

Estética y Literatura en la Historia de Japón

[versión actualizada del capítulo del mismo nombre incluido en *Aproximación a la cultura japonesa*, Salamanca: Amarú 2006]

Concepto y alcance del término “literatura” japonesa¹

El crítico literario de herencia posestructuralista y marxista Karatani Kōjin (n. 1941), en su obra *Hanbungakuron* (‘Contra la literatura’ 1991: 65-75) aduce que según M. Foucault el concepto de literatura es en sí moderno. Pero en Japón el término literatura (*bungaku*) desde finales de Meiji se toma como si se tratara de un concepto unívoco, heredado de una larga tradición. No será hasta los años setenta del siglo XX que se inicie una labor seria de deconstrucción en la crítica literaria. Y esta deconstrucción, inspirada abiertamente en J. Derrida, tiene en Karatani a uno de sus principales artífices. Karatani demuestra que el término *bungaku*, y por ende *Nihon bungaku* es una invención. A la deconstrucción aplicada a la crítica literaria la denomina *hanbungakuron*, una expresión claramente posmoderna. Sin embargo, Karatani reconoce que durante un periodo de la era Meiji, autores como Natsume Sōseki (1867-1916) entendieron la literatura europea en una relación de oposición a la literatura extremo-oriental o japonesa. Este reconocía dos tradiciones diferentes, y de aquí se planteaba el binomio “literatura extranjera” vs. “literatura japonesa”. Pero generaciones posteriores identificarían el concepto de literatura en sentido moderno a “literatura europea” y muy en especial a “literatura francesa”, sin llegar a reconocer el obvio galicentrismo de tal concepción. La raíz de ello residía en la propia historia de la literatura francesa, que p. ej. reconocía a Racine como un genio superior al mismo Shakespeare. En suma, la deconstrucción del sentido naturalista del concepto de literatura está fuertemente vinculado, según Karatani, a la deconstrucción del eurocentrismo en la crítica

¹ Como complemento a este capítulo véase del mismo autor “Hacia una historiografía literaria en Japón”, en Aullón, P. (ed. 2015) *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*, Madrid: Dykinson, pp. 525-565.

literaria.

La crítica literaria y la misma concepción de la “historia de la literatura” depende de la preconcepción que se posea sobre “qué es literatura”. Toda concepción de una “historia de la literatura” está sometida a una serie de juicios previos sobre sus contenidos, su periodización y sus límites. La concepción de críticos como Suzuki Sadami (n. 1947. Cf. 1994: 7-15, 69-69-71, 287-290, 80-84) propone, p. ej., una revisión en profundidad de todos estos conceptos aplicados a la literatura japonesa. Sus propuestas afectan a la recuperación de un punto de vista internacional, la genealogía de la crítica a la modernidad, la historia general de las artes y la concepción global de la cultura intelectual de Japón.

La palabra “literatura” (*bungaku*), tiene una historia diferente en China y Japón que en Europa. Pero el concepto europeo de “literatura” se introduce en Japón, como hemos visto, en la era Meiji. Es a partir de ahí que se aplica a la historia de las letras japonesas para designar por primera vez como “literatura” a clásicos como el *Man'yōshū* (760) y el *Genji monogatari* (Historia de de Genji, 1007). El término *bungaku*, de origen chino, se había introducido en Japón junto con los clásicos del país vecino, y era por tanto conocido en la época en que se escribe el *Man'yōshū*. Sin embargo, no se aplicó a esta obra en ningún caso. Antes bien designaba en su uso exclusivamente a la literatura extranjera, pero no a la ficción (poesía, cuento), sino a los clásicos del pensamiento confuciano. En sentido estricto se encuentra por primera vez en las *Analectas* de Confucio, en la expresión ‘gobierno de los letrados’ (*bungaku keisei*), que se refiere a la literatura aplicada a la ciencia del buen funcionamiento de la sociedad. De este modo, encontramos hasta cinco acepciones en el término japonés *bungaku*, teniendo en cuenta las diferencias de su uso en la historia:

1. El significado equivalente a ‘disciplina científica’, o ‘artes y ciencias’ o incluso *ars poetica*. Es el significado más antiguo.
2. En el sistema de leyes clásico *ritsuryō* (s. VII-X) se designa como tal al maestro o tutor de la familia imperial.
3. En la era Edo (1600-1868) se llaman así los oficiales de los feudos (*han*) encargados de la instrucción confuciana.
4. El equivalente al europeo ‘literatura’, como la estética del lenguaje, con sus categorizaciones correspondientes: poesía, novela, cuento, teatro, crítica, ensayo. Se da a partir de Meiji.
5. *Bungaku* en el sentido de ‘letras’ se da también en Meiji. Hoy queda este uso en la expresión “Facultad de Letras” (*Bungaku-bu*). Para diferenciarlo del uso descrito en el punto anterior, algunos autores idearon el término *jun-bungaku* (‘literatura pura’).

Hasta la era Meiji, los géneros vienen determinados por su mismo título. Así, las colecciones de poesía tienen títulos como *Man'yō-shū* o *Kokin waka-shū* (907), y el género narrativo lleva el calificativo de *monogatari*, como en *Taketori monogatari* (Cuento del cortador de bambú, 960) o *Genji monogatari*. Sin embargo, no existía una noción de conjunto que hiciera a los diversos géneros partícipes de un destino común como “obras literarias”. Así se explica que la crítica restauracionista de la tradición japonesa en el s. XVIII entienda que las obras de la tradición autóctona son *fumi* o ‘escritos’, pero no *bungaku* al no tener nada que ver con los clásicos chinos. Así, Kamo no Mabuchi [1697-1769] escoge el *Man'yōshū* y Motoori Norinaga [1730-1801] el *Genji monogatari* como obras representativas del interés restaurador de los clásicos japoneses.

El estudio que aclara el momento de introducción del concepto de literatura en Meiji se debe a Isoda Kōichi (*Rokumeikan no keifū: Kindai Nihon bungeishishi*, Genealogía del Rokumeikan:

Historia de las revistas literarias japonesas modernas, 1983). Isoda sitúa el origen del uso de *bungaku* con el significado de ‘literatura’ en 1875 (en un artículo de Fukuchi Ōchi, 1841-1906). Fukuchi clasifica por primera vez bajo esta categoría tres géneros: novela, teatro y poesía, y encuentra equivalentes de todos ellos en Japón. Incluye también la historia, pero Isoda interpreta que es una excepción. Así por primera vez obras como el *Man'yōshū* se convierten en poesía, y el *Genji monogatari* se convierte en novela, entrando ambas por primera vez en la historia de la literatura. Todas ellas obras antiguas anteriores históricamente al surgimiento de tales géneros en la literatura europea. El género de la poesía presenta problemas similares, en cuanto que la tradición poética japonesa se apoya en recursos que no son reconocibles como poesía en la tradición europea. Por ej., no existe rima, y la métrica (*onsū*) es esencial. Así, Tsubouchi Shōyō (1859-1935), verdadero introductor de la novela en Japón, aclararía posteriormente que la rima no es esencial al concepto de poesía. Sin embargo, aquí hablamos de una tradición (*waka*) que se remonta a la antigüedad. Fukuchi por su parte no vio problema alguno en hacer extensible el término *shi*, que se aplica en la historia de Japón a la poesía china o de estilo chino, a la poesía japonesa tanto como a la occidental, y reducir de este modo todas estas tradiciones a un solo concepto. En este momento, la introducción del pensamiento y la civilización occidentales tiene como condición indispensable la adaptación léxica del corpus lingüístico japonés a la nueva coyuntura de uso modernizado. Esta modernización supone una occidentalización de los conceptos (creación de neologismos, cambios en el campo semántico. En el Meiji de la occidentalización, el argumento fundamental se reduce al tipo de “si en Occidente tienen poesía (*shi*) nosotros también la tenemos (i. e. *waka* = *shi*)”.

También es la nueva historiografía de la literatura de mediados de Meiji la que decide que la historia de la literatura en Japón comienza por el *Kojiki* y el *Nihon shoki* (s. VIII), sin ni siquiera plantearse la cuestión de si crónicas dinásticas como son éstas tienen carácter “literario”. Suzuki

se pregunta sobre la legitimidad de leer clásicos como el *Man'yōshū* o el *Genji monogatari* como “literatura” en el sentido moderno del término. Pues en la propia definición se decide que una obra literaria es un producto artístico diseñado por un autor *con el fin de* imprimir en el lector una determinada emoción estética, mediante la expresión de las ideas y los sentimientos del autor. P. ej. en los poetas de la antigüedad se da una determinada cantidad de poemas que tienen un motivo *mágico* principal, que no coincide con nuestra idea de obra de arte con un motivo *estético* (Plutschow, 1990). El hecho es que con los cambios de percepción que conllevan los momentos de transición histórica, no sólo se cambia la práctica literaria, sino de modo fundamental también se cambia la propia auto-comprensión, y el mismo concepto de “literatura” se ve profundamente afectado. De modo que en la historia no sólo surgen autores que escriben de modo diferente, sino que nuestros progenitores serían incapaces de reconocer como tales escritores a quienes nosotros admiramos. Cambian por lo tanto nuestras categorías mentales junto con los estilos.

Nuestra apreciación de una obra literaria depende directamente de la lectura que hagamos de la misma. La obra está escrita en un determinado código que tenemos que interpretar. Por eso toda obra tiene una multiplicidad de lecturas posibles. En este sentido, nuestro juicio tampoco agota ni define la naturaleza de la obra. Toda nueva lectura implica una posibilidad de hacer un nuevo descubrimiento. Esto es debido principalmente a que las claves de lectura de la obra no están contenidas en ésta de manera hermética como un jeroglífico olvidado. Y los cambios sociales en la situación del lector, así como sus cambios psicológicos ofrecen siempre nuevas posibilidades de apreciación de la obra. A ello se debe que no pocas veces un autor que hoy consideramos representativo de una época fuese ignorado durante mucho tiempo. En la literatura japonesa moderna tenemos los casos de Natsume Sōseki (1867-1916) o de Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965). P. ej., el reconocimiento del primero como representante del individualismo en

Japón se debe a la posguerra, pero en nuestros días se impone una nueva revisión, en el contexto de la nueva historia intelectual y cultural. Tanizaki, por su parte, fue considerado por largo tiempo como un esteticista. Pero hoy lo entendemos como un autor representativo de la primera mitad de Shōwa.

La historia de la literatura en el sentido contemporáneo del término ofrece varios niveles de problematicidad. Por un lado, revisar constantemente nuestra percepción de autores consagrados y buscar autores olvidados. En un segundo nivel, hacer una revisión crítica de los supuestos teóricos y metodológicos que han dominado tales decisiones en el pasado. Y en un tercer nivel, revisar constantemente los conceptos que nos vienen impuestos por el sentido común de la crítica literaria de nuestra época. Pues si el mismo concepto de ‘literatura’ es en sí una invención, no lo es menos el de “historia de la literatura”.

Suzuki propone revisar conceptos tan fundamentales para la historia de la literatura japonesa como *jun-bungaku* (hoy ‘literatura de élite’) frente a *taishū bungaku* (“literatura de masas”), o *shishōsetsu* (‘novela del yo’) frente a *shinkyō shōsetsu* (‘novela mentalista’ o ‘psicológica’).

El problema para Suzuki reside en que hay autores que no encajan bien en ninguna de las categorías heredadas de la crítica asentada en el pasado. No se trata de cuestionar la validez de tal tipo de literatura, sino por el contrario de cuestionar la validez de tal comprensión de la historia literaria. Del mismo modo, hay críticos que dependen excesivamente de dichas categorías ya asentadas a la hora de ejercer su crítica. Un ejemplo de esto es postular la mencionada oposición en la literatura contemporánea entre *jun-bungaku* y *taishū bungaku*, sin tener conciencia de la historia de la formación de tales categorías. Esta problemática es en sí diferente a la de enjuiciar una obra o un autor concreto, pero la crítica literaria debe pasar de un estilo autosuficiente a un modo auto-crítico como única vía de futuro. Si se toma una postura revisionista surgen numerosos

problemas que están sin respuesta y que requieren de una labor seria de investigación. Una de estas temáticas es, p.ej., la relación entre la cultura de masas y el nacionalismo en la posguerra. En conjunto se trata de una ingente labor de re-lectura de todos los autores que han contribuido a determinadas líneas de escritura. Pues la labor revisionista debe llegar hasta las mismas raíces de la conciencia cultural, y éstas se sitúan ya en la época premoderna.

Uno de los problemas sobre la historia de la literatura japonesa es establecer su punto de inicio. En las historias convencionales de la literatura japonesa, el inicio se sitúa en los clásicos del *Kojiki* y *Nihon shoki*, pero tal atribución es perfectamente cuestionable. Pues no está claro si tales obras son literarias en el sentido en que hoy entendemos literatura. Si consultamos la primera *Historia de la literatura japonesa* (por el historiador Mikami Sanji y Takatsu Shūsaburō), escrita como libro de texto para secundaria el año 1890, los autores sostienen que las canciones que encontramos en estos clásicos son el primer brote de literatura autóctona, que propiamente se inicia con la aparición del *man'yōgana*. Dentro de su concepto de “literatura”, en el periodo de Nara se identifican cuatro obras de prosa, i. e. los *senmyō* (decretos imperiales), el *Kojiki*, los *Norito* y los *Fudoki* (informes geográfico-mitológicos, 714), y se incluyen obras medievales del tipo del *Jinnō shōtōki* (genealogías de dioses y emperadores, 1339), y la prosa de estilo chino. La razón es que los autores entienden por “literatura” un concepto holístico, dividiéndola en *ri-bungaku*, o literatura ensayística, y *bi-bungaku* o creación literaria.

El año 1892 el literato Uchida Roan (1868-1929) publica un texto donde utiliza un concepto de literatura diferente. Con un alcance universalista, establece que la épica comienza con la mitología japonesa, el Génesis y las *Mil y una noches*. De este modo, la mitología del *Kojiki/Shoki* queda situada en un contexto universal. La inclusión del Génesis revela un interés particular por la literatura religiosa. El Génesis de hecho no se menciona en las historias de la literatura europeas.

El mismo año, el erudito nacionalista y poeta Owada Tateki (1857-1910) publica su

Wabungakushi ('Historia de la literatura japonesa'), fruto de trece años de trabajo desde el encuentro del autor con su primera historia de la literatura inglesa. En esta obra, entre otras equivalencias pioneras se sitúa al poeta Hitomaro (s. VIII) en el lugar de Chaucer en la literatura inglesa. I. e. se le posiciona como el fundador de la poesía japonesa. En conjunto, se entiende la historia de la literatura japonesa como el producto de la evolución de la lengua. El poeta y crítico cristiano Kitamura Tōkoku (1868-1894), que fue colega de Owada, se muestra muy crítico con este por su criterio idealista, que hace a esta obra inapropiada como libro de texto, y por dejarse llevar por fines lucrativos personales. Como contraste propone el texto de secundaria del estudioso nacional y poeta Ochiai Naobumi (1861-1903), *Kokubun kiban* ('Elementos de literatura nacional'). El defecto que encuentra Tōkoku en el texto de Owada consiste en que excluye de su noción de historia de la literatura la historia intelectual (*seishinshi*), y como resultado da una visión tergiversada de la primera, al no hacerse cargo de la importancia del budismo en la historia de la cultura japonesa. Tōkoku tiene en mente la historia de la literatura francesa del historiador y crítico Hippolyte Taine (1828-1893). Además de esto, a Tōkoku le resulta preocupante el énfasis nacionalista de Owada, que para aquel ya es completamente anacrónico. Sin embargo, es un hecho que Owada no tiene una concepción purista de la lengua japonesa. Nos encontramos en una época en que la poesía de estilo chino es el máximo parangón de lo literario, y que por otra parte se está introduciendo la literatura occidental.

La estética de la sombra de Tanizaki y la estética sensualista de Kawabata

Si avanzamos unas décadas en nuestro itinerario, con el que pretendemos captar algunos momentos clave que han configurado la historia moderna de la estética literaria japonesa, nos encontramos con el movimiento esteticista de retorno al Japón clásico que se da en autores de preguerra y posguerra. En 1933, Tanizaki Jun'ichiro (1886-1965), da a la luz su famoso ensayo *El*

elogio de la sombra. Para entonces ya era un autor consagrado en novela y teatro. Nacido en Tokio, había abandonado los estudios secundarios para dedicarse a la literatura, y se hizo miembro de la revista *Shinshichō* ('Nueva corriente') en su reedición. En su estética se diferencian dos etapas, separadas por la transición de era de Taishō a Shōwa (1925). Desde comienzos de Shōwa consagra sus esfuerzos a la búsqueda de la belleza del Japón premoderno, convirtiéndose en un pionero de la revitalización de la estética literaria del Japón imperial en su versión moderna. Sus obras completas se están traducido al castellano por la editorial Siruela, siendo de destacar *Hay quien prefiere las ortigas* (1928), *La vida enmascarada del señor de Musashi* (1931), *Enredadera de Yoshino* (1931) y *Las hermanas Makioka* (1943-48) y *La madre del capitán Shigemoto* (1949).

El elogio de la sombra es un ensayo ocasional que pertenece justamente al giro del interés estético de su autor por la percepción de la belleza en el Japón anterior a la europeización. Tal había sido unos años antes el destino de viaje del protagonista de *Hay quien prefiere las ortigas*, en su búsqueda de los restos del Japón antiguo en las provincias. Como si *El elogio de la sombra* fuera una exposición de los principios estéticos apuntados en la novela, en este caso Tanizaki toma a la arquitectura como metáfora del arte, y por tanto modelo para la misma literatura. Precisamente el valor simbólico de la sombra le sirve al autor para desarrollar toda una estética opuesta a la simbólica de la luz, que toma como representativa de occidente. De este modo, mediante el método contrastivo Tanizaki opone un sentido de la estética como resultado de diversos efectos, con lo cual pretende hacer una desarticulación del sustancialismo estético europeo. Según Tanizaki la belleza no se expone como un objeto, sino que se sugiere mediante el mecanismo de la ocultación. La cerámica, la pintura y el teatro antiguos le sirven al autor para ilustrar su posición como esteta, pero sobre todo es la arquitectura tradicional la que presenta de manera más patente el tremendo contraste con la moderna arquitectura funcional del Tokio

occidentalizado de la década de los treinta. Tanizaki reivindica valores clásicos como el *sabi*, concepto fundamental de la estética en las artes zen, y que se refiere a la pátina de antigüedad que revisten ciertos objetos. Silencio, penumbra y vacío son condiciones imprescindibles para que podamos captar el “alma” de un espacio, en una estética espiritualizada.

En los años treinta se produce la transición de modelo filosófico del neokantismo al hegelianismo y las corrientes provenientes de este. De este modo los intelectuales japoneses asocian su retorno a las fuentes autóctonas con la búsqueda del propio *Geist* japonés. Así, frente a la introducción de la crítica marxista y su defensa de una estética proletaria y funcional, obras como *El elogio de la sombra* se consideran representativas de la reacción neo-tradicionalista (Lavelle 1997: 64).

Por poner un ejemplo, la laca contribuye a la magia de la habitación japonesa, con sus breves destellos sólo posibles en la sombra (1933: 55). Pues el brillo mate del polvo de oro no está hecho para destellar en la luz, sino en la sombra. Más aún se trata de una cuestión étnica (1933: 56). I. e. una belleza “japonesa”, connatural a las posibilidades de desarrollo estético de las cualidades étnicas de la raza. Lo que no aclara aquí Tanizaki es que ese ideal tan japonés había coexistido con otra estética, expresión del gusto por la ostentación y el brillo del oro frente a la palidez de la plata desde el principio de la misma historia japonesa. Así, desde la llegada de las primeras obras de arte budistas del continente en el Japón del s. VI, se había desarrollado otro tipo de apreciación estética hacia los colores brillantes y las formas fantásticas de la imaginería budista. Éste es indudablemente el origen de una estética del lujo, importada, y que en algunos momentos de la historia japonesa pugnará por la hegemonía en el gusto de shogunes y aristócratas. También en el campo de la literatura y la pintura medievales vemos aparecer un universo de fantasía, que dibuja paraísos poblados de vida y luz exuberantes junto a infiernos terribles y llenos de imaginación surrealista. Por tanto, al llegar a los albores de la era moderna, tenemos la herencia de una

fascinación por la luz, que estimula el gusto por el oro, el brillo y el glamour, junto a la herencia de un cierto barroquismo polícromo, de formas fantasiosas y colores fuertes, confluyendo en lo que podemos llamar la cultura del lujo. Buen ejemplo reconocido de este “mal gusto” lo representa más que nada el conjunto arquitectural de Nikkō al norte de Tokio, erigido en la era Edo según el modelo del periodo anterior, y así enjuiciado por la mayoría de críticos, extranjeros y nativos, desde el juicio crítico del arquitecto alemán de principios de siglo Bruno Taut (1880-1938) hasta el de Donald Keene refrendado por Shiba Ryōtarō (1984: 75-77).

En definitiva, lo que Tanizaki nos presenta es un determinado ideal de belleza “japonesa”. Así, unas páginas más adelante, declara Tanizaki lapidariamente: “El *nō* muestra, de la forma más elevada posible, la belleza de los hombres de nuestra raza” (1933: 62). *El elogio de la sombra* no es en fin sino un canto nostálgico al Japón probablemente perdido para siempre, ese Japón evocado en la sombra de la memoria, y destruido por el fagonazo de la luz extranjera (1933: 94-95).

No en vano esta elegía al Japón antiguo está escrita en 1933. Pues la década de los treinta afecta tremendamente a la conciencia pública del ciudadano, que ha sido testigo de la profunda transformación del paisaje urbano de Tokio, desde el comienzo de la modernización en 1868. Tokio había sido reconstruida después del terremoto de 1923 bajo los criterios del racionalismo arquitectónico, esa amenaza a la cultura estética de la sombra que cantaba Tanizaki. Sin embargo, el proceso y las alternativas de reconstrucción, tal como nos las narra Emilio García (1998), nos dibujan un panorama más complejo y creativo. Desde la Restauración, habían aparecido intereses opuestos entre la vieja clase samurai, la nueva burocracia política y la clase comerciante, heredera del Edo soñado por el esteta Kuki Shūzō (1888-1941). La incorporación del espacio moderno occidental pasa por un proceso desde la desintegración de la tradición hasta su incorporación en los nuevos modelos arquitectónicos y urbanísticos. La homogeneización del

espacio arquitectónico es resultado de esta convergencia. La nueva cultura de masas se asienta en parte sobre la tradición, de lo cual es prueba el que “Ginza [distrito comercial] retorna así a una cultura de lo efímero, la cual ya había tenido un exponente autóctono en los ideales del *ukiyo* desarrollados por la cultura *chōnin*” (García Montiel 1998: 172). Las vanguardias arquitectónicas por su parte se habían formado con maestros occidentales, pero además les habían aportado su impronta. Así, la escuela de Frank Lloyd Wright incorporará los conceptos de espacio y coherencia espacial a las vanguardias occidentales. Después del desastre del 23, los nuevos edificios dejaron de tener características occidentalistas, y en definitiva la dicotomía occidentalismo-japonismo había dejado de tener sentido. “Lo que revela,” concluye García, “tácitamente, la coherencia en el proceso de de-codificación y reinterpretación de los códigos visuales occidentales” (1998: 176) en la nueva arquitectura japonesa de los años veinte-treinta. Un panorama bien distinto de la versión que escuchamos de labios del esteta de la nostalgia, Tanizaki Jun’ichirō. Quizá él vivió ajeno a estos designios, al haberse retirado al área de Kioto tras el terremoto, y dedicarse allí de lleno a la literatura.

Hemos de concederle al ensayo de Tanizaki un valor indudable en intuir que el tema de la sombra no es un tema secundario, y no lo es ni en estética ni en filosofía/psicología de las culturas. Tanizaki demuestra que la cultura japonesa es un tipo de cultura sin conflictividad inconsciente, pues la sombra simboliza nuestro interior, como ha reconocido la psicología, especialmente la jungiana. Si nuestra cultura se caracteriza por algo a nivel de su psicología, es por el conflicto permanente entre la simbólica de la luz, asociada al bien, la verdad y la belleza, y sostenida por el dominio consciente de nuestras pasiones por la racionalidad, y la simbólica de la sombra, como nuestro permanente *alter ego*, siempre escondido y esperando un descuido en nuestra vigilancia para convocar a las fuerzas del mal, el caos y el horror que anidan en nuestro interior. Tan solo recientemente caemos en la cuenta de la tremenda potencialidad constructiva, y no solamente

destructiva, que tiene nuestra energía oculta. De ahí que no tengamos más opción que salir al “encuentro con la sombra” (Zweig/Abrams 1991). En ese momento, obritas como esta de Tanizaki nos serán sin duda de referencia.

No es otra cosa sino salir al encuentro con su sombra lo que hace Oki, protagonista de la novelita *Lo bello y lo triste* (1961), publicada veintiocho años después por el aún aspirante a premio Nobel Kawabata Yasunari (1899-1972). Aquí encontramos la justa herencia de las premisas estéticas declaradas por Tanizaki. Oki se embarca en un viaje al reencuentro con el pasado. No solamente con su pasado, sino con el pasado de Japón. Viaja de la moderna y occidental Tokio a la cuna del esplendor de la cultura japonesa: Kioto. Hace, pues, igual que Tanizaki, el viaje a la inversa. Toda la semiótica del texto apunta a las claves que ya nos ha dado Tanizaki, como si se tratara de un ejemplo magistral de práctica literaria de las mismas. Así desde el mismo título, más propio de otro tratadito de estética que de una novela. Toda la novela está ciertamente marcada por el conceptualismo de un mundo predeterminado de la sensualidad a cuyo reencuentro se encamina el protagonista. Kawabata ha pasado a la historia de la literatura reconocidamente como uno de los maestros del esteticismo literario japonés, quizá herencia del sensualismo de Tanizaki. El hecho es que una guerra de por medio entre las obritas que proponemos a examen, de la transcendencia que tuvo en todos los terrenos de la conciencia de los japoneses la II Guerra Mundial parece pertenecer a otro orden de cosas, no afectando a la impecable línea de continuidad entre ambas.

Lo bello y lo triste es como una proposición estética. Parece decir: la belleza no está en otro sitio que en la tristeza. La tristeza es la materia sobre la que trabaja la forma literaria para así alcanzar la belleza. Y de hecho no es de otro modo. Lo que mueve a Oki a abandonar su Tokio de residencia, incluida su familia, es la profunda nostalgia del tañido de las campanas de Kioto en año nuevo, el momento de hacer recolección de un año a punto de expirar, y para Oki de toda su

vida pasada. El contexto aclara que su nostalgia de “belleza” no puede satisfacerla en una ciudad como Tokio. Porque la única belleza válida para él está en su pasado, y en el pasado de la nación, que guarda consigo los resortes de esa “otra” sensibilidad. Y “tristeza” aquí está semánticamente relacionada con soledad, y con esa actitud serena de contemplación de un objeto antiguo que encomiaba Tanizaki.

Un simple repaso a las claves que nos ofrece el capítulo de apertura nos vuelve a sumergir de lleno en la tradición de que venimos. El título “Las campanas del templo” evoca en nosotros inmediatamente el Japón de la ensoñación medieval. También comenzaba con el tañido de las campanas del templo de Gion aquel clásico del *Heike monogatari* (1241). Nada más comenzar su lectura somos asediados por palabras, signos semióticos de valor altamente expresivo, dentro del contexto de una estética tradicionalista. Hagamos recuento.

La butaca del tren con destino a Kioto giraba “en silencio”, mientras Oki, “solo” (adjetivo endémicamente asociado al protagonista hasta el final) en el vagón, no hacía más que “contemplar” su movimiento (el lexema “contemplar” se repite periódicamente a lo largo de todo el capítulo). “La prolongada reverberación [del tañido de las campanas] traía a la conciencia *el Japón de antaño ...*” (cursiva añadida). El tren partió en la “tarde” (el atardecer impregnará todos los escenarios). Los extranjeros del tren se caracterizan por su absoluta *insensibilidad* como turistas, limitándose a hacer unas fotografías del monte Fuji, al aparecer por las ventanillas, y al poco acabar por “volverle la espalda”. Frente al “otro” invasor, el extranjero, aparece resaltado el sentido de etnia japonesa:

... las luces de la ciudad al atardecer despertaron en él una *vaga nostalgia* [*Sehnsucht*]. Quizá *todos los japoneses* se sintieran así. (1961: 20) [cursiva añadida]

El escenario de Kioto no desmiente nuestras expectativas: Oki solicita una habitación

“tranquila” en el hotel “Miyako” (nombre antiguo de Kioto). El monte Arashi está en “*completo silencio,*” la ladera de enfrente “en sombras.” El restaurante quedaba “oculto” entre los árboles, y tenía un “viejo” techo de paja y un “*oscuro*” portal. El restaurante tenía un encanto “decadente”, rodeado por la “sombra” de los árboles. Precisamente el templo junto al que Oki pasa las campanadas de año nuevo (en el reservado de una antigua y elegante casa de té, servidos por dos geishas, la situación perfecta para el encuentro al estilo *iki* de la era Edo) en compañía de Otoko y Keiko no era otro que el templo Chōnin, que ya había presentado Tanizaki en su ensayo.

El tipo femenino, de eminentes resonancias *iki*: Otoko era “esbelta”, “típica belleza de Kioto” con un “suave acento” local, y la belleza de Keiko consistía en

... la perfección de su perfil. Su cuello era *largo* y esbelto, y sus orejas, de una delicadeza incomparable. En conjunto era perturbadoramente bella. Pero hablaba en tono *sereno*; su modo era más bien *reservado*. (1961: 20) [cursiva añadida]

Y detrás de todo, el tañido de la campana: “... el sonido que sólo puede producir una magnífica campana *antigua*, un sonido que parece atronar los aires con toda la fuerza latente de *un mundo lejano*” (cursiva añadida). Notamos las resonancias con la preferencia por la luz apagada en la estética de la sombra de Tanizaki. Kioto se nos aparece como el “otro” Japón: un mundo de silencio, protegido por la sombra de los bosques e iluminado por los tenues tonos dorados del sol poniente y la pálida luz de la luna. No era otro el Japón con el que había soñado Tanizaki.

Con estas anotaciones no hemos pretendido simplificar las diferencias entre los modelos estéticos de Tanizaki y Kawabata, sino mostrar cómo a pesar de las obvias divergencias nos encontramos frente a una tradición de apreciación estética donde los elementos comunes hacen pensar en alguna forma de continuidad, de homogeneidad en ciertas concepciones básicas. En

Tanizaki y Kawabata creemos reconocer una propuesta estética activamente beligerante respecto a un tipo de civilización material que deja al sujeto social vacío de su universo de referencias, ahora sustituidas por puros objetos de consumo. Se trata por tanto de un gran movimiento restauracionista al nivel de la expresión artística, cuando se ha perdido la esperanza en el cambio social. Los dos autores, desde sus diversas posiciones y a lo largo de varias décadas coinciden en su actitud resignada respecto al proceso de cambio histórico, y entienden al arte (en todas sus expresiones) como el único dominio que, gracias a la autonomía que le concede su naturaleza, es aún capaz de sustraerse al declive imparable de la historia (Pincus 1996: 233-34). Para Tanizaki y Kawabata el esteticismo fue su refugio.