

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”¹.

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

¹La 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. (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².

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 Tokio³ 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-

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

³ 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 Yukichi⁴, *Gakumon no susume* 学問のすすめ (Fomento de estudios, 1872-76) (Keene, 1995:107).⁵ 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

⁴ 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.

⁵ 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).⁶ 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)⁷.

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

⁶ 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.

⁷ 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⁸ 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)⁹.

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)¹⁰ y de aventura novedosa en el de Defoe. Nuestro escritor Tsubouchi Shōyō también se embarcó

⁸ (1837-1884) Estudioso del confucianismo, 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.

⁹ La traducción es de K.T.

¹⁰ 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¹¹ 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.

¹¹ 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)¹², 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).¹³ 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-

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

¹³ 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.¹⁴ Podemos citar algu-

¹⁴ 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 Jiji 田舎老人多田爺 (Solo Viejo, el del pueblo).¹⁵ 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 Kyōden¹⁶ 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¹⁷ y *ukiyozōshi* 浮世草子¹⁸.

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

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ *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¹⁹ 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*

¹⁹ 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²⁰ (libro de ilustraciones de temas parecidos) tuvieron

²⁰ 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 Umegoyomi* 春色梅曆 (児誉美) (Calendario primaveral del ciruelo, 1832-33).²¹

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 *ukiyozōshi* 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.

²¹ 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)²² 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.²³ 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

²² 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.

²³ 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.

²⁴ 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²⁵.

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

²⁵ 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.²⁶

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).

²⁶ 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 pernicioso 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 vaca²⁷ 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):

²⁷ 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)²⁸ para lavarse. El pelo lo tiene muy largo sin arreglarse casi desde hace cien días, como para hacer cola de ca-

²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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-

²⁹ 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.

³⁰ 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.³¹ 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)³² 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

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

³² 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)³³ 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.³⁴

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

³⁴ 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³⁵ y Lafcadio Hearn,³⁶ 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,

³⁵ 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.

³⁶ 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³⁷ 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.³⁸ 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*)³⁹ y en 1885, fue inaugurado *Rōmaji kai* 羅馬字会 (asociación para el uso de las letras latinas)⁴⁰ 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

³⁷ (1835-1919)

³⁸ 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.

³⁹ Véase las páginas: <http://kokugomondaikei.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. (05/08/2020)

⁴⁰ 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.⁴¹

⁴¹ 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)⁴²

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.⁴³ 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.

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

⁴³ Xiāoyáoyóu 逍遙遊 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),⁴⁴ 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 préstamo⁴⁵ 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⁴⁶ y *yomihon* 読み本,⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.

⁴⁴ 二葉亭四迷 (長谷川辰之助, 1864-1909)

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Léase el apartado de *kusazōshi* en Contexto histórico.

⁴⁷ Léase el apartado de *yomihon* en Contexto histórico.

⁴⁸ 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 gobierno⁴⁹ 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 Shōyō⁵⁰ *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.⁵¹ 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.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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*.

⁵¹ 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 Morse⁵² y Ernest Fenollosa⁵³ 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 Houghton⁵⁴ que incluía en sus clases obras de Chaucer, Milton y Shakespeare, todas ellas desconocidas hasta entonces en Japón.

Takata Sanae⁵⁵ 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 1878,⁵⁶ como hemos comentado en el capítulo anterior, tradujo parte de *The Bride of Lammermoor* con el título de *Shunpū Jōwa* 春風情話⁵⁷ (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

⁵² (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.

⁵³ (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.

⁵⁴ (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.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ *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.

⁵⁷ 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 Bakin⁵⁸ 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,

⁵⁸ 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.⁵⁹ 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 Gobierno⁶⁰ a causa de sus diferencias con el Primer Ministro Itō Hirobumi⁶¹ 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

⁵⁹ 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.

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

⁶¹ 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 movimiento⁶² 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*⁶³ 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.⁶⁴ 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

⁶² 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*.

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

⁶⁴ 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*⁶⁵, 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

⁶⁵ 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.

Manjirō⁶⁶ 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

⁶⁶ 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.⁶⁷ Los argumentos que exponía *La*

⁶⁷ (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 Futabatei⁶⁸ 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).⁶⁹ 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

⁶⁸ *Shōsetsusōron* 小説総論 (1886)

⁶⁹ 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 Japón⁷⁰ 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

⁷⁰ 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.⁷¹ 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,⁷² 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.⁷³

⁷¹ *Meguriai* めぐりあい [Encuentros/ 1888-89] traducido de *Tri vstreci* [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.

⁷² Véase la nota 69.

⁷³ 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.⁷⁴ 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)⁷⁵ y *Maihime*⁷⁶ (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:

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

⁷⁵ 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.

⁷⁶ 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.⁷⁷

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 nega-

⁷⁷ 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.⁷⁸ Los autores de tendencia romántica, como Yosano Akiko,⁷⁹ Kitamura Tōkoku,⁸⁰ Shimazaki Tōson,⁸¹ Kōda Rohan,⁸² Ozaki Kōyō,⁸³ en esta etapa han conformado grupos literarios muy fructíferos que obnubilaron la tendencia realista defendida por Shōyō y Futabatei.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ 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).

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

⁸² 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.

⁸³ 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,⁸⁴ 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⁸⁵ (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-

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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.⁸⁶ 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.

⁸⁶ 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*⁸⁷, *Sagoromo monogatari*⁸⁸, *Hamamatsu Chūnagon monogatari*⁸⁹, y *Sumiyoshi monogatari*⁹⁰, seguidas luego por la serie de obras populares de Ichijō Zenkō⁹¹ y *Jōruri monogatari* de Ono no Otsū⁹². En etapa más cercana a nosotros, aparecieron escritores como Saikaku⁹³, Kiseki⁹⁴, Jishō⁹⁵, Fūrai⁹⁶ y Kyōden⁹⁷ que contribuyeron a una popularidad aún mayor. Así,

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

⁸⁸ 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.

⁸⁹ 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?).

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

⁹¹ 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.

⁹² 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.

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

⁹⁴ Ejima Kiseki 江島 其磧 (1667-1736). Escritor popular de Edo.

⁹⁵ Hachimōjijya Jishō 八文字屋 自笑 (?-1745). Escritor de *ukiyo-zōshi* 浮世草子.

⁹⁶ 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.).

⁹⁷ 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 Ikku⁹⁸ y Samba⁹⁹ con sus relatos humorísticos y, por otro, a Tamenaga Shunsui¹⁰⁰ que se hizo famoso con sus historias amorosas. También el nombre de Tanehiko¹⁰¹ queda en la memoria con *Inaka Genji*, al igual que Bakin¹⁰² con *Hakkenden*¹⁰³.

Después, las vicisitudes de la Restauración de Meiji supusieron un parón temporal al trabajo de los escritores populares (*gesaku*¹⁰⁴) 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 Bunsei¹⁰⁵ estaban

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

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

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

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

¹⁰² 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*.

¹⁰³ *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.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ 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 Yu¹⁰⁶ 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*.

¹⁰⁶ 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-ya¹⁰⁷ en el comienzo del tercer mes del año 18 de era Meiji (1885)

por Shōyō, el haragán

¹⁰⁷ 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.