

EL MITO DE PIGMALIÓN À LA JAPONAISE:
UN ESTUDIO DE *CHIJJIN NO AI* DE TANIZAKI
JUNICHIROÛ A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD
Y DE LA PSICOLOGÍA COGNITIVA

*The Myth of Pygmalion à la japonaise: A Study
of Tanizaki Junichirô's Chijin no Ai through
Intertextuality and Cognitive Psychology*

Daniel ARRIETA DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid
daarriet@ucm.es

Recibido: agosto de 2013; Aceptado: noviembre de 2013; Publicado: diciembre de 2013
BIBLID [0210-7287 (2013) 3; 153-170]

Ref. Bibl. DANIEL ARRIETA DOMÍNGUEZ. EL MITO DE PIGMALIÓN À LA JAPONAISE: UN ESTUDIO DE *CHIJJIN NO AI* DE TANIZAKI JUNICHIROÛ A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD Y DE LA PSICOLOGÍA COGNITIVA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3 (2013), 153-170

RESUMEN: Este trabajo se propone analizar relaciones sinérgicas entre prácticas intertextuales y diversas teorías de la psicología cognitiva aplicadas a los estudios literarios con el fin de explorar un caso puntual del uso del mito clásico de Pigmalión: *Chijin no Ai*, de Tanizaki Junichirô. Partimos del *Pygmalion* de George Bernard Shaw y, a través de los conceptos de transtextualidad, intertextualidad e interfiguralidad, entre otros, y de teorías de la estilística cognitiva, como la de la metáfora, la del esquema y la de la integración, establecemos cómo se produce la desmitificación del mito y una nueva relectura ideológico-

literaria del mismo dentro del contexto sociocultural japonés de los años 20 del pasado siglo. Finalmente, enunciamos los elementos que varían al ser adaptada dicha obra de Tanizaki al cine japonés 40 años más tarde.

Palabras clave: Pigmalión, Psicología Cognitiva, Intertextualidad, Tanizaki Junichirô.

ABSTRACT: This paper aims to analyze synergic relations among intertextual practices and different cognitive psychology theories applied to literary studies in order to explore a specific case of classical myth Pygmalion's use: Tanizaki Junichirô's *Chijin no Ai*. Starting from George Bernard Shaw's *Pygmalion* and through the concepts of transtextuality, intertextuality and interfigurality, among others, as well as cognitive stylistics' theories such as the metaphor, the schema and the integration theories, we show how the myth's demythification is executed and a new ideological and literary reading of the myth in the sociocultural context of 1920's Japan is developed. Finally, we enunciate the changing elements in the film adaptation of Tanizaki's novel 40 years later in Japan.

Key words: Pygmalion, Cognitive Psychology, Intertextuality, Tanizaki Junichirô.

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo I de nuestra era, el poeta clásico Ovidio reúne en su poema narrativo *Metamorfosis*, y a partir de las mitologías griega y romana, las transformaciones sufridas por dioses y humanos desde el proceso de la creación del mundo. En el libro X del poema, Orfeo canta la historia de Pigmalión, rey de Chipre, quien, en busca de esposa pero descontento con la laxa moral de las mujeres de su tierra, las *Propoetides*¹, «esculpió con arte felizmente admirable una estatua de níveo marfil, dándole una belleza con la que ninguna mujer pudo nacer, y llegó a enamorarse de su propia obra» (Ovidio 2000, 260). El chipriota toca el inerte cuerpo esculpido, besa sus labios, le habla y lo viste con ricas ropas y joyas. Finalmente, Pigmalión solicita a la diosa Venus el día de su festividad que le conceda una mujer parecida a la estatua, y la diosa, adivinando su verdadero anhelo, acaba convirtiendo la escultura de níveo marfil en persona de carne y hueso.

1. Mitológicas mujeres de Chipre que, al no aceptar la divinidad de Venus, provocan la ira de esta, quien las convierte en prostitutas.

Las nupcias no se hacen esperar y Pigmalión logra su añorado sueño de depositar a la mujer ideal que él mismo ha creado.

El mito de Pigmalión y su esencia de lograr fabricar la mujer perfecta y llegar a poseerla ha tenido a lo largo de los siglos hasta nuestros días muchas adaptaciones en literatura, teatro y cine. No es el propósito de este trabajo hacer un recorrido diacrónico de la evolución del mito en las artes², sino tan solo explorar en dos casos concretos distintos aspectos del uso del mito relacionados con la intertextualidad y la psicología cognitiva. Ya sea inicialmente a través del amplio concepto de transtextualidad, entendido como «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette 1982, 7); de la idea de intertextualidad, según Riffaterre (1979), como fenómeno que orienta la lectura de un texto; de los tipos de intertextualidad (material, estructural y material-estructural) presentados por Plett (1991); o del concepto de interfiguralidad (Müller 1991), que explica el uso de nombres como mecanismos intertextuales, intentaremos explicar de manera introductoria la presencia del texto original ovidiano en el texto dramático *Pygmalion* de Bernard Shaw, para pasar a analizar en profundidad la novela *Chijin no Ai*, del escritor japonés Tanizaki Junichirô³. El segundo de los aspectos metodológicos que emplearemos en dicho análisis se refiere a la llamada estilística o poética cognitiva, considerada como un puente entre la lingüística, los estudios literarios y la ciencia cognitiva. Semino y Culpeper la explican así:

Cognitive stylistics combines the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and reception of language (2002, ix).

Dentro de la aplicación a los estudios literarios por parte de las ciencias cognitivas, los estudios sobre la metáfora y las teorías del esquema y de la integración nos ayudarán a explicar tanto los elementos o mitemas que permanecen en estas dos versiones del mito como el proceso de desmitificación y remitificación que acontece en ellas. El uso simultáneo de ambos métodos teóricos –la intertextualidad y la psicología cognitiva– no los hace excluyentes, en la medida en que el uno puede explicar el

2. Para ello, ver RUEDA (1998) y JAMES (2011).

3. En este trabajo se usará para los nombres japoneses completos la convención de incluir en primer lugar el apellido y después el nombre de pila.

otro y aportar al mismo tiempo nuevas perspectivas. Margolin explica dicha relación entre ambos de esta forma:

The creation of a text world on the basis of specific antecedent text worlds encoded in specific identifiable texts worlds is ultimately one of transforming incoming information into a new information structure. Once the shape of the antecedent and the resultant text worlds is described, one could regard the transformation as a complex activity employing reasoning processes of various kinds as well as preference rules in order to effect decisions and choices which are all means to achieving an overriding artistic goal (Margolin 2003, 275).

2. EL *PYGMALION* DE SHAW⁴

Uno de los ejemplos de adaptaciones del mito ovidiano a la literatura más conocidos del siglo XX es la obra teatral homónima del dramaturgo británico George Bernard Shaw, que a su vez daría lugar a un musical y a la película *My Fair Lady*, del director norteamericano George Cukor. En *Pygmalion*, de Shaw, el profesor universitario y fonetista Henry Higgins se dispone a convertir el registro verbal y los modales de clase baja londinenses de la vendedora de rosas Eliza Doolittle en los de una dama de la alta sociedad: «Well, sir, in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador's garden party» (Shaw 1988, 27). Sus motivos son esencialmente profesionales o, como mucho, tienen la finalidad de probar ante su nuevo amigo el coronel Pickering su particular don para la fonética. Desde el principio, ya encontramos similitudes argumentales en la historia de Higgins y Eliza en relación con la del mito clásico de Pigmalión y la estatua, aunque lo primero que provoca la asociación entre ambos es el título de la obra del británico: «Pygmalion». Müller (1991) considera el *re-uso* de los nombres de figuras actanciales literarias, ya sea en su idéntica forma original o con variaciones, como una forma de cita intertextual. También considera la posibilidad, como en este caso, de que dicho *re-uso* nominal afecte tan solo al título: «Reference to a figure from the pre-text in the title of the subsequent work (in the paratext, in Genette's terminology), while the character bears another name in the work itself» (Muller 1991, 106). Al incluir el autor ese título *re-usado*, predispone a los lectores a realizar

4. Aunque el *Pygmalion* de Shaw no es el objeto central de este artículo, sus paralelismos con el caso japonés que nos ocupa, como se verá más tarde, son tan abundantes que nos ha parecido conveniente estudiarlo sucintamente.

una lectura intertextual de la nueva obra. Esto concuerda con la visión de Riffaterre de la intertextualidad como fenómeno que orientará una lectura no lineal del texto, así como su interpretación. Para este teórico, el intertexto consiste en «la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie» (Riffaterre 1979, 9), y es necesario, para que exista, el reconocimiento del mismo por parte del lector.

El personaje de Higgins trata a Eliza de manera displicente y no le preocupa más allá del hecho de que se ha convertido en su objeto de estudio: «Well, when I've done with her, we can throw her back into the gutter; and then it will be her own business again» (Shaw 1988, 44). Este se la presenta a su madre así como los detalles de sus planes y ella les comenta a Higgins y a Pickering: «You certainly are a pretty pair of babies, playing with your live doll» (Shaw 1988, 81), al tiempo que les recrimina no haber ni siquiera considerado los sentimientos de la chica. En este punto tenemos la primera metáfora para Eliza en boca de la señora Higgins: una muñeca viviente. Analicémosla desde un punto de vista cognitivo a partir de lo que Turner (1991, 197-200) llama metáforas integradas XYZ, que incluyen tres elementos explícitos y uno implícito. Sería algo así como: Eliza (X) es una muñeca viviente (Y) para vosotros (Z), siendo X, Y y Z los tres elementos explícitos. El elemento implícito en la metáfora lo compondría lo que los lectores entendemos como la relación de una muñeca con su dueño (disponibilidad para jugar, imposibilidad de respuesta y rechazo, falta de vida propia) a modo de espacio genérico. Para Hamilton, «a fundamental purpose of the analogy is reinforcement of the generic space, the mental space providing common ground between domains that serve as inputs into the blend» (2002, 10), lo que haría resaltar e incluso justificar la relación absolutamente subalterna entre una muñeca viviente y sus dueños; pero, en este caso, la apreciación de la madre de Higgins adquiere un tono irónico, de denuncia, con lo que el efecto cognitivo de la metáfora es precisamente el contrario, esa relación de muñeca y dueño no es posible ni moralmente aceptable porque un ser humano no es una muñeca, pues tiene vida, piensa y además tiene sentimientos. El paralelismo con la estatua ovidiana es obvio, puesto que podríamos extrapolar el estatuto inanimado de una estatua al de una muñeca. La denuncia de la señora Higgins parece ir en el sentido contrario a lo ocurrido en el mito clásico, puesto que ahora no se intenta pasar de estatua (inanimada) a persona, sino de persona a muñeca viviente (inanimada). Tras meses de entrenamiento y convivencia, Eliza aprende dicción, modales, y finalmente pasa la prueba en una reunión de la alta sociedad. Higgins y Pickering están eufóricos con el éxito, pero la exvendedora de rosas le echa en cara a Higgins que lo único

que le importaba era el desafío de la apuesta, y se marcha ofendida. La nueva Eliza, «creación» de Higgins, acaba casándose con un caballero joven, Freddy, mientras aquel continúa su vida como un quisquilloso solterón.

El texto teatral de Shaw parte del mito ovidiano variando las circunstancias de la «estatua»: el mármol, su substancia, lo constituye ahora una chica inculta y sin modales que vende flores por las calles; el acto de creación, la escultura, son las clases prácticas de fonética y sociedad que Higgins prodiga a Eliza con la finalidad, no de conseguir la esposa ideal, sino de satisfacer su egocentrismo profesional, representado en una apuesta con su amigo Pickering. El problema surge al hacerse realidad la transformación: en Ovidio la estatua reconoce a su creador, adopta una posición subordinada frente a él y lo acepta como marido, casi como si la propia diosa Venus hubiera predispuesto su destino. Por el contrario, en Shaw, la nueva Eliza ha cambiado por fuera pero también por dentro y ahora reclama de su creador, Higgins, un cambio de actitud para con ella: «The difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she's treated» (Shaw 1988, 122). Las enseñanzas que ha recibido del profesor la han convertido un poco en este en términos de inteligencia social, individualidad e incluso orgullo de clase. Ha pasado de constituir el mármol de una estatua a transformarse en una persona, «a lady», y ello genera ahora problemas para Higgins, que se ve desbordado por las consecuencias de su creación y que ahora escapan a su siempre deseado control. Partiendo del concepto genettiano de hipertextualidad, que él mismo define como «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que l'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette 1982, 11-12), podemos considerar el *Pygmalion* de Shaw como un hipertexto del libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, que constituiría su hipotexto. Genette (1982, 14-15) también considera que todo hipertexto, en sí mismo, tiene valor como comentario del texto original, especialmente cuando se produce una transposición temática basada en la transvalorización de personajes, ya sea positiva o negativa. La caracterización de Higgins como genial pero egoísta e inhumano, confirmada por las palabras de su propia madre, más la de Eliza como una chica de clase baja pero inteligente y con aspiraciones, abocará al fracaso el intento final de aquel de mantener a Eliza para sí, al contrario que el Pigmalión ovidiano. Con ello, Shaw parece justificar las conclusiones de Genette sobre esta versión extrema de la transposición temática: «Un hypotexte est déclaré mensonger, et l'hypertexte se présente comme rétablissant la "véritable histoire"» (Genette 1982, 415). Se trata de una desmitificación de esa posibilidad de conseguir «esculpir» la personalidad

o la vida de una persona, para mostrar, en la remitificación, que la mujer «esculpida» es capaz de seguir su propio camino lejos de su «creador». En la comedia musical de George Cukor, *My Fair lady*, de 1964, tal vez por las necesidades de final feliz en las producciones de Hollywood, la escena final sugiere que Higgins y Eliza, interpretados respectivamente por Rex Harrison y Audrey Hepburn, terminan juntos.

3. TANIZAKI JUNICHIRO Y *CHIJJIN NO AI*: LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESPOSA IDEAL

Al igual que el Pigmalión británico, hay muchísimos otros ejemplos de adaptaciones del mito en obras europeas y norteamericanas, aunque poco se han analizado sus posibles relecturas por parte de otras culturas más lejanas, como por ejemplo, la japonesa. Tanizaki Junichirô (1886-1965), contemporáneo de Shaw y uno de los autores japoneses más prolíficos del siglo XX, trata en muchos de sus ensayos y novelas las relaciones personales entre hombre y mujer mediante una visión de la cultura japonesa tradicional al tiempo que muestra las influencias que ha ejercido Occidente en el seno de su sociedad desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Nacido en Tokio en plena época Meiji⁵ de apertura japonesa a las influencias extranjeras, su primera etapa literaria está marcada por una fuerte influencia de las literaturas europeas inglesa y francesa al tiempo que en su vida personal emulará el estilo de vida norteamericano en su casa cerca de Yokohama. Es a partir del gran terremoto de Tokio de 1923 cuando se muda a Kansai, la zona donde más se guardan las tradiciones estéticas, artísticas y religiosas de Japón, y se aleja de los elementos más «occidentales» en sus novelas para utilizar otros más japoneses que se encuentran en la tradición literaria. La novela de Tanizaki que nos ocupa en este trabajo, *Chijin no Ai – Naomi* en su traducción al inglés⁶ comenzó a publicarse de forma seriada en 1924 en el periódico de Osaka *Asabi Shinbun*, y puede considerarse un punto de inflexión entre esas dos épocas del autor, e incluso como una autoparodia del encaprichamiento de Occidente que él mismo había sufrido algunos años antes. Escrita en forma de monólogo confesión en primera persona, relata la historia de Kawai Jôji, un hombre de 28 años que, no dispuesto

5. Período de modernización de Japón, entre 1868 y 1912, en el que reina el emperador Meiji (nombre real, Mutsuhito).

6. A día de hoy existe una traducción al español, también titulada *Naomi* y editada por Siruela, pero ha sido realizada del inglés en lugar del japonés. Por ello, todas las citas de dicha novela que aparezcan en este artículo son traducciones más directamente del texto japonés.

a soportar los trámites, las condiciones impuestas y el costoso proceso en la sociedad japonesa de encontrar una mujer con la que casarse, decide educar él mismo a una adolescente para, en el futuro, hacerla su esposa. Gracias al aparentemente desinteresado –para con el lector, al que se dirige directamente en numerosas ocasiones– aunque muy poco fiable afán explicativo de Jôji, sabemos exactamente lo que piensa en cada momento. Al menos en cuatro ocasiones, con leves variaciones, nos explicita sus intenciones sobre Naomi. En la primera de ellas, aclara: «De cualquier modo, voy a adoptar a esta chica y a cuidar de ella. Después, pienso educarla convenientemente según me plazca, y hacer de ella mi esposa si todo va bien» (Tanizaki 1970, 515)⁷. Como vemos, una vez dividido el mito en mitemas básicos, los paralelismos con el personaje ovidiano de Pigmalión son claros: hay un objetivo de matrimonio y también un acto creador, en la medida en que Jôji piensa que puede convertir a Naomi en una mujer adecuada para él. Pero también se acerca al texto teatral de Shaw porque Naomi no es una estatua, sino ya una persona, y además, una chica joven de clase baja, al igual que Eliza. El hecho de que con solo quince años⁸ trabaje en un «café»⁹ tiene importantes implicaciones de tipo económico-social, añadiendo el matiz de un elemento ya muy presente en el *Pygmalion* de Bernard Shaw: las diferencias de clase social entre ambos. En un primer momento, esa cuestión a Jôji no le incomoda demasiado, e incluso lo sitúa en una posición de poder frente a ella, una económicamente desvalida y joven muchacha, aunque, como veremos más adelante, ello será un motivo de fricción y le hará dudar sobre el éxito de sus intenciones. Basándonos en la clasificación de los tipos de intertextualidad según Plett (1991), podríamos hablar de intertextualidad estructural o generalizadora, puesto que se procede a una repetición de las reglas o estructura del mito, aunque con variaciones en forma de transformación. En el marco teórico genettiano (Genette 1982) tendríamos, al igual que con Shaw, una transformación diegética o de época, naturalización o cambio de nacionalidad, además de una transformación

7. «とにかくこの児を引き取って世話をしてやろう。そして望みがありそうなら、大いに教育してやって、自分の妻に貰い受けても差支えない」.

8. Como la época en la que se escribe la novela todavía era común calcular la edad según el sistema «kazoe-doshi» o cuenta anual (sistema japonés) en lugar del «man-nenrei» o años completos (sistema occidental), es posible que Naomi tenga en realidad 14 años.

9. En esa época, los *cafés* de Tokio eran el equivalente al *kyabakura* actual, un tipo de bar adonde van los hombres a beber alcohol y son servidos por chicas jóvenes que se sientan, coquetean y charlan con ellos.

pragmática o modificación del curso mismo de la acción, con consecuencias ideológicas, como veremos más adelante.

Sobre la cuestión de si Tanizaki conocía el *Pigmalión* de Ovidio o el de Shaw, es bastante probable¹⁰. En el caso de Shaw, son contemporáneos, y su texto teatral, del año 1913, tuvo repercusión mundial. Tanizaki, en los años 10, leía muchísima literatura británica en inglés, idioma que dominaba. Además, es un motivo que se repite mucho en sus libros y no es muy arriesgado pensar que si hubiera sabido de una obra inglesa con el argumento de la de Shaw, sin duda la habría leído y analizado en profundidad. En cuanto al conocimiento que el autor japonés tenía sobre las mitologías griega y romana, Maria Teresa Orsi, al hablar sobre la relevancia de los colores en su obra, alude a claras coincidencias con el mito clásico en alguna de sus primeras novelas:

Dans *La Fleur bleue*, la statue de marbre qui occupe l'esprit du protagoniste –un esprit aussi sombre qu'une chambre secrète–, est dotée de formes parfaites et d'une luminosité qui nous font penser aux canons esthétique de la Grèce ancienne et à ses mythes –à commencer par celui de Pygmalion (Orsi 2001, 75).

Pero tampoco debemos pecar de etnocentrismo y concluir que la mitología clásica es la única fuente y origen de todas las historias surgidas posteriormente en culturas milenarias como la china o la japonesa, que también tiene sus propias fuentes míticas o hipotextos. De hecho, en el *Genji Monogatari (La Historia de Genji)*, la primera novela japonesa, que data del siglo XI y que detalla las aventuras e intrigas amorosas del príncipe Genji en la corte Heian de Kioto¹¹, se puede leer lo siguiente cuando este ve por primera vez a la niña Murasaki de diez años: «¡Me gustaría verla cuando haya crecido!, pensó Genji fascinado. Incluso lloró al darse cuenta de que era su gran parecido con la dama que había sido la dueña de su corazón lo que le impedía apartar los ojos de ella» (Shikibu 2010, 137). Y más tarde:

10. Aunque este trabajo no lo es de fuentes e influencias, compartimos la visión de VILLAR DÉGANO acerca del papel de las influencias y la amplitud de su campo: «Para nosotros, las influencias abarcan un complejo campo de relaciones que se extienden desde los contactos entre los autores, hasta las imitaciones, pasando por las adaptaciones, traducciones, préstamos, etc. Su punto de partida es el de un conjunto de materiales en disposición que llegan al creador –productor– por múltiples caminos y en múltiples circunstancias, que van a tener una gran variedad de efectos» (2012, 54).

11. Período de la época clásica en Japón entre los años 794 a 1185, cuya capital fue Kioto.

«Cuánto le gustaría tenerla consigo y criarla como quisiera!» (138)¹². Los planes de Jôji Kawai son, sin duda, una versión actualizada –¿tal vez una parodia?– de los del príncipe Genji. Otros dos aspectos a considerar en lo referente al *Genji Monogatari* refuerzan la idea de que Tanizaki basara aspectos de su novela en el clásico japonés. En primer lugar, Junichirô Tanizaki llegó a traducir con éxito a lo largo de su vida tres veces el japonés arcaico de dicha novela del siglo XI al japonés moderno, tal era su interés por la misma. Segundo, en la presentación del personaje de Naomi por parte de Jôji, este relata al lector que una de las cosas que le atrajo de ella la primera vez que la vio en el café fue su parecido con la actriz Mary Pickford¹³, a la que Jôji admira, al igual que le sucede a Genji con Murasaki, como hemos visto en la cita anterior. La similitud entre las frases de los dos protagonistas de ambas novelas, Genji y Jôji, nos lleva al concepto de *alusión*, ya presente dentro del término restrictivo de intertextualidad para Genette (1982), y que Samoyault explica como:

L'allusion peut elle aussi renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation [...] L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas. La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte (2004, 36).

Como vemos, no es necesario para el lector el conocimiento del texto clásico de *Genji Monogatari* para la comprensión hasta cierto nivel del texto, pero el hallazgo de esta intertextualidad nos permite introducir la teoría cognitiva del esquema en el análisis de esta obra. Los esquemas se entienden como porciones de conocimiento general de la realidad en términos de personas, objetos, sucesos y ocurrencias, y forman parte de la experiencia de cada individuo, incorporándose a su memoria a largo plazo. A través de la alusión de la frase de Jôji al *Genji Monogatari*, podemos inferir el esquema que este personaje tiene de la situación o, mejor dicho, del esquema que Jôji va a proyectar a partir de un estímulo que ha provocado la activación de dicho esquema. Como explica Semino: «In schema theory terms, the influence of the stimulus being processed (bottom-up processing) triggers the activation of a schema that account for

12. Esta última frase, en la traducción de Xavier Roca-Ferrer, de la editorial Destino, página 191, se lee: «Decidí que se la llevaría a su casa como fuese y haría de ella la encarnación de su ideal».

13. Actriz canadiense del cine mudo norteamericano de los años 10 y 20 que solía hacer papeles de chica inocente.

the input» (2002, 103-104). Naomi, una chica joven que le ha recordado a su actriz occidental favorita, ha bastado para activar el esquema mental de que una chica muy joven puede ser «esculpida» a gusto del hombre que la recoge. No está clara la procedencia de ese esquema en la mente de un personaje de ficción como Jôji, que además no existe como tal fuera del texto¹⁴, pero el autor implícito de la novela nos remite de forma velada a dichas posibles intertextualidades relacionadas con Genji y con Pigmalión. Una vez el esquema ha sido activado, continúa Semino, «it drives further processing by generating expectations and inferences, and by guiding the identification of the component elements of the input and the establishment of relationships between them (top-down processing)» (2002, 104). Es entonces cuando Jôji incorpora a sus expectativas y a sus acciones un guión o *schemata* que supondrá su intento de convertirla en lo que él quiera, que consistirá en una señorita occidental, según las propias ideas que aquel ha recogido sobre todo del cine.

No es fortuito que sea una actriz occidental a la que le recuerda Naomi, puesto que es uno de los rasgos distintivos que Tanizaki desea mostrar en la caracterización de Jôji y que contextualizan la historia: su obsesión por todo lo occidental, especialmente las mujeres. Algo parecido ocurre cuando escucha su nombre por primera vez, Naomi, y decide escribirlo en *katakana*¹⁵. Se trata en este caso de escribir un nombre como forma de crear a un personaje y, al respecto, nos remitimos a la relación entre el mundo físico y el razonamiento, lo cual promulga la lingüística cognitiva: «The precepts of cognitive linguistics that understanding is embodied, that meaning, imagination, and reasoning have a physical basis in our experience of the world» (Freeman 2002, 43). El joven ingeniero, en su mente, ya ha realizado una primera creación imaginaria a partir de sus preferencias apenas ha puesto sus ojos sobre ella: «¡Qué curioso que tenga un nombre tan chic y parezca una occidental! Además de que tiene estilo y debe ser una chica

14. Para CULPEPER (2002), la psicología cognitiva en su aplicación a los estudios literarios y, en concreto, a la caracterización de los personajes, consigue aunar las dos aproximaciones enfrentadas sobre los personajes: la que los considera como personas reales y la que los limita a una existencia estrictamente textual. Esto lo realiza a través de una aproximación mixta en la que acepta que el lector se crea una impresión de los personajes a partir del texto, pero que también los interpreta, así como sus acciones, a partir de procesos y experiencias de la vida real, atribuyéndoles por tanto cualidades y atributos humanos.

15. Tipo de alfabeto utilizado para las palabras extranjeras en el idioma japonés, especialmente los nombres de persona. En hiragana (alfabeto propiamente japonés) se escribiría なおみ; con kanjis (caracteres japoneses de origen chino) sería 直美; pero él lo escribe en katakana, como ナオミ para extranjerizarlo.

inteligente» (Tanizaki 1970, 513)¹⁶. La falta de información inicial sobre la chica fomenta en Jôji el uso del esquema occidentalizador, puesto que es el que concuerda con sus objetivos. Cuando salen juntos van a ver películas de cine americano y una vez que Naomi se va a vivir con él, escogen una *bunka jûtaku*¹⁷, que no es sino una casa de tipo occidental pero de bajo presupuesto, y cenan en restaurantes de comida italiana. Como expresa Ken K. Ito, «It was *bunka* (cultura) that could be bought and sold. The *bunka konro* (hornillo de gas occidental) and the *bunka nabe* (olla occidental)...» (Ito 1991, 68)¹⁸. Por otro lado, la educación que decide proporcionar a Naomi son clases de inglés y piano, culminando la idea que tiene Jôji de una señorita asociándola con la cultura extranjera. Margherita Long lee psicoanalíticamente la obra de Tanizaki como un encuentro doloroso y de matices edípicos con Occidente: «Japan's accelerated transformation does give rise in Tanizaki's imagination to a particularly painful encounter with the West's contradictory injunctions, "You must be like me, you may not be like me"» (Long 2009, 290).

El primer período de la educación de Naomi parece transcurrir con una cierta armonía, y la felicidad de Jôji se ve reflejada en un diario que este mantiene, anotando la evolución de su creación y ayudado por las instantáneas que toma de ella con su cámara de fotos alemana. Para Jôji, en constantes arrebatos metafóricos, Naomi es un pajarito enjaulado (Tanizaki 1970, 515), un tesoro precioso (535), un diamante (535), una bella flor que hay que cambiar de jarrón (538), una muñeca singular y exótica (538), una pieza de fruta (626), sake (634)¹⁹, o incluso una bella muerta (598), como un guiño a la estatua pigmalionesca. La teoría de la metáfora XYZ que anteriormente aplicamos a la obra de Shaw podemos aplicarla también aquí sin restricciones. A través del lenguaje metafórico de Jôji, llegamos también a las metáforas conceptuales de su razonamiento, es decir, las que tienen que ver con su forma de ver la vida. La socióloga feminista Ueno Chizuko va más allá e interpreta que no se trata de metáforas: «Aunque sea un arquetipo, el amor de *Chijin no Ai* no es un amor dirigido hacia un ser humano sino más cercano al que se siente hacia un animal de compañía» (Ueno, Tomioka y Ogura 1997, 167)²⁰. Jôji también es consciente de su tarea creadora y reflexiona sobre las contradicciones de la misma, que no son sino un reflejo de sus propias necesidades: «¿Será posible

16. «不思議なもので名前がハイカラだとなると頭だちなども何処か西洋人臭く、そうして大そう捌巧そうに見え».

17. 文化住宅. Literalmente, alojamiento cultural.

18. Las palabras entre paréntesis son mías.

19. Vino de arroz.

20. «「痴人の愛」が典型ですが、人間に対する愛じゃなくてペットに対する愛ですね».

poder compatibilizar una Naomi elegante y segura de sí misma con otra Naomi, muñeca preciosa estimada por su belleza?» (Tanizaki 1970, 539)²¹. Esto sucede cuando comienzan los primeros obstáculos en esa educación planeada para convertir a Naomi en una «señorita occidental» para que, según los cánones de Jôji, pueda llegar a ser su esposa. Al mismo tiempo, se da cuenta de que ha sido él mismo quien ha propiciado los caprichos y la incipiente indolencia de la joven al convertirla en objeto de sus obsesiones y en sujeto de sus curiosos juegos sexuales que se acercan al masoquismo. Pasa el tiempo y Naomi no se convierte en el ideal de mujer deseado por aquel sino en una chica caprichosa y manipuladora que teatralmente maneja sus lágrimas y su cuerpo para obtener todo lo que desea de él: ropa, joyas, fiestas. Pero para cuando Jôji es consciente de ello, parece ser demasiado tarde: «Al mismo tiempo que deseaba separarme de Naomi y abandonar mis planes, me sentía irrefrenablemente atraído por su cuerpo» (Tanizaki 1970, 544)²². Lo que genera el definitivo desengaño para Jôji es la comprobación fehaciente de un sinfín de mentiras e infidelidades sexuales por parte de Naomi. La teoría cognitiva del esquema también prevé las incongruencias entre los estímulos y el esquema o guion, que se resuelven de la siguiente manera:

However, bottom-up processing and top-down processing constantly occur and interact, so that, if further processing of the input suggests that a currently active schema is inadequate or irrelevant, the application of that schema is suspended and a new interpretative hypothesis is made (Semino 2002, 104).

La reacción de Jôji refleja frustración pero también la constancia hasta el momento de sí mismo como poseedor de la chica, a la que compara metafóricamente con una fruta que él ha cultivado y que solo a él le corresponde probar (Tanizaki 1970, 626). Aunque Jôji, tras suspender el esquema inicial de convertirla en una señorita, la considera como algo sucio e impuro, tras echarla de su casa, comienza a sufrir la soledad y a sentirse culpable por sus actos. Junto con Hamada, un estudiante universitario, ex-amante de Naomi y también engañado por ella, y tras saber que Naomi anda viviendo en casas de jóvenes extranjeros que le compran vestidos y la invitan a salir, reflexiona sobre las causas del fracaso de su plan y le confiesa a su nuevo amigo la verdad sobre la familia de Naomi: «Su familia

21. «ナオミを「偉くすること」と、「人形のように珍重すること」と、この二つが果して両立するものかどうか?。」

22. «が、同時に私は、一方に於いてあきらめながら、他の一方ではますます強く彼女の肉体に惹きつけられて行ったのでした».

regenta una casa de citas²³ en Asakusa. Hasta ahora nunca se lo había dicho a nadie porque me daba mucha pena por ella» (654)²⁴. También le confiesa que la abuela de Naomi había sido bailarina en tiempos pasados. Ambos llegan a la conclusión de que Naomi estaba predestinada a la promiscuidad: «Desde que nació llevaba la lascivia en la sangre y no ha podido escapar de su destino» (654)²⁵. Estas analogías entre Naomi y su abuela suponen desde un punto de vista cognitivo una forma heurística de darle sentido a la realidad, como explica Hamilton: «One reason we use analogies is that they are heuristics by which we come to understand something we do not know well via something that we do know well» (202, 11).

La narrativa que nos presenta Tanizaki genera una nueva relectura del mito, que cuestiona la significación del concepto considerado hasta ese momento y lo rehace emitiendo mensajes de tono ideológico: 1. ahora una chica joven que trabaja en un café no es inocente ni moldeable, sino que resulta una persona sagaz y manipuladora, como en un preludeo a la *femme fatale* occidental²⁶. Yukio Mishima la identifica con una esencia diabólica femenina japonesa: «Mais il doit exister au Japon un diable féminin tout à fait négatif. Dans les livres de Tanizaki, le mal prend d'abord une apparence féminine» (Tanizaki 2001, 24); 2. el Occidente que tanto ansía Jôji y el modo de vida que representa no es la panacea para Japón y los japoneses; 3. las barreras por diferencia de edad y clase social –en las que se incluye la educación– son insalvables; quien las transgrede deberá atenerse a las consecuencias.

4. CONCLUSIÓN

El punto de vista de Jôji narrador en primera persona, manipulado por el autor implícito de la novela, nos presenta una visión de los hechos muy personal, demasiado involucrada emocionalmente como para ser fiable a los ojos del lector. Otras novelas de Tanizaki, como, por ejemplo, *Manji*, también utilizan técnicas narrativas cercanas o similares a *Chijin no Ai*, omitiendo o negando hechos conocidos por el narrador personaje hasta que este se decide a desvelarlos, creando premeditadamente confusión en

23. La palabra utilizada en el original japonés es «銘酒屋» (meishuya), literalmente «bar donde se toma sake de marca». En la época Meiji, de cuando data la novela, en ese tipo de bares se ofrecían prostitutas a los clientes.

24. «家は、浅草の銘酒屋なんです、彼奴に可愛そうだと思って、今まで、誰にも云ったことはありませんがね».

25. «ナオミさんには生まれつき淫蕩の血が流れていたんで、ああなる運命を持っていたんですね».

26. Se ha producido una reorganización dramática, según la terminología cognitiva de CULPEPER (2002).

el lector implícito, que se va volviendo cada más escéptico respecto a dicho personaje. Para Chambers, son «narrators who employ complex narrative manipulations to steer the reader in this direction or that. The reader's freedom to wander is, then, ultimately an illusion» (1994, 6). En el caso de *Chijin no Ai*, el final de la novela le da un giro a la ideología de la misma y, por ende, a la relectura del mito. Una Naomi diferente, completamente occidentalizada y muy segura de sí misma vuelve con Jôji y lo seduce, imponiéndole condiciones: él le dará todo el dinero que ella le pida, no hará ninguna cosa que a ella le moleste, la llamará siempre «Señorita Naomi»²⁷ respetuosamente, la llevará a bailar a menudo, permitirá que salga con otros hombres, sobre todo occidentales, creará todo lo que ella le cuente, se irán a vivir a una casa más grande... Aparentemente, el rol creador de Jôji ha pasado a un segundo plano porque, al igual que en el texto teatral de Shaw²⁸, su obra –Naomi– se ha rebelado contra él y se ha colocado por encima o, al menos, a su mismo nivel. Sin embargo, analizando las inquietudes del joven ingeniero, su sentimiento de inferioridad y al mismo tiempo su pasión por todo lo occidental, la sumisión final de Jôji puede también interpretarse como un éxito para él puesto que culmina su deseado proceso de creación: la estatua finalmente ha cobrado vida. Ito comenta lo que el personaje de Jôji, extensible a la sociedad japonesa del momento, inconscientemente desea: «By sleeping with white men, and receiving Western clothes as presents, Naomi has become what Jouji truly desires, the westernized temptress» (Ito 1991, 92). La teoría cognitiva de la integración se basa en la construcción de sentido en términos de una red de espacios mentales: «It is in the blend, according to blending theory, where meaning are generated» (Semino 2002, 115). La necesidad para Jôji de integrar ambos escenarios, el de su inicial esquema occidentalizador para Naomi y el de la realidad textual del comportamiento de ella, provoca que se proceda a una reorganización cognitiva del esquema inicial y se pase a una nueva visión de Naomi como *femme fatale* occidentalizada que siga respetando algunos de los elementos o mitemas iniciales. La nueva posición subalterna de Jôji frente a Naomi es equiparable a la relación entre Pigmalión y la diosa Venus, que, al dar vida a la estatua creada por él, es como si hubiera dado una parte de sí misma al venerado mármol. De hecho, el mito ovidiano de Pigmalión está basado en una práctica ritual anterior en la que el rey de Chipre desposaba a la estatua de la diosa Afrodita (James 2001,

27. なおみさん (Naomi San).

28. Para RUEDA, el clímax de la obra de Shaw no es el momento en que Eliza pasa por la prueba de sociedad, sino cuando rechaza a su mentor porque «su transformación no es completa hasta que se independiza de la tiranía espiritual de su creador» (1998, 273).

81)²⁹. Ueno también encuentra en el libro elementos que corroboran esta idea de subalternidad: «Para él, el sexo no es posible entre dos personas, luego la mujer no es una persona sino otro tipo de ser vivo y, por ello, susceptible de ser venerado» (1997, 168)³⁰. El mismo Tanizaki, en otra de sus novelas y a través de la voz de un personaje, llega a incluir a la Virgen María en este juego de sumisión-adoración: «En Occidente se adora a las mujeres desde tiempos remotos. El hombre occidental identifica a la mujer que ama con una diosa griega o fantasea con la imagen de la Virgen María» (Tanizaki 1951, 39)³¹. Las similitudes, por tanto, entre el mito ovidiano y *Chijin no Ai* se multiplican, aportando la obra japonesa nuevos matices tanto psicológicos –en términos de adoración, sumisión y masoquismo– como sociológicos, por cuanto que Jôji se convierte en una metáfora de la sociedad japonesa de la época.

5. EPÍLOGO: ADAPTACIÓN AL CINE

En 1967, Masumura Yasuzô adapta al cine *Chijin no Ai* con el mismo título recontextualizando la historia original de Tanizaki en el Japón de los años 60. Ya ha pasado la posguerra y Japón, camino de convertirse de nuevo en una potencia industrial, mira a Estados Unidos como un modelo a seguir en los terrenos económico, social y cultural. Fruto de la moral de los nuevos tiempos, a pesar de reflejar fielmente el argumento de la novela, ahora Naomi no tiene 14 o 15 años cuando Jôji la conoce en el «café» sino 18, y el personaje del joven ingeniero aparece un tanto caricaturizado como hombre de mediana edad –a pesar de tener 31 años–, resultando ridiculizado y humillado una y otra vez por una Naomi resabiada y manipuladora. El contraste entre ambos busca un efecto cómico que trascienda el egocéntrico sufrimiento de Jôji en la novela. La película también se recrea en los aspectos más eróticos de la relación entre ambos y da prioridad a los elementos visuales de la historia: casi todo se estructura alrededor del diario de Jôji sobre Naomi, que está constituido básicamente por fotos de ella y algunas anotaciones a las mismas, todo con la estética *kitsch* en boga en aquellos años.

Sin embargo, al igual que en el *Pygmalion* de Shaw y la película *My Fair Lady* de Cukor, la diferencia más significativa entre novela y filme, la

29. Antecedente de y equivalente griega a la romana Venus.

30. «彼にとっては、セックスは人間と人間とのあいだに成立するものじゃないんです。まったく別な生き物なんですよ。まったく別な生き物だから崇拜できるんでしょう».

31. «西洋の男は己れの恋する女人の姿に希臘神話の女神を見、聖母の像を空想する».

encontramos al final, en la conclusión. En la novela de Tanizaki, Naomi se dedica a vivir de forma indolente en su nueva casa occidental en Yokohama con una criada que la atiende, al tiempo que exprime económicamente a un resignado y masoquista Jôji. El director Masumura prefiere culminar el filme con la escena de uno de los juegos eróticos preferidos de Jôji: él haciendo de caballito y ella montada y tirando de las improvisadas riendas que él se ha puesto en la boca. En medio del juego, ella rompe a llorar de alegría y abrazándose a su espalda, solloza de forma verosímil: «¡Tú eres lo único que tengo!». La imagen de la niña desvalida que depende de un hombre mayor que ella para sobrevivir vuelve a los espectadores, el agradecimiento de Naomi hacia Jôji compensa sus anteriores actos y el equilibrio emocional vuelve a la inusual pareja. Al cine japonés también le gustan los finales felices.

BIBLIOGRAFÍA

- CHAMBERS, Anthony H. *The Secret Windows. Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*. Cambridge (Massachusetts): The Council on East Asian Studies. Harvard University, 1994.
- CULPEPER, Jonathan. «A cognitive stylistics approach to characterization». En SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER (eds.). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp. 251-278.
- FREEMAN, Margaret. «The body in the world». En SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER (eds.). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp. 23-48.
- HAMILTON, Craig. «Conceptual integration in Christine de Pizan's *City of Ladies*». En SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER (eds.). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp. 1-22.
- ITO, Ken. *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- JAMES, Paula. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*, London: Continuum, 2011.
- LONG, Marguerita. *This Perversion Called Love: Reading Tanizaki, Feminist Theory, and Freud*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ORSI, Maria Teresa. «Les Couleurs de l'ombre». Trad. Jean-Baptiste Para. *Europe, Revue Littéraire Mensuelle*, 2001, 871-872, pp. 67-82.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verguer y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2000 (8 d. C.).
- RIFFATERRE, Michel. *La Production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- RUEDA, Ana. *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité*. Paris: Nathan/SEJER, 2004.

- SEMINO, Elena. «A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction». En SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER (eds.). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp. 95-122.
- SHIKIBU, Murasaki. *La Novela de Genji*. Trad. Xavier Roca-Ferrer. Madrid: Destino, 2009 (s. XI).
- *La Historia de Genji*. Trad. Jordi Fibla. Girona: Atalanta, 2010 (s. XI).
- SHAW, George Bernard. *Pygmalion. A romance in five acts*. London: Penguin, 1988 (1913).
- TANIZAKI, Junichirô. *Tade kuu musubi (Cada uno tiene su gusto)*. Tokio: Shinchôsha, 1951 (1929).
- *Chijin no ai (Un amor loco)*. En Shinchô Nihon Bungaku 6. Tokio: Shinchôsha, 1970 (1924).
- «L'œuvre en Débat. Conversations avec Tanizaki». Trad. Yôko Kôri. *Europe, Revue Littéraire Mensuelle*, 2001, 871-872, pp. 22-36.
- TURNER, Mark. *Reading Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- UENO, Chizuko, Taeko TOMIOKA y Chikako OGURA. *Otoko Ryû Bungakuron (Crítica literaria de literatura masculina)*. Tokio: Chikuma Shobô, 1997.

FILMOGRAFÍA

- Chijin no Ai* (1967). Director: MASUMURA, Yasuzô. Daiei Studios.
- My Fair Lady* (1964). Director: CUKOR, George. Warner Bros.