagoyomi Hachishōnin* 花曆八笑人 (Ocho cómicos en el calendario floral). Se trata de *kokkeibon* tipo farsa sin importancia, pero que se conocía como libro de chistes basados en el juego de palabras.

Sin embargo, la obra terminará describiendo los hábitos e idiosincrasia de los que habían ingresado ya en la universidad hacia 1881-82. El primer capítulo comienza hablando de las modas que arrasaron la sociedad de la capital Tokio de aquel entonces, que fueron, entre otras, los estudiantes *shosei* y la forma de moverse por la ciudad, el *jinrikisha* (carro tirado de una persona). Por una parte, la nueva clase de jóvenes que llegaban a Tokio de diferentes provincias a través de una selección rigurosa contribuía a mezclar hábitos y modos de ser muy variados con las costumbres de la capital, y su andadura en la sociedad causaba mucha curiosidad y asombro a la vez que cierta actitud reticente entre los habitantes adultos. Por otra parte, la invención de *jinrikisha* revolucionó el movimiento y la comunicación de la gente que hasta aquella época dependían de caballos o de algún tipo de carruaje, cosa más incómoda y costosa. La justificación de la atención al grupo *shosei* está servida y así comienza la historia de ellos.

## Sinopsis

El protagonista Komachida Sanji es un *shosei* y se reencuentra con O-Yoshi en una fiesta campestre en el parque de Asuka. O-Yoshi es una chica recogida y criada en casa de Sanji por haberse quedado huérfana tras la guerra de Ueno<sup>370</sup>. A pesar de la suerte de encontrar un hogar, por razones económicas de la familia Komachida se ha convertido en una joven *geisha* con el nombre de Tanoji.

La relación entre ellos va a ser el eje de la historia que va describiendo qué actividades tienen los jóvenes *shosei* lejos de la vigilancia de los padres. El libertinaje y la poca conciencia sobre la disciplina que se espera de ellos están presentes en varios capítulos. Se asoma en este sentido la postura sincera y realista del autor acerca de ellos.

---

<sup>370</sup> Parte de la guerra de Boshin 戊辰戦争 (1868). Es la única guerra que hubo en Tokio después de la Restauración de la figura del Emperador en 1868. Lucharon los afiliados al shogunato que se concentraron en Ueno como un ejército voluntario contra el nuevo gobierno formado principalmente por los clanes Satsuma y Chōshū.

La falsificación de cartas como excusa para hacer novillos o para pedir dinero a la casa natal son algunos de los casos en los que el modo golfillo de los *shosei* está bien reflejado.

Un amigo de Sanji, Moriyama, presta su chaqueta de *kimono* a otro amigo que termina en el barrio de placer donde la *geisha oiran* (*geisha* de alta categoría) que le atiende se queda muy sorprendida del escudo que ve en la chaqueta. Ella y su madre tienen en secreto una daga con un estuche brocado que luce el mismo escudo.

Esta coincidencia será la clave para que ella, aconsejada por su madre O-Hide que busca la oportunidad de ganar dinero a costa de la familia Moriyama, reclame ser su hija, ya que Moriyama había perdido a su mujer y a su hija en la guerra de Ueno y llevaba años buscándolas sin éxito.

El plan, cuando está a punto de conseguir su fruto, se frustra en el momento en que una persona que conoce a O-Hide desvela la intención de ellas y, finalmente, se descubre que la huérfana O-Yoshi (ahora Tanoji) resulta ser hija de Moriyama.

El último capítulo explica la complicada coincidencia que confundió a O-Hide en su huida durante la batalla en Ueno. Ella intentaba escaparse del burdel con su amante y su hija de tres años, pero en un tiroteo en el campo perdió a su amante, que murió por una bala extraviada. Afectada por un gran nerviosismo, recogió por error a otra niña pensando que era su hija. Esa era O-Yoshi cuya madre había muerto también por otra bala perdida. La niña tenía aquella daga con escudo de familia. O-Hide, cuando se dio cuenta de la confusión, abandonó a O-Yoshi en la puerta de una casa desconocida, quándose con la daga, y encontró a su propia hija. Esta niña era la *oiran* que su madre presentó a la familia Moriyama como la hija buscada.

Una vez resuelto el misterio de la daga con su escudo, la historia de amor entre Sanji y Tanoji terminará en un final feliz y los amigos de la pandilla de Sanji seguirán sus caminos en busca de éxito en la sociedad.

## Luces y sombras de la crítica de la obra

Una de las características del trabajo de Shōyō a lo largo de su vida es la enorme transparencia de sus creaciones. Nada más publicar la primera parte de *Tōsei shosei katagi*, que en muchos sentidos causó sorpresa con admiración a los jóvenes aspirantes de ser escritores o, por el contrario, un rechazo de entrada al público conservador de la época, elabora un escrito que responde a aquellas críticas directas, tanto a la temática como al estilo de la obra. En él podemos leer que, antes de proseguir con la segunda parte, en lugar de un prólogo, como hizo al comienzo de primera parte, prefiere aclarar los puntos de los que se han criticado. (Tsubouchi, 2018: 159-162) A fin de comprender mejor el propósito de la obra, me parecen muy ilustrativos sus argumentos por lo que resumo el contenido a continuación:

Criticas y respuestas:

1. Es vulgar y no merece ser la obra de un Licenciado en Letras.

Se trata de una crítica de alguien que no sabe qué es una novela. Aunque la novela narre las escenas de gente de los bajos fondos y utilice el lenguaje vulgar, el espíritu de la obra no se queda ahí. Mire a Dickens, por ejemplo. Sus obras no tienen que ver con la tendencia Tamenaga (Shunsui) que busca a propósito lo obsceno y lo describe. Lean bien y luego critiquen.

2. Los escritores deben dedicarse a los debates más importantes de la sociedad: política y los hechos. Escribir novelas como ésta es una pérdida de tiempo y esfuerzo. Mejor traducir novelas políticas.

Una opinión temeraria de utilitaristas. Para ellos la novela es el arte útil y el arte debe ser máquina para los políticos. Son los que toman como ejemplo a Victor Hugo y a Benjamin Disraeli que escribieron novelas de carácter educativo, político-social. No voy a extenderme en este punto ahora, pero si quieren saber cuál es el cometido de una novela, estaré dispuesto al cualquier debate al que me inviten.

3. La novela describe una etapa del pasado y ahora los estudiantes no son tan libertarios ni débiles de espíritu.

Otra opinión a la antigua usanza. La primera parte es de los años 1881-82 por lo que el modo de los protagonistas pertenece a algo del pasado, pero como esto va a seguir con cambios, deben esperar a leer la evolución global. Es prematura su crítica.

4. La historia se basa en la propia vida del autor.

Hay gente que piensa que de lo que no experimenta el autor no sabe escribir.

Dickens describió magistralmente la actitud de un carterista. Aunque el autor no tiene el talento de estos grandes escritores, tiene la sensibilidad suficiente para entender dos a partir de uno o cinco a partir de tres. He sido estudiante durante tiempo y lo que he oído y lo que he visto han servido para enriquecer mi imaginación. Pensarán que para saber algo, hay que experimentar todo. Una tontería.

Ya en el prólogo a la primera parte (Tsubouchi, 2018: 7-8) previene al lector de la carencia de la que adolece la obra. Reconoce con total sinceridad que el que sabe de teoría no siempre es buen escritor de novelas y lamenta que ni la mitad de sus propuestas estén llevadas a la práctica en esta obra. Sin embargo, el autor ha intentado describir la sociedad estudiantil sin barreras y la pone en tela de juicio ante sus lectores. He aquí uno de los objetivos más destacados de la obra que consiste en presentar los personajes, los hechos de causa efecto, tal y como podían experimentar en la vida real. También deja claro que los que buscan lecciones éticas no estarán satisfechos ya que el autor no piensa crear un protagonista que sea modelo de virtudes. Esto es lo que Shōyō repetía hasta la saciedad en contra de la literatura utilitarista. Sin embargo, el breve prólogo termina diciendo que la cuidadosa lectura de esta obra servirá naturalmente de ejemplo negativo para rehuir el mal y lo vulgar y aprender a abrazar el bien y la nobleza de carácter. Esta advertencia frente a la crítica a la obra también está recogida en varios puntos de *La esencia de la novela*, especialmente en

el apartado de “Los beneficios de la novela”. De hecho, se conoce la confesión de Noguchi Hideyo<sup>371</sup> que se motivó a estudiar tras la lectura de esta novela como muchos otros que experimentaron lo mismo. Esta aparente incongruencia de postura del autor acerca del papel beneficioso de la novela la discutiremos detenidamente en la valoración final, pero es evidente que el autor ha querido dejar claro que la obra de ficción puede contribuir al enriquecimiento del espíritu.

Con respecto a los puntos uno y dos de las críticas, es el ataque que más se ha sonado acerca de esta obra. Un Licenciado en Letras en aquella sociedad de Meiji conllevaba una altura de formación y estatus social muy respetable mientras que el género de relatos llamados *haishi* o *gesaku* se catalogaba en lo más bajo de la cultura literaria de la época. Este contraste que rompe con la tradición anterior era altamente valorado por una parte de la sociedad a la vez que muy criticado por la clase intelectual formada en la educación confucianista.

Como podemos observar en la sinopsis de la obra, la trama es de carácter rocambolesca, típica de las historias repetidas en las obras de *kabuki* y *jōruri*: la búsqueda de una hermana perdida y el amor con una *geisha* enhebran los argumentos que con mucha facilidad podían llegar a un lector medio. En la estructura de la obra también se detecta algo de falta de destreza cuando la trama experimenta un giro brusco. Da la sensación de que el autor lo está forzando y se puede prever desde la mitad de la obra un desenlace sorpresivo planeado de antemano. En este sentido, la historia definitivamente no presenta una visión novedosa de la sociedad. También la caracterización de los personajes estudiantiles, una nueva clase de grupo social en la capital, aunque se detecta un esfuerzo para asimilar las técnicas descriptivas de las novelas occidentales, termina en una esquematización sencilla del protagonista como pálido, guapo e indeciso, de su compañero Nonomiya como grande, descuidado y bruto, de Suzaki como ligero, pobre y poco original, etc.

---

<sup>371</sup> 野口英世 (1876-1928), conocido bacteriólogo japonés que en 1911 descubrió el agente de neurosífilis. Fue nominado varias veces al premio Nobel.

Por otro lado, el estilo experimental que utilizó el autor, como hemos mencionado antes, es muy parecido al *kokkeibon*, es decir, ágil e ingenioso con muchos giros de palabras que causan risa mezclado con un uso bastante libre del lenguaje vernáculo en los diálogos. La impresión de que uno está leyendo una nueva obra de *gesaku* con elementos de su momento, como se ha hecho en la obra de Kanagaki Robun, *Aguranabe* (La olla de carne)<sup>372</sup> es innegable, todo ello a pesar de que el autor es consciente de crear una historia humana desde el comienzo hasta el final, y con un uso profuso de términos en inglés, que muchas veces dejan entrever la alta educación de los personajes. Sólo para ilustrar lo que acabo de decir, expongo un extracto de diálogo entre los *shosei* de la obra. (Tsubouchi, 2018: 72):

もりやま しんぱい むよう しやくりょうげんけい ぼく て だいじょうぶ  
(守山) 「そんなご心配は無用だ。酌量減刑は僕の手によりサ。大丈夫だ  
よ (ビイ・シューア)。公平な判決をするから (オブ・エ・フェア・ジャッ  
メント) 。」

こまちだ はんじさま  
(小町田) 「いよウ判事様 (オウ・ノーブル・ジャッジ) 。」<sup>373</sup>

[...]

あずさゆみはる わこうど こころ こい  
「梓弓春としなければ、若人の心は恋に浮かるとかや。"In the spring, a  
young man's fancy lightly turns to thoughts of love."<sup>374</sup> (Tsubouchi, 2018: 72)

Traducción:

(Moriyama): No tienes que preocuparte de nada. La reducción de pena a la luz de circunstancias atenuantes está en mis manos. *Be sure of a fair judgement.*

(Komachida): *Oh, noble judge.*

[...]

<sup>372</sup> (1871-71) En esta obra satírica, Robun describe con gran maestría los aspectos contrastantes de la sociedad poniendo por un lado a los nuevos ricos que muy rápidamente han asimilado las tendencias modernas del progreso material y, por otro, a la gente de a pie que observa con absoluto asombro los conocimientos novedosos que de un plumazo borraron las creencias antiguas de la época anterior.

<sup>373</sup> Citas de la obra de Sakespeare, *The Merchant of Venice*.

<sup>374</sup> Es una cita del poema de Alfred, Lord Tennyson (1809-1892), *Locksley Hall*.

En primavera, la fantasía del joven se inclina a pensamientos amorosos. “*In the spring, a young man’s fancy lightly turns to thoughts of love.*” [...]

Sin duda, una de las novedades que *Tōsei shosei katagi* ofrece se encuentra en este rasgo estilístico. Aparte de copiar el diálogo natural entre los estudiantes, demuestra la posibilidad de incorporar términos técnicos y frases hechas extraídas de obras importantes de la literatura en inglés. Si hasta la fecha, la influencia de los clásicos chinos y japoneses era el elemento que distinguía el nivel de la escritura, ahora se ofrece otra posibilidad de narración con mucha carga de términos ingleses. En todo caso, esta tendencia de incorporar directamente palabras extranjeras en el escrito no se limitó al inglés sino al francés, italiano, alemán o ruso al menos hasta bien entrado los 20 y 30 de la era Meiji.

A pesar de este último elemento original de la obra, los defectos que encontramos, como he mencionado antes, son abundantes, así que uno puede opinar que *Tōsei shosei katagi* es una obra inmadura y está en mitad del camino hacia una novela moderna japonesa. Ciertamente, este calificativo de que se trata de una reestructuración de *gesaku*, es decir, de la literatura popular de Edo tiene bastante fundamento. Sin embargo, desde el punto de vista histórico, es evidente que sin esta obra no habría existido el primer paso hacia un nuevo formato de novela. Nakamura (p.33) y Seki Ryōichi (1977: 16-30) coinciden en afirmar que la historia de la novela de Meiji comienza a partir de esta obra. La contribución de Shōyō no se limitó a la transferencia de la teoría de la novela moderna occidental a través de *La esencia de la novela* sino a la creación de una obra basada en esa teoría, como prueba de su aplicación a la práctica. Este, podríamos decir, atrevido intento de un joven recién licenciado influiría decisivamente en el desarrollo posterior de la novela en la era moderna de Japón.

Las luces y sombras de la novela *Tōsei shosei katagi* indican de esta manera dos caminos que van a seguir los escritores de Meiji. La continuación de la reforma literaria, que será recogida por Futabatei que

en muchos sentidos es la otra cara revolucionaria de Shōyō y, por otra parte, la popularidad de los escritores de Kenyūsha 硯友社<sup>375</sup> que retomaron la tradición de *gesaku* dentro de un ambiente social que empujaba el sentido nacionalista tras grandes cambios pro-occidentales de los primeros veinte años de la era moderna.

## 2. UKIGUMO 浮雲 (NUBES FLOTANTES) (JP)

Junio de 1887, editorial Kinkōdō, Tokio.

### UKIGUMO Y LA ESENCIA DE LA NOVELA

#### El encuentro entre Shōyō y Futabatei

Un día del mes de enero de 1886, tras abandonar sus estudios de ruso en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio, Futabatei Shimei (二葉亭 四迷, 1864 – 1909, Hasegawa Tatsunosuke (長谷川 辰之助) de nacimiento), visitó a Tsubouchi Shōyō, quien acababa de publicar *La esencia de la novela*. Shōyō recibía a jóvenes literatos en su casa y discutía con ellos preocupaciones comunes. Rápidamente, se convirtió en un asiduo a sus reuniones, y los dos desarrollaron una íntima y fructífera relación. Shōyō era tan solo cinco años mayor que Futabatei, por lo que hay que situar su relación en términos de maestro discípulo, y también de *senpai* con *kōhai*, dentro de un marco de amistad e intereses comunes. En cualquier caso, se trata de una relación que iba a revolucionar las letras japonesas, ya que de ellos saldrá la obra teórica y su aplicación práctica más novedosa y revolucionaria dentro del marco de la literatura del final de Tokugawa y el inicio de Meiji.

Futabatei, días antes, había decidido abandonar sus estudios de ruso en un acto impulsivo, dolido porque la Escuela de Lenguas Ex-

---

<sup>375</sup> Grupo literario que se fundó en 1885 con el liderazgo de Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 y otros con el propósito de la recuperación de la literatura clásica en el estilo pseudo-clásico (*giko-buntai* 擬古文体) y de la literatura al servicio del gusto popular. Su publicación *Garakuta bunko* 我楽多文庫 cosechó gran éxito y participaron en él Yamada Bimyō 山田美妙 e Izumi Kyōka 泉鏡花 entre otros.

tranjeras de Tokio había tomado el camino de desaparecer temporalmente y dividir a sus estudiantes entre la escuela de Comercio y la Universidad Imperial de Tokio. Los estudiantes de ruso fueron destinados a la escuela de comercio y Futabatei sintió este cambio como una degradación intelectual, lo que le llevó a rechazarlo. Tras conocer su decisión, el profesor Yano le ofreció la posibilidad de graduarse sin asistir a clase, o la de incorporarse a la Universidad Imperial como estudiante, pero Futabatei ya había tomado una decisión y no la modificaría. Quería ser escritor y no estaba dispuesto a comprometer su decisión. Esta actitud radical frente a la literatura fue uno de los pilares de su vida, una mezcla de fuerte deseo por dedicarse a ella y a la vez un profundo temor a las consecuencias prácticas y económicas de tal decisión, con las consecuentes inseguridades. De alguna forma, *Ukigumo*, la novela que quizá estaba ya dibujando en su cabeza, refleja ese carácter dubitativo, pero proyectado en el amor romántico, no en la literatura.

De niño, en Nagoya, y luego en Matsue y en Tokio, Futabatei había mostrado un gran gusto por la lectura y por las formas literarias narrativas orales, el *wakatatsu*, en particular por el estilo Shinnai Bushi 新内節, creado por Tsuruga Shinnai 敦賀新内 1714-1774, el estilo Tokiwazu 常磐津, creado por Tokiwazu Mojidayū 常磐津文字大夫 1709-1781 y el estilo Kiyomoto 清元, creado por Kiyomoto Enjudayū 清元延寿大夫 (1777-1825). En su época estudiantil en Tokyo Gaikokugo Gakkō, el futuro Futabatei Shimei tenía la costumbre de ir al teatro para escuchar con placer al Maestro Wakatatsu (若辰) ejemplo de estilo Shinnai Bushi en sus actuaciones en público de historias recitadas y cantadas de *jōruri*, y se aficionó tanto que él mismo se divertía imitando la actuación del maestro delante de los amigos de la residencia estudiantil consiguiendo aplausos. De esta manera, parece que por esta vía también fue acostumbrándose al estilo de las formas literarias narrativas orales, aparte de *kōdan* y *rakugo*.<sup>376</sup>

<sup>376</sup> Esta anécdota se cuenta en el libro de memorias *Misceláneas sobre Futabatei* (二葉亭余談, 1916) escrito por Uchida Roan 内田露庵 (1868-1929), conocido crítico literario y amigo personal de Futabatei.

De joven, se aficionó también a los autores rusos, que por aquel entonces estaban en plena creación y eran leídos y admirados en toda Europa. Sus primeras traducciones fueron de Gógol, y también le interesó la teoría literaria en torno a la novela. De hecho, en 1886, en el comienzo de su carrera literaria, publicó *Shōsetsu Sōron* 小説総論 (Teoría general de la novela), un ensayo que recogía sus ideas sobre la novela, tomadas en gran parte de Visarion Belinsky (1811-1848). La teoría literaria de Belinsky tuvo mucha influencia en el futuro Futabatei ya en su época de estudiante en el Departamento de ruso. Este crítico ruso asentó las bases de la visión literaria y artística que llevaría muchos años más tarde a lo que llamaríamos hoy día *realismo moderno*, pasando por el *realismo socialista* de la época de la Unión Soviética. Es decir, su idea fundamental se basaba en que la vida de los seres humanos tiene que ser narrada e interpretada dentro de la totalidad de entorno social económico-político de cada época. En otras palabras, el arte siempre tiene que tener como fondo las peculiaridades sociales de cada época. Futabatei compartía, por tanto, con Shōyō la preocupación por los aspectos teóricos de la novela. Su influencia en ese aspecto venía del ámbito ruso, a diferencia del caso de Shōyō, más centrado en la literatura inglesa.

Una de las preocupaciones de Futabatei era la determinación del estilo de lengua literaria japonesa adecuado para la novela. Shōyō las compartía y en *La esencia de la novela* había dado una gran relevancia a esa discusión, por lo que es fácil pensar que cuando se encontraron los dos se produjo una confluencia de preocupaciones y opiniones que resultó en una colaboración fértil y compleja a la vez, pero enormemente rica para las letras niponas. Hay que tener en cuenta, como hemos comentado en el apartado sobre la influencia occidental en *La esencia de la novela*, que la literatura rusa constituyó otro modelo de enorme peso para los literatos nipones. Entronca con la tradición europea, pero desarrolla en Gógol, Tolstoi, Dostoyevski, Leskov, Turgenev, Goncharov y Chejov un psicologismo social muy acusado, que tendrá un fuerte impacto en los autores jóvenes japoneses. Además, en Rusia, se había dado en el siglo XVIII una necesi-

dad similar a la que se enfrenta Japón en Meiji de renovar la lengua literaria, con Trediakovski y Lomonósov como principales críticos y renovadores. Esta influencia es clara en Futabatei. Por un lado, comprende la importancia de los aspectos sociales que constituirán el epicentro del naturalismo, pero también el peso de la psicología del interior del individuo en ese ámbito social; por otro, es consciente de que la lengua japonesa literaria necesita una urgente renovación y, como en el caso de Trediakovski, esa renovación vendrá en parte de las traducciones, del estilo empleado en ellas. Psicología y renovación estilística, estos son los dos ejes de la gran aportación de Futabatei a la novela moderna japonesa.

Dichas preocupaciones, como hemos dicho, unen a Shōyō y al más joven Futabatei. Tsubouchi le empuja además a traducir y a escribir sus propias obras, algo que él mismo hacía. Los dos creen que las novelas son arte, y que se puede escribir una novela equiparable a la occidental, en Japón, digna de ser leída por las clases ilustradas. Shōyō mismo lo había intentado en 1885, con la novela *Tōsei Shosei Katagi* sin éxito, ya que incurre en la novela en los mismos defectos que critica en su ensayo: el estilo se asemeja al estilo *gesaku*, y mantiene arcaísmos propios de la lengua escrita en las descripciones. Además, el argumento presenta giros *ad hoc*, y el aspecto psicológico de los personajes no está desarrollado. En 1890, Shōyō abandonará la escritura en prosa creativa, quizá consciente de sus limitaciones. Por eso, cuando conoce a Futabatei y lee lo que le presenta, seguramente siente que está ante alguien que no solo comparte muchas de sus ideas sobre la novela, sino alguien capaz de llevarlas a cabo. Este encuentro entre los dos jóvenes autores, revolucionará el panorama literario japonés, y producirá la primera novela realmente moderna de la literatura nipona, *Ukigumo*.

### Futabatei y el nacimiento de *Ukigumo*

Como comentamos, en esa época, frecuentaban la casa de Shōyō y sus tertulias otros jóvenes como Saitō Ryokuu 齊藤緑雨 (1867-1904)

y Aeba Kōson 饗庭篁村 (1855-1922). Todos admiraban a Shōyō y sus esfuerzos por renovar la prosa japonesa. Otro asiduo era Yazaki Shinshirō 矢崎鎮四郎 (1863-1947), escritor de éxito de novelas populares que ayudó a Futabatei a vender sus traducciones. Como mencionamos, Futabatei había estudiado a Belinsky, y la ficción rusa. Admiraba a Turgenev, Dostoievsky y Goncharov, y compartía con Shōyō la idea de que la novela japonesa necesitaba una renovación profunda, que la sacara de los modelos anteriores. Además de esto, a Shōyō y a Futabatei les unía también un marco psicológico común, una marcada fragilidad psíquica. Shōyō tuvo una crisis psicológica en 1887 y Futabatei tenía un carácter neurótico, con ataques de melancolía. Futabatei estuvo además toda su vida muy preocupado por poder tener independencia económica, y más de una vez declaró que había escrito *Ukigumo* para ganar dinero. Aunque, paralelamente, le agobiaba vivir de la literatura, tener que venderla para poder vivir y por eso acabó aceptando un puesto administrativo al poco de publicar *Ukigumo*. Es decir, mantenía una actitud de ambivalencia hacia la literatura y hacia él mismo. Por un lado, quería ser escritor; por otro, le parecía que vivir de la literatura corrompería de alguna forma su producción. Se puede decir que sus intenciones estaban imbuidas de un idealismo de difícil conciliación con la vida práctica. En este marco, Shōyō reconoció las aptitudes de Futabatei y le animó a escribir una novela original que cumpliera mejor con los preceptos que reunió en *Shōsetsu shinzui*.

Un aspecto interesante de los dos tiene que ver con sus pseudónimos literarios. El nombre real de Futabatei era Hasegawa Tatsunosuke 長谷川辰之助. Su pseudónimo literario, Futabatei Shimei 二葉亭 四迷, venía de la expresión “kutabatte shimee”, o ‘vete al cuerno’, que alteró fonéticamente a Futabatei Shimei. En *Yo ga hansei no zange* 予が半生の懺悔 (Confesiones desde la mitad de la vida, 1908) describe que pronunció aquella expresión sobre sí mismo en un momento de frustración ante el dilema de publicar *Ukigumo*, de la que no estaba satisfecho, bajo la autoría de Shōyō. Es interesante que el carácter *tei* 亭 de Futabatei es el mismo que el de Kyokutei Bakin, 曲亭馬琴 (1767-

1848), Shikitei Sanba 式亭 三馬 (1776-1822), o el del gran artista de *rakugo* Sanyūtei Enchō 三遊亭円朝 (1839-1900). Más adelante comentaremos algo sobre la influencia del *rakugo* en el estilo de Futabatei.

Tsubouchi también cambió su nombre de pila, Yūzō , por Shōyō (逍遙), que significa “paseante” o “vagabundo”, y firmó la introducción de *La esencia de la novela* como Shōyō “el haragán”. También usó los dos pseudónimos de 春のや主人 *Harunoya Shujin* y 春のやおぼろ (El maestro de la casa de primavera), y *Harunoya Oboro* (La luna pálida de la casa de primavera).

Shōyō y Futabatei no inventaron el concepto de *genbun itchi*, pero fueron dos de sus principales impulsores, junto con Yamada Bimyō. De los tres, Futabatei fue el único que supo dar con una historia y unos personajes con un desarrollo moderno e integral, alejados de los modelos Tokugawa. El introductor del término, Mozume Takami 物集高見 (1849-1928), hizo pruebas reescribiendo obras clásicas en lengua actual coloquial. Futabatei lo usó en sus traducciones de Gógol (1886) y mostró en ellas que el estilo literario coloquial podía tener ritmo y naturalidad también en las descripciones, dando pie a que se pudiera abandonar la costumbre de un estilo descriptivo poético basado en versos de cinco y siete sílabas. En *Ukigumo*, probó además con las terminaciones verbales abreviadas, aunque también usó la voz del narrador en formas que recuerdan a los narradores orales tradicionales, como veremos más adelante.

Otro aspecto interesante de la relación entre Shōyō y Futabatei fue que *Ukigumo* apareció bajo la autoría de Shōyō. Este hecho, a primera vista peculiar, no lo era tanto en Japón, donde un artista protegido (incluyendo a veces los literatos), firmaba con el nombre de su protector. Shōyō, una vez que leyó *Ukigumo* y que reconoció su valor, decidió ayudar a su publicación. El escritor protegido, Futabatei en este caso, se beneficiaba de dos maneras fundamentales: la primera, le era más fácil encontrar un editor que publicara su obra, ya que el editor prefería que fuera firmada por alguien ya conocido; la segunda, las ventas también crecían, ya que el público estaba más animado a comprar algo de alguien conocido que de un desconoci-

do. El hecho de que *Ukigumo* apareciera firmada por Shōyō fue algo aceptado por los dos. Sin embargo, no dejó de presentar problemas posteriores.

### *Ukigumo*

Futabatei comenzó su redacción en 1886, pero la primera parte del libro apareció en 1887, bajo la autoría de Tsubouchi Yūzō, con el nombre de pila de Shōyō. El libro iba precedido de dos introducciones, una firmada por Futabatei Shimei y otra por Harunoya Shujin. El colofón cita a Tsubouchi Yūzō como autor. El editor pagaba un yen por página, para un total de 50 yenes. Shōyō intentó dar la cantidad total a Futabatei, pero este no quiso aceptarla, y al final llegaron al acuerdo de que treinta y cinco fueran para Shōyō y quince para Futabatei. Eso no impidió que tanto Shōyō como Futabatei se sintieran mal por aceptarlo. Así, de esta forma oblicua, sin figurar la autoría real, nació la primera novela moderna japonesa.

*Ukigumo* está relatada en tercera persona, por un narrador que se adentra principalmente en los pensamientos del protagonista, Bunzō. Los personajes principales son Bunzō, un joven oficinista de Shizuoka que vive en Tokio con sus tíos y que se queda sin trabajo; Osei, la joven hija de los tíos de Bunzō y a quien este pretende; Noboru, joven ambicioso y falso, compañero de Bunzō y también pretendiente de Osei; los tíos de Bunzō, en buena situación económica, Magobei (el padre) y Omasa (la madre). Isami, hijo de Magobei y Osama y hermano de Osei. La obra se estructura en un triángulo amoroso formado por Bunzō, Noboru y Osei, con la familia de ella de fondo, con especial protagonismo de la madre, Osei. La madre de Bunzō es un personaje ausente pero importante, y aunque nunca aparece en la acción es objeto de las preocupaciones de Bunzō y de su tía.

La madre vive en Shizuoka, la patria de los caídos Tokugawa, así que en el libro hay resonancias del cambio social que se acaba de producir en Japón. De alguna forma, Bunzō pertenece a la clase samurái decadente, mientras que sus tíos y Noboru pertenecen a

la clase administradora y comerciante emergente. De hecho, Bunzō hará gala de los valores propios del antiguo orden: la sinceridad, la honestidad, la búsqueda de la verdad interior.

El libro está dividido en tres partes, que se publicaron de forma independiente y también diferente. La primera parte apareció en 1887, bajo la autoría de Tsubouchi Yūzō. Tenía, como comentamos, una introducción firmada por Futabatei Shimei y otra firmada por Harunoya Shujin. El colofón nombra a Tsubouchi Yūzō como autor. La segunda parte indica dos coautores: Harunoya Shujin y Futabatei Shimei. En el colofón aparecen los nombres de Tsubouchi Shōyō y Hasegawa Tatsunosuke, el editor. La tercera parte, con capítulos sustancialmente más breves, apareció en la revista *Miyako no hana*. Para aquel entonces, la primera y la segunda parte habían cosechado muy buenas críticas que reconocían el carácter innovador de la novela y el papel de Tsubouchi y de Futabatei como renovadores del estilo literario y principales representantes del *genbun itchi*.

La primera parte apareció con ilustraciones realizadas por Yoshitoshi Tsukioka (月岡芳年, 1839-1892), uno de los más célebres artistas de ukiyo-e de la época Meiji, que en 1877 había cosechado un gran éxito con sus ilustraciones sobre la rebelión de Satsuma, y que por esa época trabaja en los *Cien aspectos de la luna*. La segunda parte apareció igualmente ilustrada, pero por Ogata Gekkō (尾形月耕, 1859-1920), quien se centró en aspectos históricos y sociales de la época de Meiji.

En la primera parte del libro se establece el tema, los protagonistas y la situación general. El narrador del primer capítulo introduce la escena y algunos personajes, pero sin dar sus nombres. Además, usa recursos orales en continuas invocaciones de la voz narradora al lector: “Mira detenidamente y verás la enorme variedad...”, en el segundo párrafo, o “Ahora vemos cuan diferente...”, con el uso de la primera persona del plural inclusiva. El protagonista, Bunzō, es introducido de manera anónima, como “el joven”. Sabemos que, junto con otro compañero, ha sido despedido de su trabajo. Se trata de un capítulo introductorio que comienza *in media res*, ya que en el

segundo tendremos más noticias del origen del protagonista y de su situación.

En el segundo y el tercer capítulo se introducen a los personajes principales, ahora ya con sus nombres y detalles de sus circunstancias. Sabemos del origen de Bunzō en la prefectura de Shizuoka (donde vive su madre), que no tiene padre, conocemos a sus tíos, Magobei y Omasa, a sus hijos Osei e Isami. Se nos revela que Bunzō ha sufrido por su situación económica, ya que en la escuela sus compañeros no dejaban de hacerle notar su pobreza y soledad. Al ser huérfano, su tío es quien se hace cargo de los gastos de su educación. Bunzō se muda a Tokio, a la casa de sus tíos, cuando su prima Osei tiene doce años. Comienza a darle clases de inglés, en parte para reparar la deuda con sus tíos, con quienes vive. En esos años se va enamorando de su prima. Bunzō no se atreve a declararse por miedo a ser rechazado, y la voz narradora nos dice que sabe que tiene ante él un largo sufrimiento. *Ukigumo* se define como la historia de una angustia personal en la que se mezclan las preocupaciones económicas con las sentimentales.

En estos tres capítulos, se pone al descubierto, además de su interés sentimental en Osei, la intención de traer a su madre a Tokio para vivir juntos. Pero como Bunzō pierde su trabajo, ambos deseos se ponen en peligro. La estructura narrativa es la siguiente:

1. Presentación de los personajes el día de la salida del trabajo
2. Vuelta atrás para explicar su situación
3. Exposición del amor de Bunzō hacia su prima Osei
4. Vuelta al momento en que ha sido echado del trabajo
5. Continuación lineal de la historia

El conflicto se plantea así en estos tres capítulos: Bunzō desea a Osei en matrimonio; y quiere también traer su madre a Tokio para vivir con él. Para poder cumplir con ambas cosas, necesita un trabajo y es justo lo que pierde. Su conflicto es el de una frustración. ¿Cómo conseguirá ambas cosas si pierde la base económica para hacerlo? ¿Lo logrará?

En este marco del héroe, Futabatei introduce un rival, Noboru. Es compañero de trabajo de Bunzō, pero no ha sido expulsado. Antes al contrario, goza del favor de su jefe. Desde el capítulo quinto, Noboru se establece como el contrario de Bunzō. Es astuto, obsequioso, conoce los resortes emocionales que usa para sacar ventaja en su posición. Todo ello hace que se gane el favor de Omasa, la madre de Osei y que se erija en un verdadero rival de Bunzō con respecto a su prima. Osei irá pasando de una situación de preferencia por Bunzō a una de ambigüedad, espoleada por su madre.

Si nos fijamos en el conflicto del héroe, vemos que es fundamentalmente psicológico. Su dilema es qué hacer, cómo actuar. ¿Debe decir a todos que ha perdido el trabajo y resignarse? ¿Debe aceptar su derrota y mudarse de casa? ¿Debe intentar luchar y recuperar el trabajo? ¿Debe, pese a todo, seguir con sus planes con Osei?

Las fuerzas que se ponen en movimiento dentro de él tras ser despedido son, la vergüenza por haber perdido el trabajo, el miedo a comunicarlo a los otros, el sentido de inferioridad frente a su rival Noboru, la frustración de no ser capaz de llevar a su madre con él y su frustración con respecto a sus tíos, que le acogieron y ayudaron. Todo ello lucha con su deseo hacia Osei y hacia su madre. Noboru se empieza a convertir en esta primera parte del libro en su némesis. Frente a la indecisión de Bunzō, Noboru es resolutivo; frente a su inseguridad, es seguro; frente a su reserva, es expansivo; frente a su sinceridad en sus objetivos, es insincero y manipulador. Bunzō tiene un corazón sincero, 誠心 (*seishin*), aunque confuso, el ideal de Saigō Takamori, frente a Noboru, que tiene un corazón turbio. Así, el psicologismo del protagonista, Bunzō, pone de relieve un conflicto sociopolítico que se dio en los últimos héroes Tokugawa o primeros Meiji: ¿hay que ser coherente con lo que se siente o hay que adaptarse a las nuevas circunstancias? Como hemos apuntado en otro apartado, esta identificación de conflicto la podemos ver en *Botchan* también, donde el protagonista es impulsivo pero sincero, confuso pero claro en su confusión. Esta primera parte de *Ukigumo* se articula también como un triángulo entre Osei, Bunzō y Noboru. De nuevo,

estamos ante una construcción que será muy querida y practicada por Natsume Sōseki.

El conflicto de Bunzō alimenta, a su sombra, el de la propia Osei. Osei es una hija que quiere ser moderna, que lee las revistas femeninas de la época, como *Jogaku Zasshi*, que cultivan un nuevo modelo de mujer, pero que en el fondo está tan perdida como Bunzō. Sus sentimientos son menos claros, si cabe, y oscila entre una afinidad hacia Bunzō y el menosprecio por su infortunio. Y sus intentos por conocerse ella misma son más confusos aún. Es una mujer que quiere ser independiente pero que vive bajo la sombra de su madre y sus preferencias. Su madre es, desde esta primera parte, el epicentro no manifiesto alrededor del cual gira todo. Ella determina que el péndulo de la afinidad se desplace de Bunzō a Noboru y, al hacerlo, sume a los dos primos en una confusión sobre ellos mismos. Es la censora que temen, la directora de escena que para dar su aprobación debe ser adulada o convencida. Y Bunzō es todo menos alguien capaz de adular o convencer.

En el capítulo quinto, Bunzō confiesa a Omasa que le han despedido a él, pero no a Noboru, lo que lleva a la madre de Osei a pedirle que intente de cualquier forma volver a ser admitido. Para ello, invoca a la madre de Bunzō y el desamparo en el que este la deja al perder su trabajo. Tras una tensa conversación Bunzō se va a su habitación y decide que dejará la casa y buscará una habitación en otro lugar, pero al ver una foto de su madre abandona este impulso. Osei también se entera de lo ocurrido, pero defiende a Bunzō. Este pide perdón a Omasa y se queda por Osei también. Pero la postura de desprecio de Omasa por Bunzō queda ya fijada y clara. Este desprecio será el motor de la duda y la ansiedad en Osei, y alterará la consideración de todos hacia Noboru. En el último capítulo de esta primera parte la postura de Omasa hacia Noboru se refuerza, así como la naturaleza adulatora de este. Quedan en ir a una exhibición de crisantemos, escena con la que se cierra esta primera parte anticipando la salida.

La segunda parte consta de otros seis capítulos. Comienza con la excursión a Dangozaka a ver los crisantemos, visita que cubre los ca-

pítulos séptimo y octavo. Osei comienza a variar su comportamiento y a preferir a Noboru, sobre todo en público, lo que provoca la desesperación de Bunzō. El joven pretendiente no entiende su comportamiento, pero en vez de rechazar la situación se va dejando llevar, acumulando ofensas internas. Escribe a su madre, ese personaje remoto pero que ancla su deber filial, y visita a un profesor, Ishida, para que le ayude a conseguir algún trabajo alternativo. Ishida es un personaje interesante, que anticipa un tipo que aparece en otras novelas de la época, el estudiante/profesor japonés que ha estado en el extranjero y vuelve a su país con una valoración ambivalente a menudo. Ishida ha vivido en Inglaterra hace años, y todavía reside mentalmente allí, en un pasado ya remoto. No le ofrece ningún trabajo a Bunzō, pero sí una traducción, tema de nuevo cercano, ya que tanto Futabatei como Shōyō hicieron traducciones incluso de estudiantes.

De vuelta, en el capítulo noveno, Bunzō habla con Osei y esta le confiesa que Noboru es muy atrevido. Esto le pone más nervioso. Noboru, por otro lado, se ofrece para ayudarlo a que lo vuelvan a admitir en la administración. Para Bunzō esto supondría una deshonra profunda, vender su alma y su afecto por poder recuperar la posibilidad de traer a su madre a Tokio con él. Las conversaciones con Noboru están adornadas con risas y comentarios irónicos o claramente ofensivos hacia él. Estos comentarios y actitudes irán aumentando en los capítulos siguientes, y crean una nube de ofensas que irá sumiendo a Bunzō en la desesperación. Después de que Noboru le ofrezca su ayuda para ser readmitido, Bunzō se debate entre la deshonra que eso supondría viniendo de su rival y sus impulsos por recuperar a Osei a toda costa. Su rechazo de la ayuda, le hace parecer egoísta ante los otros, pero le salva de sentirse como un completo cobarde. En ese estado de ánimo, se reúne con un amigo, Yamaguchi, en Yasukuni, el santuario erigido en Tokio en 1869 en honor de los caídos por la guerra Boshin (1868-1869), que significó el final de los Tokugawa y del antiguo orden. Allí, de forma irónica, se acaba diciendo él mismo que es un cobarde, incapaz de actuar contra los que lo ofenden.

En el capítulo décimo la oposición entre Bunzō y Noboru se afianza y acaba explotando. Noboru tacha a Bunzō de paleta de pueblo, de tener mal perder y de ser el Tanji de la era Meiji.<sup>377</sup> Bunzō decide no tener nada más que ver con él, y renuncia a su trato. La escena de mayor tensión se resuelve con que Osei se va con Noboru, los dos riéndose. El capítulo undécimo se centra en la conversación con Omasa, la madre de Osei. Esta le insta a que acepte el ofrecimiento de Noboru. Bunzō duda y concluye con que, si Osei se lo pide, él lo hará. En este punto, pone su destino en manos de Osei, y a la vez el peso de la responsabilidad en la decisión. Lo que se juega dentro de la psique de Bunzō es una batalla de ajedrez o *shōgi*. Si Bunzō se mantiene en su postura orgullosa, puede perder a Osei; si se rinde ante Noboru y Omasa, perderá su dignidad y poco importará que la gane, ya que no será digno de ella. Si se queda en la casa, tendrá que aceptar el juego de los otros; si se va, se alejará de su objeto de deseo. Y, por detrás, está la obligación con su madre, que espera su llamada para reunirse con él en la capital, y el deber hacia su tío, quien lo ha cobijado y le ha permitido vivir en su casa. Bunzō, irresoluto, traspassa el peso de su decisión a su pretendida.

En el capítulo decimosegundo, Osei se define y le declara que debe hacer lo que Noboru dice. Bunzō ataca a Noboru y Osei lo defiende. Discuten y cortan la relación. Bunzō comprueba que es incapaz de dejar realmente la decisión en manos de Osei. Además, Osei habla en la siguiente escena con su madre, Omasa, y le confiesa que no quiere casarse con Bunzō. La madre le pide que no hable más con su primo, y ella dice que tampoco hablará con Noboru. Este capítulo es especialmente relevante, porque se da en él un punto de giro en el comportamiento de Osei. De repente, su lógica interna se rompe: lo

---

<sup>377</sup> Tanji es la abreviatura de Karakotoya Tanjirō 唐琴屋丹次郎, el nombre del protagonista de la novela titulada *Shunshoku Ume Goyomi* (春色梅ごよみ) de Tamenaga Shunsui (為永春水 1790-1844) escrita en 1832. Es un personaje de la época Edo considerado un Don Juan moderno.

Tamenaga fue uno de los novelistas populares del género llamado *ninjō Bon* (人情本) que trata de los juegos de amoríos entre jóvenes, y que gozó de una gran popularidad entre los lectores de la época. El comentario de Noboru, sarcástico, es especialmente hiriente para Bunzō y lo ridiculiza ante su pretendida.

normal, habiendo elegido a Noboru, sería mostrarse inclinada hacia él, pero el rechazo a Bunzō le lleva a un rechazo paralelo hacia Noboru. Es como si los dos fueran dos caras de la misma moneda. En este punto acaba la segunda parte. A continuación, se abre la tercera parte, publicada meses después, por entregas y ya sin ilustraciones.

En el primer capítulo de esa tercera parte, el decimotercero de la obra, el narrador comenta: “Hay mucho que aprender del estudio de la psicología de cualquier hombre, sea sabio o insensato. El examen de los procesos mentales de Bunzō nos lo mostrará”<sup>378</sup>. Bunzō se siente furioso, primero por perder a Osei, pero también por cómo ha sido tratado. Tiene la sensación de que no han valorado su honestidad. Quiere irse de la casa, pero su instinto le dice que no se vaya. Encuentra una habitación, pero eso no disipa sus dudas, y no se decide a irse. Sin embargo, la acción interna va avanzando: Osei es ahora una joven rota, con una mente compleja que no sabe exactamente el lugar que ocupa con respecto a sus sentimientos. Y Bunzō, de forma especular, es un héroe irresoluto y perturbado internamente, incapaz de llevar a cabo sus resoluciones y entregado a la duda. Es, en cierta manera, más que un Tanji, un Hamlet de la era Meiji. Así que le basta acariciar la idea de que quizá Osei esté sufriendo por su comportamiento para abandonar cualquier idea de irse de la casa de sus tíos.

El capítulo decimocuarto comienza con el desayuno. Noboru se presenta en la casa, pero Osei lo ignora. Noboru no entiende nada, y su madre, Omasa, la reprende. El comportamiento de Osei comienza a ser extraño para los que la rodean. Lo que empezó casi como un juego, comienza a no serlo. Bunzō baja y atisba por la puerta entreabierta a su prima llorando sola en su cuarto.

A continuación, en el siguiente capítulo, la situación alcanza nuevas cotas de dramatismo al enfrentarse Osei y su madre. Esta le re-

---

<sup>378</sup> 心理の上から観れば、智愚の別なく人咸く面白味は有る。内海文三の心状を観れば、それは解ろう。(Comienzo del capítulo 13, en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html), (4/04/2021))

procha su comportamiento contradictorio. Omasa confiesa a Bunzō: “No lo sabes hasta que tienes hijos, pero una chica es siempre un motivo de preocupación hasta que se casa”<sup>379</sup>. Este aserto contrasta con la imagen de una joven que lee revistas modernas, dadas a un modelo más emancipado de mujer moderna. De repente, el conflicto ha pasado de Bunzō a Osei o, mejor dicho, se ha extendido a ella. Son los roles masculinos y femeninos los que ahora están en juego con el nuevo Japón como escenario. Bunzō debe reprimir sus impulsos de enfrentarse abiertamente con Noboru, e incluso agredirlo físicamente, mientras que Osei rechaza a su primo, pero es incapaz de entregarse plenamente a esa nueva relación con un hombre, Noboru, que sí sabe moverse en los intersticios de la nueva sociedad. Este capítulo acaba con los gritos de Osei: “¡Odio estar en esta casa, lo odio!”<sup>380</sup>

En el capítulo decimosexto, Bunzō reflexiona sobre Omasa, a quien ve como una mujer superficial y materialista, y sobre Osei, a quien ve ahora como una niña mimada, impulsiva y promiscua. Se dice a sí mismo que se ha equivocado al tomar la belleza por virtud. Se autoconviene de que la relación, de haber seguido, no habría ido a buen puerto por sus diferentes caracteres. Al final del capítulo, el narrador nos dice que Bunzō se pasaba una noche tras otra tumbado y despierto, pensando en Osei, preguntándose qué sería de ella. Sin embargo, añade: “Pobre Bunzō, sigue sufriendo y sufriendo, ¡aunque parece que todavía no es bastante para él!”<sup>381</sup> Aquí radica uno de los rasgos principales de Bunzō: una capacidad de ensoñación y reflexión, junto con una capacidad de sufrimiento, muy por encima de su capacidad de acción. Futabatei introduce al lector en el laberinto emocional de Bunzō de forma realista y natural. Bunzō no es un héroe atractivo, pero sí inevitable. Y no solo por él y su carácter, sino

---

<sup>379</sup> 子を持ってみなければ、分らない事たけれども、女の子というものは嫁けるまでが心配なものさ。 (Final del capítulo 15, en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html). (4/04/2021)

<sup>380</sup> 私やアもう家うちに居るのは厭だ厭だ。 (Final del capítulo 15, en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html)). (24/07/2020)

<sup>381</sup> して見ると、文三は、ああ、まだ苦しみが昔め足りぬそうな！ (Final del capítulo 17, en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html)). (24/07/2020)

por el tiempo que le ha tocado vivir, por los demás y por la sociedad circundante. Este es quizá el principal hallazgo de *Ukigumo*, y uno que tendrá enormes consecuencias en la novelística japonesa. El personaje se define por sus procesos mentales, y estos están relatados uniendo acción y reflexión, de forma directa e indirecta (o positiva y negativa, en términos de Shōyō), de una forma eficaz. En la tercera parte de *Ukigumo*, quizá la más criticada, es donde se yergue la caracterización del héroe nipón moderno iniciando un modelo que retoma Sōseki en todo su plácido aunque atormentado esplendor, y que llega hasta nuestros días. El propio narrador es consciente de este estado miserable de Bunzō al añadir que todavía no ha sufrido lo suficiente. Esta pincelada, tomada de las narraciones orales del *rakugo*, lo certifica como el héroe de la espera y de la indecisión. Algo con lo que muchos lectores a buen seguro se podían identificar, porque es parte de la naturaleza humana.

En *La esencia de la novela* no se deja de repetir que uno de los objetivos y beneficios principales es la mejora interna del lector, pero de forma indirecta. Como fin directo, asigna a la novela el mero placer que devenga su lectura. No obstante, sin que el propio lector sea consciente de ello, se afirma también que la mera lectura de la novela lo mejorará, ya que le permitirá vivir mediante experiencias ajenas, vicarias, aprendiendo y formándose a través de ellas. Este punto, en nuestra opinión, Futabatei lo consigue plenamente. Mediante un estilo fluido, un equilibrio en la estructura, un número reducido de personajes bien delineados y unas relaciones simples en su red, pero complejas en su profundidad logra que el lector camine hacia esos fines de la novela de los que habla Shōyō. Y lo hace poniendo de manifiesto las contradicciones de la sociedad Meiji, y sus dificultades para la gente joven.

Pero sigamos con la novela. En el capítulo decimoséptimo, los personajes dan otro giro. Osei está de repente amansada, y Noboru la corteja en su casa, bajo la mirada de su madre. Noboru se propone como un hombre de acción doméstica, que ahora está enseñando inglés a la cuñada de su jefe. Noboru acusó a Bunzō de ser el Tanji de

la era Meiji, pero realmente es él el que cumple ese papel de forma ostentosa.

El siguiente capítulo es una anticipación del final. Noboru frecuenta la casa, pero la respuesta de Osei es fría y distante. Ahora lee *Onna Daigaku*<sup>382</sup> y cree que las mujeres no deben limitarse a ser solo compañía de los hombres. Cuando una amiga de su madre les cuenta que su hija se va a casar con un próspero hombre de negocios, Osei defiende que una mujer se puede casar con quien ella quiera. Pero cuando su madre le pregunta si se quiere casar con Noboru, ella responde que simplemente no se quiere casar. Este capítulo muestra una especie de regresión en la personalidad de Osei. Ahora es una niña dócil, reservada, que quiere tejer, y que incluso descuida su apariencia y que se muestra fría ante Noboru e indiferente ante Bunzō.

El capítulo decimonoveno y último muestra un hogar triste, en el que la alegría se ha apagado. Omasa sigue intentado que Osei se una a Noboru, pero sin éxito. Bunzō ha sido incapaz de salir de la casa de sus tíos, y observa todo en silencio, con una mirada amarga. Para él, la relación entre Omasa y Noboru es una relación entre dos pillos. Percibe de alguna forma que Osei, al acercarse a Noboru, un hombre guapo y joven, pero con valores discutibles, se ha roto por el camino. Piensa en hablar con su tío y mostrarle sus sentimientos, pero no lo hace. Tampoco se decide a hablar con Osei. Tan solo juega con la idea de que todo ha sido un juego y que Osei, en realidad, le estaba probando. Y decide dar otra oportunidad a Osei, decide esperarla y, si lo rechaza, irse de casa.

“Al llegar a esta conclusión final, decidió subir al segundo piso a esperar”<sup>383</sup> Así, con esa frase, acaba la novela, con un héroe aban-

---

<sup>382</sup> *Onna Daigaku* 女大学 ('La universidad de la mujer') es el título de un tratado de guía ética y moral destinado a las mujeres japonesas de la época de Edo y en los primeros años de Meiji. Basado en los ideales de la enseñanza moral del Confucianismo 儒教, fue considerado como libro imprescindible para educar a las mujeres y enseñarles códigos de ética moral.

<sup>383</sup> 遂にこう決心して、そして一ひと先まず二階へ戻った。(Última frase del capítulo 19 y de la novela, en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html). (24/07/2020)

donado a sus dudas, incapaz de actuar, sumido en una hiriente melancolía.

## Valoración

Este final ha llevado a parte de la crítica a afirmar que Futabatei no llegó a terminar *Ukigumo*, que es una novela inconclusa. Nakamura Mitsuo 中村光夫, quizá el crítico literario más relevante de la época de Showa, en su libro *Futabatei Shimei Ron* (二葉亭四迷論, 1936), afirma que Futabatei Shimei, después de la publicación de la Tercera Parte en 1889 dejó sin concluir la obra. Según él, Futabatei se identifica demasiado con Bunzō, y eso le impide darle un desenlace. Es decir, cae en uno de los errores que Shōyō describe en su ensayo. Se basa para ello en un cuaderno de apuntes hallado tras la muerte del novelista en el que quedó anotado un plan del desarrollo del argumento de la obra con otros posibles desarrollos que incluían la ruptura final entre Osei y Bunzō y la boda con Noboru, o el enloquecimiento total de Bunzō. Donald Keene (1964) acepta este punto de vista del final inconcluso, y seguramente su opinión tendrá una gran influencia en el mundo occidental. Honma Hisao 本間久雄 (1886-1981) la considera una obra terminada, que refleja una porción de la vida de una persona.

Los críticos de hoy día ya, situados al margen del problema de si *Ukigumo* es una novela concluida o abandonada, (aunque la mayoría acepten que es abandonada, siguiendo los estudios de Nakamura), se centran en considerar si la obra se puede considerar concluida y terminada no en el aspecto textual, sino en el contextual, por la forma en que se cierra su argumento. Y parece que la mayoría la consideran contextualmente coherente y literariamente bien argumentada, además de perfectamente estructurada, admitiendo así el valor y la importancia de la obra en la historia de la literatura japonesa.

Por ejemplo, el crítico actual Komori Yōichi 小森陽一 (1953-), conocido especialista de Natsume Sōseki y de Futabatei Shimei, pone énfasis en la importancia de la última parte de la novela en

la que el protagonista, (de un espíritu indeciso y con un enorme complejo de inferioridad, quizá por ser de una familia decaída a raíz de la Evolución de Meiji, y víctima del despido en su trabajo como funcionario de menor categoría en una oficina pública) vacila si abandonar la casa del tío o debe volver a hablar con Osei y se decide al final a subir al segundo piso a esperar a que Osei vuelva. La descripción del mundo interior del personaje que va y viene para escoger su destino entre las dos opciones (hablar con Osei o abandonar la casa) está simbolizada perfectamente por este movimiento físico y argumental del protagonista que sube y baja de su habitación del segundo piso a la sala de estar de la familia del primer piso. La espera parece el final ideal para una obra que abre un nuevo horizonte en la literatura japonesa y que es el inicio de una nueva corriente en la que el mundo interior de los personajes se convierte en el verdadero protagonista.

*Ukigumo* es sin duda una obra con un final abierto, muy realista, desprovisto del efectismo que Tsubouchi en *La esencia de la novela* asigna a las obras teatrales, pero condena para la novela. De alguna forma, este final dramáticamente abierto, es quizá el rasgo de *Ukigumo* más coherente con las ideas que Shōyō defiende en su tratado, según las cuales una novela, además de mostrar la vida interior de los personajes, no necesita un final *ad hoc* que resuelva los conflictos presentados, ya que la vida real no nos facilita ese tipo de desenlaces la mayoría de las veces. Además, si tenemos en cuenta la cantidad de obras novelísticas japonesas de los siglos XX y XXI con finales abiertos o indeterminados,<sup>384</sup> es relativamente factible afirmar que, terminada o no, *Ukigumo* creó una escuela de finales que llega hasta nuestros días, perceptible en la novela e incluso en el cine japoneses. Y que, sin duda, acerca la novela a la realidad psicológica, que a menudo busca desenlaces relevantes para los acontecimientos que procesa, sin poder encontrarlos.

---

<sup>384</sup> Podemos pensar en la mayoría de las obras de Sōseki, o algunas de Kawabata o Mishima incluso.

Pero hay algo más: en *Ukigumo*, si volvemos al final de la novela:

Al pensar así, no sabía si debía alegrarse o sentirse triste, y todo resultaba ser para él un enigma. Era como si alguien le estuviese haciendo cosquillas desde lejos, porque no podía ni echarse a reír con decisión, ni tampoco a llorar. De esta manera estuvo cavilando entre lo agradable y lo desagradable, yendo y viniendo por el *engawa* durante un buen rato.

Pero, de todos modos, como ella le había dado la impresión de que por lo menos estaba dispuesta a prestar oídos a lo que él le dijera, pensó que cuando volviese sería el momento adecuado de probar suerte e intentar que lo escuchara con atención. En caso de que no quisiera hacerlo, podría entonces tomar la decisión de despedirse de la casa de su tío y abandonarla definitivamente. Al llegar a esta conclusión final, decidió subir al segundo piso a esperar.<sup>385</sup>

vemos que Bunzō se dispone a seguir esperando algo que posiblemente no llegue nunca, o que daría igual que llegara incluso, ya que la alegría hace tiempo que se marchó de la casa y Osei se convirtió en un laberinto, un problema irresoluble en su interior. Desde un punto de vista dramático, se trata de un final abierto, inconcluso, pero desde un punto de vista psicológico se trata de un final tan resolutivo como habría resultado una boda (que es el inicio de algo diferente, la convivencia). *Ukigumo* proporciona el inicio de una vida de espera, tan real como un compromiso matrimonial tradicional.

---

<sup>385</sup> と思えば、喜んで宜いものか、悲んで宜いものか、殆ど我にも胡乱になって来たので、あたかも遠方から擦る真似をされたように、思い切っては笑う事も出来ず、泣く事も出来ず、快と不快との間に心を迷せながら、暫く縁側を往きつ戻りつしていた。が、とにかく物を云ったら、聞いていそうゆえ、今にも帰って来たら、今一度運を試して聴かれたらその通り、若し聴かれん時にはその時こそ断然叔父の家を辞し去ろうと、遂にこう決心して、そして一と先二階へ戻った。(Final del capítulo 19 y de la novela, en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html), 24-07-2020) Es interesante notar que Bunzō, en la escena final en la que decide la paradoja de esperar, lo hace en el *engawa*, el porche o pasillo semiexterno de la casa tradicional japonesa, una zona que no pertenece ni al interior ni al exterior, y que refleja por analogía la situación del propio protagonista, quien vive espiritualmente en ese lugar intermedio de la casa de sus tíos. Debemos esta aguda observación a Hidehito Higashitani, quien nos ha ayudado amable e inteligentemente en algunas aclaraciones. Curiosamente, esta conceptualización del *engawa* 縁側 como lugar intermedio entre dos mundos se la había expresado el escritor Endō Shūsaku 遠藤 周作, al propio Higashitani en una entrevista que apareció en *Diario 16* el 19 de marzo de 1988. Nos señala también el acusado cambio de estilo entre la primera parte de *Ukigumo* y las partes finales, mucho más ajustadas al *genbun itchi*.

Por otro lado, las novelas que Futabatei publicó tras *Ukigumo*, *Sono Omokage* 其面影 ‘Esa silueta’ (1906) y *Heibon* 平凡 ‘Mediocridad’ (1907) tienen finales similares, por lo que sería extraño que Futabatei lo hiciera de forma involuntaria. La idea de que *Ukigumo* está inacabada se basa en papeles que se encontraron tras su muerte, en los que había esquemas pergeñados sobre posibles continuaciones, pero es complejo decidir si ello podría ser el germen de una cuarta parte, o una voluntad de alterar el final de la tercera parte.

Pero además de este polémico final, *Ukigumo* sigue muchos otros principios que Shōyō defiende en su ensayo. Por un lado, es una obra concebida como arte, pero con intención ilustradora, que no didáctica. Futabatei quiere en todo momento que entremos en la psique de Bunzō y que comprendamos su indecisión desde dentro de su mente. En los últimos capítulos, las opiniones del narrador se funden con los pensamientos del protagonista, y es difícil determinar quién habla de los dos. Esto es lo que defiende Shōyō precisamente, la creación de personajes, el predominio de la caracterización sobre la trama en la novela moderna. Y es algo que *Ukigumo* consigue sin duda. Por otro lado, el envoltorio, la forma, es estilísticamente novedosa y sigue las pautas que Tsubouchi defiende. Aunque mantiene algunas formas de la oralidad, el estilo escrito es *genbun itchi* consolidado, con desinencias verbales simplificadas, combinación de *kanji*, y *kana* y estilo coloquial adaptado a la situación. Es muy interesante comparar el inicio de *Ukigumo* ちはやふる神無月ももはや..., sencillo y fluido, con el prefacio que escribe Harunoya Shujin (春のや主人, apodo de Shōyō) en el estilo antiguo de *bungo* en la parte inicial de *Ukigumo*; 古代のいまだ嘗て称揚せざる耳慣れぬ文句を...

Este enorme interés en el estilo no es privativo de Futabatei. En la nueva época de Meiji aparecen unos jóvenes literatos e intelectuales que insisten en la necesidad de una reforma a fondo del estilo del japonés escrito, vigente desde la lejana época de Nara. Consecuentemente estos jóvenes literatos de comienzos de Meiji (Yamada Bimyō, Futabatei Shimei, Tsubouchi Shōyō, Fukuzawa Yukichi, entre otros muchos literatos y tratadistas) insisten en la necesidad de crear un

estilo nuevo literario para salvar aquel distanciamiento tan grande entre el japonés escrito y el habla de la gente en general, y al mismo tiempo buscar un nuevo estilo basado fundamentalmente en el habla de la gente de calle (estilo de lengua escrita denominado *kōgo-tai* 口語体). Ese esfuerzo consistió en escribir en un lenguaje muy cercano al lenguaje hablado del pueblo en general y despedirse definitivamente del estilo tan “arcaico” y “rebuscado” que había sobrevivido durante más de un milenio.

Este estilo de *genbun itchi*, de unión del estilo de lengua escrita *bun* 文 de *bungo* con el habla normal de la gente *gen* 言 lo depuró Futabatei más aún en sus traducciones de Turgenev, *Meguriai* めぐりあい (Encuentros, 1888-89) y *Aibiki* あいびき (Cita amorosa, 1888), en las que se dice que respetó hasta las comas del texto original ruso. Es interesante pensar que *Ukigumo* (1887-9), un poco anterior a las traducciones, está marcado por las técnicas narrativas orales niponas, lo que abría el texto a otras posibilidades estilísticas que en las traducciones no había, al haber en este último caso un texto de referencia y la voluntad de ceñirse a él. Volvemos a la idea, mencionada en el apartado de las influencias occidentales, del importantísimo papel que las traducciones desempeñaron en el desarrollo de una lengua literaria japonesa.

Mencionaremos en este punto la influencia del *rakugo* y las técnicas orales en *Ukigumo*. Shōyō recomendó a Futabatei el seguir a 三遊亭円朝 Sanyūtei Enchō (1839-1900). Ya comentamos el homenaje que Futabatei hace con su pseudónimo a esa tradición. Shōyō era un amante del *rakugo* y de sus técnicas, y creía que la nueva novela japonesa debía enlazar con esa tradición. El *rakugo* empleaba lenguaje coloquial, pero además tenía numerosas técnicas narrativas como el *taigen dome* 体言止め (literalmente, terminar la oración con

un sustantivo),<sup>386</sup> el frecuente uso de diálogos entre dos personas, la inclusión de juicios sobre la actuación de los personajes, etc. En la prosa de Futabatei y en su forma de narrar, se observan estos elementos propios, no sólo de *rakugo* sino de otras artes escénicas, como el *kabuki* y otros géneros de arte de contar como el *Kōdan* 講談. Su estilo, mezcla estos recursos narrativos con la simplificación de los finales flexivos de los verbos copulativos, y usa de forma generalizada la partícula *da* だ al final de una oración, mientras otros autores de nueva ola utilizan la partícula *dearu* である, o *desu* です. Es interesante constatar que Sōseki, en su novela *Soy un gato*, 吾輩は猫である usa de forma cómica la terminación *dearu* con un sentido ya arcaico.

En cuanto al protagonista, Buzō, no han faltado valoraciones también muy variadas. Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865–1926) en *Ukigumo daini hen no homeotoshi* 浮雲第二篇の褒貶 (1887) ensalza la caracterización de los personajes sobre el desarrollo del argumento, y la relación entre personajes e ideas. Ve a Buzō como un héroe incompleto y mediocre, pero bien retratado. Como defecto, apunta que las mujeres son muy masculinas y los hombres muy femeninos. Esta idea, enlaza con la caracterización que Marleigh Grayer Ryan (1966, 1967) hace de Buzō como *héroe superfluo*, definición que toma su base en la novelística rusa y sus protagonistas. Esta misma autora, en 1975, defenderá que *Ukigumo* está influida por *Imo to se kagami* 妹と背鏡 (1885),<sup>387</sup> y que el realismo en la novela japonesa no nace con Sōseki sino que es una contribución conjunta de varios

<sup>386</sup> Terminar una frase con un sustantivo (relativo a cosas o a lugares) suele producir una sensación de agilidad y fluidez en el desarrollo de la narración, por su concisión expresiva. Es una técnica que se usa mucho en las formas narrativas orales de *Kōdan* o de *Rakugo*, pero también en el *haiku* o el *tanka*. Algunos Ejemplos de uso de “taigen dome” en el inicio del capítulo 1 de *Ukigumo* son los sustantivos “katagata 方々”, “minari 服飾”, “kegawa gutsu 毛皮靴,” “kamenoko zubon 亀甲洋袴”, “kaotuki 貌付”, etc. Al final de mismo capítulo, “tameiki 溜息”.

Esta técnica se usa a veces en las repeticiones de sustantivos, como cuando Futabatei describe en el comienzo del capítulo 1 los variados tipos de bigotes que llevan los oficinistas que salen del trabajo, o en el capítulo 7 cuando describe los peinados de las mujeres que acuden a ver los crisantemos.

<sup>387</sup> *Imo to se Kagami* es una novela firmada con el nombre de Harunoya Oboro y publicada en 1886. Novela poco leída actualmente, es accesible en la página web de la Nacional de la Dieta (Kokkai Toshokan) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/885445>. (22/05/2021).

autores desde 1885. Tokutomi Sohō (徳富 蘇峰, 1863-1957) considera que *Ukigumo* es un magnífico estudio de la mente humana y que su autor es un maestro analizando las emociones. Entre los creadores, Kōda Rohan (幸田 露伴, 1867-1947) fue un admirador, al igual que el mismo Shōyō y Sōseki, quien debe bastante de sus atormentados y dubitativos personajes, proclives a situaciones de triángulos, a Futabatei. Mori Ogai y Yamada Bimyō reconocieron su valor, aunque se mostraran a veces discrepantes por cuestiones de lengua relacionadas con el *genbun itchi*.

*Ukigumo*, sin duda alguna, desarrolló las ideas de *Shōsetsu shinzui* mucho mejor que las de *Shōsetsu Sōron* 小説総論, el ensayo teórico del propio Futabatei sobre la novela que publicó en 1886. Es, en este sentido, muy interesante también la relación inversamente recíproca que se dio entre las producciones de los dos autores: mientras que Tsubouchi fue capaz de establecer las bases teóricas de la novela japonesa de forma exitosa, fue incapaz de llevarlas a la práctica en una novela suya; y mientras que Futabatei desarrolló antes que Shōyō una teoría de la literatura, basada en ideas rusas, fue solo gracias a las ideas de Shōyō que logró componer la primera novela japonesa propiamente moderna. Así fue reconocido entre sus contemporáneos y entre los principales autores del momento, a pesar de las dudas que Futabatei siempre tuvo sobre sus propias obras.

## VALORACIÓN DE LA OBRA (KT)

Después de examinar diferentes estudios sobre la literatura moderna japonesa, no parece encontrarse una opinión contraria a que *La esencia de la novela* constituye una llamada a la reforma literaria que terminará llamándose *genbun itchi*. Era lo que necesitaba la literatura de transición desde la etapa feudal a la moderna. El sentido del lema de Meiji, *Bunmeikaika* –apertura y progreso–, se pone en marcha desde aquí en el terreno literario.

Uno de los expertos en Shōyō más citados para sus estudios, Seki analiza esta etapa desde el punto de vista del conflicto de clases entre samurái y *chōnin*, clase popular de Edo. (1977: 2-3) A fin de entender su argumento, es preciso recordar las dos corrientes que han dominado la cultura de la etapa anterior a Meiji: la de la clase samurái y la de *chōnin*, que pasaron a la siguiente etapa con diferentes protagonistas y tendencias.

La formación intelectual de *bushi* durante la etapa de Edo se basaba en los estudios de los clásicos chinos confucianistas, especialmente, los neo-confucianistas que dieron la base teórica a su ordenación política. Hay que recordar que tanto Shōyō como Futabatei proceden de la clase samurái como muchos otros que destacaron en la nueva etapa de la literatura japonesa. La corriente samurái se desarrolló desde las obras de opinión de la ilustración de Meiji, las traducciones de obras extranjeras, las novelas políticas, el movimiento en pos de la democracia denominado Jiyūminken Undō 自由民権運動, el romanticismo, con Mori Ōgai a la cabeza, hasta llegar al naturalismo, mientras la de *chōnin* trazó la línea de la literatura de *gesaku* y el realismo llegando

a la tendencia de los estéticos (*Tanbi-ha*, 耽美派) representada por Tanizaki Jun'ichirō y otros.

Hemos considerado en el apartado del Contexto histórico los elementos que han rodeado la aparición de *La esencia de la novela* y podemos afirmar que las primeras personas que han conseguido imbuir los conceptos de novela occidental por primera vez en las letras japonesas fueron Tsubouchi Shōyō y Futabatei Shimei y que su éxito radica en fusionar, eso sí, con grandes dudas y dificultades, pero, al fin y al cabo, estas dos corrientes literarias, la tradición de literatura de samurái y la de la burguesía popular de *chōnin*. Además, *La esencia de la novela*, como todo lo que hizo Shōyō a lo largo de su vida, presenta su carácter eminentemente didáctico y sirvió para invitar a muchos jóvenes deseosos de saber, opinar, debatir y, por último, probar su escritura para la causa de la reforma de la literatura japonesa. En este sentido, no se exageraría al valorar la aparición de esta obra como el verdadero primer paso hacia el camino de la novela moderna en Japón.

En todo caso, como opina también Nakamura (1965: 42), hemos de concluir que las dos tendencias que se fundieron en las dos obras de Shōyō, mostrarán un desarrollo de contradicción conceptual de letras a lo largo de la nueva era. Por un lado, las obras de Futabatei y Yamada Bimyō como prueba de lo que pueden ser novelas realmente modernas con la creación de un nuevo lenguaje literario y, por otro, la recuperación de *gesaku* a manos de Ozaki Kōyo y Kōda Rohan. No obstante, no debemos olvidar aquí el hecho de que, tanto en la primera como en la última, todos los escritores de esta etapa buscaron las posibilidades de nuevas expresiones artísticas englobadas bajo el nombre de *genbun itchi*. Especialmente, esto se aplica de igual modo a las obras románticas que aparecerán a continuación con un nuevo uso del estilo clásico que hemos mencionado anteriormente como *gikobuntai* que imita el clásico japonés pero que produce un efecto ecléctico entre lo antiguo y lo moderno. Esto indica la amplitud de la reforma literaria que se desarrolló en esta fase de la historia.

En nuestra opinión, estas dos corrientes, bien diferenciadas a partir de la aparición de *La esencia de la novela*, si miramos al pasado

más cercano a nuestros tiempos, siguen con el mismo espíritu en dos premios literarios, tal vez los más representativos de literatura actual: el premio Akutagawa y el premio Naoki. En ese sentido, lo que se inició con *La esencia de la novela* superó todas las expectativas e imaginación del autor y sigue afectando del mismo modo al panorama contemporáneo de la literatura en Japón.

Como hemos comentado anteriormente, otro elemento que no se puede olvidar cuando hablamos de la novedad de *La esencia de la novela* es su definición, “la novela es un arte”. Si en la sociedad de Edo, la lectura de literatura se consideraba un pasatiempo, una acción de divertimento sin más, lo que propone Shōyō es acercar la novela a la altura de arte no utilitario, es decir, “...brillar junto a la música, la poesía y la pintura en el Olimpo de las artes.” Una novela puede ser considerada como arte. Esta sentencia es la que catapultó realmente *La esencia de la novela* como una obra de gran valor. Nadie, antes que Shōyō, se dio cuenta de la importancia de cambiar el nivel de la escritura creativa al de arte y de considerar el valor espiritual y estético de una obra de ficción para la reforma de la literatura.

Frente a esta positiva valoración, también es justo mencionar la incongruencia de algunos argumentos acerca de los beneficios de la novela. *La esencia de la novela* expresa con frecuencia los valores pragmáticos de una obra de ficción a pesar de que ya se define como un arte no utilitario. En la cita de Fenollosa leemos “...el (mérito) no funcional, que da el placer y ennoblece el corazón humano. Este último mérito, el no funcional, es el que llamamos arte.” Shōyō está de acuerdo con la consideración de que el arte es el catalizador del desarrollo de la humanidad y sigue: “Producir en quien lo recibe, por medio de su sublime belleza, emociones tan profundas que su espíritu se eleve involuntariamente, este es el objetivo del arte y lo que lo convierte en tal.”

Para él estos efectos beneficiosos del arte tienen que surgir de manera natural en el corazón de los que disfrutan de él y no porque el autor lo intente imbuir a través de sus obras. Sin embargo, cuando necesita argumentar el lado positivo de la novela no tiene reparo

en explicar diferentes aspectos que se pueden considerar conceptos favorables. Por ejemplo, los cuatro puntos que desarrolla son: 1. Ennoblecimiento del carácter, 2. Instrucción moral, 3. Completar el conocimiento histórico, 4. Proporcionar un modelo literario.

El capítulo IV de la primera parte titulado *Los beneficios de la novela* comienza así: “La novela es un arte. Pero no tiene sentido poner en duda sus ventajas prácticas ya que no es un arte aplicado. La música y la poesía tienen beneficios indirectos y es posible que la novela también los tenga, aunque no haya sido la intención del autor.” En este capítulo, especialmente, en el apartado 2, Instrucción moral, se detectan conceptos contradictorios con las principales propuestas de la obra, a saber, rechazar el didacticismo y crear obras basadas en descripciones realistas. Si había explicado esta postura con claridad a través de los anteriores capítulos, aquí vuelve a reafirmar los valores éticos que pueden tener las obras didácticas. Habla de evitar las escenas obscenas como *Jin Ping Mei* u obras de *ninjōbon* de Tamenaga, y las tacha de obras negativas señalando: “No son novelas genuinas porque contienen elementos indecentes que el verdadero arte evita.” Sin duda, esta afirmación arrastra el juicio convencional que se basa en la moral confucianista. Comprobamos de esta manera que, a pesar de las nuevas ideas de la literatura expresadas en la obra, la verdadera cara de Shōyō fue la de un literato nacido y formado como educador dentro de la moral antigua (Seki, 1977: 13). No obstante, a fin de comprender esta inconsistencia de argumento desde el punto de vista actual, hemos que admitir que, Shōyō publicó la obra dentro de una gran maquinaria de “apertura y progreso” de la sociedad en la que todo tenía que servir a esta política global de la nación y, es fácilmente entendible la inclusión de este tipo de justificaciones. Por ello y por otras razones que ya hemos examinado, *La esencia de la novela* se puede considerar una obra esencial para la reforma de la novela moderna en Japón, pero a la vez, a mitad de camino entre la etapa de Edo y la era Meiji con sus evidentes méritos y defectos.

# BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES PRIMARIAS

- Abe, A., Akiyama, K., Imai, G., Suzuki, H. eds. (1994). *Genji monogatari* 源氏物語, *Shinpen nihon koten bungaku zenshū* 新編日本古典文学全集 XX-XXV, Tokio: Shōgakusan
- Chambers, W y Chambers, R. eds. (1875). “Rhetoric and Belles Lettres”, Chambers’Information for the people, Vol. 2: 737-753. Edinburgh: Ltd. William Chambers. [https://books.google.es/books?id=HDICAAAAQAAJ&pg=PA737&source=gsbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=HDICAAAAQAAJ&pg=PA737&source=gsbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) (15/01/2021)
- Fenollosa, E. (1882). *Bijutsu shinsetsu* 美術真説, conferencia transcrita por Omori, K., National Diet Library Digital Collections 国立国会図書館デジタルコレクション. Tokio: 竜池会. Disponible en <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/849717>. DOI 10.11501/849717
- Futabatei, S. 二葉亭四迷 (1908). “Yoga hansei no zange” 余が半生の懺悔 [Confesiones desde la mitad de la vida] en la revista *Bunshō sekai* 文章世界. Disponible en <https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/card383.html> (19/12/2020)
- (1890). *Ukigumo* 浮雲 [Nubes flotantes]. Disponible en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869\\_33656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html) (18/12/2020)
- (1886). “Shōsetsu Sōron” 小説総論 [Teoría sobre la novela]. Disponible en <https://www.aozora.gr.jp/cards/000006/card1868.html> (19/12/2020)

- Kanagaki, R. 仮名垣魯文 (1997). *Aguranabe* 安愚楽鍋 (1871-72), Tokio: Iwanami Bunko.
- Lytton, B. (1838). "On Art in Fiction", *The Monthly Chronicle*, Vol. 1 Marc.-June, 42-51, 138-149. <https://hdl.handle.net/2027/inu.30000093224297> (04-07-2020)
- Mori, Ō. 森鷗外 (1923). *Ōgai zenshū* 鷗外全集, V. 1. Tokio: *Ōgai zenshū kankōkai* 鷗外全集刊行会, DOI 10.11501/978769.
- Nishi, A. 西周 (1874). "Yōji wo motte kokugo wo shosuru no ron" 洋字ヲ以テ国語ヲ書スルノ論, *Meiroku zasshi* (1) 明六雜誌 第一號 Tokio: Meirokusha. Disponible en [http://dbrec.nijl.ac.jp/BADB\\_CKMRT-00001](http://dbrec.nijl.ac.jp/BADB_CKMRT-00001). (08/04/2020)
- Sanyūtei, E. 三遊亭円朝 (1963). *Kaidan Botandōrō* 怪談牡丹灯籠 [Historia de terror, Farolillo de peonía], *Enchō zenshu* V.II 「圓朝全集 卷の二」 [Obras completas de Enchō], *Kindai bungei shiryō fukkoku sōsho* 近代文芸資料複刻叢書 [Colección de obras literarias modernas (republicación)], Sekaibunko 世界文庫. Disponible en <http://www.aozora.gr.jp/> (13/10/2018).
- Shimizu, R. 清水連郎 (1883). *Kana no kai daisenso* かなのかい大戦争 [Gran guerra de la Asociación del kana] National diet Library Digital Collections, Tokio: Shimizu Renro, Disponible en <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/861978/1>. (14/04/2020)
- Takizawa, B. 滝沢馬琴 (1814-42). *Nansō satomi hakkenden* 南総里見八犬伝 9 輯 9 8 卷 [Historia de ocho perros samurái del clan Satomi, 9ª colección, 98 volúmenes]. National diet Library Digital Collections. Edo: Yamazaki Heihachi. Disponible en <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607038?tocOpenen=1>. (10/10/2019)
- (1883). *Chinsetsu Yumiharizuki* 椿説弓張月, Tokio: National Institute of Japanese Literature 国文学研究資料館, Bibliographic and Image Data Base, Japanese Modern times. Disponible en <https://base1.nijl.ac.jp/~kindai/>. (10/10/2019)
- Tsubouchi, S. 坪内逍遙 (2010). *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 [La esencia de la novela] (1885), Tokio: Iwanami shoten

- (2018). *Tōsei shoseikatagi* 当世書生氣質 [La vida de los estudiantes de nuestros días] (1885), Tokio: Iwanami shoten.

### TRADUCCIONES DE TEXTOS AL JAPONÉS

- Futabatei, S. 二葉亭四迷 (1888). *Aibiki* あひびき [Cita], Traducción de *Zapiski oxotnika* de Turgenev, I.S., 1852. Disponible en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000005/files/5\\_21310.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000005/files/5_21310.html). (18/12/2020).
- Matsui, S. 松居松葉 (1893). *Donkiō bōkendan* 鈍機翁冒險譚, traducción de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Tokio: Tokio Hakubunkan.
- Tsubouchi, S. (1880). *Shunpū Jōwa* 春風情話, traducción de *The Bride of Lammeroor* de Walter Scott. Disponible en <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/903866> (20/08/2020)
- Tsubouchi, S. (1884). *Jiyū no tachi nagorino kireaji* 自由太刀余波鋭峰 [La afilada daga de la libertad], traducción de *Julius Caesar* de William Shakespeare. Disponible en National Diet Library Digital Collections: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/896935> (14/03/2020)
- Oda, J. 織田純一郎 (1879). *Karyū shunwa* 花柳春話, traducción de *Ernest Maltravers* de Edward George Earle Lytton. Disponible en <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/896778> (20/08/2020)

### TRADUCCIONES DE TEXTOS A LENGUAS OCCIDENTALES

- Jiménez de la Espada, G. (1915). *Cuentos del Japón Viejo*, Hasegawa, Tokio. Reeditado (2009), Langre, Madrid.
- Takagi, K. (2017). *Mi individualismo*, traducción de *Watashi no kojishugi* 私の個人主義 de Natsume S. 夏目漱石 (1914), Ediciones Satori, Gijón.
- Twine, N. (1981). *Shōsetsu Shinzui: The Essence of The Novel*, traducción de *Shōsetsu Shinzui* 小説神髓 de Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1885). Disponible en <https://archive.nyu.edu/html/2451/14945/shoyo.htm>. (17/06/2021)

## DICCIONARIOS Y REFERENCIAS

Bunkachō 文化庁 (1950). “Kokugo mondai no rekishiteki tenbō” 国語問題の歴史的展望 [Panorama histórico de la lengua nacional] en *Kokugomondai yōryō* 国語問題要領 (報告) [Apuntes sobre la lengua nacional]. Disponible en [https://www.bunka.go.jp/kokugo\\_nihongo/sisaku/joho/joho/kakuki/01/tosin01/03.html](https://www.bunka.go.jp/kokugo_nihongo/sisaku/joho/joho/kakuki/01/tosin01/03.html). (05/08/2020)

Collaborative Reference Database, Edo Tokyo Museum Library 東京都江戸東京博物館図書室. Disponible en [https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=pro\\_view&id=4110007](https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=pro_view&id=4110007). (17/06/2021)

*Diccionario filosófico*. Disponible en <http://www.filosofia.org/ave/001/a242.htm>. (17/09/2019)

Doi, M. 土居光知 et.al. Kenkyūsha 研究社 (1968). *Nihon no eigaku 100 nen*, Meijihen 日本 の 英 学 1 0 0 年 明 治 編 [100 años de filología inglesa en Japón]. (ed.). Tokio: Kenkyūsha.

Ichiko, T. 市古貞次, Noma, M. 野間光辰 (1986). *Nihon Kotenbungaku Daijiten* 日本古典文学大辞典 [Gran diccionario de literatura clásica japonesa]. (ed.). Tokio: Iwanami shoten.

National Diet Library of Japan (18-10-18-12, 2007). “Kindai nihon to kokugo” 近代日本と「国語」 Paneles explicativos de la exposición permanente 150.

Disponible en [https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo\\_999440\\_po\\_150.pdf?contentNo=1](https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_999440_po_150.pdf?contentNo=1). (02/06/2021)

## MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS EN LENGUAS OCCIDENTALES

Albaladejo, T. (2013). “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, en *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, (25). [http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm).

- Ariga, C. (Autumn, 1989). "The Playful Gloss. Rubi in Japanese Literature", *Monumenta Nipponica*, Vol. 44, (3): 309-335, Tokio: Sophia University. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/2384611>. <https://doi.org/10.2307/2384611> (25/11/2019)
- Árokay, J., Gvozdanovic, J., Miyajima, D. (Editores) (2014). *Divided Language? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World en Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context*, Heidelberg: Springer. DOI 10.1007/978-3-319-03521-5
- Bourdaghs, M. K. (2010). *The Linguistic Turn in Contemporary Japanese Literary Studies*. (ed.). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Cockerill, H. (2008). "The -ta Form as die reine Sprache (Pure Language) in Futabatei's Translations", *Japanese Language and Literature*, Vol. 42, No. 1 (Apr. 2008): 171-195. Published by: American Association of Teachers of Japanese. <https://www.jstor.org/stable/30198059> (15-01-2020)
- (2006). *Style and Narrative in Translations. The Contribution of Futabatei Shimei*. London: Routledge.
- Grosso, M. (2003). "Idea e realtà nel pensiero e nell'opera di Futabatei Shimei. Ukigumo: Il romanzo. Parte II.", *Il Giappone*, 43, 97-124. <http://www.jstor.org/stable/20753098> (21/06/2021)
- Inoue, M. (2006). *Vicarious Language. Gender and Linguistic Modernity in Japan*, California: University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnhkn.8>, p. 75-107 (26/04/2020)
- Kamei, H. & Bourdaghs, M. (2002). *Transformations of Sensibility: The Phenomenology of Meiji Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press. doi:10.3998/mpub.22848
- Karlinsky, S. (1963). "Talleyrand and the Beginning of the Novel in Russia", *Comparative Literature*, 15 (3): 226-233. doi:10.2307/1768310

- Katō, S. (1990). *A History of Japanese Literature 3, The Modern Years*, Kodansha International, Tokio, New York, London.
- Keene, D. (2016). *The First Modern Japanese. The Life of Ishikawa Takuboku*, New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/keen17972>.
- (1995). *Nihonbungaku no rekishi* (日本文学の歴史 X, Historia de literatura japonesa, Edad moderna y contemporánea), Tokio: Editorial Chūō kōron.
- (1960). *Modern Japanese Literature, an anthology compiled and edited by Donald Keene*, Rutland, Vermont & Tokio: Charles Tuttle E. Company.
- Kondo, M. & Wakabayashi, J. (2011). “Japanese Tradition” en Bake Mona & Gabriela Saldanha (eds.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd Edition), New York: Routledge, 468-477.
- Kornicki, P.F. (Dic., 1981). “The Survival of Tokugawa Fiction in The Meiji Period”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 41, (2): 461-482, Cambridge: Harvard-Yenching Institute. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/2719051>. <https://doi.org/10.2307/2719051>. (25-11-2019)
- Kubota, Y. (1987). “Il Genbun’itchi e il problema dello stile di finefrase”, *Il Giappone*, Vol. 27 (1987), pp. 179-218 Publicado por: Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente (IsIAO). <https://www.jstor.org/stable/20749697> (15/01/2020)
- Marra, M. (1999). *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai’i Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wr0jp>, <https://doi.org/10.1515/9780824863678>. (19/02/2021)
- Miller, S. (Winter, 1994). “Japanese Shorthand and Sokkibon”, *Monumenta Nipponica*, V.49 (4): 471-487, Tokio: Sophia University. Disponible en [www.jstor.org/stable/2385259](http://www.jstor.org/stable/2385259). <https://doi.org/10.2307/2385259> (25/11/2019)

- Mitsukuri, K. (May 21, 1886). "The Intellectual Movement in Japan", *Science*, Vol. 7, (172): 450-453, American Association for the Advancement of Science. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/1761408>. <https://doi.org/10.1126/science.ns-7.172.450>. (04/05/2020)
- Murakami, T. (1991). "Lovers in Disguise: A Feature of Romantic Love in Meiji Literature", *Comparative Literature Studies*, 28(3), 213-233. <http://www.jstor.org/stable/40246789> (03/05/2021)
- Ryan, M. G. (1966). "Futabatei Shimei and the Superfluous Hero", *The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese*, 4 (1), 19-27, doi: 10.2307/488830
- (1967). *Japan's First Modern Novel. Ukigumo of Futabatei Shimei*, New York: Columbia University Press.
- Saito, S. (2010). "The Novel's Other: Detective Fiction and the Literary Project of Tsubouchi Shōyō", *The Journal of Japanese Studies*, 36(1), 33-63. <http://www.jstor.org/stable/20752490> (21/05/2021)
- Shirane, H. (ed., 2008). *Early Modern Japanese Literature. An Anthology (1600-1900), Abridged*, New York: Columbia University Press.
- Takagi, K. (2004). Introducción a *El cuento del cortador de bambú*, Madrid: Cátedra, 15-68.
- Twine, N. (1978). "The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion", *Monumenta Nipponica*, vol. 33, Nº 3 (Autumn), 333-356. <https://www.jstor.org/stable/2383995>. <https://doi.org/10.2307/2383995>. (18/02/2020)
- Wakui, T. (1994). "The Vernacular Movement (言文一致運動) in Japan and the Formation of Selfhood", *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 6, Reexamination of Modern Subjectivity in Japanese Fiction (December 1994), p. 1-9. Published by: University of Hawai'i Press on behalf of Josai University Educational Corporation. <https://www.jstor.org/stable/42800974> (15/01/2020).

- Walker, J. A. (2008). "The True History of the Nineteenth-Century Japanese Novel", *Modern Philology*, Vol. 106, No. 1 (August 2008), p. 128-141. Publicado por The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/597253>. <https://doi.org/10.1086/597253>. (18/01/2020)
- Washburn, D. C. (1995). *The Dilemma of the Modern Japanese Fiction*, New Haven: Yale University Press.

### MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS EN JAPONÉS

- Asukai, M. 飛鳥井 雅道 (1990). "Shosetsu towa nanika" 「小説とは何か」 [¿Qué es una novela?] Kyoto University Research Information Repository, *The Zinbun Gakuho* (66): 1-14, <https://doi.org/10.14989/48324> (07/03/2021)
- Haga, T. 芳賀 徹 (1978). "Nihonbungaku ni okeru Kindai to Kinsei" 日本文学における「近代」と「近世」 [Edad moderna y premoderna en la literatura japonesa] (25): 1-19.
- Hashimoto, K. 橋本佳代子 (1982). "Botsurisō ronsō no ronri II" 没理想論争の論理 (二) [Teoría sobre la controversia Btsu risō (no ideal)], *Shōin kokubungaku* 樟蔭国文学 (19): 91-101.
- Inoue, Y. 井上 好人 (2014). "Tōsei shosei katagi ni miru Meiji jūnendai no gakusei no akogareto fuan" 『当世書生気質』にみる明治十年代の学生の"憧れ"と不安" [El ideal y el recelo de los estudiantes de Meiji 10' en *Tōsei shosei katagi*], Kanazawa Seiryō daigaku ningen kagaku kenkyū 金沢星稜大学人間科学研究 (7-2): 5-12. Disponible en [http://www.seiryō-u.ac.jp/u/education/gakkai/h\\_ron-syu\\_pdf/7\\_2/p05\\_inoue.pdf](http://www.seiryō-u.ac.jp/u/education/gakkai/h_ron-syu_pdf/7_2/p05_inoue.pdf). (19/03/2021)
- Iwata, T. 岩田 隆 (1966). "Norinaga ni okeru bungakuron no seisei josetsu -Sono kateini tuite-" 宣長における文学論の生成 序説—その形成過程について— [Introduction to Norinaga's doctrine of literatura -His stature as critic-], Nagoya Institute of Technology Repository, (17): 18-25, <http://id.nii.ac.jp/1476/00002002/> (10/03/2021)

- Heisig, J.W., Kasulis, T.P., Maraldo, J.C., Bouso García, R. (2016). *La filosofía japonesa en sus textos* (eds.), Barcelona: Herder.
- Karatani, K. 柄谷行人 (1988). *Nihon kindai bungaku no kigen* 日本近代文学の起源 [El origen de la literatura moderna japonesa], Tokio: Kodansha bungei bunko.
- Katō, S. 加藤周一 (1999). *Nihon bungakushi Josetsu* 日本文学史序説 [Introducción a la historia de literatura japonesa], Tokio: Chikuma gakugei bunko.
- Kitazawa N. 北沢憲昭 (1989). *Me no shinden* 眼の神殿 [Santuario de la mirada] Tokio: Bijutsu shuppan.
- Kobayashi, H. 小林秀雄 (1992). *Motoori Norinaga V1* 本居宣長 上. Tokio: Shinchōsha.
- (1992). *Motoori Norinaga V2* 本居宣長 下. Tokio: Shinchōsha.
- Konishi, J. 小西甚一 (1993) *Nihon bungeishi* 日本文藝史V [Historia de la literatura japonesa]. Tokio: Kodansha.
- Komori, Y. 小森陽一 (2012). *Buntai toshitenō monogatari, Zōhoban* 文体としての物語・増補版 [Relato como estilo literario, con añadidos] Tokio: Seikyūsha
- Kubota, J. 窪田淳 (1999). Ikari, Y. 猪狩友一 y Yamashita, M. 山下真史 (1999), *Nihon bungakushi* 日本文学史 [Historia de literatura japonesa]. (ed.) Tokio: Ōfū.
- Kuki S. 九鬼周造 (1994). *Iki no kōzō* 粋の構造 [La estructura de *Iki*]. Tokio: Iwanami shoten.
- Martí-Oroval, B. (2015). “Kiyosawa Manshi no nihongo to sono supeingo yaku ni kakawaru shomondai” 清沢満之の日本語とそのスペイン語訳に関わる諸問題. [Problemas de traducción al español en el texto de Kiyosawa Manshi y su uso del japonés]. *Nihon bukkū sōgō kenkyū* 日本仏教総合研究 (13): 127-150.
- Maeda, K.: 前田恭二 (2014). *E no yōni-Meiji bungaku to Bijutsu-* 絵のように-明治文学と美術- [Como pintura –literatura y arte de Meiji-], Tokio: Hakusuisha.

- Matsuoka, S. 松岡雅剛 “De Jinsai, Sorai, Norinaga” 仁齋・徂徠・宣長 de Yoshikawa, K. 吉川幸次郎 (1975). Tokio: Iwanami Shoten en Matsuoka Seigō no senya ichiya, Thousand nights for thousand books. Disponible en <https://1000ya.isis.ne.jp/1008.html>. Consultado (19/2/2021)
- Momiuchi, Y. 初内裕子(2002). “Nihon kindai bungaku to Ryōjin nikki-Futabatei Shimei to Saganoya Omuro ni okeru Ryojin nikki honyaku no igi o tōshite-” 日本近代文学と獵人日記—二葉亭四迷と嵯峨野屋おむろにおける獵人日記翻訳の意義を通して [Literatura Moderna japonesa y *Zapiski okhotnik* – La importancia de la traducción de *Zapiski okhotnik* para Fitabatei Shimei y Saganoya Omuro (Tesis doctoral, Universidad Waseda, Tokio, Japón) Disponible en <http://hdl.handle.net/2065/49143> (15/6/2021)
- Munakata, K. 宗像和重 (2018). “Shōsetsu wo novelu ni” 小説をノベルに [Convertir Shōsetsu en novela], en *Tōsei shoseikatagi* 当世書生氣質 [Vida de los estudiantes de nuestros días]. Tokio: Iwanami shoten: 263-276
- Nakamura, M. 中村光夫 (1965). *Nihon no kindai shōsetsu* 日本の近代小説, Iwanami shinsho, nº 177, Tokio:Iwanami shoten.
- (1993) *Futabatei Shimeiden* 二葉亭四迷伝 [Biografía de Futabatei Shimei], Tokio: Kodansha.
- Natsume, S. 夏目漱石 (1911). “Tsubouchi hakase to Hamuletto” 坪内博士とハムレット [Dr. Tsubouchi y Hamlet], *Sōseki zenshū* 漱石全集 V8, Tokio: Kadokawa, reproducido en *Nihonbungaku denshi toshokan* 日本文学電子図書館 (1967) Disponible en [http://promeneurlibre.raindrop.jp/litterature/pdf\\_jp/NatsumeSoseki\\_TsubouchihakasetoHamlet.pdf](http://promeneurlibre.raindrop.jp/litterature/pdf_jp/NatsumeSoseki_TsubouchihakasetoHamlet.pdf). (11/12/2020)
- Oketani, H. 桶谷秀明 (1986). *Futabatei Shimei to Meiji Nippon* 二葉亭四迷と明治日本 [Futabatei Shimei y el Japón Meiji], Tokio: Bungei Shunju.
- Okimori, T. 沖森卓也, Kaneko, A. 金子彰, Kondō, Y. 近藤康弘 y Kubota, A. 窪田篤. (1996). *Nihongo-shi* 日本語史 [Historia de lengua japonesa]. (ed.). Tokio: Ōfū.

- Okimori, T. 沖森卓也, Sugawara, N. 菅原範夫, Kaneko, A. 金子彰, Tsukimoto, M. 月本雅幸, Kondō, Y. 近藤康弘 y Kubota, A. 窪田篤. (1996). *Shiryō Nihongo-shi* 資料日本語史 [Historia de lengua japonesa en documentos] (ed.), Tokio: Ōfū.
- Okuno, T. 奥野健男 *Nihon bungakushi-Kindai kara gendai e* 日本文学史—近代から現代へ [Historia de la literatura japonesa-de la edad moderna a la contemporánea], Chūōkōron, Chūkō shinsho, nº 212, Tokio, 1993.
- Ono, M. 小野昌 (1987). “Shōyō Tsubouch and his Translation of Shakespeare” 坪内逍遙とシェクスピア帝劇ハムレットをめぐる。 *Studies in the Humanities* (14): 25-41, Jōsai University. DOI/10.20566/02872064\_14\_25.
- Ooka, R. 大岡玲 (2015). “Meiji ishin ki Kokugo sōsei e no ayumi-kanbun, kanji wo meguru ichidanmen” 明治維新时期「国語」創成への歩み「漢文」「漢字」をめぐる一断面 [The Course of Creation of KOKUGO (Japanese) in the Meiji Restoration: A Cross Section concerning Classical Chinese and Chinese Characters], *Tokyo keizai daigaku Jinbun shizen kagakuronshū* 東京経済大学人文自然科学論集 (137): 75-98.
- Oshima, H. 大島仁 (1987-03-01). “Botsu-risō ronsō no kon'nichiteki imi” 没理想論争の今日的意味 [The Botsu-risō Controversy Today], *Kokusai nihon bungaku kenkyūshūkai kaigiroku* 国際日本文学研究集会会議録 (10): 60-74. <https://doi.org/10.1557/S0883769400054130> (19/12/2020)
- Sakai, K. 坂井健 (1999). “Botsurisō ronsō chushaku kō” 没理想論争注釈稿 [Anotaciones sobre la controversia Botsu-risō], *Bukkuyoudaigaku Bungakubu ronshū* 佛教大学文学部論集 (83): 53-58.
- (2003). “Shinrinōjidai-Futabatei, Shōyō, Saganoyanado” 「真理」の時代—二葉亭・逍遙・嵯峨の屋など [Edad de la verdad-Futabatei, Shōyō, Saganoya, etc.], *Kyoto gobun* 京都語文 (10): 166-181. [https://doi.org/10.2208/jscej.1999.629\\_1](https://doi.org/10.2208/jscej.1999.629_1)

- Seki, R. 関良一 (1977). *Shōyō to Ōgai-Kōshō to shiron*- 逍遙と鷗外 考証と試論 [Shōyō y Ōgai -Investigación e hipótesis]. Tokio:Yūseidō.
- Shimizu, S. 清水茂 (1965). “Tōsei shosei katagi shōron” 当世書生氣質小論 [Apuntes sobre *Tōsei shosei katagi*], *Kindai bungaku* 近代文学 (2), Nihon Kindai Bungakukai: 25-26.
- Togawa, S. 十川信介, Ōzasa Y. 大笹吉雄, et.al. (2002). *Shinchō Nihon bungaku albamu Tsubouchi Shōyō* 新潮日本文学アルバム 57 坪内逍遙 [La biografía ilustrada de literatura japonesa, nº 57, Tsubouchi Shyōyō]. Tokio: Shinchōsha.
- Uchida, R. 内田露庵 (1909). *Futabatei yodan* 二葉亭余談 [Misceláneas sobre Futabatei], en *Uchida Roan Zenshū* 内田露庵全集 [Obras completas de Uchida Roan], Tokio: Yumani Shobo. Disponible en [https://www.aozora.gr.jp/cards/000165/files/49440\\_43498.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000165/files/49440_43498.html) (13/05/2021)
- Umesao, T. 梅棹忠夫, (1990.a). *The roots of Contemporary Japan* 日本とは何か, Tokio: The Japan Forum.
- Umesao, T. 梅棹忠夫, Koyama, S. 小山修三, Tani, N. 谷直樹, Moriya, T. 守谷直樹, Sonoda, H. 園田英弘, Yoneyama, T. 米山俊直 (1990.b). *Nihon bunmei 77 no kagi* 日本文明77の鍵. [Las 77 claves de la civilización japonesa] (eds). Ōsaka: Sōgensha.





UAM  
ediciones

ISSN 078-84-8344-816-8



9 788483 448168